

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Derecho

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

Comunidad, Memoria y Televisión: Dos documentales producidos por las comunidades Kankuamá y Mokaná en el marco del proyecto estatal de “Televisión étnica”

Laura Ivette Peña Munevar

Tutor: Alex Schlenker

Quito, 2018



Yo, Laura Ivette Peña Munevar, autora de la tesis titulada Comunidad, Memoria y Televisión: Dos documentales producidos por las comunidades Kankuamá y Mokaná en el marco del proyecto estatal de “Televisión étnica” mediante el presente documento de constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magister en Estudios Culturales con Mención en Artes y Estudios Visuales en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. 1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se obtenga beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet. 2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad. 3. En esta fecha entrego a la Secretaria General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso, y digital o electrónico.

Firma:

Laura Ivette Peña Munevar

Fecha: 24 de Agosto de 2018

Resumen

La presente investigación recorre junto con las comunidades Kankuamá y Mokaná el camino transitado para producir los documentales “Mujeres que tejen cultura” (2009, 28:28 min.) y “Tras las huellas de los Mokaná” (2009, 25:37 min.) en el marco del proyecto nacional de televisión étnica que se ha venido construyendo en Colombia.

La tesis está organizada en tres capítulos. El primer capítulo inicia con una aproximación a lo que ha sido la representación indígena en el país para llegar a comprender los planteamientos del proyecto de televisión étnica, sus limitantes y las apuestas de las y los comunicadores indígenas para enfrentarlas. Se continúa con la forma cómo se dio la alfabetización tecnológica, la aprensión del lenguaje audiovisual y la participación de la comunidad en las dinámicas de producción de los contenidos para los documentales.

El segundo capítulo describe los documentales y expone los ejes de reflexión de la imagen en relación con lo que develan las formas de producción, finalizando con la identificación de los puntos de fuga que permiten los documentales.

El tercer capítulo da cuenta de la importancia de los principios de vida de las comunidades, así como de la lucha por las memorias para el fortalecimiento de la identidad Kankuamá y Mokaná y su pervivencia. De igual manera, este apartado expone la necesidad de alfabetizaciones tecnológicas centradas en la posición particular de cada cultura, que trasciendan del instrumentalismo al compromiso ético y político, y que posibiliten un giro crítico frente a la naturalización del poder, conducente a una praxis encaminada a la liberación del ser y el conocer, que al final permita potenciar el valor cultural de las comunidades mediante el audiovisual.

Dedico esta tesis a mis hermanos Isabel y Manolo por su apoyo incondicional
A mis padres, mis abuelos y todos los antepasados que me acompañan en el camino
de encontrarme en el mundo.

A todas y todos los que se buscan.

Agradezco a todas las personas que hicieron posible esta investigación, especialmente:
A los participantes de los documentales “Tras las huellas de los Mokaná” y “Mujeres que tejen cultura” de las comunidades Mokaná y Kankuamá por participar, alentarme para no desfallecer y desear seguir tejiendo a mi lado. Especialmente a la memoria de Saúl Martínez por abrirme el camino para trabajar en el territorio de la Sierra. A Delvis Estrada Arias y Lin Sánchez por llenarme de enseñanzas y abrirme sus corazones.
A Angélica Torres y Alexander Yosa socios que saben cubrir espaldas.
Al semillero de investigación Pedagógica KiweUma por enseñarme a abrir caminos con el corazón.
A mi tutor Alex Schlenker presentador de mi ante la sociedad.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción.....	7
Capítulo Primero	13
¿A qué nos referimos con televisión étnica?	13
Formas de producción de los documentales “Mujeres que tejen cultura” y “Tras la huella de los Mokaná”	22
Producción en “Mujeres que tejen cultura”	23
Producción en Tras la huella de los Mokaná.....	29
Capítulo segundo	33
Imágenes, producción y puntos de fuga.	33
Descripción del documental “Tras las huellas de los Mokaná”:	33
Descripción del documental “Mujeres que tejen Cultura”	41
¿Qué nos cuentan las imágenes?: puntos de fuga.....	47
Capítulo tercero	58
Principios comunitarios y memorias: documentales producidos por las comunidades kankuamá y mokaná.	58
CONCLUSIONES.....	76
FUENTESBIBLIOGRÁFICAS.....	81
Fílmicas	83
Orales.....	83

Con los audiovisuales nosotros nos reencontramos con nosotros mismos, con mucha gente que ya no está en los territorios o también con gente que ya falleció y esta es la forma de volverlos a ver.

DELVIS ESTRADA

Introducción

Cotidianamente vemos imágenes en la pantalla ajenas a nuestras propias realidades. Esta representación, que no se ajusta a nuestras memorias o construcciones de sentido, es la que genera los cuestionamientos a partir de los cuales, hace aproximadamente 7 años, se viene tejiendo con la comunidad Nasa del departamento del Cauca, en el sur de Colombia la posibilidad de realizar un trabajo audiovisual que permita re-crear, más allá de la narrativa que ha sido impuesta desde cánones establecidos, nuestras memorias y las formas de contarlas, definiendo así caminos para compartir formas de existencia, ponerlas en diálogo y generar maneras de relacionarnos con otros desde horizontes distintos de existencia. Este compartir ha generado unos lugares comunes en el mundo, que han permitido construir reflexiones y propuestas.

Gracias a este camino fue que llegué a conocer y compartir con las comunidades Kankuamá y Mokaná, pude tejer amistades y poco a poco juntos reflexionamos sobre el trabajo de producción audiovisual que habían realizado y concretado particularmente en los documentales “Mujeres que tejen Cultura” (2009, 28:28 min.) y “Tras las huellas de los Mokaná” (2009, 25:37 min.).

Sin embargo, este camino no ha sido fácil de transitar; aunque los primeros pasos para iniciar la propuesta de trabajo con las comunidades eran conocidos, las dinámicas de los territorios, más allá de su dimensión física (como las áreas geográficas que conforman los resguardos) y comprendidos como lugares donde se tejen relaciones económicas, sociales, políticas, espirituales y culturales apropiadas de manera particular por las comunidades y fundamentales para su pervivencia, eran distintas a las identificadas al inicio del trabajo. A partir de lo anterior surgieron diferentes inconvenientes.

Por ejemplo, debido a la cantidad de proyectos que constantemente están llegando al territorio, hubo dificultades en el proceso de ubicación del equipo. Sumado a esto, las comunidades no estaban acostumbradas a reflexionar sobre el trabajo realizado en ocasiones anteriores, razón por la cual los diálogos se daban de manera esporádica y tomó

más tiempo del previsto poder avanzar en las reflexiones requeridas por la investigación. A lo anterior, se agrega el hecho de que Saúl Martínez, el mamó¹, guía espiritual, encargado de coordinar la investigación, dejó el espacio de la vida material. Por lo anterior, la aproximación a lo filmado en los documentales necesitó de mucha voluntad por parte de los participantes para transitar los caminos que se habían trazado.

El trabajo inicia con una reflexión sobre la representación audiovisual indígena, particularmente de las comunidades Kankuamá y Mokaná, la cual tuvo lugar en la década de 1990. Establecer el manejo de la representación audiovisual del indígena en el país, permitió ejemplificar la historia que se había vivido en las comunidades, así como posicionar el audiovisual como posibilidad de autoafirmación ante el canon técnico del estándar occidental. Dicha experiencia aportó a la construcción de la política nacional de televisión étnica, que se ha estado desarrollando hace más de 10 años y aún no culmina.

La ruta de trabajo continúa con la reflexión sobre los procesos de apropiación de lenguajes, tecnologías y medios de la cultura occidental por parte de las comunidades Mokaná y Kankuamá. Los dos casos ilustran la diferencia respecto al manejo otorgado al proyecto por parte de las comunidades y los aportes que éste dejó en los territorios. Así mismo, muestra las maneras cómo los comunicadores indígenas adaptan los aprendizajes a los contextos y necesidades de dichas comunidades.

Estos aprendizajes son vistos a la luz de los principios de vida y las memorias de las comunidades, por lo tanto, los comunicadores indígenas reflexionan sobre el ser indígena, cuestionan el término, reconocen que es una herramienta política, que en realidad el sentido no está presente en la palabra, que históricamente ésta lo único que ha hecho es generar exclusiones. Empiezan a generarse unos planteamientos interesantes pero que, en acuerdo conjunto con la investigadora, se decidió no incluirlos en la investigación, puesto que sería necesario realizar otra investigación respecto al tema y lo importante es que en el corazón permanezca la defensa de la vida y la pervivencia armónica del ser humano con la naturaleza; así nos hermanamos, nos reconocemos como hijos de la tierra, llamémosnos como nos llamemos.

A partir de lo anterior, el trabajo se centra en establecer los principios propios de las comunidades Kankuamá y Mokaná, se discute sobre éstos, su importancia y la manera

¹ Mamó es el nombre por el cual se conocen los guías espirituales de la sierra Nevada de Santa Marta.

cómo están presentes a la hora de realizar audiovisual, así como lo que pasa en la comunidad cuando la producción audiovisual no los tiene en cuenta. Desde allí, se reflexiona sobre el lugar de la historia y el papel de la memoria, su importancia en la lucha por los sentidos de existencia, especialmente en aquellos lugares que históricamente han estado marcados por la exclusión y especialmente se enfoca en la relación que la memoria tiene con el audiovisual.

Finalmente se reflexiona sobre el discurso de quienes en mucha literatura sobre redes sociales virtuales son denominados como prosumidores²; se decide no usar el término por considerarlo demasiado extraño y confuso, ante lo cual se propuso evidenciar qué es lo que ha estado sucediendo en el territorio con el uso de internet, la alfabetización tecnológica que se hace necesaria y las apuestas que continúan.

Es importante mencionar que las comunidades Kankuamá y Mokaná se encuentran ubicadas al norte de Colombia. La comunidad Kankuamá en el departamento del Cesar, su territorio está ubicado en la Sierra Nevada de Santa Marta, que habita junto con las comunidades: Arahuaca, Kogi y Wiwa. El resguardo está conformado por doce asentamientos: Atánquez, Chemesquemena, Guatapurí, La Mina, Pontón, Las Flores, Los Haticos, Rancho de la Goya, Ramalito, Mojao, Rio Seco y Murillo.

La mayoría de participantes del documental “Mujeres que tejen Cultura” (2009, 28:28 min.), así como el equipo de realización, actualmente viven en Atánquez, lugar donde se encuentra activa la emisora razón por la cual esta comunidad es la más comprometida con el tema comunicativo. Por su parte, la comunidad Mokaná se ubica en el departamento del Atlántico, está asentada en los municipios de Tubará, Malambo, Galapá, Usiacurí, Baranoa, Puerto Colombia y Piojo.

El documental “Tras las huellas de los Mokaná” (2009, 25:37 min.) se realizó bajo la jurisdicción especial indígena de Galapá y participaron algunos habitantes de Tubará y Puerto Colombia. Respecto del nombre de la comunidad, Lin Sánchez comunera de Galapá e indígena Mokaná, cuenta que: “La palabra Mokaná con k significa indio sin pluma porque somos indio sin pluma, porque nosotros no utilizamos plumas, o sea como los

² Este término hace referencia a la posibilidad de producir y consumir nuestros propios productos, creando un valor que es posible compartir a través de internet, en el caso audiovisual el control de la producción de imágenes ya no se encuentra centralizado ya que las tecnologías de la información hacen cada vez más posible que las audiencias produzcan sus propios contenidos. (Islas-Carmona, 2008)

indígenas del interior, nosotros solamente utilizamos la pluma para los rituales y cuando el mamo o el chamán así lo decidían”(Sanchez, 2017)

El trabajo de campo duró alrededor de cuatro meses en cada comunidad. Primero se pidieron los permisos espirituales y políticos requeridos, a partir de los cuales se delegó a Lin Sanchez de la comunidad Mokaná y a Delvis Estrada de la comunidad Kankuamá como acompañantes permanentes de la investigación. Se conversó con los equipos que hicieron parte de la producción audiovisual de los documentales “Mujeres que tejen Cultura” (2009, 28:28 min.) y “Tras las huellas de los Mokaná” (2009, 25:37 min.), con quienes se estableció la necesidad de realizar unos encuentros para ver los documentales, reflexionar sobre lo observado y sobre lo conversado con las personas de las comunidades participantes de estos.

Así, se estableció un trabajo en colaboración con los equipos de comunicadores presentes en los territorios y los participantes de las comunidades en los documentales. Ambos grupos reflexionaron sobre su experiencia y sobre la trayectoria de la investigación, la cual se desarrolló en tres etapas. La primera fue de acercamiento y planeación, en esta se presentó y ajustó la propuesta y se organizó el equipo y cronograma de trabajo. En la segunda se realizaron las visitas a los participantes de los documentales y los encuentros con los equipos de producción para compartir y reflexionar sobre el proyecto de televisión étnica. Finalmente se plantearon los hallazgos más importantes del proceso y el esquema de presentación de la investigación.

Se hizo uso de técnicas orales y análisis fílmico de dos producciones audiovisuales: “Mujeres que tejen cultura” (2009, 28:28 min.) y “Tras las huellas de los Mokaná” (2009, 25:37 min.), lo que permitió reflexionar, con la participación de las personas de las comunidades, los distintos significados conceptuales presentes en su práctica, así como la forma en que fueron asumidos los proyectos audiovisuales.

En cada documental el abordaje del análisis fílmico fue distinto. “Mujeres que tejen Cultura” (2009, 28:28 min.) fue un desarrollo pensado y realizado principalmente por las y los comunicadores del territorio, en el cual se tuvo en cuenta el proceso de formación técnica que contemplaba el Proyecto de “Televisión Étnica”. La apropiación de estas herramientas técnicas fue positiva y en los encuentros los participantes del documental

generaron unas reflexiones en torno a lo que se observa en pantallapara, a partir de allí, ampliar lo que significó seleccionar las imágenes, el sonido, las personas entrevistadas etc.

Por su parte, el film “Tras las huellas de los Mokaaná” (2009, 25:37 min.) fue guionizado y realizado por el equipo de formación encargado del Proyecto de “Televisión Étnica”, por lo que la comunidad Mokaaná participante no tenía un significado claro respecto a las imágenes, el sonido, lo narrado. Como consecuencia de lo anterior, el ejercicio se centró en reescribir el guion con las imágenes en pantalla para a partir de allí hacer el análisis del film.

Como metodología de investigación, se empleó la etnografía colaborativa que “invita a nuestros consultantes a hacer comentarios e intenta que dichos comentarios pasen a formar parte abiertamente del texto etnográfico mientras éste se desarrolla. A su vez, esta negociación es reintegrada nuevamente en el proceso del trabajo de campo mismo”(Rappaport s.f.,51).

De allí que la observación, el diálogo y la consulta a los equipos realizadores se volviera fundamental en el proceso investigativo cuya técnica puede ser nombrada como: recorrido del documental a la realidad comunitaria, ya que el punto de inicio fueron preguntas iniciales, surgidas a partir de los documentales. Luego, estas preguntas se ampliaron, con los equipos realizadores y los participantes de las comunidades, lo cual posibilitó continuar la reflexión de nuevo en sentido inverso. Lo anterior, generó no solo reflexiones en torno a los hechos cotidianos cargados de significado para la investigación, sino que permitió además establecer reflexiones sobre las entrevistas y encuentros realizados con las personas de las comunidades participantes de los documentales.

Es importante rescatar el llamado de los participantes de los documentales “Mujeres que tejen Cultura” (2009, 28:28 min.) y “Tras las huellas de los Mokaaná” (2009, 25:37 min.), y especialmente de las y los comunicadores indígenas que participaron en su realización, a reconocer sus voces y reflexiones para que no exista un autor que se apropie de las voces de los otros y para que, por el contrario, se posicione el reconocimiento de los participantes como teóricos en la medida en que están interpretando y dando sentido a la realidad de acuerdo a su experiencia, y por tanto la necesidad que el documento exprese tal cual lo que se ha construido de manera colectiva con los participantes de estos dos documentales; por esta razón, en varias partes del texto, el sujeto que habla hace referencia

a un “nosotros” que reflexiona conjuntamente. La reflexión conjunta fue fundamental para establecer las apuestas que realizan las comunidades, así como los retos del proyecto de televisión étnica y las necesidades investigativas que tienen las comunidades, dado la variedad de temas surgidos a partir de los encuentros.

Capítulo Primero

¿A qué nos referimos con televisión étnica?

La televisión es una gran autopista por donde circulan infinidad de contenidos, con sus vías rápidas, demarcadas, incluso con paradas determinadas; pero la televisión étnica es apenas un desecho transitado largamente que no alcanza a hacer trocha, frente a la cual espero contribuir para que no desaparezca.

Para abordar el tema de la televisión étnica en Colombia es necesario hablar, en primer lugar, sobre lo étnico, y específicamente, sobre la manera en que históricamente se ha realizado la representación audiovisual del sujeto indígena y que ha conducido al concepto actual de televisión étnica en Colombia y su problematización.

La representación audiovisual implica el uso del lenguaje donde se relaciona el sonido con la imagen para decir algo con sentido sobre algo, o para representar de manera significativa el mundo a otras personas. En palabras de Hall, la producción e intercambio de sentido entre los miembros de una cultura con el uso del lenguaje, de los signos y de las imágenes que sustituyen o representan cosas, empieza a generar mapas de sentidos compartidos (Hall, 2010).

La representación audiovisual que se ha hecho en Colombia sobre el indígena provocó una mirada anquilosada, desde la superioridad que el eurocentrismo instaló en el continente y que ha provocado una larga y constante lucha para que pueblos como el Mokaná y Kankuamo busquen y reivindiquen su reconocimiento.

En la historia de representación audiovisual indígena encontramos tres momentos: en el primero el personaje indígena es mostrado desde el atraso y la superstición que justifican la violencia contra él; en un segundo momento se ve al indígena violentado que necesita ser visibilizado con un sesgo de romanticismo, utopía y paternalismo, y en un tercer momento se respeta la alteridad indígena y son ellos quienes construyen el audiovisual y con este su propia representación. Así, “la cámara empodera a las comunidades y se vuelve una aliada: las comunidades dejan de ser “objetos etnográficos” y se convierten en cineastas-videastas que redefinen la relación entre los pueblos originarios y el exterior” (Reza, 2013, Pág. 125).

Aunque los estudios que tratan de mostrar estas etapas generalmente son periodizados, teniendo en cuenta las corrientes o movimientos que predominaban en cada época, estos momentos no son exclusivos del periodo al cual se refieren, pues las formas de representación se van sumando sin necesariamente desaparecer con el paso de los años.

Un ejemplo de lo anterior puede verse en el film “Tras las huellas de los Mokane” (2009, 25:37 min.), que corresponde a una periodización en la cual prima el paradigma de auto-representación y colaboración comunitaria. Sin embargo, en éste se evidencia una visión foránea que parte de un guion realizado por un personaje ajeno a la comunidad, guion que todos los participantes debían aprenderse, lo que impidió el empoderamiento de la herramienta, objetivo del proceso de producción. Además, de manera contradictoria, se encuentra enmarcado y catalogado como un ejercicio documental, aun cuando su manera de realización corresponde más con el producto argumental, en la medida en que tradicionalmente éste último presenta hechos dramatizados ideados previamente, mientras que el documental busca más un registro de sucesos de la realidad; sin embargo, esta es la catalogación por la cual es reconocido.

Dentro del inicialmente mencionado discurso de atraso y superstición, se logran rastrear 26 producciones audiovisuales en Colombia, realizadas entre 1911 y 1932 (Villegas, 2017), en las cuales el indígena es representado como parte del paisaje; en ocasiones su rol es interpretado por actores no indígenas y poco a poco empieza a adquirir protagonismo narrándose desde la inferioridad.

Para el caso colombiano, es entre los años 20's y 50's del siglo anterior (Mora, 2012) que el indígena comienza a ser representado en la pantalla manteniendo el discurso de la inferioridad, a través de la desvalorización cultural. Las primeras producciones de este tipo fueron realizadas por misiones evangélicas, con films como *Vigilante Cura* (1936), echa por sacerdotes claretianos y capuchinos. Posteriormente se encuentran las realizaciones de los expedicionarios: *Expedición al Caquetá* (1931), *South American Gold Platinum* (1937), *Amanecer en la selva* (1950), *Almas Indígenas* (1936) (Mora, 2012); en los cuales se presenta al indígena como incapaz de hablar por sí mismo, siendo el proyecto evangelizador y explotador la empresa central presente en la narrativa, y la que invitaba al público a referenciarla y reverenciarla para su propia vida.

Durante los 60's y hasta los 80's, en Colombia la voz del indígena se vuelve más consistente; la representación inicia con la consigna de darle la voz al que no la tiene, a partir de la cual muchos realizadores se centran en documentar las violencias sufridas por el indígena, trasladando el problema de la estética hacia la lucha social (Moncada, 2015). Las necesidades de participación que empieza a exigir el sujeto indígena lo vuelven un referente en la lucha contra el paradigma de desarrollo neoliberal. Filmes representativos de este momento son *El pecado de ser indio* (1975) y *Madre Tierra* (1975) (Mora, 2012).

Aquí, es importante destacar el trabajo de Jorge Silva y Martha Rodríguez quienes, a diferencia de otros realizadores audiovisuales de la época, son motivados por la necesidad de visibilizar los conflictos sociales de Colombia y las memorias que se encuentran allí como fuentes poderosas de transformación del orden político, cuestionando la función de las estructuras sociales y el modelo de modernidad globalizado por Estados Unidos desde la posguerra. En este periodo, encontramos títulos significativos como *Planas, testimonio de un etnocidio* (1874) y *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1982).

Sin embargo, este sentido no fue el que estimuló la creación audiovisual de otros cineastas. Por ejemplo, durante los mismos años se encuentran films como *La leyenda de El Dorado* (1968), el cual se encuentra dentro de la lógica de promover el país en el exterior e incentivar la inversión extranjera y en el que lo indígena representaba un patrimonio para conocer, visión folclorizante desde la cual se trató de fijar al indígena como una parte más de la sociedad nacional.

Entonces, pese a los avances que trataron de hacerse reivindicando la voz del sujeto indígena, la representación audiovisual aún era pensada y realizada por personas que no eran indígenas, y en la medida en que el audiovisual mantenía un “poder semiótico que monopolizó hegemoníamente las representaciones étnicas”; (Mora, 2012, pág. 17) la comprensión del mundo reproducía contenidos marcados por inclusiones y exclusiones que no se corresponden con el propio entramado simbólico indígena, ni permiten visibilizar sus prácticas de creación colectiva y participación intercultural, que muchas veces van más allá del audiovisual. El entramado simbólico indígena, ausente en las mencionadas representaciones, está inserto en concepciones del arte, la cultura y lo político que distan de la fragmentación que estas concepciones tienen en occidente, contribuyendo desde su posición a alimentar la emergencia de posiciones de realización audiovisual distintas.

En el discurso audiovisual más reciente, la representación del indígena desde mediados de los 80's hasta el presente es hecha por los mismos indígenas, y quienes desean hacer trabajos audiovisuales y no hacen parte de la comunidad, deben contar con el permiso y en muchos casos el trabajo participativo de la misma para poder realizar su producción. Desde este nuevo paradigma puede comprenderse el papel del intelectual indígena, que no necesariamente está anclado a la academia, y en el cual la tarea tiene que ver con “cuestionar el orden social [...] establecer ciertas agendas políticas y asumir como función la posibilidad de pensar problemáticas referidas a la identidad, el poder y las relaciones sociales”(Vich, 2004, pág. 100)

La proliferación del discurso de la auto representación indígena en la última década ha llevado a que se profundicen y complejicen los debates al interior del campo. Esto, debido a la multiplicidad de posturas de diferentes sujetos y comunidades, sobre todo, en relación con categorías como “video indígena”, “audiovisual indígena”, “medios indios” o “medios aborígenes”. Algunos autores indígenas se niegan a considerar lo que hacen como obras y prefieren referirse a ellas como materiales de comunicación o videos. Otros, por su parte, critican la terminología de videastas y prefieren usar el término director o documentalista, argumentando que de no ser así se corre el riesgo de reducir su labor y capacidad técnica y reforzar la asimetría entre el celuloide y el video (Mora 2012).

