

Complejidad, Transdisciplinariedad,
Decolonialidad, Semiosis
y Análisis del Discurso



Tejedores de sabiduría insurgente

Cine documental y narrativas
desobedientes contra el destierro

Isabel Galindo Aguilar



COMPLEJIDAD, TRANSDISCIPLINARIEDAD, DECOLONIALIDAD
SEMIOSIS Y ANÁLISIS DEL DISCURSO

Tejedores de sabiduría insurgente

*Cine documental y narrativas
desobedientes contra el destierro*

ISABEL GALINDO AGUILAR

EDITORA
JULIETA HAIDAR

Escuela Nacional de Antropología e Historia de México



ANALÉTICA

Isabel Galindo Aguilar

Tejedores de sabiduría insurgente: cine documental y narrativas desobedientes contra el destierro. -1ra. ed. Ciudad de México., ENAH, Casa Editorial Analéctica; Arkho Ediciones; Red de Pensamiento Decolonial; Red CoPaLa; Revista FAIA 2021.

207 MB : 36,12 x 45,17 cm.

ISBN: 978-987-88-2796-4

Primera edición: Diciembre de 2021, Ciudad de México.

D. R. © 2021 de la presente edición
Casa Editorial Analéctica
www.analectica.org

Dirección Editorial: Juan Carlos Martínez Andrade & Fernando Proto Gutierrez

Diagramación & Maquetación: Agustina Issa

Diseño de portada: Oscar Ochoa Flores

Este libro ha sido dictaminado por pares académicos.

Acceso abierto para descarga gratuita

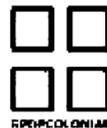
ISBN: 978-987-88-2796-4

Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirecta del contenido de la presente obra, sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito de los editores, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor, y en su caso de los tratados internacionales aplicables, la persona que infrinja esta disposición, se hará acreedora a las sanciones legales correspondientes



ANALÉCTICA

en Co-edición Internacional con Arkho Ediciones,
Red de Pensamiento Decolonial, Red CoPaLa &



Hecho en México

DIRECTOR DE LA ESCUELA NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA
HILARIO TOPETE LARA

EDITORA

JULIETA HAIDAR

Escuela Nacional de Antropología e Historia, México

COMITÉ EDITORIAL

Cada libro de esta serie ha sido sometido a revisión y dictamen por pares en un proceso doble ciego, ejercido por el comité editorial.

PAOLO OREFICE

Universidad de Florencia, Italia

MARIA EUGENIA FLORES

Universidad Autónoma de Nuevo León, México

EDUARDO CHÁVEZ HERRERA

Universidad Nacional Autónoma de México, México

OLIVIA FRAGOSO SUSUNAGA

Universidad Autónoma Metropolitana-Sed Azcapotzalco, México

MARIA TERESA OLALDE

Universidad Autónoma Metropolitana-Sed Azcapotzalco, México

OSCAR LONDOÑO

Universidad del Tolima, Ibagué, Colombia

SILVIA BAREI

Universidad de Córdoba, Argentina

IRENE MACHADO

Universidad del Estado de Sao Paulo, Brasil

LAURA GHERLONE

Universidad Católica, Argentina/Italia

ENRIQUE MADRAZO

Universidad Veracruzana, Xalapa, México

OSMAR SANCHEZ AGUILERA

Investigador Independiente, México

FREDDY JAVIER ÁLVAREZ GONZÁLEZ

Cátedra Unesco Universidad e Integración Regional,
Colombia/Ecuador

LILLY GONZÁLEZ CIRIMELE

Escuela Nacional de Antropología e Historia, México

EXPLICACIÓN CÓDICES (AMOXTLI)

OSCAR OCHOA FLORES (ENAH)

JOSÉ LUIS VALENCIA (ENAH)

Cuando el homo sapiens cruzó del viejo al nuevo continente Anahuac-Tawantinzuyú, hoy América, se prolongó la gran aventura migratoria de todas las especies vivientes de nuestro planeta, el humano no cesaba en transitar por los enormes edenes que iba descubriendo, dejando huellas y claras evidencias en ese peregrinar. Su capacidad creadora transformaría los ecosistemas para que lo mimaran, lo alimentaran y protegieran, pero la naturaleza humana lo obligó a continuar buscando nuevos senderos a pesar de los peligros. Poco a poco, el ser humano aprendió a narrar sus impresiones en los grandes lienzos de piedra, donde podemos contemplar las distintas cosmovisiones, cosmopercepciones del mundo.

El continuum cultural con su dinamismo propició las concentraciones en grandes urbes, en donde se generaron magnánimos saberes en la región denominada Mesoamérica, que evolucionó por 45 siglos hasta su interrupción por la invasión española. En este amplio territorio, floreció una de las tecnologías más importantes de la humanidad, la escritura, con sus peculiaridades, como fueron los *amoxtin*¹, narraciones visuales llenas de cronotopos distintos, de contenidos míticos, históricos.

