

De la Sierra Nevada a Bogotá: La agencia de comunidades indígenas en narrativas visuales

From the Sierra Nevada to Bogota: The agency of indigenous communities in visual narratives

Laura Ximena Triana Gallego¹

Canditata Doctorante, Centro de Estudios y Documentación Latinoamericanos-CEDLA
Amsterdam School for Regional, Transnational and European Studies-ARTES
University of Amsterdam

Resumen

En el presente artículo presento los resultados de una investigación previa en donde realizo una comparación entre dos comunidades indígenas, quienes incorporan narrativas audiovisuales como parte del ejercicio de su agencia. En primer lugar, la comunidad wiwa de Siminke en la Sierra Nevada de Santa Marta, quienes han realizado un proceso de revitalización de su música tradicional para fortalecer su tejido social. Segundo, un grupo de mujeres indígenas provenientes de diferentes regiones del país, quienes viven actualmente en Bogotá debido a circunstancias relacionadas con el conflicto armado, que han acudido a la revitalización de prácticas ancestrales como el tejido, la danza y música tradicionales como espacios alternativos donde pueden participar y expresar sus experiencias de vida. En ambos casos, hoy en día ambos grupos están interesados en las herramientas audiovisuales, para la preservación de prácticas culturales como la música en el caso de los wiwa o como un medio para el empoderamiento político, en el caso de las mujeres de Bogotá. A través de la utilización de métodos como entrevistas, análisis audiovisual y elicitación fotográfica, pude identificar que ambos grupos usan las narrativas audiovisuales con tres objetivos específicos que deben situarse en cada contexto, rural y urbano. Primero, como un dispositivo de registro para la preservación del conocimiento territorial y cultural; segundo, como una herramienta para la revitalización de prácticas culturales como estrategias de fortalecimiento social; y finalmente, como una herramienta para el empoderamiento y posicionamiento político, ante las situaciones que enfrentan o amenazan su calidad de vida.

Palabras clave: Colombia, Sierra Nevada de Santa Marta, comunidades indígenas, narrativas visuales, preservación de la cultura.

1 Correo electrónico de contacto: l.x.trianagallego@cedla.nl

Abstract

In the present article, I present the results of a previous investigation where I make a comparison between two indigenous communities, who incorporate audiovisual narratives as part of the exercise of their agency. In the first place, the Wiwa community of Siminke in the Sierra Nevada de Santa Marta, who has carried out a process of revitalization of their traditional music to strengthen their social fabric. Second, a group of indigenous women from different regions of the country, who currently live in Bogotá due to circumstances related to the armed conflict, which have resorted to the revitalization of ancestral practices such as weaving, traditional dance, and music as alternative spaces where. They can participate and express their life experiences. In both cases, today both groups are interested in audiovisual tools, for the preservation of cultural practices such as music in the case of the Wiwa or as a means for political empowerment, in the case of the women of Bogotá. Through the use of methods such as interviews, audiovisual analysis, and photographic elicitation, I was able to identify that both groups use audiovisual narratives with three specific objectives that must be placed in each context, rural and urban. First, as a registration device for the preservation of territorial and cultural knowledge; second, as a tool for the revitalization of cultural practices as strategies for social strengthening; and finally, as a tool for the empowerment and political positioning, in the face of situations that face or threaten their quality of life.

Key words: Colombia, Sierra Nevada de Santa Marta, indigenous communities, audiovisual narratives, preservation of the culture.

Introducción

En el marco del contexto del conflicto armado y la implementación de numerosas políticas neoliberales en Colombia en la década de los noventa, los pueblos indígenas se han visto afectados por diversas circunstancias que se derivan de estos fenómenos. Debido a que estas comunidades habitan lugares geoestratégicamente importantes, las problemáticas más destacadas se refieren al acceso a tierras y la injerencia de transnacionales mineras que han venido explotando los recursos biodiversos en sus territorios, factores que además han incrementado las situaciones de conflicto y violencia particulares en cada región, que han producido desplazamiento forzado hacia otras zonas del país. Al mismo tiempo, las políticas internacionales de reconocimiento a los pueblos indígenas tuvieron lugar paralelamente a la implementación del modelo neoliberal en la región latinoamericana. En ese contexto emergen numerosos movimientos indígenas reclamando su

derecho legítimo sobre las tierras y su inclusión como culturas diferenciadas hasta ese momento invisibilizadas, en el escenario jurídico y político colombiano. Si bien estos movimientos estuvieron enfocados principalmente en alcanzar estos derechos, también han tenido que revitalizar y performar sus identidades étnicas como estrategia de maniobra frente a las políticas estructurales, discursos y representaciones de diferentes actores e instituciones para en esa medida lograr ciertos beneficios en el marco de las políticas de inclusión y reconocimiento social y político. En Colombia, de acuerdo con el principio constitucional de la diversidad étnica y cultural de la nación se reconocen los derechos de los pueblos originarios de acuerdo con lo establecido en el Convenio 169 de la OIT sobre Pueblos Indígenas y Tribales, y a partir entonces sus demandas son recogidas en distintos artículos y disposiciones jurídicas y políticas (Semper, 2006: 762). La Corte Constitucional define a las “comunidades indígenas” como sujetos

de derechos (fundamentales) colectivos². En general, el tribunal utiliza el concepto de comunidad indígena para asegurar los derechos colectivos de los indígenas como grupo básicamente como una premisa necesaria para su protección. En este contexto he estado investigando sobre cómo los pueblos indígenas han estado visibilizando sus prácticas culturales como espacios de fortalecimiento colectivo y de organización social ante las problemáticas estructurales que afrontan. Esto es, cómo a través de las prácticas culturales las comunidades ejercen su agencia hacia la transformación de las dificultades y desafíos que les representa el funcionamiento del modelo económico y político dominante. Por un lado, en la región caribe, concretamente en la Sierra Nevada de Santa Marta, el pueblo wiwa está un proceso de revitalización de la música tradicional como parte de una estrategia de fortalecimiento del tejido social que fue fragmentado a causa del conflicto armado en la región. Y, en segundo lugar, mujeres de diversos pueblos indígenas que viven en Bogotá, algunas en situación de desplazamiento forzado, quienes vienen revitalizando prácticas culturales de sus comunidades de origen, como alternativas que les permite expresarse y participar desde sus experiencias y conocimientos además de los roles en el ámbito privado y familiar a los que se han dedicado mayoritariamente en la ciudad. En ambos casos, de manera reciente hombres y mujeres han estado interesados en aprender herramientas que les provee el mismo sistema globalizado a través de la tecnología, particularmente las artes audiovisuales y el uso de la imagen. La investigación se centró, en el caso del pueblo wiwa, en cómo los jóvenes han estado

aprendiendo a usar una cámara, escribir guiones y principios básicos de fotografía, que utilizan en varios trabajos de documental audiovisual. Esta iniciativa les ha servido para pensar colectivamente la importancia de registrar, además de las problemáticas relacionadas con la minería, la construcción de represas, la relación que tienen con su territorio y su vínculo con la transmisión de conocimiento a través de la música. Por otro lado, en el caso de las mujeres indígenas en Bogotá, cómo a través del lente de la cámara expresan sus experiencias e historias como un ejercicio de empoderamiento ante situaciones de discriminación y exclusión que han vivido en el ámbito privado y público, que se expresan por ejemplo en el autoritarismo de los gobernadores de los cabildos urbanos que muchas veces rechazan su participación en los escenarios políticos y sociales. En ambas regiones y contextos, urbano y rural, las prácticas culturales son un medio para visibilizar problemas sociales y políticos. Al mismo tiempo, son también herramientas para crear nuevos escenarios de encuentro, solidaridad y creatividad a través del arte.

Actualmente, en Bogotá habitan catorce pueblos indígenas que han sido reconocidos como parte de la ciudad y sólo de manera reciente se han incluido en la agenda política y social las demandas de estas comunidades en las políticas públicas del gobierno de la ciudad (Pineda, 2017: 8). De hecho, parte de la población del Cauca y de otras zonas del país han sido desplazadas a las ciudades principales, entre ellas Bogotá. En ese sentido, estas comunidades han tenido que adaptarse a las dinámicas de ciudad y a vivir en las periferias tanto físicas como sociales. Esta es la situación de las mujeres de los estos pueblos indígenas muchas veces en situación de desplazamiento, han empezado a realizar acciones que les permitan fortalecer su participación en diferentes escenarios además de la esfera doméstica. Como mencionaba antes, su iniciativa de apropiar técnicas audiovisuales es un pretexto para contar sus experiencias, historias de vida

2 De acuerdo con el conjunto de familias de ascendencia amerindia que comparten sentimientos de identificación con su pasado aborigen y mantienen rasgos y valores propios de su cultura tradicional como formas de gobierno y control social internos que las distinguen de otras comunidades rurales. Ver el decreto 2001 de 1988, artículo 2, Por el cual se reglamentan el inciso final del artículo 29, el inciso 3.o y el 1.o del artículo 94 de ley 135 de 1961, en lo relativo a la constitución de resguardos indígenas en el territorio nacional

y prácticas culturales, para estimular su expresión y también una apuesta hacia el empoderamiento político que les permita un espacio de autorepresentación y de mayor visibilidad, como también la garantía de sus derechos.

En el caso de las comunidades de la Sierra Nevada de Santa Marta, en las que se incluyen kankuamos, koguis, arhuacos, y particularmente el pueblo wiwa, los jóvenes, hombres y mujeres, se han interesado recientemente por aprender narrativas audiovisuales. Este grupo ha tenido un proceso de aprendizaje sobre realización audiovisual que aún es incipiente, pero que fundamentalmente ha estado enfocado en visibilizar las problemáticas que tienen en materia ambiental y cultural. Recientemente un grupo de jóvenes de Siminke, una comunidad conocida por ser un centro importante de la música wiwa, han realizado procesos de formación en comunicaciones de donde se derivan pequeños trabajos audiovisuales. En éstos buscan registrar la importancia de mantener la práctica de la música de generación en generación como un código de conocimiento y comportamiento relacionado con el territorio y la memoria. Esta es una estrategia de fortalecimiento colectivo ya que actualmente se encaran adversidades como la construcción de la represa del Cercado o del Río Ranchería en su territorio y otros proyectos de minería que afectan su calidad de vida. En el presente artículo presento los resultados de investigación de mi tesis de Maestría en Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Ámsterdam. Es el producto del trabajo de casi una década de investigación en el tema, donde ahora incorporo el análisis de narrativas visuales dentro del campo de la agencia cultural.

Esta investigación resalta a la imagen como instrumento político. En un mundo globalizado en el que se desarrollan permanentemente múltiples avances tecnológicos y las dinámicas de circulación de la información son cada vez más instantáneas, las comunidades han apropiado la imagen y el video para sus propios

procesos sociales encontrando su utilidad para compartir sus mensajes, necesidades y acciones en contextos situados y particulares. Esta sería una contribución para el desarrollo de apuestas académicas acerca de la realización audiovisual y el cine indígena en el país. Adicionalmente, es además una acción concreta en apoyo a los procesos comunitarios, al pretender fortalecer el compromiso de investigadores (as) del ámbito académico para que se enfoquen en esta temática, apoyando las prácticas culturales y la agencia, o el ejercicio político de las comunidades. En ese sentido, mi pregunta de investigación fue: ¿Cómo puede el uso del video potenciar el ejercicio de la agencia en las comunidades indígenas para fortalecer su empoderamiento político?

Marco analítico

Existe una tensión general entre la implementación de políticas neoliberales y las nociones de etnicidad e identidad. Por un lado, se da un proceso de reconocimiento de los derechos de los pueblos indígenas en América Latina en un proceso más amplio de “inclusión” en las sociedades y al mismo tiempo, la promoción de sus prácticas culturales en las dinámicas del mercado. Estos procesos se refuerzan mediante discursos, representaciones y enfoques que actualmente se presentan como iniciativas de inclusión hacia sociedades más igualitarias en los que se incluyen otros temas emergentes como el patrimonio cultural material e inmaterial donde las prácticas culturales diferenciadas se constituyen como una marca étnica susceptible de mercantilización (Comaroff y Comaroff 2009; 58, 368; Cháves, Montenegro y Zambrano, 2014: 13). Algunos enfoques abogan por la forma en que las comunidades étnicas efectivamente performan sus identidades con el objetivo de, en primer lugar, acceder al derecho sobre la tierra debido a los múltiples conflictos sociales que han enfrentado, al respecto por lo que utilizan sus identidades como parte de una estrategia política. (Ulloa, 2010: 150, Cháves y Zambrano, 2006: 20). Este

desempeño les permitió cierta capacidad de maniobra de cara a esas políticas estructurales, incluyendo discursos, representaciones e intervenciones dominantes que afectaron su vida cotidiana y comunitaria. Por lo tanto, en la investigación consideré útil la noción de identidades estratégicas” o performativas para explicar la dinámica en donde las comunidades tienen que negociar con actores e instituciones y representaciones dominantes, a través de la performance de sus identidades, configurando lo que Astrid Ulloa (2010) denomina “etnicidades abiertas”. Dentro de la dinámica de estas identidades performativas, los grupos indígenas están creando oportunidades para mejorar su calidad de vida, a través de una participación política y social, comenzando desde un nivel micro local. En tal sentido, Aracelly Burguete (2010) señala, que los grupos indígenas configuran micro—resistencias, micro—etnicidades y defienden sus espacios de microautonomía, esperando que la coyuntura les permita alcanzar sus objetivos políticos en el escenario legal con respecto al tema de tierras, el reconocimiento de sus autonomías y, en según el caso, el fortalecimiento de sus organizaciones colectivas.