Así mismo, estos debates han permitido a muchas comunidades y organizaciones tener planteamientos concretos de acuerdo a su experiencia con el quehacer audiovisual, como por ejemplo la posibilidad de desanclarse de la letra y, en algunos casos, de la lengua del otro, ya que la oralidad constitutiva del audiovisual, así como las acciones narradas visualmente, permiten que la producción, la distribución y la recepción de lo narrado se enriquezcan, cambiando el lugar de silencio y exclusión que históricamente se había asignado al indígena.

La apuesta por la auto representación está cada vez más presente no solo en los discursos y formas propias de gobierno, sino en estructuras específicas como la educativa y la de salud. Para el caso comunicativo, los ejercicios de las comunidades indígenas en Colombia, poco a poco vienen fortaleciéndose, pues al interior de los territorios indígenas se consolidan equipos de comunicación que empiezan a ser tomados en cuenta dentro de la estructura organizativa propia de las comunidades y se busca focalizar a través de medios

tales como la Política Pública de Comunicación Indígena (PPCI)(Organización Nacional Indígena de Colombia ONIC – Ministerio de las Tecnologías de la Información, 2017) y un Plan Nacional de Televisión Étnica (PNTE)(Oficina de comunicaciones ANTVC, 2017), no solo la autonomía de la representación, sino la apuesta por la pervivencia indígena, apoyada en el marco normativo que hace años viene reconociendo sus derechos.

Tanto la PPCI como el PNTE vienen construyéndose desde el año 2014 de manera conjunta con las comunidades. Tienen como base una de las primeras normativas internacionales que promueve la eliminación de la discriminación por asuntos raciales: la Convención Internacional sobre la Eliminación de todas las Formas de Discriminación Racial, la cual entró en vigencia en el país en 1969. En el Art. 7 de esta Convención dice:

los Estados partes se comprometen a tomar medidas inmediatas y eficaces, especialmente en las esferas de la enseñanza, la educación, la cultura y la información, para combatir los prejuicios que conduzcan a la discriminación racial y para promover la comprensión, la tolerancia y la amistad entre las naciones y los diversos grupos raciales o étnicos (ONIC, 2017),

Este texto ha sido retomado por los comunicadores indígenas para garantizar el apoyo jurídico a los 6 ejes del PNTE³: las y los comunicadores indígenas se definen como:

personas que hacen parte de los procesos de comunicación propios, que tienen una legitimidad y un respaldo en sus comunidades, pueblos y organizaciones, y que tienen la capacidad de desarrollar la comunicación indígena, tanto en lo que atañe a sus formas propias como en los medios apropiados (ONIC, 2017),

Las y los comunicadores indígenas tienen claro que la comunicación indígena parte del territorio, y que, al referirse a la comunicación, están haciendo referencia a las relaciones que se establecen con la naturaleza, por ejemplo, escuchar el fuego, el cantar de los pájaros, el trueno, etc. Los medios apropiados como por ejemplo el lenguaje audiovisual, sirven para fortalecer su cultura, en la medida en que se reconoce y por tanto se valora.

Dentro del paradigma de auto representación y con el reconocimiento no solo de la normativa jurídica que apoya los procesos comunicativos indígenas, sino también de la comunicación propia, se establece la definición de televisión étnica como:

Una herramienta que permite la afirmación, exploración y expresión narrativa de las maneras de pensar y ver de las etnias; por tanto, es una tecnología que se construye desde las espiritualidades, temporalidades, espacialidades, idiomas, identidades culturales, valores,

³ Los seis ejes del proyecto nacional de televisión étnica son: Formación, Fortalecimiento organizacional e infraestructura, Acceso y Apropiación, Garantías, Innovación e Investigación y Readecuación institucional; los cuales buscan que la política se concrete en los territorios indígenas.

intereses, expectativas y aspiraciones de los grupos étnicos, cuyo sentido se ubica en la defensa de los territorios y de los derechos individuales y colectivos, como garantía de la dignidad y la integridad de los pueblos [...] Desde esta perspectiva, la televisión étnica representa un gran poder pedagógico para incidir en la protección social de la diversidad étnica y cultural, y en la formulación de políticas diferenciales, en armonía con las normas que regulen el servicio público de televisión y con el pluralismo jurídico colombiano” (Oficina de comunicaciones ANTVC).

Esta definición supera la comprensión de la televisión como dispositivo de control, y busca retomar el trabajo adelantado por los canales regionales y locales, que funcionan aproximadamente desde 1974, veinte años después de la primera emisión de la televisión en Colombia. Su finalidad era descentralizar la televisión, resaltando poco a poco los valores culturales de cada región y vehiculando las identidades culturales presentes en el país.

De allí, que el marco en el que se comprende la televisión étnica tiene que ver más con una “institución multimediada, en la cual se verifican distintos tipos de negociaciones y tensiones entre los receptores y las propuestas de sentido que ésta vehicula y así se puede profundizar en el papel que ella juega como institución productora de contenidos simbólicos y propuestas culturales en la vida cotidiana” (Gonzalez, 2017, pág. 3), lo que permite plantear “el acto de ver televisión”, entendiendo como parte de una construcción cultural; Brea desde los estudios visuales lo clarifica al exponer que “no hay hechos de visualidad puros, sino actos de ver extremadamente complejos”(Brea, 2005, pág. 9)

Esta perspectiva evidencia que el proyecto de televisión étnica, que se viene construyendo en Colombia, reconoce la diversidad presente en las comunidades indígenas y por lo tanto busca que las prácticas significativas, y que no solamente nos ayudan a estar con sentido en el mundo, (Hall, 2010) desde un lugar de enunciación único, sino que ayudena evidenciar las relaciones de poder mantenidas en la producción y circulación de estas prácticas significativas.

Un ejemplo de lo anterior nos lo brinda Delvis Estrada Arias, mujer, indígena, comunicadora, Kankuamá, que al hacer referencia a las discusiones respecto de los medios de comunicación occidental nos cuenta cómo los niños y niñas aprenden y se comportan de acuerdo con lo que ven en televisión;de allí la importancia de empezar a mostrar lo propio:

Las imágenes se nos han metido porque como dice un refrán una imagen vale más que mil palabras, y hoy nuestros hijos, eso es lo que están aprendiendo, -ya usted a mí no me regañe porque yo tengo derecho-, como es posible que un niño de nosotros diga eso, un niño de tres años, eso es lo que aprende porque eso es lo que ve y donde lo ve, en la televisión, ese es el mamó televisión, entonces por eso es que muchas veces nosotros hemos tenido fuertes

discusiones en cuanto a los medios de comunicación occidental, porque hemos dicho bueno, si está bien, tenemos que estar informados y por unos lados cojamos lo bueno y desechemos lo malo, pero hoy en día vemos nuestros hijos, si los ha visto, ya van es con los pelos parados, ya van con un poco de gelatina en el pelo, porque tienen que andar como gomelos, nuestras niñas tienen que ir con la blusita aquí y unos pirsin aquí y otros aquí porque eso es lo que estamos viendo, porque eso es lo que nos está vendiendo la imagen, ya nuestras niñas tienen que estar como la top model que muestran en la televisión, eso es lo que nos están vendiendo, entonces es ahí donde alguna vez se formó la discusión, ya nuestros niños no quieren escuchar gaita y sabe porque, no quieren escuchar gaita, porque los niños aprendieron a bailar reggaetón (...) todo eso lo hemos aprendido gran parte de la televisión de afuera, verdad, ya hoy cuando escuchamos una música de gaita muchos jóvenes -búa eso que, esa corronchera-, muchos de nuestros jóvenes dicen eso porque ya no están acostumbrados a escuchar a un señor Toño, ya no están acostumbrados a escuchar la gaita de Carmen Díaz (...) Cuando se llegó aquí el tema de la televisión y la radio eran esas las discusiones que formábamos y decíamos bueno pero si va haber una televisión, que estábamos buscando con esto, ¿buscar vender más la imagen de lo propio?, ¿de nuestra cultura?, buscar que nuestra gente mirara lo que se estaba haciendo, socializarle a la gente masivamente lo que se estaba haciendo, eso fue un principio de lo que se quiso con la televisión étnica y cultural. (Estrada, 2016)

La necesidad que “lo de adentro” tenga el mismo impacto televisivo que lo foráneo es fundamental en el proyecto de televisión étnica, sobre todo para comunidades como la Kankuamá y Mokaná que después de un proceso de pérdida cultural decidieron iniciar su reconocimiento como indígenas. En los Kankuamos éste se produce a partir de unos encuentros culturales que se dan en la Sierra por el año de 1984 y se consolida en los años 90 debido a un pleito de tierras con la comunidad Arhuaca y a los derechos consagrados en la constitución de 1991. Por su parte los Mokaná durante los años 90 empiezan a buscar su reconocimiento, tomando como ejemplo el caso Kankuamo.

La importancia de contrarrestar la información masiva dada por una mirada externa frente a las vivencias y procesos que estas comunidades están llevando a cabo desde su propia mirada, es lo que busca garantizar el proyecto de televisión étnica, para que el sentido del mundo interiorizado por quienes lo habitan y que se ha naturalizado pareciendo que existiera antes que la realidad (Hall, 2010), empiece a ser cuestionado con lecturas oposicionales que revelen la naturaleza espacio-temporal de las representaciones hechas hasta el momento.

Con este objetivo inicia el plan para empezar a construir el proyecto de televisión étnica en Colombia con Kankuamá Tv en el año 2006, momento en que se inaugura todo el proceso de capacitación e instalación de equipos que se venía dando desde el 2004. Nixon Arias Martínez, comunicador activo del pueblo Kankuamo, nos cuenta al respecto:

Se nos orientó de cómo montar la producción, porque había que llevar el disco duro hacia donde estaba la antena, porque si, la antena que está donde se colocó el transmisor del canal. Se bajó 10 metros a la emisora para poner el canal para que pudiera tener mayor radiación y fue así que se montó y se utilizó la antena de la emisora para hacer tal cosa, entonces allá para hacer las producciones, para poder montar las producciones en ese entonces había que hacerlo dos veces a la semana, se iba un muchacho en cicla, a pie, llevando el disco duro que pesaba bastante kilos, eso era algo increíble, mucho amor que existía en ese entonces, esos muchachos algunos se cayeron, se fracturaron, en ese entonces era teso, era teso, pero lo hacían con amor y salíamos al aire, una vez que empiezan a tener dificultad por los rayos, por la situación de lluvia, por los altos voltajes de la luz, comenzaron a afectar los equipos, ya se comenzó a tener dificultad, los equipos se fueron desgastando pero, bueno yo creo que lo importante de eso es que quedó la capacidad humana, el conocimiento en las personas (Arias, 2017).

Aunque el canal se mantuvo aproximadamente tres años al aire, debido a circunstancias adversas como la falta de recursos para su sostenibilidad y problemas técnicos específicos que se empezaron a presentar, se cierra. Sin embargo, quedaron comunicadores formados que continúan el proceso.

Una vez se cierra el canal, la Autoridad Nacional de Televisión de Colombia (ANTVC) decidió abrir junto con el canal público Señal Colombia, unas convocatorias destinadas a que las comunidades se formaran en producción audiovisual y empezaran a producir sus propios contenidos para ser transmitidos a nivel nacional. Sin embargo, las comunidades, ajenas a los formatos que la convocatoria requiere diligenciar, quedan a merced de los especialistas. En cada convocatoria hay unos días en los cuales se realizan jornadas informativas, éstas estas no llegan a regiones apartadas, y por lo tanto las iniciativas audiovisuales no son presentadas.

En el caso Kankuamo, ellos continúan en la búsqueda de producir sus propias realizaciones audiovisuales, dentro de las cuales se encuentran “Mujeres que tejen cultura” (2009, 28:28 min.) reconocida por ser ganadora de un premio india catalina⁴. En el caso Mokane se presentan a una de estas convocatorias abiertas por la Autoridad Nacional de Televisión de Colombia (ANTVC) en el año 2009 y se produce el film “Tras las huellas de los Mokane” (2009, 25:37 min.).

En estos films se muestran los usos y costumbres particulares de las comunidades, y por eso se hace referencia al concepto de lo étnico. Sin embargo, aunque este concepto no

⁴ Desde 1984 anualmente en Cartagena de Indias, Colombia se realiza el Festival Internacional de Cine de Cartagena, en el cual se premia, con una estatuilla copia de la estatua de la india catalina y un estímulo económico, el esfuerzo, la calidad y el talento de las producciones de televisión nacional.

explicita la disputa por un territorio propio regido con una estructura política que responde a sus necesidades, en la propuesta nacional que se está elaborando de televisión étnica esto ha sido tenido en cuenta por los comunicadores indígenas y quedó plasmado en un documento articulado entre gobiernos, tanto en la presentación como en el objetivo del documento, en el que se busca dar reconocimiento a los gobiernos indígenas propios y equipararlos con el gobierno nacional:

Contar con un instrumento que facilite una planeación articulada entre los Gobiernos, en función de proponerle a los actores del sistema de medios audiovisuales (públicos y privados) colombianos, y a la sociedad en general, una visión ordenada, colectiva y participativa, posible para la inclusión de la diversidad cultural en la pantalla nacional, en la que también se muestre el pensamiento y obra de lo que sus protagonistas, los Pueblos Indígenas, tienen por contar y compartir” (ONIC, 2017)

La gobernabilidad indígena es reconocida en la medida en que ésta cuenta con un territorio y una comunidad vinculada a éste, que cada año elige sus representantes para que dialoguen y accionen de manera auto determinada en búsqueda de las apuestas de equilibrio y armonía presentes en las cosmovisiones de estos pueblos y nacionalidades

Por eso, es necesario cuestionar las “políticas del nombrar” presentes en el proyecto. Retomando las palabras de Iris Zabala, recogidas por Muyolema: “la historia occidental pasa por el uso de sus lenguajes y supuso siempre la política del nombrar [...] y el código heurístico del nombrar es la forma de cartografiar política que fija la imagen cultural y la subordinación de sus diferencias que sufren una destrucción radical de su identidad” (Muyolema, 2017, Pág. 328). En el caso colombiano, los comunicadores usan los términos y buscan llenarlos de contenido para que quede claro el posicionamiento político que se asume con la propuesta. De allí que actualmente en la propuesta se vea que son los resguardos indígenas quienes están en capacidad de suscribir el convenio con la Autoridad Nacional de Televisión de Colombia (ANTVC) para producir films que narren “la cosmología física y religiosa de la etnia y/o su riqueza musical y/o gastronómica, y su valor cultural para la sociedad” (Autoridad Nacional de Televisión, 2017).

Asimismo, la invitación es a que las comunidades desarrollen sus propios discursos y prácticas es más tangible; sin embargo, aún falta que se dé un reconocimiento a estos proyectos ya emprendidos en los territorios para aprender de las experiencias, que se abra la posibilidad de generar contenidos más libres, para que la creatividad de las comunidades no

se restrinja y que los conceptos usados en las políticas públicas no coarten el pensamiento y las prácticas de las comunidades indígenas.

Formas de producción de los documentales “Mujeres que tejen cultura” y “Tras la huella de los Mokaná”

La formación política y la capacitación y técnica son ejes centrales en la televisión étnica pues generan la posibilidad de que las y los comunicadores indígenas y comunidades se apropien de las herramientas técnicas para narrarse a sí mismos audiovisualmente, permitiéndoles construir desde sus espiritualidades, temporalidades, espacialidades, idiomas, identidades culturales, valores, intereses, expectativas y aspiraciones tal como se lo propone el proyecto (Autoridad Nacional de Televisión, 2017).

Sin embargo la pregunta por cómo sucede este proceso pedagógico de manera particular en cada comunidad se vuelve fundamental, cuando quiénes realizan el proceso de formación son centros universitarios (Universidad del Magdalena y Universidad del Atlántico) en los cuales se enseña bajo el modelo hollywoodense de producción audiovisual, replicando la enseñanza de un proceso en el que se fragmenta y jerarquiza el trabajo (director, productor, camarógrafo, sonidista, etc.) bajo una lógica productiva donde prima el resultado final por encima de los procesos que se requieren en las comunidades y por sobre la protección de la diversidad étnica y cultural; cuando los mensajes vehiculados deben adaptarse a unas lógicas de autoría que no están dentro de las comunidades de manera individual y donde se trae una posición poco cuestionada sobre la forma de codificación de los mensajes y lo más importante se vuelve la rentabilidad de la televisión, como veremos en los casos de los documentales de las comunidades Mokaná y Kankuamá.

Las formas de producción de los documentales “Mujeres que tejen cultura” (2009, 28:28 min.) y “Tras la huella de los Mokaná” (2009, 25:37 min.) son bastante distintas entre sí, lo que permite ver que el agenciamiento, entendido como la capacidad de generar incidencia en el contexto (Giddens, 1999) de cada comunidad, corresponde al nivel de concientización y apropiación respecto de la comunicación en el territorio.

Esta agenciamiento está dado en la medida en que existen unas acciones que están siendo dirigidas por los propios miembros de la propia comunidad, así como cuando se pide

permiso espiritual para realizar una producción audiovisual, cuando se sienta el equipo de trabajo a dialogar sobre los aportes de cada uno, desde la posibilidad de su tiempo y su saber. De esta forma, se producen unos efectos que tienen que ver con la apropiación del proceso de producción, de lo que se quiere narrar, de la responsabilidad que se asume frente a lo que se realiza, ya que por ejemplo grabar en un lugar sagrado no solamente requiere una preparación, sino también asumir unos compromisos, guardar una dieta, en sí, acatar unas normas conectando significados que son asumidos con los actos.

Producción en “Mujeres que tejen cultura”

Como se mencionaba, en el caso Kankuamo se realizó una capacitación a los comunicadores de la comunidad para que fueran ellos los encargados de realizar las producciones audiovisuales. Al respecto encontramos relatos sobre este proceso:

Con la ANTV (Autoridad Nacional de Televisión) se iba a trabajar por la Universidad del Magdalena la formación audiovisual y dijimos agarremos lo bueno, para venir a fortalecer nuestras comunidades, vamos a formar gente nuestra, vamos a poner un canal de tv con los objetivos en el tema comunitario y que sea nuestra misma gente que haga esos mismos productos, es así como nos empezamos a formar, ahorita no recuerdo bien creo que éramos como 50 personas de todo el resguardo, habían docentes, habíamos padres y madres del común, gentes líderes, habíamos como 50 personas. Pero resulta que la gente se visionó algo diferente, de pronto la gente dijo no – “yo de aquí voy a tener”-, porque muchas veces cuando hacemos esto la gente todo ve es el signo pesos, de pronto la gente empezó a mirarlo fue por ese lado, verdad, del tema de la plata, del tema de lo monetario, pero resulta que aquí no todo es la plata y no todo es lo monetario hay otra cosa más que es el tema comunitario, donde yo como líder sí tengo ese grado de conciencia tengo que aportar a nuestras comunidades, nosotros siempre hemos dicho bueno nosotros nos somos globitos para alimentarnos de aire, pero tenemos que ir pensándole más a lo colectivo, a lo comunitario, dejar de pensar un poco en lo individual en que y si llego este proyecto yo soy este y si eso me va a generar a mi más platica, mucha gente de pronto lo vio por ese lado, cuando las cosas no se fueron dando y la gente empezó a ver que no era tanta la plata que se manejaba y que era un proyecto y los proyectos van y vienen y se acaban y se van, entonces unos empezaron a desinflarse y otros a decir que no tenían tiempo y para esto se requiere un poco más de tiempo, entregar un poco más de tiempo. La universidad vino realizó la capacitación, alguna gente se quedó trabajando, se elaboraron algunos productos, inauguraron el canal, había mucha expectativa y se lograron sacar algunos productos (Estrada, 2016).

Aunque este proceso comenzó a realizarse formalmente con el apoyo de toda la comunidad y había varias personas interesadas que alcanzaron a participar del proceso práctico de producción y emisión en los canales regionales, con el tiempo cada vez se

volvió más difícil sostenerse con el trabajo del canal, tal como había enseñado la Universidad del Magdalena con los referentes de los canales regionales.

Quienes continuaron el trabajo audiovisual, lo hicieron defendiendo su autonomía, sin aceptar restricciones a los programas y narrativas, ni a las formas cómo se producen estos programas, orientándose por aquellas dadas por la autoridad política y espiritual del resguardo. Resulta fundamental que lo que las comunidades desean ver en pantalla, no es el resultado de guiones y formatos específicos de preproducción, que conllevan la presencia de especialistas y que sobre todo interesan por su comercialización basada en estándares técnicos que la producción audiovisual.

Por eso, el hecho que desde el proceso de formación se esté haciendo referencia a la carencia económica, es la reiteración que el único sentido de la producción audiovisual es el mercado y la visión etnocentrista, en la medida en que: “la instauración del rating televisivo o el porcentaje de venta de un título editorial son las instancias que determinan la perdurabilidad de programas y libros” (Mata, 2017, Pág.4) y éste es el eje sobre el cual los canales proyectan sus producciones, lo que llevó a que los comunicadores indígenas vieran anuladas sus posibilidades de sostenimiento pues sus expectativas no están puestas en el rating, sino en el re-conocimiento de sus comunidades y lo que éstas aportan a la vida.

Viendo su sostenibilidad a partir del rating y con afectaciones técnicas en los equipos de producción el canal tuvo que cerrar, lo que permitió cuestionar la apuesta mercantil de la televisión, que como sugiere Omar Rincón, es un negocio que debe ser rentable en lo económico y en lo social, (Rincón, 2001). Ésta es una de las primeras reflexiones que deja el proceso.

A esta determinación impuesta por el mercado y sentida desde el inicio de la formación, se le suma la concepción tecnicista (Aparici, 1996) asumida por la universidad, pues se prioriza la enseñanza de las estrategias y los recursos tecnológicos, se reitera la división de trabajos en determinados roles (productor, guionista, director, etc.) y las especificaciones para la selección de contenidos, secuencias visuales, tiempos, etc. Primando la consecución del producto, los participantes reclaman la necesidad de la formación económica; en palabras de Nixon Arias comunicador Kankuamo: “error del estado (fue) habernos dado un vestido sin darnos la aguja, sin darnos el hilo para poderlo

mantener digamos a ese canal, el estado nos da los equipos de alta tecnología buenos sí, pero ajá y cómo se sostiene eso”(Arias, 2017).

Sin embargo, se continuórealizando producciones y generando alternativas frente al sentido mercantil que desde un inicio mermó los ánimos de la comunidad, como lo son el documental Historia de Abel Alvarado (2013), Corpus Cristi (2011), Mostrando la Lengua (2010), entre otras.

La necesidad de formación económica sigue presente en la comunidad, ya que más allá de las alternativas de producción que se han generado para los trabajos audiovisuales, se continúa pensando en la rentabilidad del proyecto. Sin embargo, la formación crítica y política del audiovisual se tiene muy presente, ya que una vez terminado el proceso de formación los comunicadores indígenas kankuamos, se quedan con el aprendizaje de manejo de cámara, edición, pasos para la realización, toda la parte técnica empieza a ser completada, así filtran y reorganizan la formación que proviene de la cultura hegemónica, y después lo integran y lo funden con lo que proviene de su memoria histórica (Alonso, 2007). Esta capacidad de selección y plasticidad les permite hacer realizaciones para su comunidad sin aplicar explícitamente el modelo enseñado. Juan Carlos Cuello comunero Kankuamo participante del documental “Mujeres que tejen Cultura” (2009, 28:28 min.) nos cuenta: “escribíamos un guion y salíamos a filmar, prácticamente íbamos al sitio de trabajo, cualquier sitio que escogíamos en la naturaleza, un manantial, un árbol, (...) en ese aspecto no podemos quejarnos”(Cuello, 2016).

