

> **Hombres murciélagos de la Sierra Nevada de Santa Marta. Masculinidades indígenas y repatriación de imágenes**

Resumen >

La producción y circulación de cine indígena en la Sierra Nevada de Santa Marta (Colombia), ha configurado masculinidades indígenas que se vinculan con la imagen mítica del murciélago. Los medios indígenas han permitido consolidar redes nacionales y transnacionales que constituyen unas cosmopolíticas que condensan temas relacionados con ser indígena, el territorio, la cultura y la política de las imágenes. En este artículo, se discute la repatriación de los archivos visuales del Marqués de Waverin, al pueblo arhuaco en la que aparece el líder Juan Bautista Villafaña (Duane) en los años treinta del siglo XX, padre del documentalista arhuaco Amado Villafaña. La repatriación de estas imágenes, es también una forma de acción política que se relaciona con la construcción de unos reclamos en torno a la soberanía visual y la propiedad colectiva, que les permite a los pueblos indígenas la posibilidad de (re)interpretar su memoria cultural; un terreno en permanente disputa.

Sebastián Gómez Ruíz

**Doctor en Sociedad y Cultura
Universitat de Barcelona**

Palabras clave >

Cine Indígena; Repatriación de Imágenes; Sierra Nevada de Santa Marta; Masculinidades Indígenas; Cosmopolitismo.

> Hombres murciélagos de la Sierra Nevada de Santa Marta. Masculinidades indígenas y repatriación de imágenes

Sebastián Gómez Ruíz'

> gomezruiz1203@gmail.com

Universitat de Barcelona

Introducción

El *X Festival de Cine y Video indígena Daupará, Los espíritus de la imagen*, de 2018, tuvo como anfitrión a tres de los cuatro pueblos indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta (arhuacos, wiwas y kankuamos), en Colombia² (FIGURA 1). El festival era un recorrido que empezaba en la ciudad de Santa Marta, y que luego viajaba por diferentes asentamientos indígenas a lo largo de la Sierra Nevada. Entre los participantes del festival se encontraban varios realizadores indígenas del ya disuelto Colectivo de Comunicaciones *Zhigoneshi* (palabra *kogi* que significa "yo te ayudo, tú me ayudas"), como el realizador arhuaco Amado Villafaña, los realizadores wiwa Rafael Mojica y Saúl Gil, y el antropólogo Pablo Mora.

Después de pasar por el asentamiento wiwa Gotshezhi, llegamos al arhuaco de Kutunzama. Durante el recorrido se habían visionado diferentes películas de cine indígena como *Ranchería* (2017), *Ushui la luna y el trueno* (2017), y *Wàsi* (2017), una película que habíamos hecho junto con Amado Villafaña precisamente en Kutunzama. En la mañana, Amado me pidió el favor que le hiciera una entrevista en video para hacer un *teaser*

1 Doctor en Sociedad y Cultura de la Universidad de Barcelona. Master en Antropología Visual de la misma Universidad. Antropólogo y Magister en Antropología de la Universidad de los Andes. Docente de la Maestría en Estudios Sociales y Culturales de la Universidad El Bosque.

2 La Sierra Nevada de Santa Marta (SNSM) es un macizo aislado de la Cordillera de los Andes de aproximadamente 17,000 kilómetros cuadrados ubicado al norte de Colombia. Alcanza las nieves perpetuas (con su máxima altura a 5.775 msnm) a tan solo 45 km. Del Mar Caribe. Los cuatro pueblos indígenas (Arhuacos (Iku), Kogi, Wiwa y Kankuamos), habitan el territorio bajo la figura de resguardos, la cual abarca los departamentos de Cesar, Magdalena y la Guajira, ubicados en sitios reconocidos como Parques Nacionales (Tayrona, SNSM y Teyuna). Así mismo, los cuatro pueblos indígenas provienen de la familia lingüística chibcha.

y buscar financiación sobre su próxima película, que trataría sobre su padre Juan Bautista Villafaña Mestre (Duane) (1895-1965) quién en 1916, encabezó la primera comisión de arhuacos que viajaría a Bogotá a pedir la expulsión de los capuchinos. Así señala Amado Villafaña la importancia personal de estos archivos en el *teaser* de Duane (2018): “Hay historias que no han sido contadas e imágenes que no conocíamos. Para mí fue una sorpresa ver a mi padre joven. De 1930, creo que es el video y la fotografía. Recuerdo siempre a mi papá bastante mayor. Y cuando lo veo así joven, es la primera vez que veo a mi papá así joven, en un video”.

Las imágenes a las que hace referencia Amado son las presentadas en las películas *Le Marquis de Wavrin. Du Manoir à la Jungle* (2017) de Grace Winter, en la que aparece Duane joven. Estas imágenes eran inéditas en el contexto colombiano y era la primera vez que Amado las veía ¿Cómo llegaron esas películas a las manos de Amado? El intercambio de imágenes funcionó como un *don*, que pasó por Kutunsama, Viena, para finalmente encontrarse en el Festival de Cine de Cartagena en el 2019. Las imágenes, que habían sido tomadas en los años 30, serían repatriadas al colectivo de comunicaciones arhuaco que su director Amado Villafaña utilizaría para hacer el *teaser* de su próxima película sobre la vida de su padre Duane.



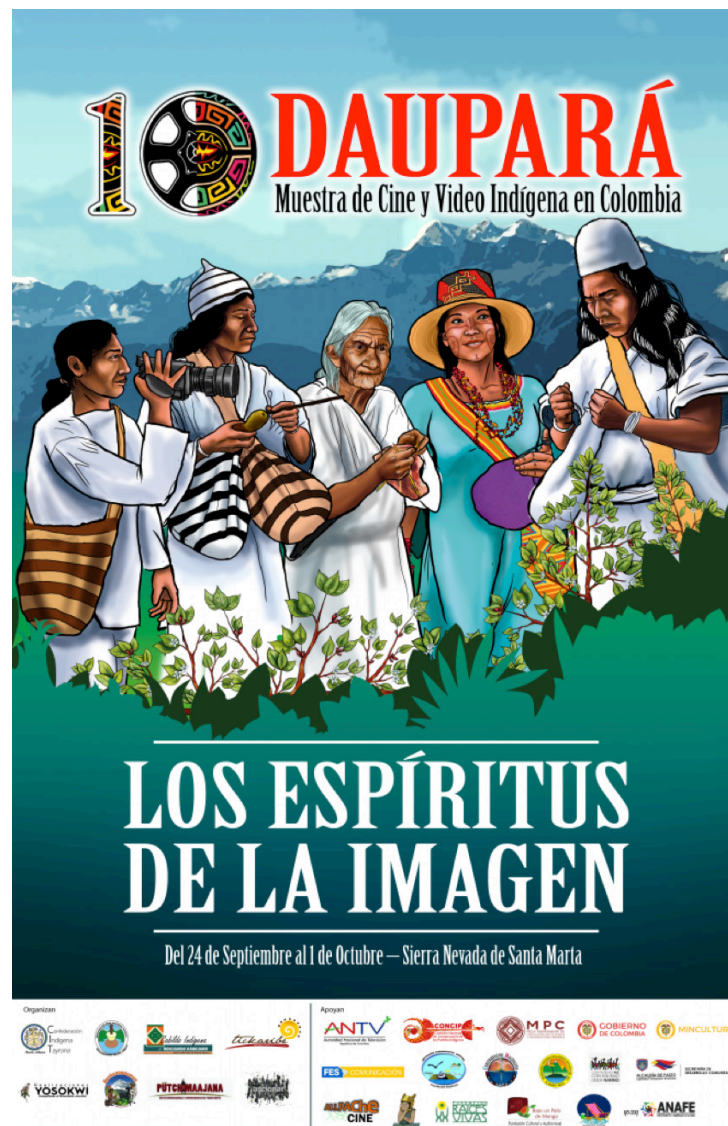


Figura 1 - Poster X Festival de cine y vídeo indígena Daupará (2018).