De acuerdo con lo anterior, la noción de agencia es igualmente relevante para explicar los procesos de empoderamiento de las comunidades. Emirbayer y Mische (1998) hacen una revisión general de la noción de agencia que recoge estos elementos, pero además señalan cómo los individuos en un entorno social tienen la habilidad de distanciarse de las estructuras para transformar sus propias acciones. Desde esta perspectiva los actores sociales construyen estrategias prácticas y herramientas creativas en el espacio de las brechas estructurales. Este es el fundamento de la noción de agencia cultural. De manera general, dentro del campo de la agencia cultural los sujetos sociales, a menudo de las periferias y situaciones marginales, se empoderan a través de prácticas culturales. En la propuesta de Sommer (2005), los sujetos sociales aprovechan

las posibles rupturas estructurales de los sistemas dentro de lo que ella llama la sala de maniobra o “wigggle room”, promoviendo movimientos y estrategias donde los valores y deseos humanos son dispositivos para lograr cambios. Dentro de esta perspectiva, podemos encontrar contribuciones asociadas con las prácticas culturales y agencia por parte de diversas comunidades, incluidas las comunidades indígenas, a través de la música, las artes visuales y el performance. Las comunidades son consideradas como agentes que tienen que negociar sus identidades dentro de circunstancias estructurales que tienden contingentes, pero que al mismo tiempo tienen la posibilidad de transformar esas adversidades a través de sus prácticas culturales y artísticas como parte de sus capacidades creativas. (Ochoa, 2002: 10; Godenzzi, 2005: 165; Pardo, 2009)

En cuanto a narrativas visuales hay enfoques que sugieren la revitalización de perspectivas alternativas desde los conocimientos y apuestas de los pueblos indígenas. En este sentido, autores como Himpele (2008), Schiwy (2009), Aguilera y Polanco (2011) sugieren revisar las narrativas visuales no sólo como herramientas estéticas que permiten a las comunidades contar su historia sino además como expresiones que cuestionan discursos socioculturales que continúan reproduciendo estereotipos exotizantes y folclóricos con marcación étnica. Esta es una discusión actual que debe ser revisada con más detalle, si bien las perspectivas difieren en el contexto en el que se sitúan. Schiwy (2009) señala, cómo los usos de las imágenes y del video han permitido a las comunidades bolivianas cuestionar los estereotipos exóticos y esencialistas, sino también sugerir alternativas al actual modelo de desarrollo, de construcción de conocimiento y modernidades no convencionales. Por otra parte, a través del video las comunidades han fortalecido sus redes autónomas articulando sus demandas al gobierno de comprometerse más con sus necesidades y problemáticas, y al tiempo visibilizando sus prácticas culturales

propias, como la oralidad y su noción de tiempo y espacio, que en otro momento fueron negadas a partir del proceso de colonización en América Latina. El concepto de indianización del cine, por lo tanto, es la adaptación de los medios visuales a la dinámica de reivindicación de epistemologías alternativas a partir de los conocimientos particulares de las comunidades. Así, partiendo de estas propuestas audiovisuales surgió un nuevo discurso desde los pueblos indígenas. En primer lugar, cuestionando los centros desde donde se han construido las representaciones indígenas, por ejemplo, en el cine norteamericano del siglo XX, donde el “indio” era presentado como bárbaro, premoderno y exótico. En segundo lugar, este nuevo discurso también ha servido como un medio para promover la comunicación intercultural, lo que implica una dinámica de diálogo e interacción con otros actores e instituciones sociales. Esta perspectiva transgrede la producción convencional de películas de ficción y no ficción generalmente realizadas desde construcciones ideológicas y políticas dominantes (Plantinga 1997: 175). Es decir que esta indianización del cine, se propone como una construcción creativa en la que las “voces” que narran, así como la realización y la estética visual provienen de narrativas de comunidades situadas. Dentro de esta propuesta se destacan elementos vitales que están unidos a la cultura misma como la oralidad y el conocimiento ancestral” (Himpele, 2008: 10). De esta manera, Himpele (2008) también propone indigenizar los medios populares donde la creación de video y narrativas visuales contribuyan a fortalecer los proyectos comunitarios, pero también a reciclar las representaciones hegemónicas antes mencionadas en proyectos y transformarlas en de auto-representación. La realización audiovisual indígena sigue siendo un proceso abierto donde el objetivo ideal sería avanzar en el desarrollo de esta teoría desde las mismas comunidades, debido a que están visibilizando y fortaleciendo sus propios conocimientos. Para las comunidades indígenas, el uso del video no se trata solamente de una respuesta

contracultural a los sistemas capitalistas. Se trata de la memoria de la vida cotidiana y de la experiencia de las comunidades que necesitan ser transmitidas principalmente entre ellos mismos, ya que las prácticas, creencias y expresiones existen históricamente por encima de las dualidades o dicotomías. Podemos ver en el caso de Bolivia, por ejemplo, cómo las comunidades han usado el video para dirigir la atención de las audiencias y la ciudadanía hacia el interior de las comunidades presentando al pueblo aymara, sus luchas y procesos relacionados con el territorio, como una forma de fortalecer sus oralidad y tradiciones (Mosúa Et, Al 2001:32). En ese mismo sentido, en Nueva Zelanda, Martens (2012), hace un análisis sobre la realización audiovisual del pueblo maorí, que les ha servido como un espacio de visibilización de sus propias experiencias e historias haciendo uso de la cámara, pero al mismo tiempo a tejer redes de solidaridad, identidad y comunidad. Desde esta perspectiva, el cine tiene mayoritariamente un valor educativo al usarse para enseñar historias que puedan ser útiles para las comunidades.

Por otro lado, dentro de la relación entre la producción de video y pueblos indígenas es lo que Zamorano (2009) llama “interviniendo realidades”. Tomando algunos ejemplos de la producción de video en Bolivia, ella describe cómo la producción de video no sólo se centra en representar una realidad sino también en intervenirla. Así, por ejemplo, en la realización de una escena de una película las mujeres estaban conversando sobre la discriminación en razón al género y de la importancia de promover el compromiso de toda la comunidad frente a esa problemática. De esta manera, se inició un proceso que implicó una discusión sobre el tema en el grupo involucrado en la construcción de las escenas, es decir que la cámara intervino en este contexto particular, provocando una reflexión sobre una situación real. El vídeo en este caso se convierte en un dispositivo para la resolución de conflictos sociales y políticos en las comunidades. En este sentido, Aguilera y Polanco (2011), sugieren la noción de imagen-política para

referirse a la apropiación de los medios en las comunidades, de acuerdo con experiencia del programa de comunicación de la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca-ACIN en Colombia. Desde su perspectiva este es un proceso en el cual las comunidades u organizaciones utilizan herramientas audiovisuales para apoyar los procesos sociales dirigidos a fortalecer la comunicación regional, fomentar la participación y el empoderamiento de las comunidades. El video, se utiliza en función de la experiencia vital de las personas en su contexto cotidiano, así que los videos son utilizados también con fines educativos en forma de intercambio de conocimientos al interior de las comunidades y como apoyo en sus ejercicios de incidencia política y circulación de la información de manera tanto endógena como externa.

Finalmente, todas estas contribuciones alrededor de la relación cine y movimientos indígenas abordan principalmente la apropiación de las técnicas audiovisuales por parte de las comunidades para visibilizar sus problemáticas y resaltar sus propios conocimientos y epistemologías. En consecuencia, pueden reinventar nuevos espacios de participación basados en la comunicación endógena que comienza en relación con la tierra o la naturaleza y los conocimientos asociados (Schiwy, 2009, 116; Aguilera y Polanco, 2011: 28). Empero, estos marcos analíticos deben ser problematizados y situados en los dos casos que quiero explorar en Colombia, ya que los contextos y usos de herramientas visuales son diferentes como también lo son sus metas, compromisos sociales y ejercicios de la agencia cultural. El hilo conductor de la propuesta teórica en concreto sería el uso de la cámara como una extensión de las propuestas culturales y políticas que se plantean las comunidades, así como también, la cámara permite la construcción de un discurso visual que involucra significados culturales y simbólicos que en la vía del fortalecimiento comunitario, también se convierte potencialmente en estrategias educativas y comunicativas como parte de su ejercicio de agencia cultural.

Enfoque metodológico

Esta investigación se realizó sobre la base del compartir y de la reflexividad permanente sobre la información intercambiada. Personalmente, creo que es muy importante que los resultados de estas investigaciones puedan retornar a las comunidades y en lo posible en herramientas que les puedan ser útiles para sus procesos, en este caso, comunitarios. Considero que mi rol es entonces la de mediadora de voces y de experiencias.

El estudio de casos específicos implica la adopción de un enfoque etnográfico, que desde el punto de vista de Guber (2001) conlleva a representar de manera coherente lo que piensan y dicen los miembros del grupo social a través de una conclusión interpretativa y un proceso de desaprendizaje. En este sentido, de acuerdo con Araujo (2014) el proceso investigativo consiste en un “diálogo políticamente autoconsciente y explícito”, donde se toman en cuenta los modos de negociación de lugar y agencia de los participantes involucrados en los procesos de investigación. Partiendo de esta premisa, para el presente trabajo utilicé técnicas asociadas a este enfoque: la observación participante, la construcción de diarios de campo y la entrevista no dirigida, para identificar diversas situaciones a través de mi propia participación en ellas. Adicionalmente, implementé el método de elicitación fotográfica o autobiografía, que como describo más adelante, consiste en el intercambio de información basado en la experiencia de las personas a través de la captura y descripción de imágenes fotográficas estáticas y en movimiento de acuerdo con una pregunta específica.

La observación participante consiste en detectar las situaciones en que se expresan y generan los universos culturales y sociales en su compleja articulación y variedad. La aplicación de esta técnica, o, mejor dicho, conceptualizar actividades tan disímiles como “una técnica” para obtener información

supone que la presencia —la percepción y experiencia directas— ante los hechos de la vida cotidiana de las comunidades o grupos sociales garantiza la confiabilidad de los datos recogidos y el aprendizaje de los sentidos que subyacen a dichas actividades (Guber, 2011:55). La observación participante permite recordar, en todo momento, que se participa para observar y que se observa para participar, esto es, que involucramiento e investigación no son opuestos sino partes de un mismo proceso de conocimiento social. Este método de investigación es ideal para realizar descubrimientos, revisar la teoría a la luz de los contextos concretos, la comunicación y la reflexividad.

Por su parte, la entrevista no dirigida se incluye en el marco interpretativo de la observación participante. Su valor no reside en su carácter referencial —informar sobre cómo son las cosas, sino performativo, ya que se deriva en gran parte de discursos que emergen constantemente en la vida diaria, de manera informal por comentarios, anécdotas, términos de trato y conversaciones (Guber, 2011:62). En este caso específico el tema sobre el cual giraron mis preguntas, eran las percepciones de las comunidades frente al uso de la cámara y el proceso de realización de video. La información obtenida y compartida, por tanto, surge de la interacción cotidiana con las comunidades y al encontrar oportunidad, ahondaba en las conversaciones sobre este tema para conocer más su experiencia individual y colectiva. A partir de estas interacciones logré conocer más sobre el contexto actual tanto en la Sierra Nevada como en Bogotá, que emerge de las situaciones políticas y económicas actualmente adversas y que, en cada caso, siempre están abiertas a nuevas contingencias.

Al reflexionar sobre lo anteriormente descrito, encontré que las imágenes y la cámara medios medio que estimulan la curiosidad de las personas de las comunidades. Así, aunque previamente al trabajo de campo había pensado implementar la elicitación fotográfica, durante mis visitas pude

comprobar su efectividad como espacio de relato, donde las personas interpretan una situación, espacio o contexto a partir de su propia observación visual, que luego describen y le asignan significados. De acuerdo con Lombard (2013) la elicitación fotográfica o autobiografía, se refiere al ejercicio en que el que las imágenes producen discursos contruidos por las comunidades con base en su percepción de espacio y lugar. Al mismo tiempo, la autobiografía visual permite cierta accesibilidad por parte del investigador a la cotidianidad de las personas cuando las palabras se agotan o no son suficientes para hablar de sus experiencias. En suma, la elicitación fotográfica permite acercarse a la construcción social y de significado que las personas asignan a ciertos aspectos de su vida al tiempo que el investigador puede usarla para enriquecer las interacciones sociales con las comunidades desde su experiencia personal. Por último, hago también un análisis de ciertos documentos visuales realizados por ambos grupos desde el 2015, para identificar de acuerdo con lo propuesto por Grady (2008) patrones históricos, significados culturales y las potenciales situaciones importantes en el material visual. El trabajo de campo realizado entonces para esta investigación estuvo fundamentado en las anteriores premisas: un diálogo permanente con las comunidades tanto en el contexto rural como urbano; la implementación de métodos de investigación desde un enfoque de trabajo colaborativo en donde ambas partes intercambian experiencias y aportes.