Desde esta plasticidad y con la experiencia en el tema comunicativo indígena las y los comunicadores Kankuamos, reclaman una formación audiovisual acorde a sus contextos y a las situaciones particulares que viven los pueblos, realizando una reflexión conjunta con los participantes del documental Kankuamo. Nixon explica:

uno conoce el comportamiento, conoce el pensar de nuestra gente, cuando uno digamos forma aquí en la misma comunidad, cuando uno forma en otro pueblo indígena, uno sabe que las mismas situaciones que se dan en nuestro pueblo se dan en otro pueblo indígena, cuando viene alguien de afuera es muy diferente porque ellos vienen con una estructura desde universidad, desde empresas y desde digamos gobiernos, de esa empresa comunicativa entonces se maneja así, ya vienen con esa iniciativa. En cuanto a las producciones de los pueblos indígenas no, está pensando es en crear procesos, está pensado en la vida de las personas, en la pertinencia de las personas, en la defensa de todos los elementos que hay dentro del territorio entonces es muy diferente, no está pensado en lo económico. Es muy diferente por eso la estrategia que nosotros utilizamos es que si nosotros capacitamos a nuestra gente, bueno la gente va a entender de una mejor manera, no se puede desconocer que hay personas de afuera que ya han venido trabajando con el pueblo indígena

y ya tienen asimilado cosas del pueblo indígena entonces vienen a compartir, también eso se ha dado pero cuando viene alguien por primera vez con un esquema de universidad eso es otra cosa (Arias, 2017).

Este debate es central para las y los comunicadores indígenas, ya que el gobierno y la academia continúan subvalorando los saberes, el conocimiento, la experiencia y las particulares formas de enseñar que poseen, y se continúa perpetuando la colonialidad, entendida desde Maldonado Torres, como “un patrón de poder que emergió como resultado del colonialismo moderno, pero que en vez de estar limitado a una relación formal de poder entre dos pueblos o naciones, más bien se refiere a la forma como el trabajo, el conocimiento, la autoridad y las relaciones intersubjetivas se articulan entre sí, a través del mercado capitalista mundial y de la idea de raza” (Maldonado-Torres, 2007, Pág. 129).

La posibilidad de vincular indígenas con experiencia en el campo audiovisual en el que se imparte la formación no se ha dado, y las experiencias formativas lo demuestran. Para impartir la formación son contratados centros universitarios y no colectivos u organizaciones indígenas con experiencia en realización audiovisual, como Gonawindúa, El tejido de Comunicación de la Asociación de Cabildos del Norte del Cauca (ACIN) o la Corporación Vida de Color-es.

Esta falta de reconocimiento y articulación genera una incapacidad para sembrar saberes locales y comunitarios, en los cuales el saber debe pasar por el corazón; cuando no existe un compromiso político y ético más allá del académico, no es posible compartir, ni construir un saber, cómo lo explica el líder indígena de Colombia y gran pensador del movimiento indígena colombiano, Abadio Green Stocel: “ir al otro y volver al otro, no es un problema intelectual es un problema del corazón. Claro que uno puede estudiar al otro, es más es un deber hacerlo. Pero comprenderlo es algo distinto; conocer la vida de los pueblos, hacer la pregunta necesaria que conduzca al saber no sale del conocimiento del científico sino del corazón del hermano o de la hermana”(Stocel, 1997, pág. 1).

Por eso se habla de la necesidad de *corazonar*, entendida como la respuesta ética y política que desde las sabidurías insurgentes propone una humanidad constituida de afectividad y razón para construir propuestas epistémicas con horizontes de existencia otros (Guerrero, 2012). Para corazonar es importante los encuentros, en los cuales no solo se comparten pensamientos sino sentimientos. Por eso, cuando se solicita permiso para

realizar la producción, no solo se armonizan los pensamientos, sino se armoniza la gente y se marca el camino que el territorio está dispuesto a que se recorra.

Por eso, hay que tener presente que no se puede ni debe separar la cabeza del cuerpo; por eso las y los comunicadores indígenas no se dedican solo a un trabajo, la pluralidad de la vida emerge en su cotidianidad, el permiso del territorio se vuelve fundamental; cuando se emprende un audiovisual el proponente va a sentarse con el *mamo* para pedir permiso, él coloca un pedacito de algodón en cada una de sus manos y allí quedan dibujados todos sus pensamientos, el permiso depende de las intenciones que son leídas y dialogadas a lo largo de la noche, porque muchas veces los y las comunicadoras indígenas no dimensionan en las propuestas los caminos que se van a abrir; por eso, *enraizar* las propuestas audiovisuales resulta fundamental, no solo para que el equipo de trabajo se relacione armónicamente sino, para lograr realizar la producción audiovisual, y ver cuáles son los caminos que esta abre.

De esta forma, las y los comunicadores Kankuamos logran configurar un modelo de trabajo colectivo en conexión con las dinámicas de su comunidad:

nosotros teníamos grupos de producción, conversábamos en colectivo y marcábamos ideas digamos lo que queríamos, digamos si salió un tema en el territorio bueno de pronto conversábamos sobre el tema, si hay un tema de investigación lo conversábamos con los mayores y designábamos a las personas, y el camarógrafo no está sujeto a lo que le diga el realizador, el camarógrafo tiene una visión también como indígena y está pensando, está diciendo esto conviene, y es una ventaja porque no es como otra parte que todo es cuadrículado y es lo que dice el realizador, no aquí el camarógrafo es un líder como es el realizador, como es el sonidista, como ser el de campo eso es una ventaja ósea creer en la capacidad de los otros (Arias, 2017)

Esta forma de trabajo es vista como una ventaja en la realización audiovisual, ya que les permite reforzar el trabajo en la medida en que hay más personas aportando al proyecto, existe un reconocimiento de las personas que conforman el equipo y la experticia que algunos tienen es reconocida por la comunidad, pero controlada en la medida que todos aportan y existe un diálogo permanente, lo que permite que los proyectos no se interrumpan y logren culminarse, como cuenta el comunicador Kankuamo Nixon Arias:

agiliza el proceso pues hay cosas que uno las asimila por ejemplo el realizador se encarga de mantener el proyecto y de liderar el proyecto y de escribir, el guionista de tener la idea que hay que llevar y digamos todo en su mayoría todos lo que aprendimos a manejar cámaras también casi hacíamos producciones, que fue el caso de Walter que el prácticamente manejaba la cámara, nosotros somos todos porque si en algún instante no está el otro nosotros tenemos que suplir esa necesidad (Arias, 2017).

Conociendo las dinámicas de la vida en el territorio saben que cualquier persona en cualquier momento se puede ausentar porque, como explican ellos, no se dedican a una sola actividad en su vida. Para la comunidad, la vida tiene múltiples dimensiones, que al decir de ellos “no son simples”: pintan, editan, siembran, cosechan, arreglan zapatos, son barrenderos, tejen, son conductores, aprenden a desarrollar cualquier labor que les garantice su autonomía. Por este motivo, cada uno ha venido adquiriendo herramientas comunicativas para sacar adelante los proyectos audiovisuales sin pensar en una autoría individual porque lo que prima es el proceso para la comunidad.

Con el documental “Mujeres que tejen cultura” (2009, 28:28 min.), el tiempo de producción fue bastante corto y prácticamente en su totalidad estuvo producido por Walter Ariza comunicador Kankuamo. Al respecto Nixon Arias presente en Atánquez nos relata:

Este fue una tarea que se hizo por parte del CINEP⁵, del programa por la paz, ellos dijeron que el producto no había quedado bien, no estaban contentos con lo que había pasado, sin embargo nosotros lo hicimos porque queríamos participar, ellos simplemente llegaron acá y dijeron que ese producto no había quedado bien y los demás seguimos haciendo estas producciones, en vista de esa cuestión que te puedo decir, ese producto cuando se ganó el premio India catalina nosotros dijimos ese programa fue hecho por nosotros ósea no tuvo las manos metidas de ningún especialista en el tema audiovisual de ninguna parte. Claro nosotros hicimos un trabajo como lo pensamos por eso el proyecto se da en la medida que no es lo que piense la gente afuera si no de lo que pensemos nosotros (Arias, 2017)

En el momento en que el Centro de Investigación y Educación Popular (CINEP) invitó a participar a los comunicadores Kankuamos en la elaboración de un documental, el equipo estaba disperso, por lo que se retomó una idea que antes había sido discutida colectivamente: el papel de la mujer en el pueblo Kankuamo.

Walter Ariza realizó la producción y edición del material audiovisual, el que no fue del agrado del equipo del CINEP y finalmente el proceso no se avala. Cuando se da la convocatoria para los premios India Catalina Walter Ariza decide inscribirlo, resultando ganadores con este hecho queda claro que lo importante es lo que ellos desean contar, cómo ellos desean contarlo.

Aunque colectivamente no se ha dado la discusión respecto al trabajo del documental porque Walter Ariza se encuentra en problemas judiciales, al interior del

⁵ CINEP son las siglas del Centro de Investigación y Educación Popular el cual viene trabajando desde el año 1972 por una sociedad más justa y en paz a través de la construcción de conocimiento y sistemas de información.

equipo está presente una discusión de género respecto al reconocimiento que trae el documental.

Delvis Estrada cuenta:

ese tema realmente lo empezamos hablar las mujeres que estábamos en el canal que en ese momento estaba Ariani, Jenniffer y mi persona, fuimos las que comenzamos hablar, precisamente de hacer un tema de mujeres, bueno como pasa en todas partes cuando nos vinimos a dar cuenta ya nuestros compañeros se habían abrogado ya el derecho de todo, bueno igual hicimos el trabajo como un tema colectivo y bueno ellos salieron allá a representar el tema, pero realmente la verdadera razón de quienes comenzamos fuimos nosotras como mujeres a mirar el tema de como hace un homenaje a esas lideresas y esas mujeres que tuvieron en su momento la participación en el tema de la organización (Estrada, 2016)

Estos cuestionamientos al papel de los hombres en la producción audiovisual cada vez toman más fuerza en el territorio; las mujeres, por tener que estar más presentes en el ámbito doméstico tienen menos tiempo de participar en la práctica comunicativa, pero son ellas las que mantienen las relaciones con la comunidad y las que se encargan de mantener el espíritu con el que surge el canal, por lo que en los encuentros constantemente se hace referencia a la importancia del trabajo de cada uno y especialmente el de las mujeres por mantener vivo el objetivo de la propuesta.

Producción en Tras la huella de los Mokaná

Al igual que en el caso Kankuamo, los Mokaná tuvieron un proceso de formación que se encargó de realizarlo la Universidad Autónoma del Caribe. La invitación llegó a través de una persona externa que ve la convocatoria y decide acercarse para ver las posibilidades de participación. Evaristo de Moya quien era gobernador de Galapá en el 2010 momento que se presentó el proyecto, relata:

El comunicador social José Vicente Camargo vino aquí a Galapá porque le habían dicho que aquí había una comunidad indígena Mokaná y él vino solicitando quién era el que era en ese momento el cabildo gobernador de la comunidad para hacerle la propuesta que a través de la Universidad Autónoma del Caribe había la posibilidad de hacer un video para que nuestra comunidad se mostrara, se viera, de hecho José Vicente me contactó, nos conocimos y él me hizo la propuesta, a mí me pareció bien esa propuesta de poder nosotros hacer un audiovisual y luego me llevó a la universidad a hablar con la decana de la universidad, ella me completó el proyecto, me amplió la idea del proyecto y a mí me pareció muy buena, muy sana y entramos a participar dentro del proyecto, me mostraron cuál era el contrato, como se iba a manejar y eso me pareció que era provechoso para nosotros y por lo tanto como cabildo gobernador yo acepté la propuesta de José Vicente y comenzamos a hacer las reuniones, José Vicente me pidió que le buscara un grupo de personas que estuvieran

interesado en aprender con respeto a esto de los audiovisuales y él comenzó a hacer un taller a este grupo de jóvenes (Moya, 2017)

Para trabajar el contenido del documental se realizaron reuniones con las personas de la comunidad, que fueron convocadas por el gobernador, durante las cuales se discutió la temática del documental, haciendo memoria en los encuentros sobre el inicio de la producción audiovisual. El proceso de encuentros fue a través de los consejos comunitarios (consejos de hombres, de mujeres, de ancianos y de jóvenes) donde se socializó el proyecto, y luego se planificó una reunión en la que se dieron ideas sobre lo que se deseaba con el audiovisual. Al igual que en el caso Kankuamo, el proceso de formación se inició con una concepción tecnicista. El proceso duró aproximadamente veinte horas y la inexperiencia en formas distintas de realizar el trabajo y la poca formación en el tema de comunicación indígena de los participantes llevó a que aceptaran hacer todo lo que José Vicente Camargo planteó con el modelo de producción occidental, negando con ello la posibilidad de valorar o reconocer conocimientos de un sistema de vida diverso; por el contrario, se continuó silenciando las subjetividades de la comunidad, y esto se evidencia en las reuniones colectivas en la medida en que ninguno recuerda lo que se grabó, ni lo que se dijo en el documental, todos hacen referencia al seguimiento puntual que tenían que hacer del guion construido por Camargo.

Este proceso muestra que mientras no exista el reconocimiento del otro, de lo diferente, así como horizontes de existencia “otros” (Guerrero, 2012), no podrá existir un diálogo real o equitativo. Fortalecer las identidades de los pueblos indígenas a través de la televisión es una tarea bastante difícil, porque en algunos casos se continúa pensando desde la multiculturalidad y pluriculturalidad, planteamientos que enmascaran las diferencias dado que fueron acuñados por los académicos y gobiernos en “reconocimiento” de otras culturas con el ánimo de tolerarlas, más no de respetarlas e integrarlas al proyecto de país.

Siguiendo a Walsh, si no existe un planteamiento de interculturalidad por parte del gobierno y los centros universitarios que ofrecen la formación en las comunidades, para que la política epistémica se constituya como desafío a la colonialidad del poder, a las geopolíticas del conocimiento y al sistema-mundo occidental, continuará trabajándose en los territorios desde la multiculturalidad, es decir reconociendo la multiplicidad de grupos y culturas desde la tolerancia, porque son diferentes y se encuentran en un mismo espacio,

pero manteniendo las desigualdades institucionales mientras se conserva la hegemonía y la cultura dominante; o bien se aplicará una visión desde la pluriculturalidad que reconoce la pluralidad histórica y por ende la participación de las comunidades en la historia de la nación, pero mantiene la colonialidad en el imaginario de superioridad blanca que subalterniza saberes, conocimientos, formas de ver, sentir y vivir la vida (Walsh, 2002).

Se puede decir, entonces, que la participación de los Mokaná en la realización del documental se dio desde el enfoque multicultural. Esta participación se limitó a las reuniones en las que se estableció el contenido. En palabras de Lin Sanchez, indígena Mokaná: “a nosotros nos entregaron el libreto, y el libreto según tengo entendido lo hizo José Vicente con respecto a todo lo que recogió con las reuniones que hicimos y bueno algunas sugerencias que le hizo el gobernador” (Sanchez, 2017).

De igual forma, fueron asignados a unos roles que por el proceso de formación saben en qué consisten. Sin embargo, al preguntarles por su experiencia, todos terminaban haciendo la producción del guion que les habían entregado. Lin Sánchez es reconocida por la comunidad como la persona que estuvo más atenta del proceso y por eso tuvo la “oportunidad” de ir a la universidad a ver cómo se editaba. Su presencia cumplía más con una condición discursiva que ocultaba su posibilidad real de participación. Cuando se reflexionaba respecto a este hecho, todos coincidían en lo importante que hubiera sido seleccionar las imágenes, tener la posibilidad de repetir algunas, que las capacitaciones hubieran tenido en cuenta el manejo del software, puesen esa medida habrían podido sentirse partícipes de la posproducción del documental y tener la oportunidad de emprender un nuevo proyecto.

Cuando se conversaba con la comunidad Mokaná, fue evidente el vacío dejado por el proceso: ninguno tiene la confianza suficiente para emprender una realización audiovisual. Aunque no se habían cuestionado el trabajo, ni las promesas hechas, el espacio de reflexión sobre el documental “Tras las huellas de los Mokaná” (2009, 25:37 min.), permitió al equipo que había participado de la realización enfrentarse de nuevo a hacer cámara y sonido en los encuentros, además de reconocerse como un equipo con la capacidad de producir y de narrarse a sí mismos. En palabras de Alexis Gutiérrez indígena Mokaná: “bueno ya a la próxima, si es que se presenta la oportunidad, ahí como que, como integrar más la comunidad, más las personas que trabajan las artesanías, más que todo los que

cultivan, campesinos de allá, ya sabiendo más o menos manejar la cámara, el sonido nosotros mismos podemos hacerlo”(Gutierrez, 2017).

En este caso, la producción no logró reinterpretarse ni inventarse de ninguna manera. Por el contrario, ellos se adaptaron al proceso y después de ver el documental juntos empezaron a reflexionar como eran mirados, y así sintieron que la identidad que se muestra en el film no tiene que ver con su búsqueda como comunidad Mokaná de Galapá, y que no reflejas sus dificultades por encontrarse sin tierra, sin un lugar que les permita aglutinarse, en una lucha por reconocerse y ser reconocidos por los otros. De este encuentro se rescatan las palabras de Lin Sanchez, quien fue cercano al proceso de realización:

yo pienso que de pronto ya ellos tenían organizado lo que querían. Si es como decía es la forma de ver de él o de ellos y la forma en que ellos nos veían como comunidad o la forma de cómo ellos querían mostrar de nosotros, diferente a lo que nosotros vemos acá adentro, lo que estamos viviendo diariamente y la forma cómo nosotros queremos que nos vean o nos vieran, (...) nos equivocamos en dejar que un occidental manejara nuestro conocimiento, nos equivocamos en dejar que nos hicieran el libreto, nos equivocamos en que ellos decidieran qué era lo que ellos querían mostrar y no que nosotros decidiéramos queremos mostrar esto, es que allí pusimos una contra parte hablamos y todo eso si nosotros queremos mostrar dimos las ideas pero era el momento de nosotros dar las ideas y también decir queremos en tal parte queremos hacerlo así no queremos ese libreto, no queremos esto no queremos esto otro y ya eso era donde nosotros teníamos que hacernos ver pero de pronto bueno también a veces yo pienso, bueno también la primera vez la emoción todas esas cosas influyeron allí (Sanchez, 2017).

Este proceso de producción fue totalmente *ventrilocuizado* por José Vicente Camargocuyo interés era la convocatoria y no el proceso de la comunidad, evidenciando que la apropiación de la herramienta tecnológica, así como el objetivo de auto representación por parte de las comunidades no existió. Por el contrario, la comunidad queda vaciada de cualquier capacidad creativa y su conocimiento incluso fue expropiado.

Las reflexiones sobre los aprendizajes en el proceso de formación, así como la experiencia en la producción del documental con la comunidad, evidencia que es fundamental la participación y apropiación de la comunidad en la realización de los productos audiovisuales, para que esté articulada a su vida cotidiana y permita configurar sus proyectos de desarrollo local, memoria e integración, garantizando que el proyecto cumpla con su objetivo. Está claro que desde el sentir de la comunidad, así como desde la estructura comunicativa de la Organización Indígena de Colombia, este proceso no generó los lazos esperados entre los participantes y la apuesta de comunicación desde y para los territorios no se dio.

Capítulo segundo

Imágenes, producción y puntos de fuga.

Este capítulo analiza los documentales “Tras las huellas de los Mokaná” (2009, 25:37 min.) y “Mujeres que tejen cultura” (2009, 28:28 min.), alrededor de tres elementos que organizan las secciones. En la primera sección encontraremos una descripción de los contenidos visuales y sonoros de cada documental; en la segunda se analiza lo que las imágenes cuentan tras de sí en relación al proceso de elaboración del producto audiovisual; la tercera sección da cuenta de las historias por las que los documentales invitan a transitar.

Descripción del documental “Tras las huellas de los Mokaná”:

La primera imagen en la pantalla es un cuadro negro con letras blancas en el que se lee: “Este programa fue realizado por las propias comunidades étnicas en el marco del proyecto de televisión étnica del Ministerio de Cultura y la Comisión Nacional de Televisión con el apoyo de los canales regionales Telecaribe y canal 13”. El silencio de los 8 segundos que dura la imagen en cuadro es interrumpido por la imagen de un niño junto a una nota que empieza a crecer para formar una suave melodía; ésta es la entrada al cabezote del proyecto de televisión étnica en el cual se escuchan diferentes lenguas, se ven diferentes rostros, varias personas tras la cámara, palabras que van apareciendo en diferentes lenguas. Poco a poco este cabezote nos lleva a una imagen sobre la cual aparece el logo que representa la televisión étnica, pequeño en la parte inferior derecha de la pantalla con la palabra “étnica” mientras las imágenes de fondo de unos jóvenes tras una cámara se van tornando borrosas y aparecen las palabras “para ver y ser vistos”.

La siguiente imagen es el logo de la Universidad Autónoma del Caribe, que ocupa tres cuartas partes del cuadro. Se encuentra centrado y en la parte de abajo aparece el texto: “Documental: Tras las huellas de los Mokaná. Ref: Galapá”, con un efecto que parece ser un hilo de luz que se mueve tras del texto. En el siguiente corte empiezan a escucharse sonidos de frecuencias bajas, poco a poco empiezan a escucharse instrumentos de percusión y aparece en la imagen un texto que dice: “Este documental es un reconocimiento al pueblo Mokaná del departamento del Atlántico”. La imagen, que dura 45 segundos, permite

escuchar el *loop* completo, sonido permanente a lo largo del documental, que es el que ambienta todo el documental. La siguiente imagen que aparece son letras que van apareciendo una a una y al final se lee: “El pueblo Mokaná habita en el departamento del Atlántico y parte de Bolívar desde antes de la conquista española, fue un pueblo aguerrido, que fue sistemáticamente acabado desde sus usos y costumbres, hoy día el departamento del Atlántico se constituye en el baluarte que alberga a sus últimos descendientes que luchan entre ellos mismos por reconocerse...”. Esta imagen dura 52 segundos en pantalla y el *loop* es el sonido que la acompaña.

Luego vuelve aparecer el *loop* mientras se ve un paneo panorámico de un sembradío de plátano y aparece un texto en el borde inferior de la pantalla que dice: “Territorio Mocaná (Galapá Atlántico)”; luego aparecen varios planos panorámicos que buscan ubicar el lugar, ya que se ven vacas, el letrero que indica el camino a Paluato, una casa de bareque, luego un fondo negro en el que aparece la palabra “Presenta”, seguido del cual vuelven aparecer planos generales de personas, unos niños al lado de una casa, un señor comiendo que se ve a través de un alambre, gente en el camino, un plano medio de una niña con un cabrito. Vuelve aparecer el fondo negro y de nuevo la palabra “Presenta” y luego aparece un plano panorámico de los niños que estaban junto a la casa pero esta vez se ve en el cuadro una mujer de espaldas mientras lava la losa, luego se ve un plano pecho de una niña sentada que es grabada desde arriba mientras mira a la cámara sonriendo; posteriormente, deja de sonreír, mira al camarógrafo y vuelve a mirar a la cámara a esbozar una sonrisa, se pasa a un plano general de una casa y de nuevo una imagen panorámica del territorio.

Aparece un joven en un plano panorámico picado que va por un camino, luego con disolvencia se ve un primer plano de unos pies y pasa a un plano medio contrapicado que deja ver el mismo joven que se veía antes, luego un fondo negro y el título “Tras las huellas de los Mokaná” (2009, 25:37 min.).

El siguiente cuadro es un texto blanco sobre fondo negro que dice: “todo aquel que reniega de lo que es, no merece habitar la tierra que vive”. Luego se observa un texto que dice: “¿conoce la etnia indígena Mokaná?” Pregunta que va a ser respondida por varios jóvenes habitantes de Galapá que no pertenecen a la comunidad Mokaná, algunos dicen no conocerla, a continuación una joven dice que “ser Mokaná significa tener sentido de pertenencia”, posteriormente algunos hombres adultos dicen que sí la conocen, una joven

dice haber escuchado pero no la conoce, finalmente un joven que se identifica como indígena Mokaná, dice que es su razón de ser, que viene desde sus antepasados, que es lo que serán todo el resto de sus vidas. Luego aparece el mismo joven, que se veía caminando anteriormente en plano general, se ve de frente a la cámara; viene caminando con un palo grande en su hombro y un machete en su mano por entre los árboles, llega junto a una casa donde hay otros palos, tira el que trae en el hombro y empieza a pegarle con el machete.