En un inicio, las discusiones en antropología sobre cine indígena se centraron principalmente en la producción, las estéticas y el impacto que tenía el uso de la cámara en los pueblos indígenas, más que en la circulación. Desde 1966, cuando Sol Worth y John Adair (1999) hicieron que seis indígenas navajos de Norte América usaran la cámara de 16mm para hacer una película, a los autores les interesaba ver otros códigos de representación visual que se relacionara con un sistema de “ver el mundo”. Desde este trabajo pionero sobre la autorepresentación y la producción audiovisual indígena de los navajos, se ha discutido sobre las posibilidades conceptuales y políticas de estos procesos y sobre lo que significa “darle la cámara al nativo”. Leuthold (1998) señalaba cómo las estéticas indígenas no buscan ser innovadoras necesariamente, sino más bien pretenden reforzar la transmisión de tradiciones culturales. Para Cardús (2014) muchos de los realizadores audiovisuales indígenas no se identifican con este abordaje, y existen en sus obras una búsqueda tanto de contenidos como de estética. Sin embargo, en estas dos perspectivas no se tiene en cuenta el rol político que tienen los realizadores indígenas dentro de su comunidad y en el contexto global (SALAZAR, 2016).

Terence Turner (1991) estudió los kayapó de Brasil y su experiencia de producción audiovisual. El video kayapó contribuyó para que los indígenas recuperaran sus tierras, las cuales iban a ser expropiadas; sin embargo, el trabajo de Turner fue criticado por James C. Faris (1992), quien señaló que la representación de estas iniciativas constituía un proyecto occidental que destruía la subjetividad de los indígenas. Turner respondió argumentando que los resultados de las luchas políticas de los kayapó han estado apoyados por sus videos, ganando diversos pleitos al Estado Brasileño, referentes al control de sus tierras. Ginsburg (1992) ha saldado esta discusión desde dos paradigmas situados en las antípodas: el contrato faustiano y la aldea global. El contrato faustiano parte de una idea tradicional de cultura vista como algo auténtico y esencialista, que es contaminada irremediablemente por el contacto cultural, la tecnología y la cultura de masas; por su parte, la aldea global parte de asumir que “los nuevos medios” tienen el potencial de amalgamar diferentes culturas del mundo, creando así un sentido de comunidad global. Para Ginsburg (1992), ninguno de estos dos modelos permite responder de manera compleja lo que ha significado la aparición de los medios indígenas. Otros autores, como Cardús (2011), han argumentado sobre el falso empoderamiento que implica la apropiación de las “nuevas tecnologías”; a su vez, Gleghorn (2012) ha llamado la atención sobre la inconveniencia de aplicar las mismas categorías y términos provenientes de tradiciones anglosajonas a contextos culturales distintos, señalando cómo las acepciones corrientes de vanguardista, documental o etnográfico no son categorías “naturales” y que, además, poco explican la creación audiovisual indígena.

Los medios indígenas (*indigenous media*) han surgido como un proceso de domesticación de las tecnologías audiovisuales y como una forma de resistencia y reafirmación de sus derechos. Ginsburg (2011) resume la importancia de los *indigenous media* de la siguiente forma: 1) Permiten plantear preguntas en torno a la diferencia cultural. 2) Establecen una autonomía en la producción y circulación de imágenes. 3) Contribuyen a entender los modos en que se manifiesta la alteridad radical desde la profundidad cultural, la cosmología, la política, la estética y cómo éstas son negociadas en el mundo contemporáneo. 4) La incorporación de prácticas mediáticas como una forma de activismo cultural y político.



En años recientes ha existido un auge por el estudio del cine indígena en Latinoamérica desde su producción y modos de representación (CÓRDOVA, 2011; MATEUS, 2013; MORA, 2015), y más recientemente desde su circulación, así como desde unas etnografías de los festivales de cine indígena y muy recientemente desde su y fueron encontradas en Cartagena el Marques de Waberin. Est(DOWELL, 2006; VALLEJO Y PEIRANO, 2017). Sin embargo, son escasos los estudios sobre repatriación de imágenes (DOUGLAS Y HAYES, 2019), especialmente en el contexto latinoamericano.

En este artículo me propongo argumentar que en la Sierra Nevada de Santa Marta se ha producido un tipo de masculinidades indígenas de comunicadores, fotógrafos y documentalistas que, desde el activismo cultural, la autorepresentación, la soberanía visual y la repatriación de imágenes, están dando cuenta de una interpretación nativa de sus realidades. Sus producciones audiovisuales, tienen un alcance cosmopolita desde la consolidación de una redes nacionales y transnacionales que constituyen formas de acción política. Estas no se restringuen a los marcos de los Estados Nacionales, sino que implican una agenda transnacional que condensa discursos sobre lo que significa ser indígena, en relación con el territorio, la cultura, la ecología y la política. Como señala Salazar (2016), la comunicación indígena permite la posibilidad de *performar la indigeneidad* no solo discursivamente, sino desde prácticas audiovisuales. El concepto de indigeneidad, de acuerdo con De la Cadena y Starn (2009), y Jaramillo (2014), denota una relación y una formación discursiva y no una identidad esencial. Se encuentra articulado con la formación de los Estados Nacionales, las diásporas contemporáneas, la relación con el espacio, y una permanente transformación histórica de lo que significa identificarse como indígena. En este caso, se relaciona con la producción de cine. En efecto, la repatriación de imágenes se configura también como un lugar de acción política que se relaciona con la construcción de una memoria propia en permanente disputa.

Este artículo se encuentra organizado de la siguiente forma. En la primera parte se muestra cómo fue la formación del cine y unas masculinidades indígenas en la Sierra Nevada de Santa Marta, desde la creación del colectivo de comunicaciones *Zhigoneshi*, conformado por hombres, hasta su fragmentación. En la segunda parte establezco una relación entre los comunicadores indígenas y la imagen mítica del murciélago (*Yugo* en lengua Iku [arhuaca]), que se relaciona con la conformación de una agenda global indígena cosmopolita. En la tercera parte discuto los conceptos de propiedad colectiva y soberanía visual a partir de las discusiones actuales y la interpretación vernácula de estos conceptos para los realizadores indígenas. En la última parte cuento cómo fue el proceso de repatriación de las imágenes de Juan Bautista Villafaña (Duane) en los años 30, a partir de un proceso de cine colaborativo que empezó con la creación del corto documental *Wàsi* (2017).