Música, territorio e imagen del pueblo wiwa

En el presente apartado presento el caso del pueblo wiwa de la comunidad de Siminke y su apropiación de las narrativas audiovisuales a partir del análisis de dos documentales y un ejercicio de elicitación fotográfica *in situ* a siete miembros de la comunidad. A través de este proceso logro identificar dos perspectivas

del uso del video: por un lado, el video como instrumento de denuncia política y por otro lado, como un dispositivo para la preservación de los conocimientos asociados a la música.

Shikakubi: el vínculo música-territorio

Que sepamos lo que cantó Ade Serankua, y demás dioses, que sepamos cantar, como mayor yo quiero todos que aprendieran, los alumnos, los nietos las hijas, lo que sabemos se está acabando.

Mamo Eusebio Conchagüi Sauna
(Comunicación personal, Julio 18 de 2017)

El pueblo indígena wiwa es uno de los cuatro pueblos indígenas que habitan la Sierra Nevada de Santa Marta. Está ubicado en la región Caribe, en lo que actualmente son los departamentos de Guajira, Magdalena y Cesar. Su población supera los 11.500 miembros y habitan las zonas medias—bajas de la Sierra — entre los 1000 y 2500 m.s.n.m.—. La población se encuentra distribuida en tres zonas : primero, la zona nororiental del municipio de Valledupar, departamento del Cesar, existen cerca de trece comunidades en las cuencas de los ríos Cesar y Badillo; segundo en el sur de La Guajira, principalmente en el municipio de San Juan del Cesar, en las cuencas de los ríos Barcino, Marokazo, Ranchería y Potrero, donde se ubican catorce comunidades; y por último en los municipios de Riohacha y Dibulla, Guajira y Santa Marta, Magdalena, cuencas de los ríos Jeréz, Tapias y Guachaca donde se ubican diez comunidades. También existe una población importante en las áreas urbanas del sur de la Guajira en los municipios de San Juan, El Molino, Barrancas, Distracción, Fonseca y Hato Nuevo y en las ciudades de Santa Marta y Riohacha, aunque, éstas últimas por causa del desplazamiento forzado. Igualmente, hay una pequeña población en la Serranía del Perijá al occidente

de la región de la Sierra. La perspectiva del pueblo wiwa del territorio hace parte de la relación holística que tienen con todos los elementos que lo componen. Dicha relación tiene un componente físico y uno espiritual de acuerdo con su cosmovisión, fundamentada en serankua o el padre ancestral y mítico de todos los pueblos de la Sierra. Desde el punto de vista espiritual y con el objetivo de preservar la armonía de las acciones humanas con el territorio las comunidades realizan pagamento, en diferentes puntos de la línea negra antes mencionada. Este es un acto ritual de compensación a la madre tierra por el hecho de vivir en ella, en sitios sagrados que se conectan, pasando por lagunas, ríos, montañas e incluso el mar caribe, para evitar que pasen calamidades en el territorio.³

La música es el medio a través del cual, generación tras generación los mamos transmiten las creencias y conocimientos espirituales. A partir de cantos y mitos revelan un código moral que todo wiwa debe implementar en su vida cotidiana (Córdoba, 2006: 284). Por lo tanto, se puede considerar que la música está presente desde siempre en el pueblo wiwa, es la pauta que une a los wiwa con todo lo que existe en la tierra con el objetivo de preservar el equilibrio entre el hombre y la naturaleza, por lo que se transmiten nociones importantes para el comportamiento cotidiano de la comunidad, el consejo, o guama y de la historia sagrada shama. Los instrumentos que se tocan en la música wiwa evocan algún elemento de la naturaleza, especialmente sonidos de animales, como pájaros, mamíferos, reptiles, el río o el mar. A esta acción se le denomina

³ Los sitios sagrados son los pilares que sostienen y reproducen constantemente las imágenes que construyen el territorio, los cuales se transforman en un texto codificado que sólo los mamos pueden leer. “El sitio sagrado es un lugar de encuentro entre dos mundos diferentes que interactúan entre sí y que se legitiman el uno al otro de manera recíproca y constante. Es decir, el tiempo de hoy, el presente, es el producto y el efecto de un mundo antiguo, espiritual, el cual encuentra su razón de ser gracias a la existencia del otro.” Ver Erich Mauricio Córdoba (2006)

akana. Sin embargo, toda la visión holística de la música y el significado cultural que tiene en la transmisión de conocimientos, junto con la interpretación de instrumentos se le llama shikakubi.

El pueblo wiwa tiene la creencia de que la música comienza en el mar, va subiendo por los ríos y termina en los picos nevados, haciendo todo un recorrido. Con base en esto, el shikakubi se practica también en momentos y lugares específicos, particularmente en momentos rituales y de trabajo tradicional —bautizo, matrimonio, mortuoria, entre otros—, pues es uno de los medios que les permite restablecer y alcanzar el equilibrio con la naturaleza. Durante la práctica, las comunidades performan tanto la música como la danza como un medio para el aprendizaje colectivo de las enseñanzas que la serpiente o guma, las aves o sirunka representan dentro de su cultura. En este ejercicio la comunidad se involucra por completo: los músicos interpretan el carrizo o watuhku y la maraca o aguna. Es muy importante simbólicamente el lugar y las condiciones de la naturaleza donde se obtienen los elementos naturales para fabricarlos. Otro instrumento interpretado es el kumana o caja de percusión producto del sincretismo con el continente europeo. Por último y no menos importante es la interpretación de maleba, un sonido nasal que las mujeres y los niños entonan mientras bailan y un cinturón de conchas que portan y complementan este sonido.⁴ Debido a los procesos de aculturación que tuvieron que enfrentar por las distintas intervenciones antes descritas, los mamos y sabedores de la música han tenido un papel preponderante en el sostenimiento de los conocimientos relacionados, por un lado para la justificación de los proyectos apoyados por la cooperación internacional en la vía de revitalizar su práctica, pero, particularmente, porque continuaron enseñando a hijos, hijas, nietos y nietas,

4 Información sobre significados culturales relacionados con la música que se puede ampliar en el documento cartilla música wiwa (2010)

cuando las ayudas externas se han agotado o limitado. Justamente, una de las problemáticas intrínsecas a la práctica de la música se generó por la dependencia económica creada al concebir la música como proyecto político por parte de la OWYBT. En este sentido, encontramos profundas diferencias entre los objetivos de la organización wiwa, como representantes políticos de todo el pueblo wiwa y las comunidades propiamente, donde tienen lugar los proyectos. En principio, los primeros objetivos como crear nuevas escuelas de música y sistematizar la información relacionada con su práctica en cartillas pedagógicas, fue más que sobresaliente. Pero conforme cambiaron las autoridades de la organización política wiwa, los objetivos establecidos se fueron diluyendo, no sólo en cuanto a los proyectos culturales como el de la música, sino que también se aprobaron intervenciones como la represa del Cercado, sin por lo menos haber realizado de manera correcta el proceso de consulta previa. (Alfonso Et Al., 2011: 134). Estas tensiones entre el nivel político y comunitario, han representado, hasta la fecha, la fragmentación de los procesos de enseñanza de la música y los objetivos establecidos a largo plazo en el proyecto planteado en el 2005. De manera que actualmente y como resultado de otros procesos paralelos al proyecto de revitalización de la música, especialmente a partir del proceso de formación en comunicaciones y medios audiovisuales, se ha convertido en un pretexto alternativo para retomar la importancia de la transmisión de conocimientos asociados a la música y la danza, esta vez sin intermediarios políticos concretos o mediación de otras instituciones para su ejecución.

La apropiación del video: dos perspectivas

En el 2005, con el apoyo del Centro de Investigación y Educación Popular-CINEP se creó una escuela de Comunicaciones del pueblo wiwa, en el cual los jóvenes

comenzaron un proceso de aprendizaje en el campo audiovisual. Como parte de los resultados del proceso en 2010, se creó un colectivo denominado zhimashai que significa dialogando en damana, la lengua wiwa. El objetivo principal era el intercambio de información a través de imágenes, que les permitiera a los jóvenes retomar temas de interés que quisieran visibilizar, como por ejemplo las situaciones adversas que estaban enfrentando en sus territorios (CINEP, 2014:9). De esta manera comenzaron a prepararse en las diferentes técnicas audiovisuales, guión, dirección, fotografía, edición de video para luego escoger temáticas para la realización de productos audiovisuales. De acuerdo con esto, en el presente capítulo analizo dos cortometrajes realizados por ellos, *De shizhiwa a ashina: El cercado que interrumpe el flujo del Río Ranchería* (2014) y *Bunguinguma Ujtunanzhe* que significa, enseñanza de mayores (2014) y producidos por el colectivo de comunicaciones zhimashai. También incorporo el análisis de 10 entrevistas realizadas a diferentes personas de la comunidad de Siminke, en la Guajira, quienes también realizaron un ejercicio de elicitación con mi cámara fotográfica en 2017. Todos estos materiales me permitieron una perspectiva reciente de cómo el pueblo wiwa ha venido utilizando el video recientemente, por qué es posible reiterar su conexión con la música, y de manera más amplia con la naturaleza y sus elementos presentes en el territorio. Podría concluirse preliminarmente que la cámara es un dispositivo al que las comunidades le atribuyen un potencial para la preservación de la memoria, la práctica de la música y los conocimientos asociados a ésta, en medio de un contexto político adverso que por lo general está cambiando constantemente.

Los usos del video como dispositivo tecnológico por parte de los pueblos indígenas han sido analizados por diferentes autores. Schiwy (2009), ha resaltado cómo el video, a partir de ciertos documentales como “la otra mirada” en Bolivia, han servido para visibilizar las problemáticas que han enfrentado los

pueblos indígenas a partir de la aplicación de las medidas neoliberales, como los proyectos de explotación de recursos y tierras. Igualmente, sirve para reivindicar los modos de conocimiento y pensamiento indígenas, que alguna vez fueron suprimidos a partir de las prácticas coloniales, han revitalizado sus propias prácticas culturales, lenguajes, sistemas económicos y pertenencia étnica (Schiwy, 2009:39, 54). En este sentido, en el proceso de aprendizaje audiovisual los jóvenes comenzaron a expresar ideas sobre lo que querían mostrar a través de la cámara. Las propuestas giraron en torno a dos temáticas principalmente: las consecuencias de la construcción del río Ranchería, en términos ecológicos, sociales y espirituales, como parte de los proyectos en el territorio que de manera más amplia les ha afectado; y la reivindicación de sus prácticas culturales una vez suprimidas por los procesos de aculturación, que reivindican inspirados por las enseñanzas de los mamos y mayores. De acuerdo con el análisis de los documentales, complementado con la información de las demás metodologías aplicadas en el presente año, considero que las perspectivas de quehacer creativo audiovisual del pueblo wiwa, pueden caracterizarse, por un lado, el video como un dispositivo que les permite expresar sus inquietudes y cuestionamientos de cara a las situaciones políticas que enfrentan y en segundo lugar, como un espacio para revitalizar sus prácticas culturales, que van desde el conocimiento que tienen sobre el territorio, hasta el potencial que tienen para preservación de la memoria de estos conocimientos, concretamente en el caso de los transmitidos desde la música.

En el primer caso, el documental *De shizhiwa a ashina: El cercado que interrumpe el flujo del Río Ranchería* (2014) realizado por el colectivo de comunicaciones del pueblo wiwa —zhimashai, muestra a través de imágenes y entrevistas el daño causado por la represa del Cercado en territorio wiwa, no sólo para los indígenas sino también para los campesinos. En el proceso los jóvenes entrevistaron tanto

a funcionarios públicos con una perspectiva positiva de cara a la Represa, como también a indígenas y campesinos afectados por ésta denunciando además nunca haber estado de acuerdo con su construcción. Respecto a la perspectiva Gubernamental, en 2005 el Instituto de Desarrollo Rural-INCODER otorgó la licencia ambiental que daba vía libre a la construcción de la represa. Sin embargo, la comunidad involucrada no contó con la información suficiente, dado que no se realizó el proceso de consulta previa que el Ministerio del Interior debe realizar cuando se trata de estos procesos. Así, una de las múltiples consecuencias que ocurrieron fue el desbordamiento de la represa, obligando a las personas de las comunidades cercanas a los municipios de Caracolí y piñoncito, a recoger la cosecha de sus cultivos que los abastecían, como también a abandonar sus casas y bienes. Los mamos de los pueblos de la parte alta del río Ranchería como siminke afirman que las instituciones menospreciaron la fuerza que tiene el río y que además fue construida en un punto sagrado para los pueblos de la Sierra, que representa el equilibrio entre la salud y la enfermedad.⁵ Técnicamente, se pueden distinguir los puntos de giro del video cuando la música y las imágenes de apoyo de la represa son presentadas, incluso como recurso para suavizar la carga simbólica que suponen las entrevistas y denuncias realizadas. En la secuencia final del documental aparece el mamo Eusebio Conchangüi Sauna de la comunidad de Siminke, explicando que la falta de comprensión relacionada con la necesidad de mantener el equilibrio natural por parte de personas externas a la región, que la comunidad expresa a través del canto y el pago, es la principal causa por la que se presentan tales consecuencias. Ellos ya no pueden hacer pago en esa zona para impedir que las enfermedades y los problemas en la región se sigan manifestando. En términos políticos y jurídicos, lo que sucede

es que existió una estrecha vinculación entre el conflicto armado, el proceso de consulta y la construcción de la represa, por la importancia geoestratégica y el control de la cuenca del río y del agua, como recurso preciado que es en últimas lo que se pone en disputa. Este escenario es lo que se podría concluir del documental en general.