Luego aparece este joven sentado, se ve su nombre en el borde inferior de la pantalla: "Alexis Gutiérrez, Consejo de jóvenes". Narra que todos los días se levanta a buscar leña para el fogón de su casa, y una voz en off dice: "es así como cocinamos los alimentos desde hace siglos y aunque en el pueblo haya gas, nosotros todavía lo hacemos así". Vuelve a aparecer un plano medio de él sentado y continúa diciendo "esto hace parte de mi cultura y de lo poco que aún no hemos perdido (se alcanza a escuchar un "como ind....", sin embargo él nos cuenta que el guion lo lleva a corregir) como descendientes de los indígenas", hay una disolución y se lo ve transitando por un camino. Después vuelve a aparecer sentado en plano medio y sin mirar a la cámara se le oye decir "Yo soy Alexis Gutiérrez, descendiente de los indígenas Mokaná, los cuales habitaron esta tierra desde mucho antes de que llegaran los españoles, llevo el legado de mis ancestros en mi sangre y todos los días hago porque este no se pierda, es una labor de todos los días y de paciencia".

Mientras van apareciendo planos detalles de una mano tejiendo una canasta continua, "como el tejido de los cestos y las artesanías de la gente", vuelve a aparecer él sentado y sigue diciendo, sin mirar a la cámara, "al igual que yo hay compañeros en el Consejo de ancianos como el compañero Pedro Luis de Alba que están en la tarea diaria de dar a conocer y fortalecer nuestra comunidad". El *loop* baja, luego hay una transición y se ve el personaje de frente en plano medio que viene caminando hacia la cámara mirándola, luego se disuelve la imagen y aparece en plano general una casa en un barrio y Alexis entra, allí se encuentran varias personas sentadas, y al ingresar dice:

"Buenas tardes señores les vengo hablar de una problemática que tenemos en nuestro cabildo menor en Paloato, yo estoy gestionando un proyecto donde le pedíamos al gobierno que nos consiguiera unas tierras para cultivar, unas tierras donde sembramos el bejuco que se ha extinguido y los artesanos de allá hoy día buscan el bejuco por los lados de Tubará, Cuatro Bocas y queremos que busquen un pedazo de tierra donde nosotros podamos sembrar ese bejuco y que ellos también cojan ese bejuco ahí ya que la gente de allá vive de las artesanías".

Se pasa a un primer plano del señor Joaquín de Moya, quien le responde: “De mi parte que estamos para colaborarte y que se puedan conseguir las tierras nosotros mismos nos prestemos para acompañarte y ayudarte a sembrar las tierras como hermanos pues”.

Aparece de nuevo el *loop* y una imagen a fondo negro en la cual dice: “la tierra es la base fundamental para el crecimiento de la etnia”. Luego aparecen varias imágenes de hombres desyerbando con el machete, en la última imagen vuelve aparecer Joaquín de Moya desyerbando, es la imagen que da la entrada a la presentación que hace Joaquín, quien dice: “Yo soy Joaquín de Moya, quien habitó estas tierras, soy de descendencia Mokaná, quien gracias a nuestro dios Hu que nos colabora y nos ha ayudado a trabajar y a cultivar estas tierras desde mucho tiempo. Yo le cuento a mis nietos para que ellos les cuenten a sus hijos lo que somos los indígenas Mokaná y ellos le cuenten a ellos que es lo que pueden cultivar dentro de nuestras tierras”. Hay un corte en la imagen y vuelve a aparecer diciendo “y día a día mis costumbres hoy en día son esas, de venirme a la tierra que yo tengo y venirme a la rosa y dedicarme a los trabajos como agricultor que soy”.

Tras una disolvencia aparece de nuevo Alexis, que sigue diciendo sin mirar a la cámara: “mi abuelo dice que hoy en día es más difícil conseguir los alimentos ya que no tenemos tierras para cultivarlos y los jóvenes ya nos les gusta el campo y prefieren irse a trabajar a la ciudad, pero mi abuela sigue haciendo los bollos de millo y las chichas de yuca, maíz y millo, además de otras comidas ancestrales”, acaba y mira a la cámara.

Después aparece en la pantalla el plano general de una cocina en la cual sobre un fogón se encuentra puesta una olla, hay dos mujeres, una se acerca con un maíz que hecha a la olla y se aleja, luego hay un corte y aparece un plano detalle de ella echando más maíz a la olla. Luego, a través de un zoom out que sale del fuego, aparece Alexis soplando un fogón, vuelve haber un corte y pasa a la imagen de las mujeres que estaban echando maíz a la olla, esta vez se encuentran en una mesa seleccionando el maíz. Hay un corte tras del cual aparece la cámara en un plano frontal a ellas y, una de estas mujeres que luego se va a identificar como Lin Sánchez del consejo de mujeres por un letrero en la parte superior izquierda de la pantalla, narra:

“nuestra lucha diaria comienza con nuestra comunidad, ya que, hay muchos jóvenes y muchas personas de nuestra comunidad que no se aceptan como son, no aceptan que son indígenas, ha sido un proceso lento pero hay vamos con el proceso, tratando de recuperar todas nuestras costumbres, por el proceso de toda esta culturización que ha venido hace muchos años, se han perdido muchos usos y costumbres, nosotros estamos tratando de

recuperar esos usos y costumbres; pues en nuestro cabildo nosotras las mujeres nos dedicamos a trabajar en bejuco, hacemos cestos, en las mochilas que son los tejidos que se hacen en fique, también trabajamos los collares, pulseras en semillas, en su mayoría todas las pulseras y todos los collares que se hacen son naturales, estamos también trabajando, recuperando algo que nuestros ancestros nos dejaron como legado que fue el trabajo de la piedra, tallar los accesorios en piedra, eso estamos tratando de recuperarlo”.

Luego se ve un plano detalle de unas manos que recogen algo del suelo, se escucha una voz que dice: “esta piedra, mira ve, sirve para un dije, esta que está aquí”, luego se ve que se trata de Lin que está junto con otra mujer seleccionando piedras, se escucha su voz diciendo: “mira esta de acá, mira esta, que cantidad de piedra pero hay que saberlas seleccionar entre más panchitas sean más fácil es el trabajo y entre más gruesas más difícil lo vamos a encontrar”.

Luego se vuelve a la imagen de Lin en la cocina con otra señora que está ayudándole a seleccionar el maíz y continua diciendo: “entre otras cosas también nos dedicamos en nuestros usos y costumbres, estamos tratando de recuperar ese bollito de maíz, las siembras y algunas cosas que los jóvenes han dejado, pero que, bueno estamos en un proceso como ya lo dije lento pero con una visión hacia nuestra recuperación”, luego aparece Lin echándole un maíz a las gallinas que se encuentran dentro de un gallinero.

En el siguiente cuadro aparece un hombre quien es identificado por unas letras que aparecen en la parte inferior izquierda de la pantalla como Pedro Luis de Alba del consejo de ancianos, es el encargado de narrar la composición del cabildo de Galapá, explicando que: “está compuesto por 4 autoridades principales incluyendo al señor gobernador que es la cabeza principal, el procurador, secretario y tesorero, pero quien sostiene a ese grupo, quien le da ideas a ese grupo, quien apoya a ese grupo, son los cuatro consejos conformados por el consejo de ancianos como base principal, el consejo de mujeres, el consejo de hombres y el consejo de jóvenes ellos son la base del cabildo que existe en nuestra parcialidad”.

Un corte a negro nos lleva a un grupo de mujeres tejiendo la cesta, hay un corte aparece un plano detalle de la cara de una mujer, luego un plano general de otra mujer tejiendo, luego un plano general de Lin que le explica a una niña como pasar el cuchillo por un palo, luego aparece sentada delante del grupo de tejedores dándoles la espalda y mirando a la cámara mientras dice:

“mis abuelos me contaban muchas cosas sobre nuestros ancestros, eso mismo voy hacer yo con mis hijos porque es un compromiso que tengo conmigo y con mi pueblo, con mi etnia,

es un compromiso de un legado que han dejado nuestros ancestros con su sangre y su sudor por todos estos territorios, a pesar de que en nuestro departamento no se reconoce toda esta sangre, todo este sudor que ellos han derramado para podernos dejar a nosotros este legado, a pesar de todo esto nosotros seguimos adelante tratando de llevar ese legado, aun así viendo de que nosotros lo llevamos plasmado en nuestra piel y en nuestros rasgos físicos”.

Empieza a sonar el *loop* y aparece de nuevo Alexis caminando se acerca a una plantas, las huele y luego aparece sentado diciendo: “nuestros ancestros tenían una comunicación con nuestra hermana naturaleza y eso les permitía que si alguien se enfermaba ella les proveía todo para su curación, hoy día ese conocimiento ancestral lo conservamos, sin desconocer la medicina moderna, pero como nuestras vidas están regidas por la naturaleza y como tal acudimos a ella para nuestras necesidades de salud”, a lo largo de esta narración se le ve a Alexis preparando una infusión, hay una transición que lleva al mismo camino donde antes Lin estaba seleccionando piedras esta vez va acompañada de otras dos mujeres una dice: “miren que matica, esta mata tiene muchos privilegios, sirve para los nervios, para aumentar la sangre, limpia la sangre, es de tanta bendición que uno se la puede tomar en ayunas y en la noche un pocillito de tinto como una tizana”, Lin pregunta: “cómo se llama” a lo que responde: “se llama verbena, rabito de alacrán, porque mírale ve el rabito volteado como un alacrán”, luego pregunta la otra mujer que va con ellas: “y nada más se utiliza la flor? a lo que la señora responde: “la flor nada más y las hojas sirven para la rasquiña en el cuerpo cuando hay ese salpullido pernicioso es bueno también con la hoja de matarratón, se machacan y se pueden bañar los niños y es bueno, antes usábamos eso ahora el modernismo es que no se adaptan a las plantas naturales”

Tras una transición a negro aparece Lin diciendo: “bueno, la verdad es que a la cuestión de la recuperación de parte de las autoridades no se le presta mucha atención eso es lo que estamos intentando ahora con el nuevo alcalde y eso tratando de que nos colabore, nos ayude, buscando formas de que por aquí por allá nos colaboren, nos ayuden en eso, en nuestra recuperación, pues hay estamos trabajando a veces trabajamos con las uñas, hay como quien dice pero hay estamos, estamos constantes, y luchando hay hemos ido poco a poco porque más bien lo que hemos recuperado, lo poco que hemos logrado, en todo este tiempo ha sido más bien con nuestros propios esfuerzos porque no recibimos ayuda de gobierno”. Vuelve a sonar el *loop* mientras aparece un paneo alrededor de un hombre que no vuelve a aparecer en el documental, indagando en los encuentros que se hicieron con todos los participantes del documental, no se sabe porque se puso, ni quién es.

Luego aparece Pedro Luis de Alba diciendo que “uno de los objetivos principales que tiene el consejo de ancianos es cómo tener un control social dentro de la parcialidad, y tan es así que lo hemos demostrado y hasta ahora está dando resultado que somos la base fundamental en la organización, porque somos los que hemos mantenido, porque si no hubiese sido por el consejo de ancianos la parcialidad indígena Mokaná de aquí del territorio de Galapá ya no existiera. Pero nosotros hemos estado siempre prestos a luchar, prestos a que las cosas se hagan como deben de hacerse, y siempre hemos tratado de que no nos consideren como un grupo politiquero más aquí en nuestro territorio, sino que actuemos como debemos de actuar, como indígenas, luchar por lo que es de nosotros, conseguir lo que es de nosotros y tener siempre la identidad por sobre todas las cosas”.

Después de una transición aparecen dos jóvenes caminando por las calles de Galapá. A través de una transición aparece un primer plano de María Conrado del consejo de Mujeres, y dice: “ser Mokaná significa ser parte de una comunidad que busca rescatar los valores de nuestros ancestros como lo son la cultura, la danza, la música y los usos y costumbres de nuestros ancestros” vuelven aparecer caminando mientras la cámara las rodea y de nuevo aparece Pedro Luis de Alba en un primer plano diciendo: “que los jóvenes se metan más de lleno, que los jóvenes analicen, porque es que miramos que hay jóvenes y no jóvenes que quieren ser Mokaná, quieren ser indígenas para poder lograr de obtener algo, de obtener lo que tenemos, lo que lo queremos nosotros y lo que estamos utilizando nosotros y de lo que nos estamos aprovechando nosotros, entonces la idea es que ya entre la parcialidad hayan los jóvenes con esa idea de identidad, que se sientan siendo indígenas, que sientan de tener ese sentido de pertenencia y que sean ellos que mañana cuando nosotros dejemos de existir, sean ellos los que cojan la dirección de la parcialidad, porque yo considero que no debe darle pena a los jóvenes, de que los consideren como indios, porque ya acabo de decirle anteriormente hay muchas personas que quieren ser indígenas”.

Empiezan a aparecer imágenes de apoyo que se veían al principio, un joven que va por el camino con un burro, la niña con el cabro en los brazos desde un plano más abierto, la del señor Joaquín de Moya desmontando, el loop suena muy al fondo esta imagen es una de las pocas que cuenta con sonido ambiente.

En la pantalla se ve en un plano medio al señor Joaquín de Moya de fondo se ve una parcela, y él dice: “yo me siento agradecido porque repito las palabras lo que nosotros desconocimos que éramos indígenas y entonces hay de allá para acá hemos tomado conciencia que ya hoy en día en el pueblo de Galapá estamos satisfechos que somos indígenas” Hay un corte y aparece Alexis sentado diciendo sin mirar a la cámara: “Nosotros los Mokaná somos una etnia que lucha por no perder lo poco que queda de nuestras costumbres ancestrales, por nuestras tierras y salir del anonimato para tener ese reconocimiento que nos merecemos en la historia de Colombia y en la región del caribe colombiano”.

Posteriormente aparece Joaquín de Moya en un plano pecho diciendo: “bueno para mi muy importante porque vamos dando pasos adelante y queremos que esto surja y que nos sintamos muy orgullosos de que somos indígenas por raíces”. Luego aparece Lin diciendo: “para mi ser Mokaná es algo de orgullo importante, algo que se lleva en la sangre, es algo que como quien dice no tiene una definición es algo único”. Vuelve a sonar el loop mientras apare Joaquín de Moya mirando el territorio, rostros de una niña, una señora cocinando, un señor que parece estuviera elaborando una silla, sin embargo solo hace la mímica que martilla; unos planos detalles de Lin que luego de una transición a negro aparece en un primer plano diciendo: “ser Mokaná es tener sentido de pertenencia, es identificarnos como indígenas, es querer nuestra sangre, la sangre de nuestros ancestros, (se alcanza a escuchar un toda pero continua) es tener presente todas esas costumbres ancestrales, (se alcanza a escuchar de nuevo un toda pero sigue) identificarnos como indígenas que somos, indígenas Mokaná”.

El *loop* que venía sonando de fondo aumenta su volumen, mientras se ven unas manos tejiendo un cesto, un abuelo y una niña sentado, un fogón, hombres desmontando una yegua, jóvenes en una reunión, un señor sentado en el piso de la entrada de una casa, una casa, un niño montando bicicleta, el rostro del niño sonriendo, unas calles de Paluato, el letrero de Paluato, unos niños jugando con el perro y la imagen se va a un fondo negro luego del cual empiezan aparecer los créditos, primero la cámara, luego los asistentes de cámara, luego el sonido, el script, la productora, los asistentes de producción, la coordinadora de Min Cultura, el asesor temático, los asesores técnicos, la coordinación general, la dirección a cargo del cabildo, el gobernador, la producción ejecutiva, el auspicio

del ministerio de cultura y la comisión nacional de televisión, luego de todos estos créditos sale realizado por la dupla Universidad Autónoma del Caribe, cabildo Mokaneá, los agradecimientos, la ciudad y el año, mientras el loop que acompaña todo el documental continua sonando por sietesegundos luego de que la pantalla está totalmente negra.

Descripción del documental “Mujeres que tejen Cultura”

Como se leía en el capítulo anterior este documental fue realizado por las y los comunicadores del territorio; se tuvo en cuenta el proceso de formación técnica que contemplaba el Proyecto de “Televisión Étnica”. Sin embargo, estas herramientas fueron apropiadas y esto permitió al equipo generar reflexiones en torno a lo que se observa en el documental y partir de allí para ampliar lo que significo seleccionar las imágenes, el sonido, las personas entrevistadas etc. Por eso la descripción de este documental no se centra únicamente en lo que se ve en la pantalla, sino junto con los participantes del documental se realizaron encuentros en los cuales se reflexionó sobre esto que se veía suceder.

Una música de gaita y chicote tradicional de la comunidad Kankuamá acompaña imágenes que poco a poco se abren para mostrar el territorio, los cerros sagrados, el rio, los caminos. Esta es la entrada a un plano medio de Walter Ariza, quien cuenta que

“la Sierra Nevada está conformada por cuatro pueblos; entre esos pueblos está el Kankuamo, este pueblo ha venido llevando un reciente proceso desde el año de 1992 en adelante y es a partir de este proceso que se inician varios ejercicios de reconstrucción y recuperación de la identidad del pueblo Kankuamo, queremos resaltar en esta oportunidad la participación de las mujeres, que fue de mucha importancia para la consolidación de los diferentes grupos que conformaron la organización indígena Kankuamá”.

Con esta introducción empiezan a aparecer algunas panorámicas del territorio mientras la voz continúa contando el recorrido que va hacer por algunas de las comunidades: “donde entrevistaremos a algunas de estas mujeres que aportaron de su vida, de sus ideas, de sus experiencias para ayudar a conformar esta organización”. La música de gaita y chicote continúa, mientras vuelven a aparecer imágenes de mujeres lavando, tejiendo, en el camino cargando leña y se ve una constante que aparece a lo largo del video, la grabación de un plano general que muestra a una mujer caminando de espaldas a la cámara casi como si no supiera que está siendo grabada.

De nuevo aparece Walter Ariza esta vez se encuentra sentado entrevistando a Adalberto Romero, elección que muestra el conocimiento político que se tiene respecto al territorio, ya que el presentador, al hacer la introducción del personaje, lo vincula al tema,

primer cabildo gobernador, el hombre que se escogió una vez inició el proceso en el territorio. Adalberto cuenta que el proceso inicia en 1990 en el sentido que la comunidad se dio cuenta que el Estado, a través de algunas entidades como el Instituto Colombiano de Reforma Agraria (INCORA) venía repartiéndole las tierras de los Kankuamos a las comunidades vecinas y por eso se propuso hacer una reunión con las cuatro comunidades (Arhuacos, Koguis, Wiwas y Kankuamos) que habitan la Sierra Nevada de Santa Marta.

Es una constante en el documental relacionar lo que se dice con imágenes de apoyo. Por eso, mientras la narración continúa, van apareciendo hombres de las comunidades vecinas, Arhuaca, Wiwa y Kogi, imágenes de caminos, de sitios sagrados, de lugares del resguardo, de reuniones hechas allí. Cuando Adalberto cuenta qué sucedió en este proceso lo hace de forma escueta, ya que solo hace referencia a una reunión que se realizó entre los Kankuamos y los Arhuacos, en la cual no fue posible definir el pleito de tierra que había sobre una finca en particular, propiedad de los Kankuamos y que estaba siendo reclamada por los Arhuacos.

En el documental, Adalberto se limita hacer referencia a que “allí estaba el meollo de la situación y se inició un comité para que liderara el proceso de las tierras, nos dimos cuenta que no estábamos bien orientados, pero como mandado de Dios llegó un representante de la Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC) llamado Juan Carlos Gamboa y allí inicio el proceso que se está dando”.

Indagando entre los participantes del documental por este proceso inicial de reconocimiento indígena Kankuamo, Don Hermes Basilio Arias, quien también hizo parte del proceso de reconocimiento territorial, cuenta que nunca antes se había sentido en libertad de expresar que el llamado al reconocimiento de su territorio fue en parte, un llamado hecho por la guerrilla, quien cita a varios líderes de la comunidad a que se den cuenta de la disputa por los límites territoriales que había iniciado el pueblo Arhuaco, teniendo en cuenta la situación política de Colombia donde hasta ahora se piensa en las comunidades en un proceso de paz ya que la guerra siempre estuvo latente en los territorios y admitir que los llamados de atención sobre el sentimiento territorial podía provenir se esta fuente era asegurar no solo la persecución política del estado como le sucedió a él, sino incluso el azote paramilitar que sufrió el territorio por largos años.

Sin embargo, Adalberto, en la reflexión que realiza en el documental frente al papel de la mujer y el reconocimiento de la identidad Kankuama, es más claro que Hermes Basilio y los demás hombres entrevistados. Él reconoce cómo son ellas, a través de múltiples reuniones y encuentros, quienes empiezan a entrar a las comunidades indígenas, entablan la relación con otras mujeres, se apropian de los rasgos culturales que venían perdiéndose, el tejido, la manta, la danza, y cómo por este motivo fue posible que las otras comunidades reconocieran su identidad indígena por la acción de la mujer, que siempre iba acompañar al hombre y a servir a la comunidad, a partir de las reflexiones sobre su identidad, sobre su autonomía, sobre su ordenamiento territorial, sobre el rechazo cuando se empieza hablar de un reconocimiento indígena y lo fundamental del papel de la mujer es que son ellas quienes se atreven a conservar aquello que era visto por ojos foráneos como atraso y subdesarrollo.

En el documental, las imágenes que acompañan esta ruta de la memoria hacen referencia a ese pequeño archivo casi íntimo y personal que todas las personas de la comunidad conservan: recuerdos de las calles de su comunidad, de las marchas de las que han participado, de sus abuelas con mantas, de las mochilas y sobre todo del tejido, símbolo de su vínculo con el pensamiento indígena y cosa que está muy presente en todas las imágenes de apoyo en las que prima la mujer tejiendo.

Esta invitación que hace Adalberto a que las mujeres que hicieron parte del proceso de renacer Kankuama aparezcan, da la entrada a un plano general de Petronila Martínez, quien se encuentra moliendo maíz, su presentación se hace por anclaje a través de un texto donde aparecen sus nombres y su rol dentro de la comunidad. Petronila empieza a contar que su inicio lo hizo con Ada, el nombre con el que se conoce a Adalberto; para de hablar y mira al camarógrafo, y luego continua moliendo y contando cómo él vino a buscarla para que lo acompañara a todas las reuniones (se ve imágenes de las reuniones). Cuenta que le dijo que siempre y cuando su marido la deje, que él le dice que va hablar con él, que el primer congreso fue en el colegio y fue ella quien coordinó, buscaba a las mujeres, puerta a puerta y que todo el mundo colaboraba; luego fueron a una reunión a Río Seco e invitaron bastantes mujeres y su marido le colaboró porque dice: “yo le dije, no yo como dejo a mis pelos tanto tiempo solo, y él me dijo no ve, anda, si yo te ayudo, yo te colaboro con los pelaos, yo les cocino, anda”.

Después se ve la imagen del marido (que era conocido por el sobrenombre “Conejo” en la comunidad) ayudándole a moler. Petronila empieza a recordar a las mujeres que colaboraron en el renacer Kankuamó. Luego hay varios cortes en la imagen y vuelve a aparecer ella recordando los lugares a los que fueron, finalmente la intervención de Petronila termina con una transición que da paso a Walter, presentador del documental, en el centro de la plaza de Atánquez diciendo

“la mujer Kankuamá símbolo de lucha, de coraje, de ganas, de fuerza, de valor, ha llevado un largo proceso para recuperar sus derechos, porque ella se dio cuenta que no solamente era la cocinera y la ama de casa, sino que también era esa que podía contribuir en muchos aspectos para el fortalecimiento y la identidad y el proceso que se llevaba como pueblo Kankuamo, ellas lucharon de diferentes maneras para poder conseguir lo que querían, en algunos aspectos ellas fueron apoyadas por sus amigos, por sus familiares, en algunos casos donde no podían dejaban a sus hijos con sus amigos, con sus vecinos para que los cuidaran, en otros tenían que llevarlos hasta las reuniones para poder asistir y seguir apoyando, sin embargo en el año de 1999 al 2003 se vivió una época de violencia difícil, donde el proceso fue debilitado y donde muchas mujeres fueron afectadas, donde algunas vidas de estas heroínas se perdieron, sin embargo esto no fue motivo para quedarse allí detenidas, ellas continuaron en el proceso de lucha que desde hacía rato ya habían traído, que se habían ganado y habían derramado lágrimas, cansancio para conseguir lo que se tiene”.