1 Cine indígena y masculinidades en la Sierra Nevada de Santa Marta.

El año de 1999 fue un momento complejo en la Sierra Nevada de Santa Marta, de confrontación armada entre el ejército y la guerrilla del ELN (Ejército de Liberación Nacional). En este contexto surgió la necesidad de crear un espacio político que diera lugar a los cabildos de las cuatro organizaciones indígenas de la zona, que se denominó *Concejo Territorial de Cabildos* (CTC). La consolidación del CTC les permitió a los indígenas articularse de cara a sus reivindicaciones políticas y culturales, lo que constituyó la base organizativa que permitiría la conformación del colectivo *Zhigoneshi*. En ese contexto, en los años ochenta y noventa aparecen los primeros trabajos de comunicación con el programa de radio en la “La voz del Cañaguante”, que se emitía todos los sábados en su programación. Al principio era en castellano y después en versión bilingüe. En 1985 fue cuando se utilizó por primera vez la palabra *Zhigoneshi* para un proyecto en el que se hicieron las primeras ediciones de *Palabra de Mamo*, que eran unas cartillas impresas en papel reciclado traducidas al castellano con relatos de los mamos sobre la creación de la naturaleza (IRIARTE DÍAS GRANADOS Y PÉREZ, 2011). A finales del 2002, nuevamente por causa de enfrentamientos entre la guerrilla y el ejército, cerca de las cuencas del río Guatapurí, Amado Villafaña, el gobernador Rogelio Mejía y el Mamo José de Jesús Izquierdo decidieron que era necesario transmitir el pensamiento de los *hermanitos mayores* (indígenas): “Tenemos que transmitir el pensamiento de nosotros porque ¿qué vamos a hacer con esta gente? No nos podemos armar para defendernos porque los principios están en contra de eso. Lo que hay es que comenzar a transmitir hacia afuera lo que está pasando” (IRIARTE DÍAS GRANADOS Y PÉREZ, 2011, p. 82).

A finales del 2003, Amado Villafaña, después de dejar su territorio en Sabana Crespo por amenazas de la guerrilla del ELN conoce en Santa Marta a Stephen Ferry, fotógrafo de la *National Geographic* interesado en hacer un documental, que finalmente realizó con los miembros de lo que sería el colectivo *Zhigoneshi*, con el título *La represa del río Ranchería. La perspectiva indígena de la Sierra Nevada de Santa Marta* (2009). Con su colaboración, lograron obtener 30 mil dólares presentando un proyecto a la Embajada de Estados Unidos para conformar el primer equipo de comunicaciones indígena. En el 2006, Amado Villafaña conoció al antropólogo y documentalista Pablo Mora en Cartagena. A través de él se hace un contacto con la Fundación Avina³ y junto con el apoyo de la Unión Europea, destinan recursos para crear formalmente *Zhigoneshi*, que empezó en el 2007 con el “Encuentro Taller de sensibilización de la Estrategia de Comunicación”.

El proceso de formación continuó y algunos de ellos siguieron capacitándose de manera independiente y especializándose en las técnicas y el manejo de equipos como la cámara, el sonido y los computadores; mientras otros, por las dificultades del transporte a Santa Marta, decidieron no continuar. En el 2008, Amado volvió a reunir a algunos de ellos en la casa indígena de Santa Marta, en donde se encontraba Pablo Mora. Así se empezaron a perfilar los primeros proyectos audiovisuales, con un taller de capacitación en la sala Matriz de la Universidad Javeriana. El colectivo

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

además de publicar varios documentos (cartillas, libros, revistas, folletos), produjo en un principio, varios videos, reportajes y una serie de televisión titulada *Palabra Mayor* (2009), emitida por Telecaribe. En esta serie se entrevistaban a diferentes mamos sobre temas como el agua, la hoja coca, la violencia, entre otros. Este fue un trabajo muy importante en términos de traducción y síntesis del pensamiento de los mamos.

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

La ruptura de *Zhigoneshi* no ha sido documentada por ninguna película y tal vez su origen como colectivo resulta más cinematográfico que su desintegración. En la película *Retratos de una resistencia indígena* (2015), el realizador kogi Silvestre Gil, dice lo siguiente sobre la separación:

entonces, en un principio la idea era entre los cuatro pueblos. Wiwa, Kogis, Arhuacos y Kuankuamos, que se unificaran uno solo, para poder manejar, dar una comunicación clave de los cuatro pueblos para el mundo occidental. Pero cada uno dentro de la organización empezaron a tener su equipo y así nos empezamos a dividir.

Cada miembro de *Zhigoneshi* tiene una versión propia de los motivos de la separación. De acuerdo con Amado, todo empezó porque los kogis querían sacar de la casa indígena de Santa Marta a los wiwas y a los arhuacos. Los kogis tienen más representantes en Santa Marta y se han dejado influenciar más por los *buncahis* (no indígenas). Otro de los motivos, de acuerdo con Amado, es que Alan Ereira (director inglés de la BBC), quería hacer otra película en la Sierra Nevada. En un principio, trataron de negociar la autoría y la producción con los miembros del *Zhigoneshi*, pero, como se muestra en la película *Sey Arimaku: la otra oscuridad*, no llegaron a ningún acuerdo. Así que Alan Ereira decidió negociar la película solo con los kogis y el realizador Silvestre Gil, sin el consentimiento de los otros miembros del colectivo. La película terminaría siendo *Aluna* (2012).

El liderazgo de Amado Villafaña dentro del colectivo y su mayor visibilidad y asistencia en los festivales, en comparación con los otros miembros wiwas y kogis, generó cierta resistencia entre los miembros del grupo, lo cual finalmente hizo que cada uno tomara un camino separado. Sin embargo, más allá de los conflictos personales y las tensiones internas, para Pablo Mora, la separación constituyó un tema más estructural en la forma de organización política y territorial. Con la creación moderna del *Concejo Territorial de Cabildos* (CTC) de los cuatro pueblos indígenas, como una



forma de interlocución con el Estado y la empresa privada, han existido disputas internas en torno a los recursos y las regalías que finalmente tuvo una resonancia al interior de *Zhigoneshi*.

Después de que los kogis abandonaron *Zhigoneshi*, los wiwas y los arhaucos también decidieron separarse y armar sus propios colectivos: *Bunkuaneyuman* y *Yosokwi*, respectivamente. Estos dos colectivos han realizado varias películas de manera separada. Aunque estos dos todavía cuentan con la asesoría de Pablo Mora, existen diferencias de estilos, temas y abordaje. El colectivo wiwa *Bunkuaneyuman* se creó en el 2011 y la palabra en wiwa significa: "*lenguaje para una mejor comunicación*" y el colectivo arhauco *Yosokwi* es un ave del mundo espiritual que imita todas las aves. Los dos colectivos empezaron a usar *steadycams* y planos secuencia, que logran darle fluidez a los recorridos que realizan. Las películas de *Bunkuaneyuman*, tratan temas propios de los wiwa y se destaca el protagonismo de las mujeres. Mientras que *Yosokwi*, también hizo otras películas como *Naboba* (2015) y *Butisinu. Memoria de un Pueblo* (2016), que aborda temas sobre la laguna sagrada, el cambio climático y la historia reciente del pueblo arhuaco. Las películas de *Bunkuaneyuman* y *Yosokwi*, que aparecen con la fragmentación, tienen un nivel técnico en el manejo y la nitidez de la imagen mucho más elaborado que las películas de *Zhigoneshi*. Esto no se debe simplemente a una reconversión de la tecnología análoga a la digital, que permite un mejor manejo de la imagen, sino sobre todo a la experiencia y la capacitación técnica y narrativa de los realizadores indígenas. La experiencia cinematográfica es también, en muchos sentidos, una experiencia ritual en la que se performan los pagamentos⁴ (tema clásico de las películas de la Sierra Nevada), y es desde la representación audiovisual que se trata de comprender estos procesos internos espirituales.