Por su parte, el documental *Bunguinguma Ujtunanzhe* o enseñanza de mayores (2014), realizado igualmente por el colectivo de comunicaciones del pueblo wiwa — Zhimashai describe a través de imágenes de la comunidad, especialmente mamos, mayores y niños, la importancia de la transmisión del conocimiento a través de la oralidad en un espacio tan importante como el unguma o casa ceremonial. Esto explica en gran medida porque siguen persistiendo en vivir en sus territorios ancestrales. Desde una metáfora lineal, explican que estos conocimientos dejados o transmitidos desde sus padres espirituales, comienzan en el vientre de la madre, la lengua, las prácticas culturales, tejer, trabajar la tierra. Por esto es tan importante para ellos, seguir viviendo en el territorio ancestral, que en el caso de este documental es la comunidad de Cherúa, en el departamento del Cesar. El sonido e imagen recurrente en el documental, que a su vez separa las secuencias es el fuego, que siempre está presente y vivo en la vida cotidiana de las comunidades. Dicha cotidianidad se enmarca en un contexto integral en la que todas de las personas de la comunidad, como en la práctica de la música, tienen un rol específico para que funcione. Para la comunidad, la transmisión de conocimiento que comienza, como mencionaba antes, en el vientre de la madre, se está complementando también con la enseñanza en la escuela. Desde esta perspectiva, en 2017 realicé un ejercicio de intercambio de información con la comunidad del pueblo de Siminke, respecto de sus perspectivas actuales de cara a la realización audiovisual y los vínculos que siguen vigentes con el territorio, la memoria y la música. Esto tuvo como resultado, en casi la totalidad de

⁵ Esta historia, está en el documental mencionado, pero también está ampliamente desarrollada en una investigación posterior. Ver Triana (2014)

las entrevistas, primero, que vincularan las imágenes producto del ejercicio de elicitación fotográfica con elementos de la naturaleza a través de las cuales relataban toda una historia. Construyeron secuencias en las que la historia de una planta, conllevaba a la descripción de sus múltiples usos, incluyendo la construcción de los instrumentos musicales, por lo que tiene un claro acervo en los conocimientos sobre el territorio y en segundo lugar, tiene una relación explícita con la preservación de la memoria, ya que en los videos analizados, en la mayoría de las entrevistas y el ejercicio de elicitación fotográfica, la comunidad resalta la importancia del video con el recordar y registrar los conocimientos transmitidos desde los mayores a toda la comunidad, por ello convergen en que tiene un gran potencial.

Como mencionaba anteriormente, todas las referencias sobre fotografías e imágenes están relacionadas a elementos de la naturaleza, los espacios donde conviven y las historias que se tejen entre unos y otros. Un ejemplo puede ser la fotografía de una mata de ambira o de limón recién sembradas para luego relatar cuando la cosechan y cuáles son sus usos. Los usos de plantas son infinitos para las comunidades, desde la elaboración de un remedio natural, hasta la construcción de los instrumentos musicales. En todo este proceso, la cámara es un medio para focalizar la atención sobre un detalle puntual en el territorio que otrora fuese insignificante. Desde el registro audiovisual, se puede crear una historia para el conocimiento de la comunidad, que sirve a su vez como consejo y norma de comportamiento. Es por esta razón, que la cámara puede considerarse como un dispositivo con fines educativos, propiedad que identifican los profesores de la escuela de Siminke como complemento a los materiales pedagógicos, —cartillas, juegos, plantas, semillas, entre otros elementos—, que utilizan diariamente en el proceso de enseñanza con los niños.

Varios de estos ejemplos puntuales, pueden asociarse a códigos de comportamiento que se han venido transmitiendo oralmente en estas comunidades, es decir, que están usando

la cámara para traer al presente, memorias alguna vez transmitidas por sus abuelos, o los mamos, o sus padres. Al respecto, ellos mismos describen que este conocimiento nunca ha sido narrado mediante un método diferente a la oralidad, por lo que la cámara sería un apoyo desde su perspectiva para garantizar esa transmisión de conocimiento y la revitalización de su memoria colectiva. Igualmente, de acuerdo con lo expresado por el mamo Eusebio y uno de los profesores de la Escuela, Armando Mojica, la cámara es un espacio de fortalecimiento cultural. En un tono de anhelo, ellos siguen considerando que es viable el tema de comunicaciones, es importante desde su perspectiva porque son centros de almacenamiento de la memoria del territorio. De esta manera, la música, los relatos relacionados con la música que hacen los mayores, las narraciones que hay detrás de toda esta práctica perdurarían para siempre.

Finalmente, en la comunidad de Siminke encuentran que la fotografía es un medio que permite la movilización de las percepciones sobre el territorio que tienen las comunidades. El uso de la cámara les permite describir el movimiento de su pensamiento y observaciones visuales registradas a través del lente. Un ejemplo puntual es, de acuerdo con el profesor de la escuela, Adalberto Villazón, (2017) la cámara en este caso sería útil para la función educativa en el aula para explicar “cómo para el pueblo wiwa la música viene del mar y va subiendo a la montaña, con tan sólo una fotografía”.

El trabajo audiovisual que ha desarrollado el pueblo wiwa, más allá de expresar un ánimo de victimización de cara a los problemas que enfrentan, es un posicionamiento político reivindicativo de su identidad. A través de metáforas e historias reales sobre su territorio, establecen un vínculo entre el cuerpo, el territorio y el conocimiento. Es por esto que, al combinar la información obtenida a través de los instrumentos metodológicos, el análisis de los videos —identificando patrones simbólicos y culturales—, la

elicitación fotográfica o autobiografía y las entrevistas indagando su percepción sobre el uso de la cámara, he identificado las dos perspectivas, la primera de visibilización política y la segunda, la revitalización cultural mencionadas a lo largo del capítulo.

Resulta interesante que, a través de las fotografías, —independientemente del nivel técnico o estético de su captura— todas las personas describen a través de un relato totalmente conectado y consistente los significados que las vinculan con el territorio. De nuevo, este proceso metodológico marca un énfasis en la visión holística que proyectan de sí mismos, desde sus apreciaciones más genuinas e inesperadas en la acción de fotografiar y que fortuna pude percibir a través de este intercambio de información a través del lente. Por último, algo referente a las entrevistas respecto de la pregunta del uso de la cámara, que en general resultó en respuestas relacionadas, por un lado, con la curiosidad que les produce la acción de usar la cámara, que en el caso de los jóvenes que hacían parte del equipo de comunicaciones, shimazhai, de hecho, les produce un sentimiento de nostalgia y anhelo de continuar este proceso de apropiación audiovisual. Y por el otro, la utilidad que le encuentran personas como el mamo Eusebio Conchangüí, quien, —aunque no está familiarizado con sus usos técnicos—, le encuentra el potencial de protección de la memoria, de esas canciones que canta todavía su mamá que está viva después de un siglo, para poder transmitir a los más jóvenes en las escuelas y los niños y niñas, para que nunca olviden cómo suenan estas canciones originalmente, para que recuerden el tono de su voz y de cómo deben comportarse en comunidad. Es su intención, entonces, la continuación de la grabación de un documental que narre la importancia de la música para los wiwa, que aún está en un proceso en desarrollo. Es a partir de la recopilación en su conjunto que uno podría decir que el conocimiento y el funcionamiento de la naturaleza es inseparable desde la perspectiva las comunidades, es donde su

capacidad de agencia tiene lugar. A través de estas historias y la cámara como medio, se puede deducir que sus construcciones identitarias siempre están en movimiento, así como la naturaleza siempre lo está y respecto de las contingencias que deben enfrentar, que también son espontáneas. Aprender sobre video incluso motivó a los jóvenes a practicar música y sus rituales asociados con más frecuencia. El camino hacia una mirada alternativa desde el lenguaje audiovisual es todavía emergente y desafiante.

Mujeres indígenas, empoderamiento y ciudad

En esta sección presentaré el proceso creativo dentro del campo audiovisual que un grupo de mujeres que se autoreconocen como indígenas, provenientes de distintas regiones del país, han emprendido desde el 2015 en la ciudad de Bogotá. Para dicho análisis incluyo la revisión de dos documentales realizados por ellas. *Caminos de mujer: urbanas originarias* (2015) dirigido por Gloria Huertas y *La historia de las mujeres que callaban* (2017), dirigido por dirigida por Sandra Chindoy y Livia Tintinago, ambos procesos colectivos realizados en el marco de las actividades del Comité Distrital de Mujeres Indígenas de Bogotá, conformado en 2015, con el apoyo de la Secretaría Distrital de la Mujer, del gobierno de la ciudad. Igualmente, se incorporan los resultados de las entrevistas realizadas a las mujeres durante el proceso de lanzamiento del documental “La historia de las mujeres que callaban” en junio de 2017, así como la identificación de ciertas categorías propuestas por las mujeres en el ejercicio de elicitación fotográfica realizado por ellas en el mismo periodo de tiempo. A partir de esta información argumento que existen tres miradas al proceso creativo audiovisual de las mujeres, una que tiene que ver con la tramitación de los silencios, es decir, la expresión de problemáticas con las que conviven y que, hasta el momento del contacto con el audiovisual, de alguna

manera, silenciaban. En segundo lugar, cómo a través de la cámara expresan todo tipo de emociones, desde las más melancólicas hasta las más esperanzadoras, dándole un espacio a la catarsis y la expresión individual. Y, finalmente, cómo a través de este proceso finalmente logran exaltar sus propios pensamientos desde su propia voz, marcando el inicio de un proceso de empoderamiento político, a partir de la revitalización de los elementos con los que se identifican siendo mujeres indígenas viviendo en contexto de ciudad. En Bogotá, viven 15.032 personas que se reconocen a sí mismas como indígenas pertenecientes a las etnias muisca, ambiká pijao, misak, kichwa, yanacona, pasto, nasa e inga, emberá katío, emberá chamí, wauanan, kament'sá, curripaco, wayuu y huitoto entre otras (DANE, 2005). Sin embargo, probablemente este estimado varíe de manera considerable, teniendo en cuenta que muchas personas pertenecen a comunidades que no están organizadas o reconocidas legalmente por las instituciones correspondientes. La gran mayoría de estas comunidades han migrado en condiciones de desplazamiento forzado y demás circunstancias relacionadas con el conflicto armado. El contexto de las comunidades indígenas que habitan la ciudad de Bogotá está caracterizado por relaciones de desigualdad especialmente en lo correspondiente al acceso a derechos fundamentales. El hecho de que un Cabildo, por ejemplo, el ambika pijao, —proveniente de comunidades del Tolima y sur de Colombia—, sea reconocido oficialmente, no le garantiza que tenga acceso a la salud pública de la ciudad. De esta manera, una situación recurrente en la ciudad es la que las comunidades, especialmente las mujeres y los niños presenten graves problemas de salud y desnutrición y se enfrenten con la ineficiencia del sistema de salud. Ésta es sólo una de varias dificultades a las que las mujeres indígenas, como sostén de sus familias, han querido visibilizar a través de la creación audiovisual.

Tres miradas del proceso creativo

Para el presente capítulo entreviste a once mujeres indígenas que habitan Bogotá provenientes de distintas regiones de Colombia, y algunos hombres y niños. También realicé un ejercicio de autobiografía o elicitación fotográfica con las mujeres y analizo dos materiales audiovisuales realizados por ellas desde el año 2015. Propongo que dichos procesos de creación se puedan entender a la luz de tres categorías que se entrelazan, de acuerdo con el análisis de los materiales analizados. Primero, desde un componente político a través de la visibilización de las problemáticas que han enfrentado las mujeres en el contexto de ciudad, teniendo en cuenta una historia de prácticas colonizadoras y homogenizantes, incluso dentro de las mismas comunidades. De manera que en las películas cuentan historias donde a través de su experiencia, denuncian acciones de discriminación, patriarcalismo, exclusión social, ineficiencia institucional y gubernamental, entre otras. Un segundo elemento presente en sus procesos creativos es la importancia de las emociones tanto para describir aquellas de frustración y desgaste, como también para expresar sus anhelos, tradiciones, ancestralidad y sueños. Desde éstos últimos las mujeres se inspiran para construir iniciativas como los procesos audiovisuales, recientemente. Por último, el proceso creativo de las mujeres indígenas en Bogotá puede entenderse como una acción colectiva que ellas mismas describen como un ciclo en el que siembran una semilla, caminan el proceso y recogen los frutos. Así, empleando la metáfora del tejido, se refieren a sus experiencias a partir de la creación audiovisual particularmente a las películas en sí mismas, como también todos los avances que han obtenido a través del proceso, como su capacidad de empoderamiento político, antes invisibilizado o disminuido.