Luego aparece Eriselda Arias; su presentación está dada por anclaje a través de un texto donde aparecen sus nombres y su rol dentro de la comunidad. Cuenta los momentos difíciles que se vivieron en ese tiempo; la mujer dice que

“desde 2004 2005 a este tiempo hemos recibido como un alivio, no quisiéramos recordar esos momentos que sufrimos, nosotras las mujeres sufrimos con nuestros hijos, el único apoyo que teníamos era la organización, en el 2003 no hallábamos que hacer, casi casi Atánquez se va porque vivíamos desesperados, las Kankuamas nos juntábamos en las organizaciones de artesanías, fuimos a Valledupar a una marcha, volvimos a ir a otra, lamentablemente yo no sé qué sería que me sacaron una hija en el 2003, me la asesinaron en la Y de Patillal, pero gracias a dios tuve aporte de muchas personas” (se ven fotos de la familia, fotos de la marcha en contra de la violencia en el territorio, fotos de la tumba con los carteles de protesta) (..) “de Dios que logré sobreponerme de ese momento que me amargaba, momentos que no quería recordar. Luego mataron a Rogelio, fueron momentos muy difíciles pero bueno gracias a dios aquí estamos para luchar, para uno poder sobrevivir y ahora parece que estamos en momentos tranquilos, tenemos la ley y hemos recibido como una calma, porque nosotros hemos pasado unos golpes duros, yo fui una de la primera que me cruce la manta (aparece una fotografía con el grupo con quien inician las danzas) en ningún momento tuve vergüenza ser india ni mis hijas”

Aparece a continuación una fotografía donde aparece con sus hijas y con el grupo que participaba de las fiestas. Después aparece Walter introduciendo a don Hermes Basilio Arias: “coordinador de la comisión de mayores del resguardo quien de 1993 a 1995 fue el

primer cabildo menor de la comunidad de Atánquez quien va a hablar del papel de la mujer”, se ven imágenes de indígenas caminando, pero por la espalda, mujeres cocinando, mujeres en reuniones.

En esta entrevista Walter pregunta qué pasa con el grupo de mujeres que venían participando fuertemente en el proceso de renacer Kankuamo. Basilio cuenta que; “a partir del año 1995 en adelante se comenzaron agudizar los problemas cuando no era en la parte alta (panorámica del territorio) con el grupo de las montañas era abajo con el otro grupo, por eso teníamos miedo por eso las mujeres fueron fundamentales”; se ven imágenes de mujeres tejiendo, mujeres construyendo una casa y continua: “porque fueron quienes empezaron a llegar con más acogida en el territorio, mientras Hermes Basilio continua su dialogo aparece una mujer hablando a la cámara, sin embargo su voz no se escucha.

Luego de una transición, aparece Walter en plano medio. En su presentación hace referencia a la integración del territorio y a la participación de mujeres de las distintas comunidades que conforman la comunidad Kankuamá, mientras aparecen imágenes de mujeres tejiendo cabuya, se ve un trapiche, unas mujeres caminando, varias imágenes que acompañan su narración.

Después aparece Edit Arias tejiendo; su presentación está dada por anclaje a través de un texto donde aparecen sus nombres. Cuenta:

“Yo soy una de las mujeres del resguardo Kankuamó he venido trabajando en el resguardo desde que se inició el proceso con las mujeres, apoyando la labor, nos dicen que tejamos porque ese es el pensamiento de nosotras como mujeres, que uno ahí está pensando lo bueno (aparecen primeros planos de manos tejiendo) muchas mujeres me buscan, me preguntan cosas y yo les aconsejo, a mí me ha gustado eso de aconsejar a las demás mujeres, decirles que se dejen de estar peleando, que uno no debe de vivir peleando que uno debe de vivir en armonía, aconsejo también con los hombres que se porten bien con ellos que los quieran mucho a los hombres, que no anden peleando con ellos que eso es malo, (se alcanza a escuchar una voz que dice dentro de su comunidad) si la gente me tiene respeto y confianza, gracias a Dios por eso”.

Aparece una transición a Judith Pacheco coordinadora de mujeres de Guatapurí, quien también se encuentra tejiendo, dice:

“cuando ya comenzó el proceso que ya veníamos hablando de eso, sí me escogieron a mí como representante de las mujeres, porque cuando eso era Ariel el cabildo menor de esta comunidad, entonces me escogieron a mí y desde ese entonces soy yo coordinadora de mujeres, desde que comenzó la organización estoy yo ahí. Cuando nos tocaban el cacho, que nos traía el cabildo alguna información, así tocábamos el cacho y ya todas las mujeres sabíamos y salíamos (aparece un plano general desde la comunidad de Guatapurí y se ve una mujer de espaldas quien va por un camino), pero nos reuníamos aquí en la casa comunal

o allá en la plaza cuando había kankurua⁶, vamos a las kankurua cuando toca reunión de mujeres, es lo mismo que yo siempre les digo a las mujeres, que a veces vienen: a que yo no ando plato y antes cuando comenzábamos andábamos todo, plato, cuchara, vaso, hamaca, no ahora no, llegan a una comunidad y hay que proporcionarle de todo eso porque ya no cargan eso y antes todo eso uno llevaba su guineo, su plátano a veces llevábamos hasta la carne, nosotras las mujeres cuando empezamos a reunirnos llevábamos hasta la carne, el guineo, el plátano y hacíamos sancocho juntos, en todas las comunidades donde nos llamabanos hay íbamos entonces por eso hacíamos la reunión del cabildo mayor junto con las mujeres pa hacer un solo gasto (se ve a ella en su cocina cocinando, luego en su rol de profesora, en el jardín con los niños) le sentí yo que la gente le fue cogiendo amor fue ya del 2002 pa acá antes poquito y entonces como eso ya comenzó aquí en Guatapurí con el festival entonces la gente le fue cogiendo amor, pero como aquí la gaita la sabe bailar todo, entonces la gente no que hay una presentación, cuando íbanos a Atánquez, uno iba porque todo el mundo sabía bailar gaita, no tuvimos que estar ensayando después de eso es que ya entraron los niños la nueva generación que hay que ya entraron a bailar Gaita, Gaita y Chicote (se ve los niños en una ronda).

Luego aparece la señora Paulina Villazón tejiendo y diciendo que va a contar cuando ella salía, cuando empezó la organización del resguardo, (se ve ella caminando mientras continua su tejido); su presentación está dada por anclaje a través de un texto donde aparecen sus nombres. Dice Paulina Villazón que ella salía con los demás compañeros a hacer visitas a las otras comunidades, pero que la gente no quería caminar, no querían hacer nada, sabiendo que también eran indígenas, que también salían a donde los mamos, y había mujeres que salían cada vez que hacían reunión. Empieza a recordar a todas las mujeres indígenas que participaron de este proceso, también recuerda cuando comenzaron a bailar, dice: “primero fue en Atánquez porque en Atánquezen artesanías bailábamos las gaitas hacían reunión entonces bailaban”, su presentación termina con un canto que dice: “ antenoche tuve un sueño y anoche volví a soñar, en el sueño me decían hay que Rosa se me va, y si Rosa se me va iré a cambiar de comedero, si te vas para la junta, cuidadito con los junteros”.

Antes de que acabe el canto se le ve bailando, imagen que queda en pantalla por diez segundos, antes que aparezca una transición a negro que le da paso a Walter que dice:

“desde hace 18 años la mujer Kankuama se vio en la necesidad de colaborar con sus compañeros, con sus esposos, con sus amigos, de la mano (se ve la montaña con un zoom trata de ponerse en evidencia la pequeña nube que se encuentra en su cima, luego un árbol florecido polinizado por las abejas, un caracol caminando por un arroyo) con ellos, viendo que era necesario el aporte femenino allí en la organización que se estaba iniciando desde ese entonces ellas entraron también a la

⁶ Kankurua es el nombre que le da la comunidad Kankuamá a la casa del pensamiento, hay una Kankurua femenina y una masculina. Sin embargo, en agosto de 2017 fueron quemadas y aún no se logran esclarecer los hechos.

batalla, a hacer acompañamiento a las reuniones, a los distintos procesos que se iniciaron, entraron a fortalecer desde la cocina hasta participar con ideales, y formas de pensamiento que construían la formación en el aspecto moral, cultural, tradicional, hoy nosotros podemos palpar y podemos tener en nuestras manos todo ese proceso de lucha de la mujer Kankuama que está presente aquí en las 12 comunidades y que las nuevas generaciones van a participar de ese legado que estas mujeres, sudaron, que caminaron, que trajinaron, por los rincones, por los ríos, por las lomas de nuestro resguardo cada día en medio de la lluvia, en medio del inclemente sol, de circunstancias adversas a lo que una persona de pronto quiere, pero que ellas sabían en el fondo que valía la pena luchar por esto, decíles a ustedes que nos están escuchando y viendo a esta hora que próximamente estaremos mostrando lo que hoy tenemos de los distintos procesos que se han logrado a través de estos 18 años”.

Se ve una Kankurua, de nuevo la imagen de la señora Paulina Villazón, quien estuvo antes relatando su participación en el renacer Kankuamo, caminando, de nuevo la imagen de la reunión de mujeres, de las mujeres tejiendo, de las señoras cocinando, de las mujeres construyendo la casa, de una reunión, finalmente aparecen los créditos seguidos del título: el realizador, la productora, la investigadora, los camarógrafos, el sonidista, el editor, los entrevistados, los agradecimientos a las comunidades, los nombres de las canciones tradicionales que aparecen acompañando las imágenes, el CINEP (Centro de investigación y Educación Popular), la referencia del resguardo, de Kankuama TV y del año 2009.

¿Qué nos cuentan las imágenes?: puntos de fuga

Los puntos de fuga son lugares por donde la energía se escapa, en los cuales una imagen permite decir mucho más de lo que ella muestra; cuando la descripción documental nos invita hacer preguntas, allí hay un punto de fuga claro. Es un lugar para continuar la narración, para saber cómo se construyó, que hay tras ella, tras la historia que fue grabada y quedó inmóvil en una imagen. Esa imagen es la que nos permite salir tras una variedad de relatos que se anclan en la memoria. Porque aquello que se recuerda es aquello que significa en co-razón de algo importante para quien recuerda, en este caso aquello que se documenta tiene un sentido y este queda marcado más allá del tiempo en que se hace. La luz crece hasta superar los planos y llegar a los secretos del momento en que fueron dichos; supera las circunstancias, en este caso de producción, para invitarnos a pensar aquello que está siendo dicho.

Cada uno de los documentales fue producido de una manera distinta. Sin embargo, se identifican unos ejes de reflexión común que nos permiten abordar cada uno y fugarnos para encontrar sus procesos de producción particular.

1. Presentación de los personajes:

En el audiovisual existen varias formas de presentar los personajes, ya sea por sus acciones, por la enunciación que hacen ellos mismos de sí, por un presentador que los introduce, por anclaje, es decir el texto que aparece en la imagen contándonos quién es el personaje. En los documentales “Tras las huellas de los Mokaná” (2009, 25:37 min.) y “Mujeres que tejen cultura” (2009, 28:28 min.) se observan varias de éstas. Sin embargo, la forma particular en cómo son usados permite evidenciar formas de producción y apuestas narrativas.

En el documental “Tras las huellas de los Mokaná” (2009, 25:37 min.) existen cinco personajes principales que narran, a lo largo del documental, los usos y costumbres que se están recuperando, su forma organizativa y los desafíos que han tenido durante el proceso. Sin embargo, la forma como se presentan cada uno de ellos permite relacionar su participación en el proceso de producción.

Alexis Gutiérrez y Joaquín de Moya son presentados de la misma manera: primero aparecen unos planos de ellos realizando alguna labor, un diálogo previo y finalmente su propia presentación. En una reunión sostenida el 16 de Marzo de 2017 con los participantes del documental, tanto Joaquín de Moya como Alexis Gutiérrez, hacen referencia a que su participación en el proceso no fue como la de Lin Sanchez, quien estuvo todo el tiempo al tanto de lo que estaba sucediendo, y que fueron ellos quienes más dificultades tuvieron a la hora de aprenderse el guion, cosa que se refleja en las imágenes: Alexis nunca mira a la cámara pues toda su concentración está en repetir el guion tal como está escrito, además de estar pendiente del teleprónter de papel que tiene anotadas algunas ideas y palabras que le ayudan a recordar sus diálogos (Mokaná., 2017).

En el caso de Joaquín de Moya sucede algo similar: él no hace parte de todo el proceso de formación, sin embargo se encuentra en el consejo de ancianos y es el escogido por propuesta de José Vicente para representar la tradición, es quien va hablar del dios Hu, y de su vínculo con el territorio; también se le dificulta bastante aprenderse el guion, en la

conversación sostenida el 16 de Marzo de Marzo de 2017 con los participantes del documental, Lin Sanchez le recuerda a Joaquín de Moya las muchas veces que tocó repetir esa escena y que ella casi se encarga de repetirle el guion al oído; cosa que se logra ver en las imágenes ya que sus oraciones siempre son cortas, antes de reanudarlas hay pequeñas pausas que le sirven para recordar lo que sigue e incluso hay cortes de imagen en donde luego retoma el diálogo porque se esfuerzan en repetirlo tal cual.

Por su parte, Lin Sanchez y María Conrado participan activamente del proceso de formación, por lo que necesariamente no se presentan enunciándose ellas mismas. Al preguntar por qué no se habían presentado, Lin Sanchez dice: “Yo creo que José Vicente ya nos conocía y no vio necesario que nos presentáramos”(Sanchez, 2017).

De nuevo, el poder de decidir queda a merced de José Vicente quien, como ya vimos, fue la persona que creó el guion; al igual que con Alexis y Joaquín de Moya aparecen unos planos suyos previamente a su intervención que fueron pensados y seleccionados por José Vicente, en una conversación con Lin Sanchez, al preguntarle por qué no había hablado de la artesanía en su taller o mostrando sus trabajos, ella cuenta que: “en ese momento todos decidieron que íbamos a ir a Paluato y era necesario aprovechar la locación para mostrar allí la preparación de los alimentos y hacer la grabación, con esto las mujeres quedarían situadas en un lugar más rural”(Sanchez, 2017).

Este miedo a contarse “desde ellos mismos” por parecer ante los demás como indios chimbos, fue en parte lo que los llevó aceptar ser grabados, mostrando lo que correspondía con el relato indígena, el alimento, el fuego, el trabajo, las comunidades que están más alejadas del crecimiento de la ciudad, porque de haber sido la locación Galapá, que se encuentra a tan solo quince minutos de Barranquilla y donde todos viven desagregados, estos elementos hubiesen tenido que repensarse y mostrarse de una manera distinta, como el taller donde Lin desarrolla sus artesanías en medio del patio de ropas y la cocina que es pequeñísima atestada de ollas y comida pero aun así al servicio de los bollos de yuca, el pescado frito, los alimentos que varios Mokaneá llegan a compartir a su casa y los cuales cuentan están tratando de recuperar.

Pedro Luis de Alba es otro caso particular de cómo se presentan los personajes en el documental y cómo esto deja ver la relación que establecen los personajes con José

Vicente, quien es finalmente el coordinador y cabeza del proyecto, a quien no ha sido posible contactar desde que se acabó la producción audiovisual.

Pedro Luis de Alba tampoco se presenta y la elección si puede corresponder a la cercanía que se tiene con José Vicente. En uno de los encuentros realizados con Pedro Luis, cuenta que él orienta a José Vicente en las temáticas a partir de las cuales se construye el guion (Mokaná., 2017). Su nombre aparece en los créditos como asesor temático, pero al no hacer parte del proceso de formación no se ven planos de él previos a su intervención; es más su narración está centrada en el tema organizativo y en el encuentro con los participantes del film Lin Sanchez recuerda: “es la única entrevista que no se encuentra guionizada pues antes de hacerla se acordaron los puntos sobre los cuales hablar” (Sanchez, 2017).

Las palabras de Pedro Luis de Alba dejan ver el sentido respecto al “control social sobre la parcialidad que tiene el consejo de ancianos” (Mokaná, 2009), ya que desde los otros consejos esto es visto como un poder que puede ser aprovechado por el gobernador para tomar decisiones sin que la comunidad tenga argumento para oponerse. Además, se nota la imposibilidad que los jóvenes participen con dinámicas distintas a las concebidas por este consejo.

Otro punto que resulta llamativo es el del “aprovechamiento de ser indígena” (Mokaná, 2009). Cuando Pedro Luis de Alba hace el llamado al sentido de pertenencia de los jóvenes, lo hace desde este sentido que también estaba presente en los participantes del documental “Tras las huellas de los Mokaná”, quienes al responder por la importancia de ser indígena hacían referencia a los beneficios económicos y sociales dados por el gobierno. Estos beneficios no solo deben entenderse como una retribución merecida por las comunidades; es necesario empezar a problematizar esta retribución pues de no ser así, la posibilidad de las comunidades de asumir a través de su propia organización y pensamiento un modelo de organización nacional que el paradigma de lo étnico no les permite ver no va a resultar posible y la lucha iniciada por el Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC) en los años 70 en Colombia quedará empantanada en la corta duración a causa de la corrupción y el clientelismo, que las comunidades empiezan a cuestionar a raíz que no se tiene claro en que se invierten los recursos, lo numeroso que se vuelve el personal

de las organizaciones, como los representantes indígenas que administran los recursos empiezan a tener más propiedades y condiciones de vida exclusivas.

En el caso del documental “Mujeres que tejen cultura” (2009, 28:28 min.) existen, además del presentador, siete personajes principales que generan la narración a lo largo del documental: cinco de ellas son mujeres y dos son hombres. Por tratarse de un documental acerca del papel de la mujer en el proceso Kankuamo, el realizador decidió hacer una presentación únicamente a los hombres ya que su objetivo era contextualizar su intervención; por eso es él quien los presenta y a través de preguntas conduce su narración. En el caso de las mujeres, éstas aparecen narrando su participación en el proceso, y es por anclaje a través de un texto donde aparecen sus nombres y su rol dentro de la comunidad que el espectador las identifica.

En este caso, se evidencia la decisión que tomó el equipo de realización de que los personajes aparezcan así presentados y conducidos, ya que esto les permitió no tener que conducir y delimitar la narración de las mujeres un manejo distinto al dado a los hombres.

2. Acción en los personajes:

En los documentales es evidente la diferencia de acercamiento a los personajes y por tanto el conocimiento de éstos que tuvo el equipo realizador.

En el documental “Tras las huellas de los Mokaneá” (2009, 25:37 min.) se ven todas las personas sentadas y en el caso de Joaquín de Moya de pie. Repiten el guion que les fue fijado y existe poca relación entre las imágenes mostradas de esos personajes y su contexto actual. En el documental “Mujeres que tejen cultura” (2009, 28:28 min.) las mujeres siempre aparecen en la acción, a excepción de Ericelda Martínez quien recuerda que se encontraba en su casa cuando Walter llegó y le comentó si podía entrevistarla (Martínez, 2017); todas las mujeres aparecen cocinando o tejiendo mientras narran, y además son mostradas en los espacios que todavía ocupan la calle de su casa, sus cocinas, sus casas, su comunidad.

Lo antes dicho denota el conocimiento que se tiene del territorio y de los personajes, ya que los realizadores saben dónde encontrar a sus entrevistados y qué personas tienen qué relatos, por lo que fue una constante que los participantes no recordaran muy bien el proceso de realización, porque se encontraban en su casa cuando llegó el equipo de

realización que pertenece a la comunidad, les cuenta el proyecto y de inmediato inicia la grabación. Esta confianza la expresa Petronila Martínez cuando relata cómo un día Walter llegó a su casa: “él me dijo te voy entrevistar y yo le dije no hombre qué es eso y no si quiero y yo bueno anda pues y yo estaba haciendo unos bollos de mazorca y se puso entonces me entrevistó y me dijo viste ya estás lista y le dije pero me das un video y me dijo sí yo te voy a dar un video y no me dio nada” (Martínez, 2017).

En el caso Mokaná, la formación se limitó a hacer aprehensible los elementos técnicos, por lo que nunca se centraron en lo que cada uno de ellos tenía que contar de su cultura, ni sobre cómo hacerlo, ni sobre qué personajes podían hablar de las temáticas que deseaban trabajar. Es así que las mujeres que tejen el canasto nunca cuentan de su experiencia, Alexis nunca narra las dificultades que tiene por vivir en una comunidad tan lejana en donde las oportunidades laborales son escasas y la tierra no le provee su subsistencia; tampoco aparecen otros personajes de la comunidad que aún se dedican a cultivar para vivir, como Cesar Hernández o Luis Barrio, o el ámbito medicinal que tiene Lin u otros médicos de su comunidad como Roque Berdugo o Jairo Peralta.

3. **Sonido:**

El documental “Mujeres que tejen Cultura” (2009, 28:28 min.) se encuentra sonorizado en su totalidad por dos canciones de gaita y chicote: Mariposa negra y El plebiscito, interpretadas por Antonio Pacheco, músico tradicional de la comunidad Kankuama. A lo largo del documental encontramos esta música, que en algunas ocasiones acompaña las narraciones y genera un ritmo al documental. Durante todo el tiempo está presente el sonido a excepción de diez segundos de silencio, mientras se ve la imagen de Paulina Villazón bailando. Al preguntar a las y los comunicadores encargados de la realización del documental sobre el por qué este hecho, ninguna de las personas tenía una respuesta y como se mencionó en el primer capítulo los problemas de él con la justicia llevaron a que Nixon Arias, Delvis Estrada, Juan Carlos Cuello, pidieran no contactarlo.

En el caso del documental “Tras las huellas de los Mokaná” (2009, 25:37 min.) el *loop* que acompaña todo el documental comienza en el segundo 00:45 con una mezcla de sonidos graves que se distorsionan y repiten hasta que el *loop* vuelve a comenzar. Al preguntar por la razón de esta elección, los participantes del proceso de formación que

aparecen en los créditos del documental, dijeron que no se lo habían preguntado y que creían que se debe a la relación de estos sonidos con la tierra con la cual se asocian; de allí que sea un contenido guionizado que busca generar en el espectador la identificación de las características que los Mokaná reafirman.

Sin embargo, cuando se piensa en la participación de la comunidad en la construcción de la producción audiovisual, es notoria la falta de participación y poca reflexión en relación con el tema sonoro, lo que conlleva al igual que las demás elecciones, a quedar en manos de José Vicente, quien no indagó más para que el mensaje no quedara en un mero formalismo, pues tal vez con la participación de ellos hubieran podido no ir en busca de personajes que se adaptaran a contar la historia, de imágenes y sonidos que se equipararan a su gusto, sino ellos hubieran construido el mensaje.

Como se sostuvo en múltiples conversaciones durante el tiempo en que se estuvo reflexionando sobre el trabajo de producción audiovisual de este documental, la comunidad no tuvo claridad sobre la importancia del objetivo del documental y lo fundamental que resulta la investigación para llenar de contenido este objetivo, que de haberse hecho, hubiera permitido mostrar, por ejemplo, lo significativo de la preparación de alimentos para la comunidad, que tiene que ver con su gusto por llenar de energía su cuerpo, su familia, su casa y su comunidad.

Así mismo se investigó poco sobre la música que tratan de recuperar, la cual está en relación a los sonidos de la naturaleza, lo cual tampoco aparece en el documental; el sonido ambiente está presente únicamente del minuto 19:56 a 20:25 mientras se ven algunas imágenes de apoyo. Por su parte el silencio solo está presente en el inicio del documental donde sale el texto de agradecimientos a la televisión étnica es un paréntesis importante que denota la importancia que José Vicente le da al proyecto.