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

⁴ El pago es un rito, que consiste en un pago o una retribución a los padres espirituales (montañas, ríos, imágenes etc.), desde la intermediación de los mamós. Se hace un pago, como una práctica religiosa y espiritual para desarrollar una determinada actividad. Para esto, se parte de una conexión con los lugares, el espíritu, objetos (algodón, fibras, piedras) y prácticas (canto y música).

Los mamos, en tanto que agentes espirituales y políticos, son comunicadores que unen el mundo de lo humano, con el mundo de lo no humano. Para sus ritos usan objetos que cargan con la suma de unos determinados trayectos y tacticidades, que se vuelven nodos de comunicación espiritual. Los mamos se encuentran investidos de una legitimidad colectiva que les da su andar, su trasegar y su persistencia. Se podría decir que los miembros de los colectivos de comunicación emulan el rol de los mamos con el uso de herramientas no tradicionales, pero partiendo de un sistema de creencias y prácticas tradicionales. Su rol es comunicar, traducir y sintetizar el conocimiento ancestral desde el video y el sonido. Para esto, transportan imágenes, de un lugar a otro. Crean nodos de comunicación desde lo intangible, para transformar lo tangible. Son maestros de la luz y logran iluminar lo que es invisible para el *hermanito menor* (no indígenas). Se acercan al mundo de las sombras y desde allí unen dos tiempos: el tiempo de la Ley de Origen que transmiten los mamos y el tiempo de las imágenes reproducibles. La comunicación se traza desde unas directrices en la que los hombres indígenas traducen el conocimiento. Esto no significa que el poder de traducción sea exclusivo de los hombres como lo muestra el caso de las sagas⁵ en los wiwa, o de mujeres que son portavoces políticas como Leonor Zalabata en el pueblo arhuaco⁶. Se trata, más bien, de una forma como la comunicación reproduce regímenes de género. La masculinidad indígena, como lo señala, Días (2014) y Pérez (2003), se asienta en un estatus social que se vincula con los modos de producción cultural, sobrevivencia y reproducción de los pueblos indígenas.

2 Hombres murciélagos y cosmopolitismo

En el Museo del Oro de Bogotá se encuentra una escultura en oro de un hombre murciélago de la antigua cultura Tayrona⁷. Se trata de un objeto antropomorfo que tiene dos tucanes en la cabeza, una nariguera y cuatro espirales que lo adornan. El hombre murciélago, dice la inscripción, alude probablemente a chamanes o sacerdotes que podían tener vuelos extáticos por el cosmos. Los hombres murciélagos tienen la capacidad de acceder al mundo de la sombra y ver en el día y la noche. Los mamos de la Sierra Nevada de Santa Marta, al igual que los antiguos hombres murciélagos, en su proceso de formación, se recluyen por temporadas en cuevas y por medio de la meditación profunda y el ayuno, adquieren la capacidad de transitar por otros mundos, de estar en dos lugares a la vez y comunicar su conocimiento proveniente del mundo espiritual. El consumo de la hoja de coca (*ayo*), por parte de los mamos, está relacionado con los vuelos extáticos, tanto metafóricamente, como en sus recorridos

5 Las sagas son mujeres de conocimiento entre los wiwa que tienen un rol similar al de los mamos.

6 La comunicación del mundo-aldea (SEGATO, 2016), con el mundo no indígena, no es un mandato exclusivo de la masculinidad indígena. Por el contrario, el rol de las mujeres es protagónico en ámbitos como la producción de mochilas y todas las redes internacionales que se tejen desde ahí. En efecto, en el ámbito de la comunicación son cada vez más mujeres indígenas las que hacen parte de los colectivos de comunicación en la SNSM, aunque no con el mismo protagonismo.

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

cotidianos. La hoja de coca (*ayo*) les permite caminar las montañas sin cansarse y les quita el hambre. Los mamos se comunican con el mundo espiritual y el mundo terrenal, por eso están siempre dispuestos a la escucha y hablar cuando se les solicita. Al parecer, los mamos no son los únicos con este poder. Los realizadores audiovisuales de la Sierra Nevada como traductores del conocimiento de los mamos, también han adquirido el poder de la omnipresencia y la inserción en el mundo de las sombras. Con el manejo del cine, se han hecho conocedores de la luz y han podido revelar sus intensidades y oscuridades. Por medio de sus películas pueden viajar por otros territorios y estar en dos lugares al mismo tiempo: ir al mundo de las tinieblas y traducir el conocimiento de los mamos.

Durante el trabajo de campo en Kutunzama, en una de mis conversaciones con el mamo Camilo Izquierdo (FIGURA 2), le pregunté sobre los murciélagos. En iku (lengua arhuaca), murciélago se dice *Yugo* y en plural *Yuguyina*. De acuerdo con el mamo, existen varios tipos de murciélagos como: el Yugo Bunsi (murciélago blanco), Yugo siti (murciélago rojo), Yugo bursino (murciélago pintado) Yugo tuicaba (murciélago negro). Cada uno tiene un significado particular. Los murciélagos son animales sagrados y son mensajeros. Cuando aparecen, simbolizan que algo va a pasar, su presencia tiene connotaciones de augurio: el anuncio de un hecho futuro o pasado, de acuerdo a cómo se interprete. Así me lo dijo el Mamo Camilo: *"los Tayronas habían creado todos los animales, de todos los países. Los murciélagos, son presagios, aparecen cuando algo va a suceder. Los murciélagos son buenos. Pueden aparecer cuando se dan calamidades o para anunciar algo, que puede ser bueno o malo"*. La aparición de los hombres murciélagos de *Zhigoneshi* ha implicado un presagio, un llamado de atención frente al cuidado de la Sierra Nevada y su inminente destrucción; su aparición también fue la posibilidad de acercarse a los mamos, de escucharlos, de verlos, no solo de forma local, pues su imagen se empezó a reproducir en otras partes del mundo.





Figura 2 - Mamo Camilo Izquierdo, Kutunzama, Magdalena, Colombia (O autor, 2015)

Desde los años noventa, los indígenas en Latinoamérica se han convertido en actores políticos relevantes, gracias en parte a las plataformas organizativas mono o pluriétnicas, a nivel nacional e internacional, articulando de esta forma una identidad colectiva "indígena" capaz de convertirse en un vector político de primer orden (MARTÍNEZ Y BRETON 2015). Los realizadores indígenas han hecho del lenguaje audiovisual un medio para establecer conexiones y comunicar temas relacionados con su territorio, trascendiendo así sus propias fronteras. El cosmopolitismo, entendido así, no hace referencia a los ideales de la ilustración, universalistas, que suponen ser "ciudadanos del mundo", ni bebe del liberalismo y elitismo de una tradición eurocéntrica y colonial. Este "nuevo cosmopolitismo" hace énfasis en la empatía, la tolerancia y el respeto de otras culturas y valores (WERBNER, 2008). Contrario a las ideas de globalización que hacen énfasis en la libre circulación de mercancías, el *cosmopolitismo vernáculo*, retoma el concepto de Gramsci (1974) de intelectual orgánico y se sitúa en actores pertenecientes a contextos poscoloniales que se comprometen con ideas cosmopolitas y movimientos más allá de sus inmediaciones locales (WERBNER, 2008).