1. Silencios

Las problemáticas afectan nuestro cuerpo, nuestro espíritu y que nosotras no hablemos.

Sandra Chindoy, Comunidad Kamentsá.
(Comunicación personal, junio 20 de 2017)

Una de las principales problemáticas generalizadas con las que las mujeres indígenas deben lidiar diariamente se relacionan con su situación de desplazamiento y desarraigo. Aunque la migración a la ciudad, en este caso a Bogotá varía en cada experiencia, el choque con la dinámica urbana ha sido siempre una dificultad. Sin embargo, varias de estas situaciones devienen de ciertas prácticas previas en las comunidades de origen. De esta manera, en concordancia con varias de las entrevistas realizadas, en algunos casos es común la imposición de límites y reglas externas en ciertas comunidades indígenas, por ejemplo, la de los Pastos, a través de la sanción de ciertos comportamientos para las mujeres, por cuenta del “deber ser” implementado por la religión católica. De esta manera, la mujer no sólo debía estar relegada a los espacios domésticos y al ejercicio de la crianza, sino que toda acción individual era susceptible de ser criticada si estaba por fuera de esos estándares sociales, lo que implicaba un control social que empezaba por el cuerpo femenino.⁶ Otras circunstancias promovieron su desplazamiento como la invasión de tierras por parte de diversos grupos armados por el control del territorio, lo que conllevó también a la disminución de las oportunidades laborales, al no tener el derecho a trabajar la tierra e intercambiar sus productos

6 De acuerdo con la experiencia personal de Gloria Huertas (2017), del pueblo indígena pasto, siempre fue considerada una mujer rebelde en su familia primero porque le gustaba la danza y tenía una inclinación por el arte en general. Luego al quedar embarazada en edad temprana, fue puesta en lo que se podría llamar cuarentena por parte de su madre, como una especie de sanción por vivir una maternidad temprana, entonces supuestamente tenía que dedicarse a las tareas domésticas. Años después, una vez su hijo nace, se dirige a Bogotá, a empezar una nueva vida con su familia y es donde empieza a enfrentar las situaciones propias de vivir en el contexto de ciudad.

y artesanías. Al llegar a la ciudad algunas de las mujeres, muchas veces huyendo de las situaciones antes descritas en los pueblos o comunidades de origen. En el contexto urbano, deben enfrentarse especialmente a situaciones de exclusión y discriminación por su condición social, étnica y de género como nuevos desafíos que implica la adaptación ciudadana. Son evidentes diversos tipos de discriminación que son ejemplificados en el documental *la historia de las mujeres que callaban* (2017) y en algunas de las entrevistas con las mujeres de diferentes cabildos, donde se ven vulnerados sus derechos. Por un lado, la reproducción de la violencia física y psicológica al interior de sus familias que resulta de un trato patriarcal y controlador de sus actividades por parte de sus esposos. Luego, en esa misma línea, la invisibilización de sus demandas y aportes en las instancias políticas indígenas organizadas en Bogotá, como los cabildos y otros espacios de participación política. En segundo lugar, debido a su diversidad étnica han sido víctimas de discriminación en espacios públicos y privados debido al uso de su lenguaje propio; igualmente se les ha negado el derecho a la educación al no permitirles el ingreso a las instituciones con sus hijos, lo que en suma, con otras circunstancias similares donde no se las ha escuchado, permite dar cuenta de la ineficiencia y e incapacidad de respuesta de las instituciones correspondientes a la garantía de los derechos de una ciudadanía plena en sus diferencias y diversidades. Éstas son sólo algunas de las experiencias que las mujeres han tenido que contener y silenciar, hasta los procesos que han venido emprendiendo, actualmente.

2. Memoria

Que la memoria oral se reivindique ante la sociedad desde el pensamiento indígena y las historias de los abuelos.

Milena Chindoy del Pueblo Kamentsá.
(Comunicación personal junio 19 de 2017)

De manera reciente, algunas entidades nuevas del gobierno de la ciudad, específicamente la Secretaría Distrital de la Mujer y el Instituto Distrital de las Artes-IDARTES, con apoyo de ciertos sectores de la academia, comenzaron a ocuparse de la inclusión de la agenda de los diferentes grupos de mujeres en la ciudad. Este proceso parte de la premisa de que las necesidades de las mujeres deben ser situadas y contextualizadas, como en el caso de las mujeres indígenas. Por ello, desde un enfoque interseccional, o de reconocimiento de que pueden manifestar diferentes tipos de discriminación, empezaron a implementar procesos de revitalización del tejido social de las mujeres, a partir de ejercicios de reconstrucción de la memoria individual y colectiva, así como del reconocimiento de sus experiencias emocionales como piezas fundamentales para los posteriores procesos creativos. A través del ejercicio de elicitación fotográfica con las mujeres, particularmente, pude ser partícipe de las experiencias de las mujeres contadas desde la invocación de la memoria y sus emociones relacionadas. En ese sentido, fue común encontrarse con sentimientos de melancolía cuando se refieren a elementos que han perdido: el habitar el territorio originario y la relación de ciertas prácticas culturales con este como el uso de la lengua, sembrar la semilla y recoger el alimento. Por esta razón, al revisar las fotos que les expuse para el ejercicio, algunas de ellas mismas y otras de comunidades como la wiwa en la Sierra Nevada, expresaron el anhelo del compartir colectivo con otras mujeres y personas de la comunidad. Asimismo, también expresan la melancolía que surge del recordar las tradiciones orales que una vez estando en la ciudad fueron perdiendo poco a poco, que ellas identifican en las historias de los abuelos y abuelas y en general de lo que relacionan con su ancestralidad. Estas evocaciones a la memoria colectiva, adicionalmente, a través de los procesos que comienzan a emprender entre ellas mismas con el apoyo institucional, inspira en ellas, empero, sentimientos de resistencia, de revitalización y de ganas de volver a sus prácticas y su pasado en el contexto

que ahora viven. Comienzan entonces a repensarse colectivamente a través de la comprensión de sus propias situaciones. Y en ese contexto, comienzan a ver un potencial en los procesos ofrecidos institucional y organizativamente como herramientas para alcanzar el objetivo general de fortalecer el auto-reconocimiento comunitario donde la otrora nostalgia que subyace a hacer memoria y les permite valorar nuevamente el pensamiento indígena, así como los procesos de tejido y solidaridad colectiva que se desprenden de su participación en el proceso audiovisual.

3. Rebeldías

Me veo reflejada en las mujeres indígenas porque sus rebeldías alguna vez fueron las mías.

Gloria Huertas, Cabildo Pasto. (Comunicación personal junio 17 de 2017)

Dentro de las limitantes y posiciones de inferioridad que históricamente han vivido las mujeres indígenas, el cuerpo, la acción y la palabra han sido los principales ausentes. Sin embargo, en los procesos creativos recientes, estos elementos han sido también sus dispositivos de emancipación. Varios procesos precedieron al proceso audiovisual, tanto en la experiencia individual, como colectiva de las mujeres indígenas. Gloria Huertas, del cabildo Pasto, relata cómo su primera “rebeldía” fue practicar de la danza, donde el cuerpo fue el instrumento catalizador y liberador. Otras mujeres habrían revitalizado nuevamente las artesanías como medio de supervivencia en el complejo e inequitativo universo laboral de la ciudad, otras se han puesto en práctica de nuevo sus saberes de medicina tradicional con hierbas y productos naturales. Otras mujeres de comunidades de otras regiones como el Putumayo o el Amazonas, han recuperado rituales como los círculos de palabra, como se muestra en uno de los primeros documentales

Caminos de mujer: urbanas Originarias dirigido por Gloria Huertas (2015). De acuerdo con las percepciones de las mujeres involucradas en el actual proceso de creación audiovisual, estos caminos diversos que ya comenzaban a emprender hacia su propio auto-reconocimiento a partir de sus saberes, fue el espacio propicio en el que luego se encontraron colectivamente.

El escenario político que se construyó paralelamente a esos procesos creativos individuales y comunitarios fue el Comité Distrital de Mujeres indígenas en 2013. Éste se constituyó como el primer espacio de participación pública para mujeres indígenas en Bogotá y el objetivo principal era crear una agenda conjunta a partir del intercambio de ideas, desde y para las mujeres indígenas, que pudiera elevarse a las organizaciones e instituciones correspondientes, en aras de mejorar su calidad de vida. Para la conformación del Comité, desde la Secretaría de la Mujer se realizó la invitación a los catorce cabildos de la ciudad a enviar a alguna mujer que los representara, para empezar a construir la agenda colectiva y las actividades correspondientes en materia de políticas públicas que dieran solución a sus demandas. Sin embargo, la respuesta de los Cabildos muchas veces negaba la posibilidad a las mujeres de participar y las que iban lo hacían de manera no oficial. Mientras que otras siempre manifestaron sus dificultades para asistir debido a que tenían que atender, como es lógico otras actividades como la crianza de sus hijos, nietos y en algunos casos su trabajo. De manera que el apoyo de las mismas organizaciones indígenas al proceso de participación de las mujeres indígenas en la ciudad fue débil desde el principio, lo que conllevó a que el proceso de construcción de la agenda fuera intermitente, así como la participación de las mujeres. A partir de los procesos artísticos que se comenzaron a llevar a cabo particularmente en el Comité Distrital de Mujeres Indígenas, desde el 2015, las mujeres empezaron a pensar en otras alternativas que les permitiese expresarse

de otras maneras, para superar las tensiones políticas antes descritas. El hecho de asistir a los talleres de formación artísticas implicaba para ellas un gran esfuerzo económico, físico y social, debido a su contexto de cuidadoras, madres, trabajadoras, pero también ha sido una forma de rebelarse a los contextos a los que se suponen pertenecían. De esta manera, en 2015 comenzaron el proceso de formación audiovisual con el apoyo de IDARTES con el que empezaron a emprender su camino creativo a través de las herramientas audiovisuales. Para Jhon Tisoy Jacanamijoy, compañero de una de las mujeres indígenas, “las mujeres explotaron y pensaron que no podían quedarse estancadas”.⁷ Entonces, emprendieron una caminata, que hasta ahora sigue explorando nuevos horizontes, significados y creatividades.

Lo audiovisual como bálsamo artístico

Para las mujeres indígenas, la participación en procesos de formación audiovisual y de creación en sí misma se constituye como escenario de transformación individual y colectiva. Una metáfora que describe asertivamente el proceso, de acuerdo con varias de las entrevistas realizadas y la indagación sobre lo que opinan las mujeres indígenas sobre el uso de la cámara y del audiovisual en sí mismo, es el tejido. Sembrar una semilla, una idea, una apuesta, para luego tejerla colectivamente entre la comunidad, con iniciativa de las mujeres para luego de completar el ciclo, recoger los frutos. Dicho sentido de lo colectivo y de tejer, lo elevan mucho más allá de lo literal en dos sentidos. Primero, refleja la relación que tienen ellas con su cuerpo, como instrumento de

7 Luego de contarme la historia de su familia, Jhon Tisoy Jacanamijoy (2017), —sobrino del artista indígena más conocido de Colombia en el exterior, Carlos Jacanamijoy—, me cuenta que su madre fue la primera gobernadora del cabildo inga del municipio de Santiago, departamento del Putumayo en el sur de Colombia. Lo que ha pasado con las mujeres en el contexto de ciudad, según su historia, hace parte de las luchas que emprendieron sus antecesoras.

revitalización de la memoria que es el territorio de donde vienen y donde caminan ahora, es decir el contexto urbano y , en segundo lugar, los diversos pueblos de donde vienen, es decir sus diferencias y particularidades, que exaltan como un tejido de colores que ahora les permite tener un sentido de unión como mujeres al reconocerse como indígenas habitando la ciudad y luchando por mejorar su calidad de vida, por hacer visible su voz y sus trazos creativos. De acuerdo con Sandra Chindoy (2017), se trata de “sembrar una semilla de resistencia, de ir sembrando camino para las mujeres que vienen”.