4. Palabras vivenciadas e imágenes de apoyo:

En el documental “Tras las huellas de Los Mokaná” (2009, 25:37 min.), el hecho de que todos hubieran tenido que aprender un guion significó que se abstuvieran de narrar sus propias experiencias y traslucir sus sentires. Por ejemplo, cuando conocí a Lin Sanchez lo primero que noté fue su trabajo de artesana: por toda su casa se encuentran trabajos que está

realizando o que ya ha realizado. En el documental, el diálogo que sostiene cuando se encuentran buscando piedras da cuenta de ello, pero se queda corto.

Sin embargo, en otros casos lo que se encuentra son palabras sin sentido. Reflexionando con Alexis si él todos los días iba a buscar leña para prender el fogón de su casa en Tubará, se reía y admitía que no, que cuando vivía allí cosa que ya no sucede porque ahora se encuentra trabajando en Galapá, iba de cuando en cuando, cuando veía que se le estaba acabando y no traía de a un palito sino por el contrario se cargaba de leña (Gutierrez, 2017). Ejemplos como éste se reflexionaban, mientras se veía el documental, con el grupo participante del proceso de formación desarrollado para la realización del documental.

Aunque el documental está cargado del deseo de mostrar la recuperación de su cultura, sin embargo, todas las acciones se ficcionan: la recogida de las piedras, la búsqueda de las plantas, el trabajo de desyerbe; por ser grabadas el mismo día, ni siquiera se da espacio para la retroalimentación. En este caso no hay palabras vivenciadas, se muestran las mismas imágenes una y otra vez, en ocasiones se cambian los planos pero las imágenes se repiten lo que da cuenta del poco tiempo destinado para el proceso de grabación, además la falta de participación de la comunidad en la selección de imágenes no permitió una retroalimentación del trabajo, no saben que sucedió con imágenes que ellos grabaron, por lo que no saben si no aparecen porque quedaron mal grabadas o que fue lo que sucedió con ellas.

En el caso de “Mujeres que tejen cultura” (2009, 28:28 min.) se ve el conocimiento del territorio y de los personajes que participan, lo que posibilita tener tomas de estos personajes en otros roles, acceder a fotografías personales, tener imágenes de archivo resultó fundamental, ya que en la medida que se pudieron proveer de imágenes tomadas anteriormente podían completar las narraciones que estaban surgiendo. El conocimiento y confianza para mostrarlos en diferentes lugares de su casa, ejerciendo diferentes roles, es lo que lleva la narración a establecer unos vínculos especiales con los personajes; por ejemplo el de la señora Petronila Martínez que al recordar a su esposo hace florecer la memoria de éste en las personas que se encontraban junto con ella mirando el documental.

Otro constante en el documental, además de acudir a las imágenes de archivo posibilitadas gracias al ejercicio de comunicación con la comunidad, son las imágenes de mujeres tomadas desde la distancia del camino, casi como un observador invisible; sin

embargo, todas las personas de la comunidad saben está allí y que su presencia tiene legitimidad.

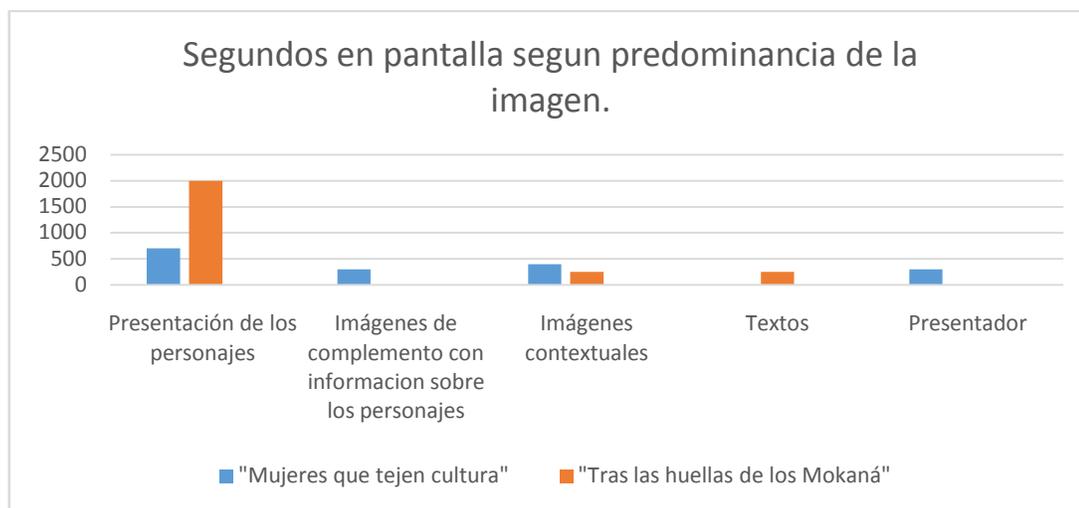
5. Textos

En el documental “Tras las huellas de los Mokaná” (2009, 25:37 min.) aparecen en pantalla de muchos textos; éstos anclan el sentido que le falta al guion; finalmente y por eso, los Mokaná terminaron negociando aprenderse el guion, porque lo que ellos querían es que se supiera de ellos con el documental, y ser reconocidos como parte de la tierra, tierra para cultivar, tierra para no explotar, tierra para vivir, tierra que les permite ser. Como lo expresaba la indígena Mokaná Aminta Ojeda: “siendo vecinos, como es que no sepan y participen de decir que somos Mokaná, si esa es la posibilidad de organizarse, de pelear por una tierra, de pelear por nuestros derechos, que porque no quieren decir que son indígenas”.

Por su parte en “Mujeres que tejen Cultura” (2009, 28:28 min.) el presentador expresa los comentarios que en el otro documental proponen los textos; como comentaron los y las comunicadoras en un encuentro realizado el 10 de Noviembre de 2016, buscaban también que la presentación conectara las historias dándoles contexto y además guiara la narración; los personajes no se encuentran en el documental solo porque hacen parte de la misma comunidad sino porque sus acciones marcan el camino de la historia de la comunidad.

6. Tiempos de las imágenes

El tiempo que duran las imágenes en pantalla permite ver también cómo están construidas. Como observamos en la figura 1



En “Mujeres que tejen Cultura” (2009, 28:28 min.) todas las imágenes hacen referencia a los discursos que están enunciándose y las imágenes de archivo son fundamentales para ello. Por lo tanto, los personajes no solo narran la historia sino que el equipo busca re-crearla a la vez que recrea al personaje. En cambio, en “Tras las huellas de los Mokaná” (2009, 25:37 min.), hay imágenes dedicadas a introducir a los personajes desde un montaje ficticio, a repetir una y otra vez las imágenes capturadas durante la producción para dar cuenta del espacio físico donde se encuentran, su inicio con textos responde más a un ancla necesaria para que el espectador se ubique que a una construcción narrativa pensada por la comunidad.

Determinar la importancia del documental al interior de las comunidades resulta fundamental para abrir narraciones a partir de éste, como en el caso de “Mujeres que tejen cultura” en donde la comunidad sigue encontrando aristas de su consolidación como pueblo, la participación de las mujeres que ayudaron a forjar este renacer Kankuamó, el reconocimiento comunicativo por parte de la comunidad, es decir a pensar caminos que inviten a la comunidad a continuar narrándose.

Al contrario de como sucedió con los Mokaná de Galapá, no permitieron que estos procesos los dejen vacíos, por el contrario que los convirtieron en la oportunidad para reflexionar sobre el trabajo hecho, sobre las apuestas soñadas con el audiovisual, sobre los aprendizajes alcanzados, es invitar a pensarse el tema comunicativo dentro del territorio.

Estos “puntos de fuga” que nos permiten ver en las imágenes pequeños detalles que muestran cómo las formas de producción responden a un conocimiento presente en las comunidades y a la vez abren la posibilidad de ver discursos presentes que están construyéndose, evidencian cómo llegan las formas de producción a los territorios y posibilitan cuestionar la música, los personajes que se presentan y cómo se presentan, los efectos de aprenderse un guion, el no invitar a participar a las personas de la comunidad para que se narren, reflexiones que abren puntos para que los Mokaná y Kankuamos continúen buscándose y cuando vean posibilidades de participar en una producción en el territorio hecha por ellos mismos se llene de sentido no solo lo que queremos mostrar, sino

como lo queremos mostrar, por encima de la alfabetización audiovisual centrada en aprender un manejo técnico que finalmente llega a los créditos de los documentales porque en la cotidianidad no pasa.

Estos cuestionamientos también deben permitirle al proyecto repensar los términos de referencia que exigen para que las comunidades puedan acceder a contarse, a mostrar sus narraciones, a reflexionar sobre la formación audiovisual que llega a los territorios. Cuando hacíamos el ejercicio desde una memoria personal, con los participantes de las comunidades en los documentales, hay muchas cosas que contar que por desconocimiento se dejan en segundo plano por darle predominancia al quehacer técnico y al “saber hacer” de los especialistas.

Capítulo tercero

Principios comunitarios y memorias: documentales producidos por las comunidades kankuamá y mokaná.

“El poder de narrar, o de bloquear la formación o emergencia de otras narrativas, es muy importante para la cultura y el imperialismo, y constituye una de las principales conexiones entre ellos”

Edward Said

Las formas de producción de los documentales “Tras las huellas de los Mokaná” (2009, 25:37 min.) y “Mujeres que Tejen Cultura” (2009, 28:28 min.) generan unos cuestionamientos que se encuentran filtrados por las memorias y principios vivenciados en las comunidades. Estos se han consolidado, se comparten y constituyen parte de su identidad. Por lo tanto, han establecido la base fundamental desde donde se desarrollan y analizan los contenidos audiovisuales

Los Kankuamos y Mokaná recogen los principios de vida comunitarios, es decir las normas o máximas que orientan sus acciones en el territorio, del movimiento indígena de Colombia. Estos articulan y dan sentido a la experiencia indígena: “unidad, territorio, cultura y autonomía” son los principios que las comunidades no negocian y con base en éstos desarrollan sus exigencias a los regímenes hegemónicos y su accionar en la vida colectiva. Así lo hacen saber los participantes de los documentales en varias conversaciones sostenidas, donde muestran que todos ellos son personas interesadas en la organización, que desde que inicio a darse el reconocimiento de sus comunidades como indígenas han estado en procesos permanentes de capacitación y encuentros al interior de su comunidad y en otras comunidades, como es el caso de Delvis Estrada, Antonio Pacheco, Nixon Arias.

Junto a estos principios, las comunidades Kankuamá y Mokaná reconocen como fundamentales el respeto y la solidaridad, pues en la memoria de las comunidades estas prácticas siempre han estado presentes y es lo primero que debe aprender una persona. Además, dichos principios se entrelazan, ya que no se puede hablar de respeto sin reciprocidad y por tanto solidaridad, en las conversaciones todos concordaron en este

aspecto. Por ejemplo, el indígena Kankuamo, Antonio Villazón recuerda además lo importante de tener presente la identidad:

los abuelos se portaban así como esos valores, esos principios que están allí [...]. El respeto, es un principio que ellos mis padres me enseñaron a mí, el respeto el respetarnos. Respetarla a usted, así como respeto al mayor, a todas las personas hay que respetarlas, sea un niño hasta un adulto, el río, la montaña porque la identidad, de que yo me reconozca, que yo aprecie mi identidad, que si yo soy indígena que no desfallezca, que no me sienta humillado porque yo soy indígena, al contrario sentir orgullo de ser indígena y antes de ello también siento y siento que en mis venas lo que corre es sangre del indio (Villazón, 2017).

Al hacer referencia al respeto siempre se evocaba la niñez: las historias contadas por los padres, su ejemplo, las dificultades para reconocer su identidad y por eso la importancia que este adquiere cuando se piensan como comunidad. En palabras de Lin Sanchez, “es una cosa primordial, el respeto que debemos sentir el uno por el otro, por nosotros mismos, eso es fundamental” (Sanchez, 2017).

El respeto mutuo se vuelve central en la medida en que les permite conservar su cultura. Hermes Basilio, líder Kankuamo, dice: “primero es papá y mamá, ese es el primer respeto: papá y mamá. Si los dos tienen un sentido propio de la conservación indígena, eso vale, pero si yo no conservo la cultura indígena en mis valores a nivel de los procesos se ven mal, si yo no le digo a los hijos míos: hija qué paso señora si yo no tengo si quiera eso de decirle a los hijos míos, entonces cómo aprenden” (Basilio, 2017).

Ese proceso de aprendizaje desde el hogar tiene que ver con el reconocimiento del sujeto como individuo particular que valora y reconoce a los otros, así como espera el reconocimiento por parte de los otros. Si bien este reconocimiento inicia en casa, se aprende en la medida en que se está en relación con la naturaleza ya que para las comunidades esta es su madre y por lo tanto deben respetarla. Aquí radica la diferencia con Occidente, en las comunidades el respeto y los principios empiezan a aprenderse en casa, es allí donde el ser indígena se forma, siempre pensando en la relación que va a asumir con su comunidad y con su territorio. Hermes Basilio refiriéndose a este tema explica:

bueno someterse uno a la cultura, bajarse de lo que yo creo me tengo que bajar y ponerme allí tal como es la madre, como es la tierra le decimos a ella, yo tengo que pisarla pero con mis propios pies en contacto y sentarme allí humildemente, todo el día si es de supuestamente sentarse todo el día allí, nos podemos sentar hasta que diga esa ley de la totuma, bueno dio la seguridad ya pueden salir, esto va así, va a seguir siendo así, ellos mismos los señores de allí tienen la amabilidad de decirlo, mientras no sale eso allí estamos sentados, podemos amanecer allí, podemos pasarnos el día otra vez allí, supuestamente

hasta en ayunas, sin comer nada, sentados hasta que diga eso sí y si no allí vamos a estar, porque no ha dicho todavía la totuma, el yatucua⁷ no ha dicho que si (BASILIO, 2017)

Este acatamiento de las leyes de la naturaleza permite que la comunidad se respete y que se entienda que todos hacen parte de la Madre-Tierray por tanto deben y merecen respeto. La familia es la encargada de vincular a los y las niñas a las practicas espirituales, para que el ser indígena crezca fortalecido y enraizado en el pensamiento propio, deben acercarse al mamo a realizar las ceremonias respectivas tanto a nivel familiar, como dependiendo de las etapas por las que estén atravesando las y los niños. Esto permite estar en permanente conexión con la naturaleza, igual si la comunidad va a emprender algún trabajo es muestra de respeto pedir permiso a las autoridades espirituales y políticas del territorio.

Al igual que los otros participantes de los documentales, Inés Sarmiento, quien ha vivido sus 81 años de vida en la comunidad Mokaná, reconoce que esta fortaleza espiritual depende del cariño con que se hagan las cosas y de que las practicas espirituales se cumplan, cuenta:

hubo mucho amor, mucha paz, mucho cariño, mucho contacto, como una familia como si hubieran sido mis padres, mi madre, todos los miembros me querían, los viejos en ese tiempo hay que ver que me adoraban, mucho nos queríamos, es un grupo que era muy unido a pesar de que no somos de raíces, nos unimos mucho. El grupo de los Mokaná siempre hemos sido unidos, hemos sido comprensivos, hemos sido llevaderos, esa es la felicidad más grande de un hogar y de una comunidad (Sarmiento, 2017).

El reconocimiento de los otros como indígenas, también está relacionado con las prácticas espirituales, con el orgullo indígena ya que valorar al otro es fundamental para su pensamiento; de allí que la solidaridad siempre esté presente en sus prácticas y la rescatan como principios de sus comunidades. A éstas siempre llegan personas mestizas y de otras comunidades buscando remedios para sus males y según lo conversado con el mamo Saúl Martínez, “allí donde busquen si lo hacen con el corazón encontraran cura, encontraran camino”(Martinez, 2016).

Por eso ser indígena se vuelve motivo de orgullo, desde la facultad de prestar ayuda a los demás, Adalberto Romero dice:

⁷ La Yatucua es uno de los cuatro métodos de adivinación que utilizan los mamos, o autoridades espirituales de la Sierra Nevada de Santa Marta, consiste en una totuma con agua en la cual el mamo deja caer unas piedras coloridas, dependiendo de las burbujas que salen cuando caen las piedras se sabe que es lo que va a suceder y hasta que las cosas no estén por buen camino nadie puede moverse del sitio donde esta.

el Kankuamo también era muy solidario, cuando por ejemplo había que hacer una casa de barro o había que construir una Kankurua el indígena Kankuamo estaba presto a presentarse con una mano de plátano, con un bulto de yuca, con una gallina, con un cerdo, a colaborar mutuamente, el principio del indígena Kankuamo siempre ha sido el de trabajar colectivamente, el de trabajar en comunidad, ese ha sido uno de los principios, otro de los principios era el de vivir en sociedad el de compartir los sentimientos ,el de compartir el dolor por ejemplo una mortoria en una casa, todo eso son principios que todavía por aquí no se han terminado se siguen sosteniendo (Romero, 2017).

Cuando alguien de la comunidad no actúa solidariamente se le llama “indio chimbo” haciendo referencia a que no actúa de acuerdo a esos principios que ellos encuentran en su memoria y se le cuestiona su sentido de pertenencia y su trabajo en el territorio.

Sin embargo, mujeres como Hilda Rodríguez y Petronila Martínez, quienes participaron activamente en el renacer Kankuamo y ahora se sienten olvidadas, cuestionan la reciprocidad de la organización:

todo el tiempo allí metidos nosotros cuando esa época, pero todavía no estaba el cabildo Jaime Arias, todo comenzó con el primer cabildo, fue Adalberto Romero, cuando eso no había plata pa pagarle a uno las cocinas como dicen, sino todo era colaboración, pero cuando ya empezó, cuando le entraba la plática ya llamaban a otras personas, les pagaban para que cocinaran porque había que darle comida a todo el que llegaba que no era una sola persona si no que eran varios. Yo no sé qué pasaría allí con eso como dice el dicho, si nos comimos las verdes ya hay que comernos las maduras(Rodríguez, 2017).

Esta falta de reconocimiento de su trabajo las llevó a cuestionar la organización y poco a poco a apartarse de la misma. Como lo cuenta Petronila Martínez: “no creyeron en mí, no me dieron nada para mis hijos, yo pedía para mis hijos no para mí y no me dieron nada. Entonces me retiré, dije bueno, hasta aquí llegué” (Martínez, 2017). La falta de reciprocidad ha generado varios cuestionamientos en la comunidad y los principios resultan tan fundamentales que cuando no están presentes en los actos empiezan a fragmentarse sus lazos organizativos, lo que ha llevado a que en la comunidad se cree otra organización llamada Atánquez Libre.

Para la realización audiovisual las comunidades Kankuamá y Mokaná, concuerdan que estos principios deben operar en todos los actos, desde el permiso con el *mamo* o la adivinación con la *yatucua*, como acto de respeto, pasando por la solidaridad con el trabajo, de la cual Delvis Estrada, comunicadora Kankuamá, dice al respecto:

si hay una persona que no puede trabajar otro lo remplaza, verdad, si hay una persona que no puede hacer esto el otro le ayuda, no porque Jennifer sea la productora ya Jennifer no puede cargar una cámara, hacer todo para todos, eso era lo que buscábamos, nosotros pensábamos que en ese sentido también podamos trabajar por el tema Kankuamo, porque

eso es lo que tenemos que reflejar, si somos comunicación, tenemos que ser abiertos, tenemos que forjar a que los pueblos crean en nosotros y demostrarle a los pueblos que realmente podemos, nosotros decíamos que ese puede ser un ejemplo para que el pueblo Kankuamo demostrara que se pueden hacer las cosas colectivamente(Estrada, 2016).

Los principios y valores comunitarios tienen como fin buscar la unión, la autonomía, el fortalecimiento de su cultura y de su territorio; si bien en el caso de “Mujeres que tejen Cultura” (2009, 28:28 min.) operaron estos principios, en el caso Mokane se evidenció que éstos no se tuvieron presente. Sin embargo, los participantes de la comunidad en el documental, en los encuentros, evidenciaron que no existió el respeto necesario para poder responder a sus expectativas y respetar tales principios.

Para comprender el papel de las memorias de estas comunidades es necesario primero reconocer todo el sufrimiento y discriminación que sufrieron por ser indígenas. La comunicadora Kankuama Delvis Estrada relata:

el indígena no vino de ningún lado, el indígena ha vivido aquí, el que llegó fue el colonizador, el que llegó, fue el que llegó a usurpar nuestras tierras, el que llegó fue el que vino a profanar nuestras tumbas, el llegó fue el que vino a robarse el oro, pero nosotros no hemos venido de ningún lado, todo el tiempo hemos vivido aquí, el que llegó fue el que nos colonizo, el español que nos trajo su cultura y que de una u otra forma nos vimos replegados, nosotros vivíamos más que todo en los llanos, en las tierras planas pero con toda esta intromisión del español y toda la persecución que hubo de aculturización, de que nos tenían como esclavos, o muchas veces ni siquiera como esclavos, sino que para la otra gente cuando nos decían indígena, dicen sin mente, como locos, como que no valíamos la pena como unos animalitos, así nos trataban; con toda esta persecución vieron la necesidad de tener mano de obra para trabajar, fue cuando trajeron el esclavo, pero también fue cuando ellos también vieron en el indígena una oportunidad más para ellos, para tenernos como esclavos, como trabajadores en las fincas, con toda esta persecución el indio se fue replegando, es por eso que hoy usted ve que la mayoría de los indígenas, no es gratis que vivamos en las sierras, metidos en las montañas, todo esto era montaña antes, todo esto eran predios baldíos, todo esto era solo naturaleza y fue acá donde nosotros vinimos a refugiarnos en nuestra madre (Estrada, 2016).

La colonización se propuso erradicar su pensamiento propio, negándolo primero a través de la violencia, luego de la evangelización y posteriormente de la educación, para imponer la visión del mundo configurada por Europa.

Esta entrada del proyecto moderno que se dio desde la misma llegada de los españoles, ha significado en los territorios Mokane y Kankuamo la imposición de una forma de ver y entender la vida, el mundo y a nosotros mismos. Pretendió destruir las raíces, es decir las prácticas que permitían vivir en armonía con la madre tierra, sintiéndose

parte del cosmos, en equidad con los demás, generando pensamientos para vivir bien, sin desconocer a nadie, ni despreciar el pasado que marca la senda por la cual se camina.

En palabras del líder indígena Abadio, quien ha aportado a diferentes comunidades indígenas de Colombia: “tanto tiempo dedicado a evitar la muerte, fue tiempo que no pudimos utilizar para pensar la vida. Pero mientras dejamos de pensar a nosotros mismos, otros lo hicieron... Mientras nos dedicábamos a defendernos, se fueron haciendo unas enormes lagunas en el conocimiento, en la autovaloración, en la dignidad y en la confianza en nuestro propio saber”(Stocel, 1997, pág. 4).

Ocurrió que la modernidad y su proyecto educativo, dominó y exterminó pueblos enteros, historias locales fueron silenciadas por el poder, Estados nacionales levantados sobre las masas de indígenas mudos frente a la nueva forma de ver, proyectos foráneos que presentan una única opción de ser y hacer, generando una doble exclusión, ya que por un lado se pierden los conocimientos propios y por el otro las limitaciones políticas y epistemológicas para acceder a los conocimientos y paraísos dibujados por el capitalismo continúan manteniéndose. Sin embargo, es esta misma exclusión la que permite descubrir la pérdida, la que posibilita resistir y repropiciarse para generar opciones de existencia las cuales buscan no solo incluir las formas ya impuestas sino recuperar y continuar el camino que se ve en las fisuras de la memoria.