Para Graeber (2008) la producción de prácticas democráticas (*democratic practices*), designan procesos igualitarios y de autogobernanza desde la arena de la discusión pública para administrar asuntos propios. Esto es posible en espacios cosmopolitas (*cosmopolitan space*), en los que confluyen personas con diferentes tradiciones y orígenes. En estos espacios se improvisan formas de acción colectivas fuera de la supervisión o el consentimiento del Estado. Para Hodgson (2008), la cosmopolítica es una de las formas que ha tomado el activismo indígena para mediar las relaciones con el Estado y las presiones del neoliberalismo en su territorio, desde un posicionamiento político que se compromete con luchas sociales transnacionales. Este tipo de articulación en red, configura un tipo de etnicidad cosmopolita (*cosmopolitan ethnicity*) que adopta lo étnico como lugar de encuentro. Esto les ha permitido a los movimientos indígenas compartir experiencias y así construir estrategias para interpelar a los estados nacionales. Sin embargo, como advierte Hodgson (2008), este activismo transnacional no se traslada necesariamente a un reconocimiento dentro de la propia Nación, ni en el mismo pueblo. En consecuencia, las estrategias de lucha y autorepresentación cambian dependiendo los escenarios en los que se encuentran.

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



Cuando conocí a Amado Villafaña me intrigaba su presencia, sus palabras. Me parecía un comunicador indígena que se podía mover entre varios mundos: los padres espirituales, los mamos, su comunidad, y al mismo tiempo, entre los colombianos, extranjeros y el mundo no indígena. Esta posibilidad de movilidad, tanto geográfica, como personal y lingüística, le da una capacidad de comunicarse, de transitar diferentes dimensiones que atraviesan las relaciones complejas del mundo indígena. Hacer películas, viajar dentro de su territorio, por Colombia y otros países, lo han convertido en un líder en su comunidad, pero también un nativo cosmopolita. El transitar la Sierra Nevada y el mundo entero es una continuación de sus caminos de juventud, cuando me decía que se la pasaba “de aquí para allá”. La imagen del murciélago (*yugo*) crea una relación, no solo con él como persona y su capacidad de estar en varios lugares, sino con la misma naturaleza del cine: la capacidad del murciélago (*yugo*) de ver en la oscuridad, la ubicuidad de la imagen y la comunicación con el mundo, como si de un presagio se tratara que busca advertir sobre la necesidad de volver al cuidado de la montaña y el agua. En su cine hay un gesto de autonomía y vitalidad que desafía las formas, los convencionalismos, la mirada de los antropólogos, los documentalistas, los fotógrafos y los capuchinos que habían representado tradicionalmente a los indígenas de la Sierra Nevada. No solo Amado Villafaña, sino Rafael Mojica, Saúl Gil, Silvestre Gil, Berni Gutiérrez y Pablo Mora son hombres murciélagos (*yuguyina*) que anuncian un augurio, que vuelan por las montañas, mueven la tierra y de pronto, cuando menos lo esperan, logran comunicarse con los padres espirituales de la imagen.

3 Soberanía visual y Propiedad Colectiva

¿A quién pertenecen las imágenes? ¿Quién es el dueño de la cultura vernácula? Entre poblaciones indígenas, étnicas, académicos y activistas, se viene hablando desde los años ochenta sobre protección al patrimonio cultural, propiedad colectiva y el derecho exclusivo o parcial de los pueblos sobre su historia y sus costumbres (BROWN, 2003; COMAROFF, 2011). Estas discusiones, según los Comaroff (2011), plantean dos puntos de vista a nivel teórico: por un lado, una defensa romántica de la imaginación individual, en la que se valora la creación de los sujetos, por otro lado, una orientalista en torno a la autenticidad sobre los objetos que producen los pueblos originarios.

En Colombia, en abril de 2017 el *Consejo Nacional de Patrimonio Cultural* (CNPC) precedido por la Ministra de Cultura, incluyó en la lista de patrimonio cultural inmaterial el Sistema de conocimientos ancestral de los pueblos koguí, wiwa, arhuaco y kankuamo. De la misma manera, en el campo audiovisual, desde la *Mesa Permanente de Concertación de los Pueblos y las Organizaciones Indígenas* (MPC), se ha planteado la necesidad de una política pública de comunicación indígena en Colombia. Se argumenta la defensa del patrimonio material, inmaterial e icónico y la creación de mecanismos para que se proteja la propiedad intelectual colectiva de los pueblos indígenas con el fin de resaltar, proteger y revitalizar la co-



municación propia (BOLETÍN INFORMATIVO ESPECIAL, 2017). En efecto, como sostienen los Comaroff (2011) muchas de estas reivindicaciones en torno a la propiedad colectiva de los pueblos indígenas en el mundo y en Colombia se han dado desde la esfera de la ley y la jurisprudencia. Sin embargo, uno de los riesgos de esta defensa jurídica es lo que han denominado como fetichismo de la ley, que consiste en una dependencia de los procedimientos e instrumentos judiciales para resolver los problemas de lo étnico, a partir de guerras jurídicas, que han reducido lo social a lo contractual. Se trata de un viraje hacia la judicialización de la política. En el caso de los audiovisuales de la Sierra Nevada, las luchas a nivel jurídico por la propiedad colectiva están acompañadas por prácticas de soberanía visual en las que se tiene un control en torno a la producción y circulación de las imágenes.

Preguntarse por los derechos de la imagen de los pueblos indígenas significa pensar lo visible y lo invisible de la representación audiovisual. En el caso de la película de los colectivos indígenas de la Sierra Nevada, lo que se quiere "mostrar" es un territorio sagrado, la comunidad y el ecosistema. Sin embargo, esto tiene un doble filo que sitúa el acento en los límites de la representación y el conocimiento: por un lado, se visibilizan y denuncian las problemáticas de un territorio y, por el otro lado, se "*desnuda la tierra*" o como señala Amado: "*Para nosotros los indígenas la fotografía extrae la espiritualidad de lo que se está retratando*".

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

bueno hay una cuestión del manejo de la imagen y del conocimiento que es de propiedad colectiva. Entonces, inicialmente si yo monto algo en las redes, un producto, pues la gente lo va a bajar y ya es de la gente. Desconocía que el derecho de autor es algo que se respeta, la gente no puede estar usándolo. No puede cogerlo así no más.

Los términos de la discusión no se plantean exclusivamente desde "la propiedad intelectual" que remiten a unas formas individualizadas de "autor", sino que hacen parte de unas ideas colectivas de propiedad, en la que se busca de manera estratégica una mayor autonomía, poder y soberanía, tanto en la producción como en la circulación de las imágenes (GÓMEZ RUIZ, 2018). Su lucha tiene asidero en la búsqueda de mecanismos jurídicos de protección de la propiedad colectiva y en la creación de una política pública de comunicación indígena, pero también en sus



prácticas políticas en las márgenes del Estado desde la producción y circulación de la imagen, en la que reside una soberanía y autonomía sobre su conocimiento.