De acuerdo con lo propuesto por Plantinga (1997) el cine documental debe situarse en contextos socioculturales y relaciones de poder específicos, como en este caso de las mujeres indígenas, con respecto a la posición interseccional que concentran. En ese campo de análisis los usos del sonido, la fotografía y otros elementos estéticos pueden provocar diferentes que pueden vincularse a las relaciones de poder que están implícitas en la construcción de representaciones en el marco de los fines políticos e ideológicos propuestos en los documentales. De acuerdo con esto, en la realización audiovisual, específicamente de los documentales, varias emociones y sensaciones son suscitadas y apropiadas por las mujeres a partir de la mediación de la cámara, la imagen y los elementos técnicos asociados —guión, fotografía, dirección, edición, sonido, entre otros—. Así en el documental *Caminos de mujer: urbanas originarias* (2015) tres mujeres de diferentes generaciones relatan sus experiencias de vida en Bogotá, es decir, realizan una autobiografía de vida a través de la cámara. De acuerdo con la entrevista realizada a Gloria Huertas, indígena del pueblo Pasto quien dirige este documental, las tres historias se cuentan a partir de los contextos diferenciados de cada mujer suscitando diversas emociones en ellas: Una mujer mayor, sabedora, del pueblo Uitoto, Eufrosia Herrera quien llega a Bogotá desplazada por el conflicto armado; una joven estudiante de antropología, del

pueblo Pasto, María Inés Reina quien llega en busca de oportunidades de trabajo y estudio. Y Julieta Albacando, del pueblo Kichwa, quien nace en Bogotá, pero crece en un espacio de resignificación de las prácticas culturales propias de su comunidad originaria a través de la música y la danza. Y en el caso de Gloria Huertas (2017), como directora del corto, encontró “el audiovisual como un bálsamo artístico” que le permitió en lo personal reencontrarse con ella misma, con su hijo, quien fue el director de fotografía y sus anhelos sociales y políticos relacionados con ser un medio para visibilizar las historias de mujeres indígenas que como ella han tenido sus propias rebeldías. En las historias y el detrás de cámaras de “caminos de mujer: urbanas originarias” la cámara se constituye como un espacio común en el que estas mujeres cuentan su experiencia de cómo han venido construyendo su identidad en la ciudad. La cámara irrumpe en la realidad de la abuela Eufrosia, en un barrio de los sectores populares de Bogotá, a su historia de desarraigo de su comunidad de origen, a su actual rol como cuidadora de su nieta y a su ejercicio como sabedora de la medicina tradicional uitoto. María Inés por su parte, revela cómo ha sido su historia como estudiante de antropología entre ires y venires, encuentros y desencuentros, y a Julieta, por último, como una niña completamente comprometida con la práctica de los saberes del pueblo kichwa, alentados por la voz y relato de su padre, músico de la comunidad, como parte de una nueva generación que nace en el contexto de ciudad, pero que continúa revitalizando sus prácticas culturales. En todos los casos, su autobiografía remite a la exaltación de los saberes y experiencias de adaptación que han tenido que vivir y que visibilizan a través de este primer ejercicio audiovisual.

La historia de las mujeres que callaban (2017), por su parte, es el tercer documental que realizan las mujeres del Comité Distrital de Mujeres Indígenas de Bogotá. Técnicamente es una animación cuadro por cuadro, con un componente documental,

que retrata los distintos problemas que han tenido las mujeres que participan, como también sus anhelos a partir del trabajo colectivo que estuvieron realizando como grupo, como mujeres diversas tejiendo un espacio de participación y comunicación. En el corto documental, vemos en los primeros minutos los relatos de sus experiencias de discriminación y exclusión en la ciudad a través de la animación realizada por ellas mismas, luego una reunión colectiva de todas expresando lo que significa para ellas el Comité Distrital como espacio de participación como una excusa para encontrarse, pues como dice Blanca Suarez (2017), quien estuvo en el rol de producción, “si nosotras en este espacio como mujeres nos ayudamos, nos fortalecemos, seguro que grandes cosas pueden suceder para cada una”. En este corte de testimonios de las diferentes mujeres, exaltan la palabra como eje de fortalecimiento colectivo. En esa misma línea describen el proceso audiovisual como un mecanismo de inspiración para otras mujeres que todavía se encuentran en contextos y situaciones limitantes, que de acuerdo con Yenny Jamioy (2017), de la comunidad Kamentsá, es importante dar a conocer a otras mujeres el proceso. Por último, reivindicando sus propias lenguas le enseñan a la audiencia frases o palabras relativas al proceso o relevantes para ellas para cerrar el corto, con un mensaje educativo y de esperanza. En ese sentido, Martens (2012) comenta que el cine indígena es una práctica que simultáneamente altera el paisaje visual de los medios convencionales al representar las caras de los indígenas, historias y experiencias en pantalla y al mismo tiempo, tiene el rol crucial detrás de la cámara, del proceso creativo en sí mismo, en el que se posibilitan prácticas de solidaridad, identidad y sentido de comunidad. (Martens, 2012: 03)

Esta película se hizo en el marco de un innovador campo de realización audiovisual, denominado cine comunitario, cuya recopilación investigativa continental tiene lugar entre 2011 y 2012, con el apoyo de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano-

FNCL presidida por el colombiano, Gabriel García Márquez. Para esta investigación se escogieron diversas experiencias de producción audiovisual en numerosos países latinoamericanos y del Caribe que tuvieran como común denominador la voluntad de reivindicar el derecho a la comunicación, donde el audiovisual representa para las comunidades un ejercicio político y social, en sociedades que frecuentemente son invisibilizadas y marginadas. Según Gumuncio Et. Al (2012), en este movimiento audiovisual además se busca que sean las comunidades quienes tengan los derechos del material audiovisual que producen y que a través de las tecnologías audiovisuales afirmen su derecho a la comunicación sin la intermediación de cineastas. Algunos de los integrantes de este proceso de Ojo al Sancocho se acercaron al Comité Distrital de Mujeres indígenas en el presente año para ofrecerles la realización de un ejercicio creativo conjunto. A partir del vínculo entre las personas de Ojo al Sancocho y Gloria Huertas, mujer indígena que había dirigido el anterior cortometraje de 2015 y su apertura al Comité Distrital, surge el proyecto creativo de “la historia de las mujeres que callaban”.

Comenzar el proceso creativo desde la propuesta de cine comunitario, les permitió a las mujeres no sólo asumir los roles que quisieron, sino también una relación de intercambio, solidaridad y reciprocidad como comunidad. Las mujeres mismas hicieron el vestuario para la animación, las muñecas, hicieron canje o trueque entre unos productos con otros y, por consiguiente, el sentido de colectividad se hizo cada vez más fuerte. Igualmente, en los talleres mismos, de acuerdo con la entrevista con Gloria Huertas (2017), si se presentaban situaciones de conflicto ellos mismos lo resolvían, en un proceso en el que realizaban una especie de catarsis-guía que les permitía su resolución. En ese sentido, efectivamente el proceso audiovisual en este caso, les ha servido a las mujeres para tener voz, que se puede evidenciar claramente en la pantalla, como

audiencias, pero también demuestra que al poder hablar están pensando en resolver los conflictos, recurrir a la memoria y prácticas originaras para inspirar a otras mujeres y después, pensar que políticamente desde ese lugar, han comenzado todo un camino de incidencia, al sentir que se representan a sí mismas y a sus comunidades, al punto en que como finaliza Sandra Chindoy (2017), del pueblo Kamentsá y directora de la película, "Este es un mensaje que estamos mandando a las comunidades: Aquí estamos las mujeres indígenas, aquí estamos ganando nuestros espacios, así que las mujeres que callaba, aquí estamos".

Con todo lo anterior, el argumento central del compartir con las mujeres indígenas de Bogotá, es que en efecto, encuentran el video un dispositivo y una inspiración a través de la cual recuperaron su voz. En medio del proceso han exaltado sus emociones de frustración, debido a su condición de ser mujeres que incorporan en sí mismas múltiples discriminaciones de clase, raza, etnicidad y género en el contexto de ciudad. Desde el lenguaje audiovisual han emprendido un proceso de empoderamiento en la vía de poder participar más activamente en los espacios públicos de toma de decisiones para exigir el cumplimiento de sus demandas al ser sujetas de derechos fundamentales como parte del ejercicio de ciudadanía plena en la ciudad de Bogotá. Finalmente, el enfoque de cine comunitario, les ha permitido también encontrar en el espacio de creación audiovisual la capacidad de resolver conflictos de manera horizontal, como parte del ejercicio de solidaridad y reciprocidad que la misma producción técnica de los documentales analizados en este trabajo, les ha representado en su vida cotidiana. Esta es la semilla y ahora el tejido que ellas mismas dicen estar construyendo, particularmente para ser un ejemplo de inspiración para otras mujeres que están buscando su propio camino.

Movimiento, agencia y memoria en un encuentro de tejidos

En el presente artículo, he venido presentando dos estudios de caso relacionados con grupos de personas que se auto-reconocen como indígenas en dos contextos diferentes en Colombia. Mi interés principal es analizar cómo a través del uso del video y el lenguaje audiovisual, fortalecen su capacidad de transformar situaciones de conflicto, es decir, su ejercicio de la agencia. De esta manera, en el proceso de investigación encontré que presentan diferencias y similitudes acerca de sus objetivos frente al uso de la cámara, pero en general, encuentran una clara utilidad de este dispositivo tecnológico para manifestar sus inquietudes y problemáticas, para expresar sus emociones y anhelos, e igualmente, como un instrumento para revitalizar la memoria ancestral donde se sitúan sus prácticas culturales. En el presente apartado presentaré los principales resultados producto de la implementación de los tres métodos utilizados: El análisis de dos documentales por cada grupo, que me permitió identificar los temas e historias relevantes que querían expresar ambos grupos. Luego el ejercicio de elicitación fotográfica, que me permitió conocer sus percepciones a través de imágenes, a partir de una pregunta relacionada con su construcción identitaria. Finalmente, esbozaré a partir de categorías más generales donde se encuentran ambos procesos, por lo cual uso la metáfora de tejido y por último, los desafíos que considero tiene por delante la construcción de un movimiento indígena audiovisual sólido y unido colectivamente para un eventual posicionamiento de todas estas iniciativas de manera regional, como una propuesta incluso epistémica desde las voces de los pueblos indígenas de América Latina.

Documental: visiones políticas y de revitalización cultural

El documental, *De shizhiwa a ashina: El cerco que interrumpe el flujo del Río Ranchería* (2014) realizado por el colectivo de comunicaciones del pueblo wiwa —zhimashai—, relata la historia de la construcción de esta represa y las consecuencias que ha tenido para las comunidades de los municipios aledaños, indígenas y no indígenas. De acuerdo con los aportes de Schiwy (2009), el documental es usado como un medio para visibilizar las problemáticas que representan proyectos neoliberales de este tipo, en este caso, la represa y los daños materiales, como también sociales y espirituales. En el caso del documental *Bunguinguma Ujtunanzhe* o *Enseñanza de mayores* (2014), el video es usado para reafirmar la importancia que tienen los conocimientos tradicionales transmitidos de generación en generación. De acuerdo con lo sugerido por Himpele (2008), las comunidades hacen uso de las tecnologías audiovisuales para describir sus propias narrativas identitarias develando sus perspectivas simbólicas, sociales y culturales, ante una historia de representaciones y discursos que no incorporaban estas voces diferenciadas.

En el caso del grupo de mujeres indígenas, a propósito de haber estado cerca del proceso de formación audiovisual que se gestó a partir de 2015, con el apoyo del Gobierno de Bogotá, analizo el documental *Caminos de mujer: urbanas originarias* (2015) dirigido por Gloria Huertas, del pueblo indígena pasto. En este documental, se presentan tres autobiografías de mujeres indígenas de distintas generaciones, que viven en Bogotá por diferentes circunstancias. En ese sentido, Plantinga (1997) propone situar los documentales en contextos socioculturalmente específicos, con mediaciones políticas e ideológicas, donde las herramientas técnicas contribuyen a comunicar y dar significado a diversas situaciones y emociones. Por su parte, el documental *La historia de las mujeres*

que callaban (2017) dirigida por Sandra Chindoy y Livia Tintinago, es el producto de una construcción colectiva de mujeres de diversos pueblos indígenas para expresar las principales problemáticas que identificaron al desplazarse a la ciudad de Bogotá, entre ellas, situaciones de discriminación y exclusión social. Retomando a Martens (2012) en esta pieza se puede analizar que las mujeres están construyendo una representación propia de sí mismas material y estéticamente, a través de un proceso creativo y solidario. La cámara en este caso es el dispositivo a través del cual se hacen visibles sus anhelos, pero principalmente, sus voces.

Fotografía y significados

Para conocer e intercambiar experiencias relacionadas con el campo audiovisual con ambos grupos, utilicé la técnica de elicitación fotográfica, o autobiografía a través de imágenes. Retomando a Lombard (2013) ésta consiste en acercarse a la construcción de significados que las personas asignan a ciertos aspectos de su vida, con base en su percepción de espacio y lugar, -en este caso a una pregunta-, y que describen a través de imágenes, o a fotografías previamente dadas, a las cuales asignan un significado (Lombard 2013:23). En el caso del pueblo wiwa, hice el ejercicio con las personas de la comunidad de Siminke, algunos de los cuales hicieron parte del proceso de formación en comunicaciones. Mi interés era indagar desde sus propias miradas lo que ellos identifican como parte de su construcción identitaria, o con qué se identifican. Por lo tanto, haciendo uso de mi cámara fotográfica, me respondieron con cerca de seis a ocho fotografías que ordenaron y describieron de acuerdo con su criterio. En general, todas las fotos tenían al menos una referencia al territorio y a la naturaleza en general. Cada descripción fue un relato completo, por ejemplo, con Jotadiano joven la de comunidad que hizo parte del proceso de formación en comunicaciones, tomo la

foto de la mata de maguey y me relato todo el proceso sobre su utilidad, donde se incluyen, remedios naturales para alejar los insectos hasta la construcción mochilas (maletas); con la mata del totumo, se construyen las maracas o *aguna* y así sucesivamente, la mata del limón, el aguacate, el ayo (hoja de coca) y la ambira, estas últimas se usan para ciertos rituales tradicionales⁸. Para él son importantes estas fotografías porque él cultiva todas esas plantas, es su trabajo cotidiano.