En el pueblo Kankuamo, esta historia de dominación se ha hecho visible a partir de su reconocimiento como indígenas y la lucha por su memoria sigue presente en el territorio. Delvis Estrada, comunicadora Kankuama, testimonia:

nosotros con el mestizaje fuimos perdiendo muchas cosas, es así que hoy en día usted nos ve a nosotros como cualquier persona, verdad, como cualquier persona pues natural, vestida así, pero tenemos unos principios, pero tenemos una cultura, que ha estado hay y que la estamos rescatando y la estamos rescatando no por conveniencia como muchos han dicho, nos hemos apropiado de ella o hemos vuelto a revivir nuestra cultura porque somos conscientes de que solo así podemos pervivir en el tiempo(Estrada, 2016).

Por eso la historia local se entiende como ese lugar donde la lucha continúa, en contra de la epistemología moderna que busca apropiarse de esas otras ubicaciones de la memoria del otro, el nuestro, subalternizado, silenciado, para que se proporcionen formas de memoria colectiva. Por eso los primeros pasos en ese camino se dan juntando esfuerzos para recuperar lo que ha significado hacer memoria sobre la tradición y los cambios sufridos por el territorio, así como identificar y socializar el conocimiento sobre

ordenamiento territorial, los sitios sagrados y el conocimiento que poco a poco viene recuperándose en las comunidades.

La pérdida de este conocimiento ancestral ha significado una pérdida en las raíces, en la medida en que los conocimientos son nuestras raíces en las que hemos evolucionado por tantos siglos (Zalabata, 1996) y sin éstas no es posible crecer ni continuar el camino si no se tiene claro hacia dónde se va; por eso las comunidades han generado sus planes de vida:

algunos historiadores hablan de “proyecto de nación” cuando se refieren a la comunidad imaginaria que los pueblos occidentales han construido y construyen permanentemente. Nosotros hablamos de “planes o proyectos de vida” para hablar de lo que queremos ser a partir de lo que fuimos y somos. El plan de vida es un reencuentro de las comunidades con su camino. Significa retomar las palabras que dejamos de decir, volver a llamarnos por los nombres que nos dejaron los abuelos, sembrar el territorio otra vez con los espíritus, creer en nuestra mirada y en nuestro saber, pensar con cabeza propia (Stocel, 1997, pág. 5)

Los comunicadores indígenas de Colombia, hombres y mujeres, vienen luchando para que el tema comunicativo y específicamente el tema de la representación visual se agencie en las comunidades y cada vez esté más presente en sus planes de vida. Así por ejemplo, los Kankuamos ya cuentan con un equipo de comunicación que hace parte de la estructura organizativa de su comunidad, lo cual se debe al empoderamiento de lo que se conoce en el territorio como “renacer indígena”, este renacer ha comprendido que la memoria colectiva:

es el canal a través del cual transita el saber propio, en la medida en que es memoria viva, presente en las narrativas orales, inscrita en los espacios y en los cuerpos, plural y, en ocasiones, contra hegemónica. La memoria colectiva ha sido comúnmente destruida por la historia, ante la cual aparece como un ejercicio desordenado y poco significativo, que no se ciñe al pasado domesticado por ésta, y oficializado por las sociedades que lo instalan a través de la escritura, lo unifican y logran en muchos casos convertirlo en la manera “correcta” de contar lo ocurrido (Rojas, 2004, Pág. 23).

Por eso la memoria se vuelve fundamental en las comunidades, porque es a partir de ésta que se logra un agenciamiento. Como veíamos en el capítulo anterior, la experiencia de producción del documental “Tras las huellas de los Mokaaná” (2009, 25:37 min.) sirve de ejemplo para reconocer que las representaciones visuales oficiales de la televisión que se globalizan, desconocen, no retratan y no se asemejan a las experiencias, contextos y relaciones diversas que se establecen con el territorio se cuestionen en la medida que se activa la memoria, pues la televisión étnica no puede convertirse en una simple recolección de recuerdos, puesto que hacer memoria

“es la posibilidad de dejar huellas, rastros, obras, ideas de la presencia humana en el mundo, por lo tanto, se vuelve vital para definir la experiencia y la identidad personal, es una constante reconstrucción de lo vivido, que cada uno de los seres humanos realiza teniendo en cuenta su historia, por esta razón la memoria no es neutral, la memoria de las personas, a diferencia de la memoria de las máquinas, no es un guardián neutral del pasado, no puede serlo. La memoria de las personas es un sistema dinámico que recoge, guarda, moldea, cambia, completa, transforma y nos devuelve la experiencia vivida, individual y compartida, después de recorrer los interminables vericuetos de nuestra identidad” (Vargas, 1997, Pág. 133).

En ese sentido, una de las intenciones es que esa memoria subalternizada se encuentre plasmada en la televisión étnica, se vuelva visible y se comparta, dado que como señala Halbwachs, la memoria asegura la identidad, la naturaleza y el valor de un grupo, la memoria implica la construcción compartida de un acontecimiento vivido, tiene que ver tanto con el presente como con el futuro (Halbwachs, 2004).

Esta construcción compartida tiene dos momentos; el primero, una memoria individual, entendida como una rememoración personal, que enlaza múltiples escenarios personales, que fusiona ciertos elementos que –generalmente- surgen de lo que denominamos recuerdos, y que al final, convertimos en lenguaje visual; y en segundo lugar, la memoria histórica (Echeverry, 2004), que consiste en la recomposición de los testimonios actuales de la vida social y del pasado reinventado, cuyos recuerdos se remiten a la experiencia que una comunidad o grupo pueden transmitir a otras generaciones.

En las comunidades esto está claro. Lin Sanchez, indígena Mokaná nos dice respecto del papel de la memoria en la apuesta de la televisión étnica:

estamos en un proceso ahora mismo donde estamos tratando de visualizar la comunidad, un proceso donde estamos enseñándole a los jóvenes, hombre si son indígenas ser indígena no te quita nada, así como el hábito no hace al monje, así tú te vistas de brillantes, si eres indígena siempre vas a demostrar que eres indígena por alguna cosa, entonces pienso que es importante para nosotros que tanto las personas de afuera como nosotros vean como somos, vernos nosotros mismos que estamos produciendo cosas que son productivas para la comunidad, porque nosotros mismos con esos documentales podemos enseñar a nuestros niños a que ellos vean que no se están perdiendo las costumbres, a que los jóvenes que dicen que no conocen nada de la comunidad porque los abuelos o los padres no le enseñaron nada pero se consideran indígenas y que no tienen a nadie que le enseñe que es indígena o que le cuente su historia realmente entonces ese documental le puede ayudar con toda la historia que están contando, pero era bueno que las cosas que vamos a grabar sean reales y que fluyan de nosotros (Sanchez, 2017)

Por eso la televisión étnica no puede verse como un gran álbum de imágenes y representaciones de diferentes espacios, porque debe buscar el cómo narrar las memorias de las comunidades, para que den testimonio de sí mismas, y que memoria e historia se

integren con el fin de dar sentido a las vivencias. Por eso, “Mujeres que tejen cultura” (2009, 28:28 min.) busca dar cuenta cómo fue que la comunidad empezó a organizarse y reconocerse como indígena, con entrevistas a las personas que hicieron parte del proceso de renacer Kankuamo, se recoge no solo su memoria individual, como se veía en el caso de Hilda Rodríguez, sino su testimonio da cuenta de un patrón que se repitió en la comunidad y que se interpreta como una lucha por su reconocimiento, por su empoderamiento, por el darse cuenta de su cotidianidad, de sus relaciones espirituales, por el darle significado a lo que llamamos presente y lo que entendemos como imaginación del futuro. De este modo el documental puede formar parte de la conciencia de la comunidad y contener parte de su identidad, para preservar conocimientos, saberes e historias de los antepasados.

Desde este ejercicio colectivo de memoria se ha empezado a hacer historia, desde la vida, desde los relatos de aquellos que saben que

rehacer la memoria, significa reelaborar una relación con nuestra madre tierra, la que hemos perdido. No se trata de hacer en este lugar un cuestionamiento al concepto de desarrollo y a sus miles de interpretaciones, más que debatir sobre el desarrollo, nos hemos tenido que defender de él. Pensábamos que nos habíamos alejado lo suficiente en los riscos como para poder pensar sin su presión, pero hasta allá ha llegado (...) Para volver a llenar las lagunas de la memoria y el saber con los ríos que nacen en nuestro propio cuerpo, es necesario rehacer la geografía de nuestros pueblos. Juntarnos sin la presión del desarrollo, sin la angustia del tiempo electoral, sin la obligación de decidir dónde invertir un dinero que no sabemos qué es ni cómo nace. Pero lo más difícil es juntarnos a pensar en nosotros mismos cuando muchos de los nuestros tienen la vista puesta en el afuera (Stocel, 1997, pág. 5).

En el pueblo Mokaná encontré a una comunidad en esa búsqueda del pasado, a una comunidad que, a pesar del vacío dejado por la experiencia audiovisual, por la colonización que los desarraigó de muchos de sus usos y costumbres, sigue creyendo en otra posibilidad de existencia, en el audiovisual como una oportunidad para encontrarse. En palabras de Lin Sanchez:

Yo considero que estas cuestiones audiovisuales lo ayudan a uno a encontrar el conocimiento de las otras personas y a encontrar de que uno solo no es extraño, de que otras personas si sienten conexión, así como uno las siente, que uno siente la naturaleza en el ser de uno [...] yo considero que los documentales nos ayudan a tejer una cadena entre nosotros es tejer nuestra propia vida considero que el grabar todas estas vivencias y toda producción audiovisual es ayudarnos a tejer una historia el poder unirnos a otras comunidades el poder tejer encuentro entre comunidades el poder llegar un día a compartir con otra comunidad las vivencias que nosotros tuvimos acá, allí estamos tejiendo una unión de amistad con ellos (Sanchez, 2017)

Teniendo presente la posicionalidad de la memoria, pues depende del lugar desde donde se enuncie, se seleccionan unos recuerdos y se instauran unos olvidos indispensables para la reorganización y reorientación de un pasado que busca la superación en el sujeto colonial de la representación que otros han hecho de él (Oto, 2003); así se genera un cambio epistemológico. La comunidad sabe que necesita autoafirmarse desde la negación que se le ha impuesto, en el caso Kankuamo el renacer cultural es un ejemplo.

Conversando con los participantes del documental, comentaban cómo Antonio Pacheco y su familia siempre fueron tildados como “indios”, de una forma despectiva y cómo es esta misma familia es la que aporta desde la música y el baile al proceso de renacer Kankuamo: “yo le contaba que en el año 1984 se hizo un primer festival. Festival era una fiesta grande entiendo yo, era una fiesta grande de los pueblos indígenas que estamos en la sierra nevada y como le digo la idea era unir a esos cuatros pueblos hermanos y entonces se hizo el festival sin la idea de que se iba a hablar de reconstrucción de renacer se hizo como un festival para revivir la cultura” (Villazón, 2017). En este festival es reconocido como indígena por los compañeros de las otras comunidades de la Sierra y por esto se siente orgulloso de nunca haber negado ser indio.

Este cambio epistemológico se viene construyendo a partir de la superación de los marcos académicos, trascendiendo el compromiso teórico instrumental, incorporando los compromisos éticos y el políticos, generando un giro en la naturalización del poder y con éste una praxis que va encaminada a la liberación del ser y el conocer.

Reflexionando sobre la experiencia de producción audiovisual con las comunidades Kankuamá y Mokane se evidenció como las representaciones visuales hechas desde una visión occidentalista impiden que la realidad representada responda a un contexto local, que exprese experiencias de los sujetos subalternos, y más bien sirva intereses globales del proyecto moderno. Utilizan unas políticas de representación que “se refieren a la producción de un “nosotros” que desempeña un papel importante en la disputa por la memoria social, el pasado y la tradición; los cuales son configurados desde el presente mediante mecanismos de selección, registro y olvido” (Rojas, 2004, Pág. 26), para instaurar una memoria colonial.

Por eso, combatir la expropiación de los universos simbólicos a través de la transmisión de experiencias, que se conviertan en valor simbólico y material cultural para

las comunidades, construyendo memorias subalternas en las que las representaciones se centren en la posición particular de las comunidades, respondiendo a “una imaginación geopolítica de resistencia que permite construir: contra-espacios en los que las representaciones oficiales del espacio y sus contenidos se cuestionan reflejando las prácticas espaciales de las fuerzas contra-hegemónicas” (Cairo, 2009, Pág.324).

Es de allí, que se debe aprender a ver, pensar y realizar producciones con otro entendimiento, el que rescata la imaginación y la intuición de las comunidades, es decir, el que valora otros lenguajes simbólicos, mediante la construcción de una memoria crítica o en palabras de Raimundo Cuesta, una contra-memoria crítica que enjuicia y condena, y que busca desmitificar el relato de la modernidad y reactualizar nuestras conexiones con el pasado y el presente como producto de las relaciones que establecen las comunidades con su territorio, para darle un uso público a la historia (Cuesta, 2008), donde lo que se hace es concertar voluntades, sentires y pensamientos.

Las comunidades tienen esto presente y saben que la potencia del audiovisual impacta en todo su territorio. Reflexionando sobre la experiencia audiovisual, Evaristo de Moya líder Mokaná, dice:

el audiovisual internamente dentro de nuestras comunidades serviría para que nuestra propia comunidad como tal se auto reconozca de quien es y pueda mirar su verdadera identidad a través de estos audiovisuales e igualmente de nuestra comunidad, ya que convivimos con comunidad occidental, ellos también deben entrar a conocernos, porque es que partiendo desde aquí desde lo local, dentro de nuestra misma comunidad la parte occidental ósea las autoridades de gobierno de entes territoriales como los secretarios de las alcaldías y los demás funcionarios ignoran o quieren ignorar que existen comunidades indígenas dentro de su mismo territorio, no quieren reconocernos de echo eso nos está pasando a nosotros aquí en Galapá con las autoridades occidentales, secretarios de alcaldía de gobierno, empleados públicos de la alcaldía, de entidades que se expresan de manera sarcástica muchas veces con respecto a nuestra comunidad que dicen cual Mokaná aquí no hay indígenas, donde están los guayucos en fin expresiones groseras tratando de pasar por alto de que realmente existe una comunidad indígena (Moya, 2017)

La activación de estas memorias y principios comunitarios son fundamentales a la hora de pensar un proceso de producción audiovisual desde su propio pensamiento, ya que el ejercicio de televisión étnica busca que los recuerdos puedan ser compartidos por muchos y transmitidos desde la subalternidad para desnaturalizar las formas y hábitos de vida coloniales, entonces es necesario activar la memoria subalterna como respuesta a la memoria colonial. Esto es lo que busca hacer la comunidad Kankuamá con el documental “Mujeres que tejen cultura”: mostrar su cotidianidad y hacer memoria de cómo fue el

proceso conocido como “Renacer Kankuamo”, y especialmente el papel de la mujer en este proceso de revitalización cultural. Para ello, el uso de imágenes de archivo es fundamental, por eso se ve el territorio permanentemente, la cotidianidad de la comunidad y la apuesta organizativa que esta tiene, esta posibilidad de recuerdo busca las voces de esas mujeres que iniciaron todo el proceso organizativo de la comunidad.

Según Franz Fanon, aunque el sujeto no está aislado de la historia hegemónica-colonial, éste apertura e inventa posibilidades diferentes y alternativas de organizar el pasado y la memoria que desea proyectar (Fanon, 1973); en este caso reflejar, narrar a través de las representaciones visuales que realiza. Y no solo eso, a la vez, estas ubican los silencios que el discurso colonial establece, con esto, realizan una representación de lo ausente, con el documental “Tras las huellas de los Mokaaná” (2009, 25:37 min.). Este es el deseo de la comunidad: que la gente sepa que existen, que los identifiquen como indígenas pertenecientes a la Madre Tierray organizados para luchar por su pervivencia.

Aquí el papel de la conciencia es vital, puesto que, es la que permite reconocer el lugar desde donde hablamos para la superación de la memoria colonial, porque con la creación de espacios alternativos de enunciación colectiva, los sujetos subalternos recuperan la voz perdida, es decir, se afirman como constructores de historia (Zemelman, 2004), generando una auto-representación de su diario vivir, reinventan el poder simbólico, esto también podría entenderse como el empoderamiento del agenciamiento de su pasado, de su presente y de su futuro.

Esta apuesta cultural comunitaria requiere ser investigada desde estudios de recepción que identifiquen claramente que tanto estos objetivos se están logrando, pues a nivel de encodificación⁸ (Gómez, 1994) las comunidades tienen ya planteamientos concretos que responden a sus memorias y principios además de experiencias que les permiten tener posiciones que responden a sus determinaciones culturales.

La participación en la construcción de la política pública de la televisión étnica en Colombia por parte de las comunidades indígenas, ha significado un paso más en la apropiación de los medios de comunicación en el país, ya que no se ha limitado como en otras ocasiones a que especialistas generen las políticas que luego van a llegar a las comunidades, sino que éstas han sido apropiadas, reflexionadas y generadas por los y las

⁸ Entendido como el proceso por el cual el discurso y sus elementos son significados.

comunicadoras indígenas, teniendo en cuenta la pertinencia de esta tecnología para sus comunidades y de qué manera va a ser agenciada.

Aunque esta apuesta política de acceso a la televisión cuenta con varias producciones audiovisuales, no en todos los casos se ha dado de la misma manera y cada experiencia ha dejado los respectivos aprendizajes como veíamos con el caso Kankuamo y Mokaná.

Si bien esta apuesta cultural ha permitido evidenciar la apropiación respecto de la comunicación propia de las comunidades, es difícil para la organización indígena de Colombia hacer seguimiento a todas las experiencias, más cuando la política lleva más de tres años construyéndose y aún no sale a la luz por lo que no se cuentan con recursos para hacerlo, ni con una readecuación institucional que permita mirar las experiencias existentes, además teniendo en cuenta el auge que actualmente tiene la producción y circulación de contenidos por internet queda la pregunta por los retos del proyecto.

Si bien en Colombia no todos los territorios indígenas cuentan con el mismo acceso a internet, en las comunidades Kankuamá y Mokaná el uso de las TIC's y las tecnologías interactivas vienen acaparando la atención de la comunidad hace no menos de un año, buscando que la tecnología 4G llegue al territorio poco a poco han ido incorporando prácticas de consumo y en el caso Kankuamo de producción para medios sociales. Por eso resulta tan importante la formación en producción audiovisual y el acceso a tecnología por parte de las comunidades pues este permite el desarrollo de competencias y capacidades no solo comunicativas sino técnicas para que la comunidad genere sus propios contenidos.

Frente a estos retos, las comunidades tienen claro que lo que necesitan es una formación apropiada para conocer los códigos y poderlos moldear, para generar sus propios contenidos, las apuestas están en lo que se desea comunicar, el canal finalmente no centra su interés.

Reflexionando sobre la encodificación requerida, a cada canal las comunidades deciden prestar atención: primero necesitan aprender a manejar los equipos y comprender el lenguaje audiovisual, pues aseguran el marketing es lo que prima en la industria y ven aún lejana una economía centrada en la participación de los espectadores.

Por eso la propuesta de alfabetización audiovisual debe salir de los marcos académicos, se necesitan compromisos éticos y políticos que no existen cuando se

subordinan las lenguas y los lenguajes, cuando el proyecto económico, político, social y cultural que agenda la modernidad impone sus lógicas para someter a millones de seres o disfraza su discurso con categorías como la de multiculturalidad, que según Albán Achinte siguiendo a Žižek “trata cada cultura local como el colonizador trata al pueblo colonizado: como “nativos”, cuya mayoría debe ser estudiada y “respetada cuidadosamente [...] el multiculturalismo es una forma de racismo negado, invertido, auto referencial, un “racismo con distancia” (Achinte, 2005, pág. 62)

Desde lo político se plantea que la colonización no fue un “encuentro cultural” entre dos mundos sino que las culturas resistieron y dieron respuesta a un proyecto moderno que no se implantó en su totalidad, ya que si se entiende “la interculturalidad como lucha de sentidos y opción de existencia” (Achinte, 2005, pág. 65), se ve que muchos pueblos pensaron en su futuro y con esto se auto-reconocieron generando estrategias políticas que no pueden ser universalizadas pues están enmarcadas en un contexto específico, lo que les permitió permanecer en tres tiempos, un pasado-presente.

Lo anterior queda evidenciado en los resguardos o las prácticas espirituales que se mantienen en las comunidades, un presente-presente, que nos permite dudar respecto a la legitimidad de las representaciones que la senda moderna marcó, porque cuando la recorremos sentimos el vacío de las propias sendas y un presente-futuro que le apuesta a una alfabetización audiovisual que tenga en cuenta la emergencia contra-epistémica que se reclama desde las comunidades.

La alfabetización contra-epistémica debe tener en cuenta la condición histórica de cada pueblo, entendiendo la diferencia no dentro del horizonte epistemológico occidental, sino en unas significaciones cosmológicas y epistemológicas diferentes; reconociendo las luchas de los procesos de alfabetización audiovisual que se vienen dando por comunicadores y comunicadoras indígenas en diferentes comunidades del país. Es necesario entender cuáles son esos elementos fundamentales para que la alfabetización responda a las comunidades, a sus necesidades, intereses, gustos, proyectos y planes de vida, principios y memorias.

La necesidad de considerar la lucha cultural y política de los sujetos es indispensable, si se quiere generar una alfabetización donde no existan unos valores que primen y se traduzcan en la práctica en dominación, individualismo, consumo, competencia

y sobre todo desconexión de la vida particular que cada uno lleva. Por eso, la opción está en que los grupos y los sujetos se reconozcan como alfabetizados desde múltiples lenguajes, culturas, identidades, epistemologías, realidades, formas de entender el mundo y para interrelacionarse con él. Desde allí el proyecto de televisión étnica puede aportar a construir su particularidad concreta y se primen los valores y prácticas que encarnan en su trabajo, en sus pensamientos, en sus luchas, en su vida.

Esta necesidad de una alfabetización audiovisual desde un pensamiento propio de las comunidades es fundamental para que no continúe pasando lo que se evidencia en el caso Mokane y así evitar “que no lo manejen como es debido, bueno dice uno porque uno no sabe dónde andan ellos. Pongamos aquí primero decían no que vienen la gente de afuera y uno les da toda la versión todo lo que se hace aquí y ellos se llevan todo eso y eso que para venderlo más adelante”, en palabras de Hilda Rodríguez líder Kankuamá (Rodríguez, 2017)

Además, son conscientes de la espectacularización (Debord, 2008) en que se puede caer al mostrar indistintamente de la realidad que se está viviendo, como sucedió con el caso Mokane en el cual se realizó un documental que chocó con los intereses de la comunidad, porque ésta desconocía otra manera para producirlo.

El valor cultural y el valor de exhibición se vuelven aquí centrales porque al interior de las comunidades: se busca vivenciar principios comunitarios propios de las cosmovisiones indígenas para construir no solo imágenes audiovisuales de consumo masivo (hacia afuera), sino procesos sociales que fortalezcan los tejidos sociales comunitarios ancestrales (hacia adentro). Por esto, en el proceso de producción de los documentales adquiere especial atención la memoria para el fortalecimiento de su identidad.

Siguiendo a Rampley, “los estudios visuales han tendido a priorizar aquellas prácticas que se destacan por su valor de exposición. Su interés por los estudios de los mass media contemporáneos, o por el papel de las imágenes al representar identidades sociales, por ejemplo, se orienta principalmente a aquellas que son más públicas y por lo tanto más influyentes socialmente.” (Rampley, 2015, Pág. 13) Los casos indagados muestran que frecuentemente no se tiene en cuenta la cultura visual de dichas comunidades,

desde aquello que no se muestra, lo que evidencia como el poder de la representación no está en lo que se ve, sino en el sentido que guarda aquello que se está viendo.