4 Repatriación de imágenes. *Wàsi* y el Marqués de Waverin.

Entre el 4 y el 10 de mayo de 2018 se celebró el *Ethnocineca, International Documentary Film Festival* en Viena, Austria. Allí tuvimos la oportunidad de participar con el documental *Wàsi* (2017). En la portada del catálogo se encontraba una foto en la que aparecía Juan Bautista Villafaña (Duane), papá de Amado Villafaña, junto con Marqués de Waverin; y en otro lado, Amado junto con el mamo Camilo Izquierdo (FIGURA 3). Este encuentro permitió que se estableciera una conversación con Grace Winter, la directora de la película del Marqués, y se generara un proceso de repartición de imágenes que finalmente se cristalizó con el encuentro de Amado Villafaña y Grace Winter en el festival de cine de Cartagena 2019, en la sección “El cine y los pueblos indígenas” en el que se hizo entrega de estos archivos visuales de forma oficial, en donde la conversación fue mediada por la realizadora wayuú Leiqui Uriana. Este proceso da cuenta de cómo el trabajo colaborativo de la producción de cine no se limita exclusivamente durante la producción en momentos como la construcción del guion, la filmación, y el montaje, sino también como intermediario en los procesos de circulación, en los cuales emergen unas políticas de la mediación y la colaboración (MORA, 2015; LARCERDA, 2018). Estos procesos se articulan en un mayor activismo internacional por parte de los realizadores indígenas en torno a la recuperación de archivos visuales y la revitalización de su memoria.



Grace Winter, Luc Plantier | Belgien 2017 | 85 Min | OmeU
MARQUIS DE WAVRIN. DU MANOIR À LA JUNGLE

Um einer Haftstrafe zu entgehen, erfüllte sich der belgische Marquis Robert de Wavrin kurzerhand seinen Traum vom Reisen in die Ferne und bestieg 1913 ein Schiff nach Buenos Aires. Dem Komfort der Städte bald überdrüssig, sollte der Marquis bis 1938 die entlegensten Winkel Südamerikas erkundet und über 6.000 Meter an Filmmaterial belichtet haben. Neben spektakulären Naturaufnahmen waren es vor allem die zu dieser Zeit als kurios geltenden Begegnungen mit fremden Kulturen, welche die Massen in die Kinos Europas lockten. Mit dem Siegeszug des Farbfilms geriet der Marquis jedoch in Vergessenheit.

ÖSTERREICHPREMIERE



In Kooperation mit:



Eintritt frei für JahreskartenbesitzerInnen des KHM-Museumverbandes

Im Anschluss Q&A mit Grace Winter

12:30
Matineevorstellung
Votiv Gr. Saal

Sebastián Gómez Ruiz, Amado Villafaña Chaparro | Kolumbien 2017 | 16 Min | OmeU
WÁSI (VER)

Durch den Arhuaco Filmemacher Amado Villafaña Chaparro selbst erfahren wir, was „wási“ (Sehen) für seine Gemeinschaft bedeutet. Der Film nähert sich Formen der Präsentation und Repräsentation auf unterschiedlichen Ebenen anhand des Sichtens von Foto- und Filmmaterial. Er wirft ein Licht darauf, wie die Arhuaco außerhalb ihrer Gemeinschaft visuell dargestellt werden, wie Amado dieses Material interpretiert und konfrontiert uns als Publikum damit.

Im Anschluss Q&A mit Sebastián Gómez Ruíz

EUROPAPREMIERE



Figura 3 - Programa International Documentary Film Festival Vienna Ethnocineca (2018).

Wàsi (2017), es un corto documental en el que se narra la historia de un día de ver(se) en la comunidad arhuaca de Kutunzama (Magdalena). De la mano de Amado Villafaña, nos adentramos en lo que significa el “ver” para los Arhuacos. A partir del visionado de fotografías históricas y las películas (*El Valle de los Arhuacos*, 1964 e *Ika Hands*, 1988), nos acercamos a cómo se ha representado visualmente desde afuera al pueblo arhuaco y cuál es la interpretación que Amado tiene de estos archivos visuales, en un ejercicio de ver, verse y representarse. La producción de *Wàsi* (2017) había constituido un trabajo colaborativo, la técnica principal que se utilizó para detonar el diálogo fue la elicitación, permitiendo un intercambio de imágenes que continuo durante el proceso de circulación del documental en festivales.

La producción de *Wàsi* (2017) fue negociada desde su proceso de creación, hasta la producción, filmación, montaje y circulación. De acuerdo con Lacerda (2018), el trabajo colaborativo en el cine indígena no es solamente una técnica o metodología de investigación, sino implica una posición ética y política que compromete al cineasta como mediador. En el caso de *Wàsi* (2007), el proceso colaborativo no solo se situó en la recuperación de archivos visuales en la preproducción como sucedió con la película *Ika Hands* (1988), traída de la Universidad de Manchester; la visualización de estos archivos en el asentamiento de Kutunzama, y lo que significó la producción de la película, sino que el mismo proceso colaborativo se desplazó a los festivales de cine indígena. Ejemplo de esto fue el premio que recibió Amado Villafaña en Chile por *Wàsi* (2017), en el festival *Ficwallmapu* (2017), por aporte a la identidad indígena. Pero especialmente el trabajo más importante en términos de intermediación fue la posibilidad de repatriar las imágenes que el Marqués de Waberin tenía del pueblo arhuaco grabadas entre los años veinte y treinta con el encuentro que tuvimos con Grace Winter en Viena y la posterior mediación de Pablo Mora y Bastien Bosa para que se diera el encuentro oficial en el Festival de Cine de Cartagena (2019). En efecto, desde el festival *Los espíritus de la imagen* (2018), Amado tenía claro que estos archivos constituían una lucha por la memoria y el territorio del pueblo arhuaco y así lo hizo saber en el *teaser* de Duane (2018):

Hay unos antecedentes históricos de la lucha del pueblo arhuaco. Nosotros no hablamos de una persona, sino del pueblo. Hay personas que han venido liderando en su época y el de Duane, es una época muy dura en donde se establece la misión capuchina... Yo diría que es importante que la historia sea contada por nosotros mismos y eso también tiene un valor. Para que la generación que viene, va a tener ese banco de archivos para tener un camino y continuar esa lucha en la defensa del territorio y la cultura.

Al interior del pueblo arhuaco la figura de Juan Bautista Villafaña (Duane), resulta problemática. En 1916 viajó una comisión de arhuacos a Bogotá liderada por Duane para reunirse con el entonces presidente José Vicente Concha (BOSA, 2016). Los arhuacos le reclamaban al Estado la pérdida de autonomía política y la posibilidad de nombrar autoridades propias, demandado así un derecho a pertenecer al Estado-Nación. Sin embargo, de acuerdo con Bosa (2016) a la larga esta visita lo que significó fue un detrimento del poder de los arhuacos y un despojo de sus tierras “*al otórgales a los misioneros y a las autoridades civiles nuevas competencias y un poder caracterizado por su alto nivel de discrecionalidad*” (BOSA, 2016, p, 120). Esto hizo que todos los inspectores de la década de 1920 fueran colonos, ya que ningún arhuaco estaba en posición de asumir dicha au-



toridad. Los resultados de esta comisión lo que hicieron fue *“institucionalizar aún más la sujeción de los indígenas frente a las autoridades estatales y religiosas”* (BOSA, 2016, p, 121). Para Amado, la posibilidad de tener estas imágenes, significa re contar la historia de su padre y darle el lugar que se merece al interior de su pueblo.