A partir del ejercicio de elicitación fotográfica con la comunidad de Siminke, realicé una categorización de las descripciones que me compartieron, para luego hacer un análisis más general que las incorporara, como se expresa en el capítulo correspondiente al pueblo wiwa. Entonces, categorías como “espacio/naturaleza” emergen, ya que todas las referencias están relacionadas a elementos de la naturaleza, los espacios donde conviven y las historias que los teje. Posteriormente, al profundizar en dichas descripciones surge la categoría “transmisión de conocimiento” si bien todas las historias y metáforas descritas se asocian con los conocimientos que transmiten a través prácticas como la música y en general en la vida cotidiana. Finalmente, como producto de las anteriores, surge la categoría “memoria/movimiento” para describir que su pensamiento está movilizándose de manera permanente, lo que se puede observar en sus percepciones visuales registradas a través de la cámara. A partir de este proceso se puede reafirmar que el pensamiento wiwa es una expresión cultural colectiva e integrada. Todas las descripciones asociadas a las fotos que tomaron, demuestran su visión holística, por lo que las categorías que pude identificar están relacionadas y asociadas a la pregunta inicial sobre la utilidad de la cámara o a sus observaciones detrás del lente.

8 La hoja de coca —ayo— se usa en conjunto con la tinta de Ambira, para garantizar que no les de sueño en la noche especialmente que es cuando conversan como comunidad retroalimentando lo que han aprendido durante el día, de acuerdo con Jotadiano Villazón. (Comunicación personal, julio 2017)

En el caso de las mujeres indígenas, les presenté unas fotos previamente escogidas -algunas que ellas mismas tomaron durante el proceso de realización del último documental y otras que había tomado en la Sierra-, debido a que al ser un grupo más numeroso y de diversas regiones, metodológicamente fue más pertinente. La pregunta fue sobre la conexión de estas imágenes con ellas y sus experiencias de vida. Al categorizar las respuestas al ejercicio de autobiografía, encontré que las mujeres hacen una descripción sobre diversas referencias de acuerdo con sus experiencias situadas en la niñez, sensaciones, sentimientos, territorio, familia. En general, como se puede ver en la figura tres, se puede categorizar entre la nostalgia y emociones que les suscita ver a las comunidades en su territorio propio, como en el caso de las fotos del pueblo wiwa, que les despierta el sentido de desarraigo, por lo que desde ahí eleve la categoría de “memoria”, presentada en el capítulo correspondiente. Por último, desde una percepción más enérgica y proactiva cuando veían las fotos de hechas mismas en la realización del documental *la historia de las mujeres que callaban* (2017), las mujeres expresan su alegría por estar trabajando en estrategias para fortalecerse colectivamente y hacia su empoderamiento como mujeres, como indígenas, en el contexto de ciudad, por lo cual a esta última categoría la llamé “rebeldías”. De manera que, las imágenes fotográficas como parte de la construcción del documental, son parte del componente icónico y estético, pero también son significados que construyen representaciones (Plantinga, 1997:18). En el caso del grupo de mujeres, el ejercicio estimuló que repasaran sus lugares de origen, recuerdos, tradiciones, conexión con el territorio y también, como se puede ver en la *figura 8*, en la descripción de Luz Marina Molano (2017), que se reconocieran a sí mismas como parte de un proceso que acaban de emprender justamente con el apoyo de imágenes y del lenguaje audiovisual. Considero que el ejercicio de elicitación fotográfica les sirvió para reafirmar el emprendimiento colectivo que, junto a las

películas realizadas y sus testimonios de cara a este proceso, conlleva a la construcción de su propia auto-representación.

Cámara e identidad

A partir de esta pregunta, realice varias entrevistas a ambos grupos, para conocer su percepción sobre cámara como dispositivo y herramienta. Estos testimonios complementan en gran parte las categorías identificadas en el ejercicio de autobiografía. Las personas de la comunidad de Siminke, un municipio donde aún no llega la electricidad pero que ocasionalmente tienen contacto con la sociedad o “los hermanitos menores” como ellos nos llaman, consideran la cámara primero como una innovación material. Por supuesto la manipulación de este tipo de tecnologías como la cámara o incluso el celular es bastante reciente y como ha de ser lógico son los jóvenes los que tienen un mayor acercamiento a estos dispositivos. El proceso de formación en comunicación audiovisual apoyado por CINEP, mencionado al principio de este trabajo, eventualmente fue de gran ayuda para que hoy jóvenes como Jotadiano o los profesores de la escuela, no sólo tengan un conocimiento técnico al respecto, sino que también han empezado a construir una opinión sobre su utilidad en el territorio. En ese sentido, de acuerdo con las respuestas, la cámara es vista primero como un dispositivo que les permite registrar lo que quieren expresar, particularmente conocimientos, entonces en este caso es un medio para focalizar la atención sobre un detalle puntual en el territorio que otrora fuese insignificante y desde el cual se puede crear una historia para el conocimiento de la comunidad. Incluso es una herramienta para recordar, porque como dice el mamo Eusebio (2017), “porque lo que he dicho es verdad, no es mentira, y así tampoco me olvidan y yo tampoco los olvido a ustedes”. Segundo, la cámara les provoca un sentido de movimiento, porque les permite circular la información que registran y guardan a lo largo del territorio y otras regiones a donde quieren hacerla llegar.

En el caso de las mujeres indígenas, en este momento están dentro de un proceso audiovisual concreto. El ejercer roles y responsabilidades dentro del proceso, les produjo el desarrollo de un sentido de pertenencia, de comunidad, que antes ni siquiera contemplaban, en el ámbito de lo doméstico y de lo privado. En este sentido, de acuerdo con las entrevistas, primero, la cámara es un medio de expresión contundente y claro para ellas. Esto es destacable particularmente en el documental “La historia de las mujeres que callaban” (2017) porque luego de un proceso que empezó con el primero documental y la creación del Comité Distrital de Mujeres Indígenas desde 2015, las mujeres han comenzado a expresar cada vez más sus experiencias sobre lo que significa vivir en contexto de ciudad, enfrentar problemáticas como la exclusión social, la discriminación múltiple por el hecho de ser mujeres, migrantes e indígenas. A través de sus testimonios, se puede dimensionar la complejidad de sus situaciones, pero al mismo tiempo también las imágenes de sus rituales, vestidos, lenguas originarias y en general la estética del documental, dejan al espectador una idea de cuál es su identidad. Segundo, la cámara es un pretexto para afianzar su sentido de lo colectivo. Desde que empezó el proceso de formación audiovisual tanto con la Cinemateca Distrital en 2015 como de manera reciente con el enfoque de cine comunitario en 2017, las mujeres han participado en la construcción de los productos audiovisuales. Han hecho parte de la producción en campo, son convocadas a través de la olla comunitaria cuando realizan el rodaje, diseñan, confeccionan y tejen los materiales y vestidos que necesitan y en ese proceso lo más importante es que comparten y se apoyan entre ellas mismas. Por último, justo a partir de este tejido social que construyen entre ellas, encuentran en la cámara un medio para inspirar a otras mujeres a hacer ejercicios de empoderamiento.

De acuerdo con lo anterior, entonces la cámara es una ventana para expresar también

el trabajo que vienen realizando en el Comité Distrital de Mujeres Indígenas, como espacio de participación e incidencia política desde donde crean una agenda conjunta para demandar y proteger sus derechos. Este ejercicio de circulación de la información donde lo visual y lo político se vinculan es reforzado por el enfoque de cine comunitario expresado en el capítulo correspondiente a las mujeres. Tener la certeza de que el proceso de realización en sí mismo significa trabajar horizontalmente, reciprocidades e intercambios, es un acierto en el proceso de empoderamiento individual y colectivo, porque todo, desde el proceso creativo, hasta la resolución de conflictos en general se resuelven comunitariamente. En ese plano, lo audiovisual ya no sería solo un medio, más bien, ante todo, una estrategia a través de la cual las mujeres ejercen su agencia, pues de acuerdo con Visleflor Hurtado (2017) es el camino para “ver a las mujeres como semillas de vida, para valorar y fortalecer lo propio”.

Movimiento y agencia cultural

Al combinar las tres propuestas metodológicas en torno a la narrativa audiovisual para acercarme a la pregunta sobre cómo están haciendo uso de la cámara para las comunidades que estoy comparando en el presente trabajo, encuentro que tienen en conjunto una perspectiva altruista sobre el uso de estos dispositivos. Podría considerarse que realicé un tipo de triangulación metodológica, desde diferentes fuentes, en torno a mi pregunta de investigación, combinando el análisis de las películas, la elicitación fotográfica y las entrevistas no dirigidas, encontrando ciertos patrones de similitud, particularmente, entre los dos grupos. Por supuesto, la diferencia de contextos, rural-urbano, con las implicaciones que esto tiene como la falta de luz por ejemplo en la Sierra, tiene ciertas implicaciones sobre cómo las comunidades están haciendo uso del video. Las problemáticas son distintas, el acceso a la tecnología varía, los procesos de formación han sido distintos. Empero, los

acercamientos que tienen ambos grupos, son considerablemente similares, para empezar, en que están haciendo uso del video como espacio para visibilizar las problemáticas que han tenido que enfrentar, como también las apuestas políticas, identitarias y culturales, que han venido planteando a propósito del proceso creativo audiovisual, como parte de soluciones más amplias a iniciativas que tienen. En ese sentido, retomando a Doris Sommer (2006) éste proceso podría leerse a la luz del campo de la agencia cultural, o la capacidad que tienen las comunidades, en este caso los y las agentes, de transformar sus conflictos a través de una práctica cultural o artística. El video en este caso es el medio a través del cual las comunidades están construyendo procesos de auto-representación como parte de la transformación de sus estrategias de visibilización, que en otro momento, en toda América Latina, estuvieron caracterizadas por visiones homogéneas, con una clara marcación étnica tendiente a la exotización y el folclorismo, como se puede observar en el trabajo de Schiwy (2009) al explicar el proceso de transformación del cine indígena que en algún momento se realizó con estas características. El video les permite visibilizar desde su propia voz los problemas que enfrentan, como también expresar sus experiencias de vida en los diferentes contextos donde viven. En ese sentido, ambos grupos comprenden la necesidad de incorporar las dinámicas externas propias del mundo globalizado, para fijar un posicionamiento político y en general sus propias perspectivas sobre su territorio e historias de vida, independiente del contexto geográfico donde se encuentran. Al mismo tiempo, el concepto de agencia cultural también incorpora la noción de movimiento en el sentido en que, al crear estrategias artísticas o culturales, los agentes desarrollan la capacidad de maniobra dentro de las distintas circunstancias que deben enfrentar. En ambos casos, de acuerdo con las experiencias compartidas, ambos grupos sienten que la cámara les permite cierta movilidad y por lo tanto de circulación de la información y experiencias que quieren

expresar. En el caso de los wiwa por ejemplo, de poder visibilizar la situación que enfrentan con la construcción de la represa del Cercado, a otras comunidades. En el caso de las mujeres en Bogotá, es un punto de convergencia entre un grupo de mujeres provenientes de lugares completamente diferentes, que inician la construcción de un camino conjunto hacia el reconocimiento de su identidad e incidencia en contextos de ciudad. Ambos casos incluso, retomando a Aguilera y Polanco (2011) pueden inscribirse de manera más amplia en la noción de imagen-política propuesta de acuerdo con la experiencia de la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca, ya que ambas comunidades usan los instrumentos audiovisuales para fortalecer su capacidad de comunicación y empoderamiento, como también de intercambio entre las mismas comunidades, o con agentes e instituciones externas.