Las comunidades Kankuamá y Mokane saben hay cosas que no se pueden mostrar y al respecto dicen:

Hay cosas que obviamente no se pueden mostrar, hay cosas que deben quedar como en la reserva cultural como decimos nosotros, porque son cosas muy íntimas del pueblo Kankuamo, hay muchas veces que se han delatado cosas y entonces es por eso que obviamente nosotros hemos dicho damos la lanza para que otro venga y nos dé con ella, es una forma de decir estamos mostrando nuestra cultura para que otro la apropie y para que otro arremeta con ella misma en contra de nosotros, entonces hay cosas que no se pueden hablar y que se tiene que quedar hay y que se tiene que trabajar y fortalecer internamente más no a la luz pública (Estrada, 2016)

El hecho de mostrar o no con imágenes responde no solo a un sentido espiritual sino también político. Por eso en el caso Kankuamo que ya cuenta con un equipo de comunicación consolidado, y mediante comités evalúan lo que va a salir y lo que no. De allí que la producción se convierte en tema de reflexión sobre lo que sucede en la comunidad, y de su fortalecimiento interno.

Las cosas que no se pueden mostrar dejan aprendizajes significativos en la comunidad ya que les permiten reflexionar cómo se están viendo a ellos mismos y cómo creen que los ven los demás, por lo que como ellos dicen, estas imágenes generan: “reflexiones muy profundas que quedarán para la memoria histórica del pueblo Kankuamo” (Arias, 2017)

En este valor cultural se evidencia fundamentalmente el respeto hacia la cultura, aunque en el caso Mokane durante la producción del documental no se reflexionó sobre que grabar o que no. Según Lin Sanchez

Algunas cosas no se pueden grabar porque no se pueden grabar por respeto que uno tiene a esa espiritualidad porque cuando uno va a un sitio sagrado a hacer un ritual o hacer una armonización eso es una cosa que es como por ejemplo en ese momento que el mamo dijo usted no grave ni nada de eso por favor estamos en algo que es muy sagrado para nosotros que va a ser muy íntimo, allí hay que hacer caso porque estamos en una armonización, estamos tratando de unirnos con el cosmos con la naturaleza de sentirnos nosotros unidos con el cosmos (Sanchez, 2017)

En el caso Kankuamo también la comunidad hace referencia a esta intimidad que se debe mantener en la comunidad, y Nixon Arias lo expresa así:

tú dices tu cuerpo a quien se lo muestras si vas a tener tu esposo se lo muestras a tu esposo no se lo muestras a cualquiera una cuestión íntima (...) entonces las cosas nuestras nos las mostramos nosotros, las cosas nuestras no se pueden mostrar, no lo inculcan los mayores,

por una cuestión de respeto, si cualquiera conoce mi cuerpo voy teniendo dificultad, hay cosas que se tienen que mostrar y otras que no se tienen que mostrar(Arias, 2017)

Esta intimidad está ligada con su identidad cultural en la medida que permite a los y las comunicadoras compartir unos lugares comunes de reflexión y decisión sobre sí mismos. Sin embargo, este proceso de discusión e interiorización no se registra en los audiovisuales y no es socializado entre la comunidad, por lo que la información queda en el comunicador y las autoridades espirituales.

El proceso de socialización se vuelve fundamental, ya que los productos piloto del proyecto de televisión étnica se han quedado en la parte técnica de la producción, descuidando por completo la circulación y conservación que se tienen contempladas dentro del proyecto. Al indagar en las comunidades por la socialización de las producciones, tanto en el caso Mokaaná como en el Kankuamo la comunidad manifiesta el desconocimiento de un proceso de socialización.

Este compromiso de socialización ha estado en manos de los comunicadores pues los participantes de los documentales y las comunidades los llaman para que se los muestren, haciendo alusión al principio de respeto y reciprocidad. Como dice la señora Hilda Rodríguez: “si se pidió permiso para grabar que así mismo vengan a mostrar, porque uno colabora pero quiere ver cómo es que quedo, conocer que fue lo que terminaron haciendo”(Rodríguez, 2017)

Si bien esta socialización no se hizo al culminar el proceso en ninguna de las dos comunidades, con el premio India Catalina los comunicadores Kankuamos empezaron a organizar muestras. Nixon Arias cuenta al respecto:

nosotros cuando se proyectaba hacer esas grabaciones se compró un equipo para producir el cd con el sello pero a nosotros se nos dañó y fue una falla no entregarle el cd a cada uno como estaba pensado, no entregarle el cd a cada uno de los participantes bueno eso fue una falencia no poder al menos hacerle al menos llegar el CD a cada uno de los participantes, porque participo mucha gente. [...] debe haber un centro donde se recopilen todos esos documentales y que la gente llega a observarlo o hacer acciones para que la gente llegue a observarse, porque aquí si se hicieron esas proyecciones se hicieron a nivel de barrio entonces algunos que no se acuerden bien de haberse visto pero si hubieron varias personas que estuvo viendo con Walter y Jennifer esa actividad y Christian íbamos por barrios esto es una librería, a la plaza, a la lomita y se hicieron esas presentaciones y se presentaron varios documentales presentábamos (Arias, 2017)

Luego de estas muestras, muy pocas personas recuerdan haber visto el documental “Mujeres que tejen cultura” (2009, 28:28 min.). Sin embargo, como en el caso Mokaaná las

personas que vieron los documentales lo hicieron entelevisión, motivo que los llenaba de orgullo y optimismo. La necesidad que la comunidad vea las producciones hechas al interior del territorio es fundamental, pero los proyectos piloto no cuentan con recursos o éstos no se destinan a la etapa de socialización con la comunidad, lo que es una dificultad para que las comunidades continúen apostándole al proyecto y que las expectativas se cumplan.

En la medida en que se socialicen los documentales al interior de las comunidades, puede identificarse si la apuesta de éstas por informar, educar y concienciar a los espectadores se está dando, ya que haciendo el ejercicio de visualización de los documentales en las comunidades éstas sienten que si dan a conocer su diferencia cultural y su necesidad de continuar luchando por su pervivencia. Sin embargo, es necesario realizar un estudio en otras comunidades para ver qué tanto estas producciones audiovisuales permiten dar cuenta de su cultura y de la importancia de su existencia.

Teniendo en cuenta el énfasis que debe tener la socialización de los productos, resulta fundamental apostarle a esta parte del proceso de producción desde la elaboración de la convocatoria, ya que ésta no cuenta con un diseño particular que permita a las comunidades acercarse a su elaboración. Más bien, es necesario la asesoría de especialistas para poder postularse, por lo que al interior de las comunidades queda la inquietud sobre si la Autoridad Nacional de Televisión de Colombia está teniendo en cuenta el enfoque del proyecto y si los términos de referencia para presentarse son los mismos que los exigidos por cualquier proyecto.

Respecto a este tema, un punto central de discusión que se evidencio con los comunicadores indígenas es su desacuerdo con los equipos de producción requeridos en los términos de referencia ya que se requiere obligatoriamente que éstos deben ser compuestos por especialistas que acrediten experiencia y trayectoria. Sin embargo, en las comunidades su lógica de trabajo no está por roles, por lo que en algunos casos para cumplir este requisito colocan nombres de conocidos que acreditan la experiencia en el rol y una vez sale el proyecto ellos hacen el trabajo. Si los roles, como están concebidos en la producción occidental no existen y sin embargo hay experiencias de trabajo que desean ser escuchadas, según el discurso del proyecto, es necesario la apertura a formas de producción más sencillas y colectivas dentro de los términos de referencia de la convocatoria.

CONCLUSIONES

Para construir este trabajo fue necesario plantear una metodología de trabajo colaborativo, para lo cual se construyó un plan de trabajo conjunto de investigación en cada comunidad, que permitió recorrer las comunidades y entablar un diálogo con todas las personas que aparecen y participaron en los documentales; luego, con el equipo realizador se generaron unas reflexiones respecto del trabajo hecho. Finalmente, entre todos se determinaron las temáticas que debían abordarse, porque aunque se tuvo acceso a una cantidad de información imprevista sobre muchos temas, estos no eran objeto de la investigación. Fruto de esto quedan múltiples conversaciones que fueron sumamente enriquecedoras para todos y que pueden aportar a las otras comunidades en sus procesos de producción audiovisual.

En la representación audiovisual indígena se encuentran tres discursos distintos. En el primero, el personaje indígena es mostrado desde el atraso y la superstición que justifican la violencia; en el segundo se ve al indígena violentado que necesita ser visibilizado con un sesgo de romanticismo, utopía y paternalismo; en el tercero, se respeta la alteridad indígena y son ellos quienes construyen el audiovisual y con este su propia representación.

Es a partir de la proliferación del discurso de la auto representación indígena en la última década que surge el proyecto de televisión étnica buscando que las comunidades se apropien de la herramienta audiovisual para narrarse y que la significación del mundo no se den desde un lugar de enunciación único, sino que empecen a evidenciarse lugares otros que siempre han existido; esto con el fin de contrarrestar la información masiva dada por una mirada externa frente a las vivencias y procesos que estas comunidades están llevando a cabo, desde su propia mirada.

Las y los comunicadores han sabido llenar de contenido y posicionar políticamente el proyecto, ya que aunque el concepto “étnico” no explicita el reconocimiento del territorio propio, regido con una estructura política que responde a las necesidades de las comunidades, en la propuesta que se está elaborando se deja claro en la presentación y objetivo del proyecto el reconocimiento de los diferentes gobiernos indígenas y por tanto el derecho de autodeterminación y las apuestas de equilibrio y armonía que las cosmovisiones de estos pueblos y nacionalidades tienen sobre sus territorios.

Al ser la formación en técnicas de producción un eje central dentro del proyecto de televisión étnica es necesario que se tenga en cuenta la colonización del saber que los gobiernos y la academia continúan perpetuando, ya que el saber, el conocimiento, la experiencia y las formas de enseñar particulares que poseen las comunidades no son tenidas en cuenta; por lo que la posibilidad de vincular indígenas con experiencia en el campo en el que se imparte la formación es fundamental para que sea posible sembrar saberes ya que desde su pensamiento el saber debe pasar por el corazón.

Es necesario que los centros universitarios que ofrecen la formación en las comunidades tengan un planteamiento intercultural, para que no llegue a repetirse el modelo de enseñanza jerárquico y centrado en los roles. La experiencia de las comunidades está basada en una producción colaborativa cuyos objetivos no se centran únicamente en el resultado, sino en los procesos y discusiones comunitarias que alimentan este resultado y esto es fundamental que se tenga en cuenta en el proceso de formación.

Los Kankuamos y Mokanáas identifican la unidad, el territorio, la cultura, la autonomía, el respeto y la solidaridad como los principios que no se deben negociar y por tanto deben estar presentes cuando se realiza una producción audiovisual, en la medida que se pide permiso a la autoridad espiritual y política del territorio, se socializa a la comunidad el proyecto, se vincula a su realización, se forma a la comunidad y se socializan los resultados.

Cuando la descripción documental nos invita hacer preguntas, allí hay un punto de fuga, un lugar para continuar la narración, para saber cómo se construyó, que hay tras ella, tras la historia que fue grabada y quedó inmóvil en una imagen. Esa imagen es la que nos permite salir tras una variedad de relatos que se anclan en la memoria.

La memoria se vuelve fundamental en las comunidades porque es a partir de ésta que se logra un agenciamiento como sujetos, como veíamos en el caso de producción del documental “Mujeres que tejen Cultura” (2009, 28:28 min.), en el cual las representaciones visuales oficiales de la televisión que se globalizan, desconocen, no retratan y no se asemejan a las experiencias, contextos y relaciones diversas que se establecen con el territorio se cuestionan en la medida que se activa la memoria, pues la televisión étnica no puede convertirse en una simple recolección de recuerdos. Un verdadero proyecto de televisión étnica busca narrar las memorias de las comunidades, para que den testimonio de

sí mismas, se busca que memoria e historia se integren con el fin de dar sentido a las vivencias, a lo que llamamos presente y lo que entendemos como imaginación del futuro, de este modo los documentales forman parte de la conciencia de la comunidad y contienen parte de su identidad, para permitirnos preservar conocimientos, saberes e historias.

La televisión étnica busca que los recuerdos puedan ser compartidos por muchos y transmitidos desde la subalternidad para desnaturalizar las formas y hábitos de vida coloniales, entonces es necesario activar la memoria subalterna como respuesta a la memoria colonial.

Reflexionando sobre el ejercicio de producción de los documentales “Mujeres que tejen cultura” (2009, 28:28 min.) y “Tras las huellas de los Mokane” (2009, 25:37 min.) se entra a cuestionar la lógica mercantil a la cual no responden y este tipo de producciones distan de responder, en la medida en que por ejemplo la comunidad Kankuamá continua realizando producciones audiovisuales como ejercicios que permitan la enunciación colectiva, a través de los cuales se busca recuperar la voz perdida, es decir, tiene la posibilidad de afirmarse como constructores de historia. Así con la auto-representación de su diario vivir, reinventan el poder simbólico, lo que les permite empoderarse de su pasado, de su presente y de su futuro, según el alcance que la producción audiovisual tenga en la comunidad.

La participación en la construcción de la política pública de Televisión étnica en Colombia por parte de las comunidades indígenas ha significado un paso más en la apropiación de los medios de comunicación en el país, ya que no se ha limitado como en otras ocasiones a que especialistas generen las políticas que van a llegar a las comunidades.

En las comunidades Kankuamá y Mokane el uso de las Tic's y las tecnologías interactivas vienen acaparando la atención de la comunidad por eso resulta importante la formación y acceso audiovisual por parte de las comunidades pues este permite el desarrollo de competencias y capacidades no solo comunicativas sino técnicas para que la comunidad genere sus propios contenidos.

Las comunidades Kankuamá y Mokane desean aprender a manejar los equipos y comprender el lenguaje audiovisual, pues aseguran el marketing es lo que prima en la industria y ven aún lejana una economía centrada en la participación de los espectadores.

La necesidad de valorar la posición de los sujetos es indispensable si se quiere generar una alfabetización donde no existan unos valores que primen y se traduzcan en la práctica en dominación, individualismo, consumo, competencia y sobre todo desconexión de la vida particular que cada uno lleva, por eso la decisión está en que los grupos y los sujetos se reconozcan como alfabetizados desde múltiples lenguajes, culturas, identidades, epistemologías, realidades, formas de vida, etc.

Las comunidades Kankuamá y Mokaneá saben que no se puede mostrar todo indistintamente de la realidad que se está viviendo, por eso se vuelven centrales el valor cultural y el valor de exhibición, pues al interior de las comunidades se busca vivenciar principios comunitarios propios de las cosmovisiones indígenas para construir no solo imágenes audiovisuales masivas (hacia afuera), sino procesos sociales que fortalezcan los tejidos sociales comunitarios ancestrales (hacia adentro), por esto en el proceso de producción de los documentales adquiere especial atención la memoria para el fortalecimiento de su identidad.

Decidir sobre lo que no se muestra ha generado en los comunicadores Kankuamos lugares comunes de reflexión y decisión sobre si mismos. Sin embargo, este proceso de discusión e interiorización no queda en los audiovisuales y no es socializado a la comunidad por lo que la información queda en el comunicador y las autoridades espirituales.

La socialización se vuelve fundamental, ya que los pilotos del proyecto de televisión étnica se han quedado en la producción descuidando por completo la circulación y conservación que se tienen contempladas dentro del proyecto y las cuales resultan iguales o más importantes que la producción quedando el compromiso de socialización en manos de los comunicadores.

Es necesario empezar a realzar estudios de recepción que identifiquen si las apuestas de las comunidades por informar, educar, influir, en los espectadores si se está dando ya que haciendo el ejercicio de visualización de los documentales en las comunidades estas sienten que si dan a conocer su diferencia cultural y su necesidad de continuar luchando por su pervivencia.

Finalmente, es necesario que los términos de referencia de las convocatorias para realizar las producciones de televisión étnica cuenten con un diseño particular que permita

a las comunidades acercarse a su elaboración y que tengan en cuenta las experiencias de realización tenidas hasta el momento, en las cuales no se tienen roles específicos, ni cuentan con especialistas en las labores de producción.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- Albán Achinte, A. A. (2005). El desencanto o la modernidad hecha trizas. Una mirada a las racionalidades en tensión. En *Pensamiento Crítico y matriz (de) colonial: Reflexiones latinoamericanas* (págs. 39-69). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Alonso. (2007). Entre lo popular y lo masivo. Aproximaciones a la prensa moderna. *Revista Latina de Comunicación Social*, 85 a 101.
- Aparici, R. (1996). *La revolución de los medios audiovisuales : educación y nuevas tecnologías*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Brea, J. L. (2005). . *Por una epistemología política de la visualidad en Estudios visuales*. Madrid: Akal.
- Cairo, H. (2009). La Colonialidad y la imperialidad en el sistema mundo. *Vientos del Sur*.
- Cuesta, R. (2008). *Los deberes de la memoria como programa y problema educativo*. Barcelona: Octaedro.
- Debord. (2008). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca.
- Echeverry, D. B. (2004). Memoria Individual Memoria Colectiva Y Memoria Histórica. Lo Secreto Y Lo Escondido En La Narración Y El Recuerdo. En *La práctica investigativa en ciencias sociales*. Bogotá: UPN. Universidad Pedagógica Nacional.
- Fannon, F. (1973). *Piel negra, mascarás blancas*. Argentina: Abraxas.
- Giddens, A. (1999). Sociología. Madrid: Alianza Editorial
- Gómez, G. O. (1994). *Televidencia : perspectivas para el análisis de los procesos de recepción televisiva /*. Mexico: Universidad Iberoamericana.
- Gonzalez, D. F. (17 de 10 de 2017). Obtenido de razón y palabra: www.razonypalabra.org.mx.
- Guerrero, P. (2012). *Corazonar, una antropología comprometida con la vida*. EAE.
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. España.
- Hall, S. (2010). *Sin Garantías*. Enviñ editores, Instituto de estudios Perúanos, Instituto Pensar. universidad Javeriana, Universidad Andina Simón Bolívar.
- Islas-Carmona, J. O. (2008). El prosumidor. El actor comunicativo de la sociedad de la ubicuidad. *Redalyc*, 29-39.

- Maldonado-Torres, N. (2007). Sobre la colonialidad del ser : Contribuciones al concepto de desarrollo. En S. C.-G. Grosfoguel, *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (págs. 127-168). Bogotá: Siglo del hombre Editores
- Mata, M. C. (17 de 10 de 2017). *Comunicación, ciudadanía y poder: pistas para pensar su articulación*. Obtenido de scribd.com: <https://es.scribd.com/document/130609561/20455323-Mata-Maria-Cristina>
- Mateus, M. A. (2003). *El indígena en el cine y el audiovisual colombianos: imágenes y conflictos*. Medellín, Colombia: La Carreta Editores.
- Moncada, G. P. (2015). *Cine político marginal Colombiano: Las formas de representación de una ideología de disidencia (1966-1976)*. Bogotá: IDARTES.
- Mora, P. (2012). *Nuestra miradas. Cuadernos de cine colombiano*, 17B.
- Muyolema, A. (17 de 10 de 2017). www.reduii.org. Obtenido de <http://www.reduii.org/cii/sites/default/files/field/doc/A%20Muyolema%20De%20la%20cuesti%C3%B3n%20Ind%C3%ADgena%20a%20lo%20indigena.pdf>
- Oficina de comunicaciones ANTVC. (03 de 2017). *Hacia un Plan Unificado de TV Indígena*. Colombia: Manuscrito Borrador. Obtenido de ANTV *concerta propuesta Política Pública de Televisión Étnica con el pueblo Room*.
- Organización Nacional Indígena de Colombia ONIC – Ministerio de las Tecnologías de la Información. (29 de 10 de 2017). [www.cric-colombia.org](http://cric-colombia.org). Obtenido de <http://cric-colombia.org/foroipp/images/Politica-p-comunicacion-indi.pdf>
- Oto, A. J. (2003). *Frantz Fanon : política y poética del sujeto*. Mexico: Colegio de Mexico.
- Rampley, M. (15 de 12 de 2015). Obtenido de www.estudiosvisuales.net.» s.f. <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/rampley.pdf>
- Reza, J. L. (2013). Una mirada al cine indígena. Autorepresentación y el derecho a los medios audiovisuales. *Cine Latino*, 122-129.
- Rincón, O. (2001). En M. B. Estrella, *Televisión : pantalla e identidad*. Quito: El conejo.
- Rojas, A. (Julio - Agosto de 2006). Si no fuera por los 15 negros, memoria colectiva gente Negra de tierra adentro. *Viaje sin Mapa: Representaciones Afro en el Arte Colombiano Contemporáneo*. Bogotá: Casa Republicana.
- Said, E. W. (2001). *Cultura e Imperialismo*. Barcelona: Anagrama.

- Santacruz, M. A. (s.f.). Territorios verdes, territorios indígenas frágiles y amenazados.
- Stocel, A. G. (Mayo de 1997). El Otro, ¿Soy Yo? *Asamblea De La Alianza Del Clim*. Bad Böll, Alemania.
- Vargas, J. M. (1997). Cómo funciona la memoria Sin más datos. En *Claves de la memoria*. Madrid: Trotta.
- Vich, Z. (2004). Intelectuales locales y la voz subalterna. En Z. Vich, *Oralidad y poder: Herramientas metodológicas* (págs. 99-108). Bogotá: Grupo Norma.
- Villegas, Á. (26 de 11 de 2017). <http://www.redalyc.org>. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/1050/105035710011.pdf>: <http://www.redalyc.org/pdf/1050/105035710011.pdf>
- Walsh, C. (2002). *De)Construir la interculturalidad. Consideraciones críticas desde la política, la colonialidad y los movimientos indígenas y negros en el Ecuador* . Lima, Perú: Interculturalidad y política, Desafíos y posibilidades.
- Zalabata, L. (1996). El respeto por la diferencia. *Número*.
- Zemelman, H. (2004). Entorno de la potenciación del sujeto como constructor de la historia. En *Debates sobre el sujeto, Perspectivas Contemporáneas* . Siglo del hombre editores.

Fílmicas

- Mokaná, C. (Dirección). (2009). *Tras las huellas de los Mokaná*. [Película]. (Kankuamá, 2009)
- Kankuamá, C. (Dirección). (2009). *Mujeres que tejen Cultura* [Película].

Orales

- Alba, P. L. (16 de Marzo de 2017). Encuentro de participantes del Documental: Tras las huellas de los Mokaná. Galapá, Barranquilla, Colombia.
- Arias, N. (20 de 03 de 2017). Mujeres que tejen Cultura 2. (L. Peña, Entrevistador)
- Basilio, H. (27 de 03 de 2017). Mujeres que tejen cultura 2. (L. Peña, Entrevistador)
- Cuello, J. C. (30 de 10 de 2016). Mujeres que tejen cultura 1. (L. Peña, Entrevistador)

Estrada, D. (20 de 11 de 2016). Mujeres que tejen Cultura 1. (L. Peña, Entrevistador)

Gutierrez, A. (14 de 06 de 2017). Tras las huellas de los Mokaná. (L. Peña, Entrevistador)

Martinez, S. (20 de 10 de 2016). Mujeres que tejen Cultura 1. (L. Peña, Entrevistador)

Moya, E. d. (20 de abril de 2017). Tras la huella de los Mokaná. (L. Peña, Entrevistador)

Rodriguez, H. (03 de 03 de 2017). Mujeres que tejen cultura 1. (L. Peña, Entrevistador)

Romero, A. (17 de 03 de 2017). Mujeres que tejen Cultura 1. (L. Peña, Entrevistador)

Sanchez, L. (10 de Mayo de 2017). Tras la huella de los Mokaná. (L. Peña, Entrevistador)

Sarmiento, I. (23 de Marzo de 2017). Participante del documental Tras las huellas de los Mokaná. (L. Peña, Entrevistador)

Villazón, A. (16 de marzo de 2017). Conversatorio con participantes del documental "Mujeres que tejen cultura". Atanquéz, Colombia.

Conversatorios en la comunidad Mokaná con:

Alexis Gutiérrez, Joaquín de Moya, Lin Sanchez, María Conrado, Pedro Luis de Alba, Cesar Hernández, Luis Barrio, Inés Sarmiento, Aminta Ojeda y Pedro Luis de Alba.

Conversatorios en la comunidad Kankuamá con:

Delvis Estrada, Nixon Arias, Juan Carlos Cuello, Hermes Basilio, Adalberto Romero, Hilda Rodríguez, Petronila Martínez, Saúl Martínez y Antonio Villazón.