El trabajo de repatriación de imágenes sigue siendo un proceso lento, con muchas limitaciones al acceso de estas imágenes, generalmente lideradas por museos o instituciones de los Estados-Nacionales (DOUGLAS Y HAYES 2019). Sin embargo, existen procesos de repatriación de imágenes donde desde la producción de películas se construyen unas formas de acción y mediación que, en algunos casos, se encuentran en las márgenes del Estado, que parten de procesos autónomos contruidos desde la colaboración entre indígenas y no indígenas. Estos procesos se anclan en la consolidación de unos intercambios que tejen unas redes de colaboradores y alianzas nacionales e internacionales que han hecho que el cine indígena se constituya como una forma de acción política frente a la memoria y el territorio. En efecto, la memoria es un lugar de disputa al interior de los pueblos indígenas como lo muestra la figura de Duane y el acceso a estos archivos lo que hace es mostrar la complejidad y las tensiones en las que se mueve la repatriación de imágenes.

Conclusiones

Las imágenes son nómadas y omnipresentes, es decir que pueden circular en diferentes partes del mundo y de manera simultánea; también ocupan un lugar concreto, es decir son corporales y mediales (BELTING, 2007). Estas características de la imagen se han entroncado con la configuración de unas masculinidades indígenas o como señala Rivera Cusicanqui (2015), unos sociólogos de la imagen, que han ampliado espacialmente su experiencia política en la modernidad indígena. Los comunicadores indígenas de la Sierra Nevada se vinculan con la imagen mítica del murciélago de la cultura Tayrona, que puede estar en varios lugares al mismo tiempo y se vuelven traductores del conocimiento de los mamós como lo muestra la serie Palabra Mayor (2009). La imagen del murciélago, es también la aparición de un presagio, de un llamado en torno al cuidado del agua y unas agendas cosmopolitas que se despliegan con el cine.

El activismo cultural por medio de la producción audiovisual indígena, supone una forma de entender la política cultural desde la creación, producción, distribución y la organización de base de los colectivos (OCHOA 2002). Este activismo, parte de una democratización de las comunicaciones que Rodríguez (2009) denomina *“medios ciudadanos”*, y que en la práctica se articula estratégicamente con programas de fomento estatal e internacional, pero que también se mueve en otros lugares, como las redes transnacionales y en alianzas personales.



La circulación de las películas en festivales de cine, como en el caso de *Wàsi* (2017), ha puesto en escena una agenda indígena que se relaciona con la autorepresentación, la soberanía visual y la repatriación de imágenes. Este último, es también un lugar de acción política que apela la construcción autónoma de la memoria, que está en permanente disputa al interior de los mismos pueblos. La repatriación de imágenes es la posibilidad de darle nuevos significados, de recrear e inventar su pasado, presente y futuro.

REFERENCIAS

BELTING, Hans. **Antropología de la imagen**. Buenos Aires: Katz Editores. 2007.

BROWN, Michael. **Who Owns Native Culture?** Cambridge: Harvard University Press, 2003.

BOLETÍN INFORMATIVO ESPECIAL. **Política pública de comunicación de y para los pueblos indígenas**. Publicación de la Secretaría Técnica Indígena de la Mesa Permanente de Concertación con los Pueblos y Organizaciones Indígenas – MPC, 2017.

BOSA, Bastien. ¿Despojados por ley? Los efectos del Decreto 68 de 1916 de la Gobernación del Magdalena sobre la población arhuaca. **Revista Colombiana de Antropología**, Bogotá, v. 52, n. 2, p. 107-138, 2016.

CARDÚS, Laura. **El poder de mi mirar-se**: El uso de la tecnología audiovisual en procesos contemporáneos de negociación identitaria indígena-mestiza al suroeste de México. Tesis Doctoral (Antropología Social y Cultural) – Universitat de Barcelona, Barcelona, 2011.

_____. Indigenous media: from transference to appropriation: Indigenous video in Latin America and processes of visual presentation of self and ethnicity. **Anthrovision** (Online), v. 2, n. 1. 2014.

CÓRDOVA, Amalia. Estéticas enraizadas: aproximaciones al vídeo indígena en América Latina. **Comunicación y medios**, Ñuñoa, n. 24, p. 81-107, 2011.

COMAROFF, John & Jean. **Etnicidad S.A.** Madrid: Katz Editores, 2011.

DE LA CADENA, Marisol; STARN, Orin. Indigeneidad: problemáticas, experiencias y agendas en el nuevo milenio. **Tabula Rasa**, Bogotá, v. 10, p. 191-223, 2009.

DE LARGY HEALY, Jessica. Yolngu Zorba meets Superman. **Anthrovisions** (Online), v. 1., n. 1, p. 1-21, 2013.

DÍAS CERVANTES, Rufino. La perspectiva de género en la comprensión de la masculinidad y la sobrevivencia indígena en México. **Agricultura, Sociedad y**

Desarrollo, Montecillo, v. 11 n. 3, p. 359- 378, 2014.

DOUGLAS, Susan; HAYES, Melanie. Giving Diligence Its Due: Accessing Digital Images in Indigenous Repatriation Efforts. **Heritage**, Basel, v 2, n. 2, p. 1260-1273, 2019.

DOWELL, Kristin. "Indigenous Media Gone Global: Strengthening Indigenous Identity On and Offscreen at the First Nations/First Features Film Showcase". **American Anthropologist**, Hoboken, n. 108, v. 2, p. 376-384, 2006.

FARIS, James C. Anthropological Transparency: Film Representation, and Politics. In: CRAWFORD, Peter Ian; TORTON, David (Eds.). **Film as Ethnography**. Manchester: Manchester University Press, 1992.

GINSBURG, Faye. Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village?. MARCUS, George E. (Ed.). **Rereading Cultural Anthropology**. Durham and London: Duke University Press, 1992.

_____. Native Intelligence: A Short History of debates on Indigenous Media and Ethnographic Film.) In: BANKS Marcus; RUBY Jay. **Made to be seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology**. London and Chicago: The University of Chicago Press, 2011.

GLEGHORN, Charlotte. **Creando espacios de reflexión y reconocimiento**: la crítica cinematográfica del lenguaje audiovisual del cine indígena. Ponencia en el panel "Imagen de los pueblos originarios en el cine", Bogotá: XI Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas (CLACPI), 2012.

GÓMEZ, Sebastián. Imágenes de la Sierra Nevada (Colombia): el artefacto cultural como una manera para aproximarse a los medios de comunicación indígena. BAILÉN, Amparo Huertas; LUNA, María (Eds.). **Culturas indígenas**: investigación, comunicación y resistencias. Cerdanyola del Vallès: InCom-UAB, 2018.

GRAEBER, David. On Cosmopolitanism and (Vernacular) Democratic Creativity: Or, There never was a West. In: WERBNER, Pnina (Ed.). **Anthropology and the New Cosmopolitanism: Rooted, Feminist and Vernacular Perspectives**. Nueva York: Berg. 2008.

GRAMSCI, Antonio. **La formación de los intelectuales**. Madrid: Grijalbo. 1974.

HODGSON, Dorothy. Cosmopolitics, Neoliberalism, and the State: The Indigenous Rights Movement in Africa. In: WERBNER, Pnina (Ed.). **Anthropology and the New Cosmopolitanism: Rooted, Feminist and Vernacular Perspectives**. Nueva York: Berg. 2008.

IRIARTE, Patricia; PÉREZ, Waydi. **Los usos del audiovisual en el Caribe Colombiano**: relato desde las organizaciones, los realizadores y los colectivos. Bogotá: Observatorio del Caribe Colombiano / Ministerio de Cultura, 2011.

JARAMILLO, Pablo. **Etnicidad y victimización**. Genealogías de la violencia y la indigenidad en el norte de Colombia. Bogotá - Colombia. Ediciones Uniandes. 2014.