Memoria y vida comunitaria

Como he venido expresando de acuerdo con los resultados de la investigación, el otro uso principal que las comunidades en cada caso le dan al video, es la preservación de la memoria. Es claro que, aunque no tengan en toda la comunidad de Siminke un amplio manejo de las herramientas audiovisuales, especialmente los mayores, igual identifican el potencial que tiene para el registro de ciertos conocimientos que quieren transmitir, sobre el territorio, por ejemplo, como la música. En el caso de las mujeres indígenas en Bogotá, el poder hablar nuevamente en su lengua a través de la cámara y contar sus experiencias en el contexto de ciudad, es también un factor fundamental para la revitalización de las memorias que tienen de sus territorios de nacimiento, que se fueron diluyendo en la experiencia del día a día en la urbe. En este sentido, retomando a Aguilera y Polanco (2011), el video es usado en función a la experiencia vital de la cotidianidad de las comunidades, donde se incluyen conocimientos, memorias, recuerdos, registros, que les permite conectar su presente

con los conocimientos y experiencias históricas que han vivido. De ahí que, en los capítulos correspondientes a cada caso, se resalten la conexión entre el video como medio de divulgación política y de revitalización cultural. Ahora bien, considero, que el camino del proceso creativo audiovisual, la comunidad de la Sierra está en clara desventaja, respecto a las mujeres en Bogotá, debido al respaldo y el apoyo que recientemente han recibido. Sólo de manera reciente, la organización política wiwa, al cambiar de autoridades, ha manifestado de nuevo un interés por retomar procesos de formación artística y de realización audiovisual, que es actualmente el anhelo de las personas de la comunidad de Siminke, especialmente en lo que corresponde al registro de historias relacionadas con la música. En el caso de las mujeres, están trabajando activamente y como proyecto en construir un centro de producción audiovisual desde el enfoque de cine comunitario. En ambos casos, empero, el proceso de creación audiovisual ha contribuido con su fortalecimiento político y social porque han encontrado en el video la posibilidad de hablar desde sus propias voces y de estimular reflexiones al interior y exterior de las comunidades, es decir que el video ha sido un pretexto también para volcar la mirada hacia sus propias situaciones, como propone Zamorano (2009), en su propuesta de intervenir su realidad a través del video. Esto les ha permitido crear estrategias de contingencia, maniobra, pero también de reivindicación de sus prácticas culturales, a través de este camino creativo. Es posible entonces que los procesos audiovisuales en Colombia, se estén tejiendo a través del sentido de comunidad y de solidaridad, como parte del enfoque del cine comunitario, pero también como experiencia de vida transformando sus estrategias de visibilización, sus modos de construir memoria social y hasta sus formas de entretenimiento. Pero es todavía un proceso incipiente y desafiante en el que la investigación puede ser una herramienta útil no sólo para visibilizar estas experiencias, sino también para servir como plataforma de conexión comunitaria hacia un movimiento

audiovisual latinoamericano desde las voces de las comunidades que se auto-reconocen como indígenas.

Referencias

- Aguilera, C. y Polanco, G. (2011). *Luchas de representación: prácticas, procesos y sentidos audiovisuales colectivos en el suroccidente colombiano*. Santiago de Cali, Colombia. Programa Editorial Universidad del Valle.
- Alfonso, T., Grueso, L., Prada, M., y Salinas, Y. (2011). "El proyecto sobre el río rancharía: la represa del Cercado". En Lemaitre J. (Ed.), *Derechos enterrados: Comunidades étnicas y campesinas en Colombia, nueve casos de estudio*. Bogotá, Colombia. Editorial de la Universidad de los Andes. (pp. 131-150). Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/10.7440/j.ctt1b3t8b3.11>
- Araujo, S. (2014). "Dimensiones políticas del diálogo intercultural. Patrimonios de conocimiento y luchas sociales" en Margarita C., Mauricio M. y Marta Z. (Ed.), *El valor del patrimonio: mercado, políticas culturales y agenciamientos sociales*. (pp. 359-389) Bogotá, Colombia: Instituto Colombiano de Antropología e Historia-ICANH.
- Arias, A. (2006). "Conspiracy on the side lines: How the Maya Won the War" en Sommer D. (Ed.), *Cultural agency in the Americas*. (pp 167-168). New York, United States. Duke University Press.
- Bocarejo, D. (2012) "La movilización política de espacios imaginados. Construcción de fronteras multiculturales en la Sierra Nevada de Santa Marta" en Cháves M.(Ed.), *La multiculturalidad estatalizada: Indígenas, afrodescendientes y configuraciones de Estado*. (pp. 151-161). Bogotá, Colombia: Instituto Colombiano de Antropología e Historia-ICANH.
- Burguete, C., y Mayor, A. (2010) "Autonomía: la emergencia de un nuevo paradigma en las luchas por la descolonización en América Latina". En González, M., Burguete, A., y Ortiz, P., (Ed.), *La autonomía a debate: Autogobierno indígena y Estado plurinacional en América Latina*. (pp. 63—95) Quito, Ecuador: FLACSO.
- Bushnell, D. (1994). *Colombia una nación a pesar de sí misma: De los tiempos precolombinos a nuestros días*. Bogotá, Colombia: Editorial Planeta. (pp. 215-392).
- Chaves M. y Zambrano M. (2006). "From Blanqueamiento to Reindigenización: Paradoxes of Mestizaje and multiculturalism in contemporary Colombia" *European Review of Latin American and Caribbean Studies* No. 80, pp. 5-23.
- Chaves M., Montenegro, M., y Zambrano, M. (2014). "Introducción: Agentes sociales, estrategias políticas y mercados culturales en los procesos de patrimonialización" en Chaves, M., Montenegro M., y Zambrano M. (Ed.) *El valor del patrimonio: mercado, políticas culturales y agenciamientos sociales*. (pp. 11-39). Bogotá, Colombia: Instituto Colombiano de Antropología e Historia-ICANH.
- Centro de Investigación y Educación Popular -CINEP (2006). *Fortalecimiento del gobierno propio de los pueblos indígenas arhuaco, kogui, y kankuamo, contribuyendo al ordenamiento territorial ancestral de la Sierra Nevada de Santa Marta, desde sus principios y prácticas culturales*. (Documento de trabajo inédito presentado por el CTC a la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo-AECID). Bogotá, Colombia.
- Centro de Investigación y Educación Popular -CINEP (2009) *Cartilla música wiwa* (Documento inédito producto del proyecto de recuperación de la música tradicional del pueblo entre el PPP-CINEP – OWYBT). Bogotá, Colombia.
- Comaroff, J, y Comaroff, J. (2009). *Ethnicity.inc* Chicago, United States: University of Chicago Press.
- Emirbayer M. y Mische A. (1998). "¿What is an agency?" en *American Journal of Sociology*, Vol. 103 (No 4), pp. 962-1023.
- Fraser, N. (1997). "¿De la redistribución al reconocimiento? Dilemas en tomo a la justicia en una época postsocialista". En Fraser, N. (Ed.), *Iustitia Interrupta: Reflexiones críti-*

- cas desde la posición postsocialista*. (pp. 17-54). Bogotá, Colombia: Siglo de Hom-
bres Editores.
- Goddenzi, J. (2006). "The discourse of diversity: Language, ethnicity and interculturality in Latin America". En Doris Sommer (Ed.), *Cultural Agency in the Americas*. (pp 146-166). New York, United States: Duke University Press.
- Grady, J. (2008). "Visual Research at the Crossroads". En *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 9(3), Art. 38. Recuperado de: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0803384>.
- Guber, R. (2001). *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Bogotá, Colombia: Grupo Editorial Norma.
- Gumucio, A. (2014). *El cine comunitario en América Latina y el Caribe* Bogotá, Colombia: Fundación del nuevo cine Latinoamericano.
- Hale, Ch. (2004). "Rethinking Indigenous Politics in the Era of "Indio Permitido" en *NACLA Vol. 38* (No 2). pp 16-20.
- Hall, Stuart (1991) [2001] "The local and the Global: Globalization and Ethnicity", en King, Anthony D. (Ed.), *Culture Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. (pp. 19-39). New York, United States: Macmillan-State University of New York at Binghamton.
- Himpele, J. (2008). *Circuits of Culture: Media, Politics, and Indigenous Identity in the Andes*. (pp. 1—38). Minneapolis, United States: University of Minnesota Press.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (1995). "Theorizing heritage". *Ethnomusicology*, Vol. 39, (No. 3). Chicago, United States: University of Illinois. pp. 367-380.
- Lombard, M. (2013). "Using auto-photography to understand place: reflections from research in urban informal settlements in Mexico" en *Area Vol. 45* (No. 1). pp. 23—32.
- Martens, E. (2012). "Maori on the Silver Screen: the evolution of indigenous feature filmmaking in Aotearoa/New Zealand". *International Journal of Critical Indigenous Studies*, 5 (No 1). pp. 2-30.
- Mosúa, J., Copa, A., Pinto, M., Flores, D. (2001-2002) "Bolivian Links: Indigenous Media BOMB". *The Americas Issue No. 78*. pp. 30-35.
- Ochoa, A., y Gragnolini, A. (2002). *Músicas en transición*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.
- Ortner S. (1984). "Theory in anthropology since the sixties" en *Comparative Studies in the society and history* 26 (No 1). pp 126-166.
- Pardo, M. (2009). *Música y sociedad en Colombia: Translaciones, legitimaciones e identificaciones*. Bogotá, Colombia: Universidad del Rosario.
- Pineda, S. (2017). *Pueblos Indígenas y justicia propia en Bogotá: Documento de resultados del ejercicio de investigación con 14 pueblos indígenas residentes en Bogotá*. Bogotá, Colombia: Instituto Distrital de la Participación y Acción Comunal-IDPAC.
- Plantinga, C. (1997) [2010]. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.
- Schiwy, F. (2003). "Decolonizing the Frame: Indigenous Video in the Andes" *The Journal of Cinema and Media*, Vol. 44, (No. 1). Wayne State University Press. pp. 116-132.
- Semper, F. (2006). "Los derechos de los pueblos indígenas de Colombia en la jurisprudencia de la Corte Constitucional" en *Anuario de derecho constitucional latinoamericano* Recuperado de: <http://www.corteidh.or.cr/tablas/R21731.pdf>
- Sommer, D. (2006) "Wiggle Room" en Sommer, D (Ed.), *Cultural agency in the Americas* New York, United States: Duke University Press. pp 1-28.
- Triana, L. (2014) *Neoliberalismo y agencia cultural: proyectos musicales y movilización política del pueblo wiwa de la Sierra Nevada de Santa Marta*. (Tesis de Maestría en Estudios Culturales). Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Turino, C. (2011). *Punto de Cultura: El Brasil de Abajo hacia arriba*. Medellín, Colombia:

Secretaría de Cultura Ciudadana, Alcaldía de Medellín. Tragaluz Editores.

Ulloa, A. (2010). *Autonomía a debate: Autogobierno indígena y Estado plurinacional en América Latina*. En González, M., Burguete, A., y Ortiz, P. (Ed), Quito, Ecuador: FLACSO.

Zamorano, G (2009). "Intervenir la realidad: usos políticos del video indígena en Bolivia" en *Revista Colombiana de Antropología Vol 45* (No 2). pp. 259-285.

Filmografía

Colectivo de comunicación del pueblo wiwa — zimashai — (2014). *De Shizhiwa a Ashina: El cercado que interrumpe el flujo del Río Ranchería*. [documental] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=M-f54lwU5m8s>. *Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia*.

Colectivo de comunicación del pueblo wiwa —zimashai — (2014). *Bunguingama utunanzhe*. [documental] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FYS-GZiSMa-c> *Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia*.

Chindoy, S y Tintinago, L. (2017). *La historia de las mujeres que callaban* [documental] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=h6ZNSA1H3vE&index=1&list=PLW6t0Cqw63696MwYzM8lbfBCzTI-WcY_qf

Huertas, G. (2015). *Caminos de mujer: urbanas originarias* [documental] Disponible por Cinemateca Distrital, Instituto Distrital de las Artes-IDARTES, Bogotá, Colombia.

Lista de Entrevistas

Entrevista No. 1 Jenny Jamioy de la comunidad kamentsá, junio 2017 grabación digital 14 minutos. Entrevistó: Laura Triana. Bogotá, Colombia.

Entrevista No 2. Jhon Tisoy Jacanamijoy comunidad inga, junio de 2017 grabación digital 25 minutos Entrevistó: Laura Triana. Bogotá, Colombia

Entrevista No. 3. Milena Chindoy comunidad kamentsá, junio de 2017 grabación digital 35 minutos Entrevistó: Laura Triana. Bogotá, Colombia.

Entrevista No 4. Visleflor Hurtado comunidad nasa, grabación digital 13 minutos Entrevistó: Laura Triana. Bogotá, Colombia

Entrevista No. 5. Gloria Huertas, comunidad pasto, junio 2017 grabación digital 59 minutos Entrevistó: Laura Triana. Bogotá, Colombia.

Entrevista No. 6. Sandra Chindoy, comunidad kamentsá, junio 2017 grabación digital 59 minutos Entrevistó: Laura Triana. Bogotá, Colombia.

Entrevista No 7. Jotadiano Villazón, comunidad wiwa, julio 2017 grabación digital 20 minutos Entrevistó: Laura Triana. Municipio de Siminke, resguardo kogui-malayo-arhuaco, departamento de la Guajira.

Entrevista No. 8. Mamo Eusebio Conchangüi Sauna, Julio de 2017 grabación digital 40 minutos Entrevistó: Laura Triana. Municipio de Siminke, resguardo kogui-malayo-arhuaco, departamento de la Guajira.

Entrevista No. 9. Armando Mojica, Julio de 2017 grabación digital 20 minutos Entrevistó: Laura Triana. Municipio de Siminke, resguardo kogui-malayo-arhuaco, departamento de la Guajira.

Entrevista No 10. Adalberto Villazón, Julio de 2017 grabación digital 17 minutos Entrevistó: Laura Triana. Municipio de Siminke, resguardo kogui-malayo-arhuaco, departamento de la Guajira.

Entrevista No 11. Otoniel Conchangüi Sauna, Julio de 2017 grabación digital 11 minutos Entrevistó: Laura Triana. Municipio de Siminke, resguardo kogui-malayo-arhuaco, departamento de la Guajira.