LACERDA, Rodrigo. The Collaborative Indigenous Cinema of Video Nas Aldeias and the intangible Cultural Heritage. **Memoriamedia**, (Online), rev. 3, art. 1, p.

1-12, 2018.

LEUTHOLD, Steven. **Indigenous Aesthetics**: Native Art, Media and Identity. Austin: University of Texas Press, 1998.

MATEUS, Angélica. **El indígena en el cine y el audiovisual colombianos**: imágenes y conflictos. Medellín: La Carreta Editores, 2013.

MARTÍNEZ, Mauri; BRETON Víctor. Identidad, autonomía y soberanía indígena en Panamá y Ecuador: una mirada comparativa desde la antropología política. In: MARTÍ I PUIG, Salvador; ZALDÍVAR, Víctor Breton Solo de; MAURI, Mònica Martínez; WILHELMI, Marco Aparicio. **La soberanía dels pobles (Visions d'América Llatina)**. Barcelona: URV edición, 2015.

MORA, Pablo. **Poéticas de la resistencia**: El video indígena en Colombia. Bogotá: Cinemateca Distrital-IDARTES, 2015.

OCHOA, Ana María. Políticas culturales, academia y sociedad. MATO, Daniel (Coord.). **Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder**. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), 2002.

PÉREZ CASTRO VÁZQUEZ, Juan Carlos. La variable de la masculinidad en los procesos para el desarrollo sustentable, experiencias y marco teórico. **La ventana**, Guadalajara, n. 17, p. 250-30, 2003.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Sociología de la imagen**: Miradas ch'ixi desde la historia andina. Buenos Aires: Ed: Nocións Comunes / Tinta Limón, 2015.

OROZCO, José Antonio. **Nabusímake, tierra de Arhuacos**. Bogotá: Edición Príncipe, 1990.

RODRÍGUEZ Clemencia. De medios alternativos a medios ciudadanos: trayectoria teórica de un término. **folios**, Medellín, v. 21 y 22, p. 13-25, 2009.

SALAZAR, Juan Francisco. Contar para ser contados: el vídeo indígena como práctica ciudadana. In: BLANCO, Claudia Magallanes; RODRÍGUEZ, José Manuel Ramos (Coords.). **Miradas propias**: Pueblos indígenas, comunicación y medios en la sociedad global. Puebla: Universidad Iberoamericana-CIESPAL, 2016.

SEGATO, Rita. **La guerra contra las mujeres**. Madrid: Traficantes de sueños. 2016

TURNER, Terence. The Social Dynamics of Video Media in an Indigenous Society: The Cultural Meaning and the Personal Politics of Video-Making in Kayapo Communities. **Visual Anthropology Review**, v. 7, n. 2. p. 68-76, 1991.

VALLEJO, Aída; PEIRANO María Paz. **Film Festivals and Anthropology**. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017.

WERBNER, Pnina. Introduction: Towards a New Cosmopolitan Anthropology. In: WERBNER, Pnina (Ed.). **Anthropology and the New Cosmopolitanism**: Rooted, Feminist and Vernacular Perspectives. Nueva York: Berg. 2008.

WORTH, Sol; ADAIR, John. **Through Navajos Eyes**: An Exploration in Film Communication and Anthropology. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1999.



FILMOGRAFÍA

ALUNA. Dirección de Alan Ereira, 91 min. Inglaterra: BBC, 1990.

BUTISINU. Memoria de un pueblo. Dirección de Amado Villafaña, 35 min. Colectivo de Comunicaciones Arhuaco Yosokwi. Colombia, 2017.

DESDE el Corazón del Mundo. Un mensaje de los hermanos mayores. Dirección de Alan Ereira, 90 min. Inglaterra: BBC, 1990.

EL valle de los Arhuacos. Dirección de Vidal Antonio Rozo, 70 min. Colombia, 1964.

IKA Hands. Dirección de Robert Gardner, 60 min. Estados Unidos, 1988.

LA represa del río Ranchería. La perspectiva indígena de la Sierra Nevada de Santa Marta. Dirección de Stephen Ferry, 20 min. Estados Unidos, 2009.

LE marquis de wavrin. du manoir a la jungle. Dirección de Grace Winter y Luc Plantier, 85 min. Bélgica, 2017.

NABOBA. Dirección de Amado Villafaña, 60 min. Colombia: Colectivo de Comunicaciones Arhuaco Yosokwi (CCAY), 2015.

PALABRA Mayor. Dirección de Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi, 7 min. Colombia, 2009.

RANCHERÍA. Dirección de Amado Villafaña, 31 min. Colombia: Colectivo de Comunicaciones Arhuaco Yosokwi, 2017.

RETRATOS de una resistencia indígena. Dirección de Myriam Laalej y Messaline Porchet, 60 min. Francia y Colombia, 2015.

USHUI la luna y el trueno. Dirección de Rafael Mojica, 71 min. Colombia: Colectivo de Comunicaciones Wiwa Bunkuaneyuman, 2017.

WÀSI (ver). Dirección de Sebastián Gómez Ruiz y Amado Villafaña Amado, 17 min. Colombia: Colectivo de Comunicaciones Arhuaco Yosokwi y Antro pò, 2017.



Os homens morcegos da Serra Nevada de Santa Marta. Masculinidades indígenas e repatriação de imagens

Resumo: A produção e circulação de cinema indígena na Serra Nevada de Santa Marta (Colômbia), configurou certas masculinidades indígenas que se vinculam com a imagem mítica do morcego. Os meios indígenas permitiram consolidar redes nacionais e transnacionais que constituem certas cosmopolíticas que condensam temas relacionados com o ser indígena, o território, a cultura e a política das imagens. Neste artigo, discute-se a repatriação dos arquivos visuais do Marquês de Waverin, ao povo arhuaco, onde aparece o líder Juan Bautista Villafaña (Duane) nos anos 30 do século XX, pai do documentarista arhuaco Amado Villafaña. A repatriação destas imagens é também uma forma de ação política, que se relaciona com a construção de reivindicações em torno à soberania visual e à propriedade coletiva, que permite aos povos indígenas a possibilidade de (re)interpretar a sua memória cultural; um terreno em permanente disputa.

Palavras-chave: Cinema Indígena; Repatriação de Imagens; Sierra Nevada de Santa Marta; Masculinidades Indígenas; Cosmopolitismo.

Batmen of the Sierra Nevada de Santa Marta. Indigenous masculinities and repatriation of images

Abstract: The production and circulation of indigenous cinema in the Sierra Nevada de Santa Marta (Colombia), has configured indigenous masculinities that are linked to the mythical image of the bat. The indigenous media have made it possible to consolidate national and transnational networks that constitute cosmopolitics that condense issues related to being indigenous, the territory, culture and the



politics of images. In this article, the repatriation of the visual archives of the Marqués de Waverin to the arhuaco people is discussed in which the leader Juan Bautista Villafaña (Duane) appears in the 1930s, father of the Arhuaco filmmaker Amado Villafaña. The repatriation of these images is also a political action that is related to the construction of claims around visual sovereignty and collective property, which allows indigenous peoples the possibility of (re) interpreting their cultural memory; a land in permanent dispute.

Keywords: Indigenous Cinema; Repatriation of Images; Sierra Nevada de Santa Marta; Indigenous Masculinities; Cosmopolitanism.

Recebido em 22 de julho de 2020

Aprovado em 31 de março de 2021



Dossiê

261