A principios del siglo XVI arribaron misioneros cristianos junto con los soldados españoles, quienes se encargaron de estigmatizar los *amoxtin* por considerarlos demoniacos, contra la evangelización, por lo que fueron a la hoguera; una destrucción del saber, un

¹ El término *amoxtli* se equipara con el de libro (*amoxtin* es el plural=libros) que más tarde lo transformarán como códice, con el cual se conocerán los manuscritos mesoamericanos.

epistemicidio considerado como uno de los genocidios culturales más atroces de la historia, muy pocos *amoxtin* precuahtémicos lograron sobrevivir.

Afortunadamente, hubo clérigos que se interesaron por descubrir y entender las culturas recién descubiertas y solicitaron a los escritores originarios que reelaboraran sus libros sagrados, por lo que algunos *amoxtin* perdidos durante la época colonial cobraron vida, aunque ya contaminados por la mirada de los peninsulares. Por lo mismo, los investigadores que quieren analizarlos deben rastrear sus iconografías que previamente ya habían sido acuñadas en las piedras, cerámica, madera, cuernos y otros materiales que soportaron el desgaste natural del medio, y las imágenes se conservaron casi intactas.

Los interesados por estudiar el origen y la historia de la escritura mundial se han encontrado con serias dificultades para clasificar el estilo utilizado en Mesoamérica, los más progresistas han dejado de lado el empeño por considerar que la evolución de la escritura está restringida a un solo camino: pictografía lexigrafía alfabeto, éste último ya como el uso de signos que representan los fonemas del habla, o sea, la escritura eurocéntrica. Sin embargo, hay una ramificación de origen que no encaja en tal taxonomía lineal, nominada *semasiografía*, el arte primitivo se encaja en este tipo, al igual que las ideografías. Desafortunadamente, la categoría desdibujó sus fronteras, comenzó con un intento de acceder a las imágenes desde su extensión semántica, ahora ya incluye lenguajes artificiales, como la música o el álgebra.

Las características de la escritura bosquejada en los *amoxtin* rebasan el reduccionismo intencionalmente impuesto, es necesario crear una nueva categoría para facilitar mejor el estudio de los

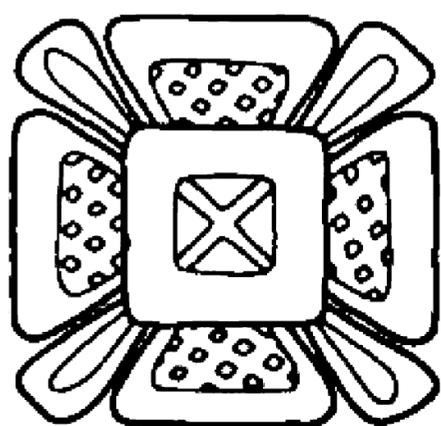
Categoría decolonizadora en lugar de prehispánica, que ahora recobra realce por los 500 años de la caída de la ciudad de la Mexico-Tenochtitlan.

amoxtli, cuando más que su escritura visual admite diferentes niveles de complejidad, sus iconografías pueden involucrar iconos, símbolos, alegorías, o en general, tropos retóricos y de construcciones gramaticales con difrasismos, tan comunes en Mesoamérica. Una opción podría ser clasificar su escritura como *semiográfica*. De cualquier forma, los maravillosos *amoxtin* han funcionado como dispositivos de representación descriptiva y como depósitos mnemotécnicos, puesto que han servido a la memoria de la cultura y a la inteligencia colectiva del pueblo mexicano como fortaleza para su resistencia contra las perturbaciones culturales. Es un hecho que desde la época colonial la estrategia de defensa de los sabios mexicanos fue la de asumir que los signos ancestrales sufrieran cambios en el plano de la expresión pero no en el plano del contenido, derivado por una dialéctica de los procesos transculturales que se han dado, desde el encontronazo de dos semiosferas con semióticas ininteligibles entre ellas.

Las culturas ancestrales consagraban a los profesionales escribanos o *tlacuilos* por ser los dueños de la 'tinta negra y roja', difrasismo para asignarle al conocimiento la cualidad cromática, obtenida de los recursos naturales como la hematita, el hongo del nopal o de la grana cochinilla, que servían para ilustrar el papel *amate*, elaborado de la corteza de un árbol. El difrasismo tiene también la intención de conectar la amplia gama de colores, con la de los distintos conocimientos. Por otro lado, los *amoxtin* más atractivos son los que fueron hechos en forma de biombos, pero hay otros más, como los mapas con los que se atiende los aspectos histórico-jurídico-económicos, o los herbolarios para la cuestión medicinal. De los primeros, el Borgia, Borbónico, Fejérvàry-mayer, Magliabecchi y más, fueron los preferidos para estudiar los asuntos teológicos y mágicos, con los que se calculaba la cuenta de los destinos. Gracias a sus lecturas podemos analizar los textos de la Piedra del Sol: en su interior se aprecian 20 signos calendáricos, cada uno representando

una puerta al universo, es decir, al multiverso. Al mismo tiempo se hace la decodificación del textopoyético de los 'cuatro soles' que sucedieron antes del nuestro, el quinto sol, *nahui ollin* o cuatro movimiento. A su vez, en la iconografía central, holísticamente observable, está el mitopoético de la venida del sexto sol. Este es un texto que está registrado a lo largo de toda la historia mesoamericana, nombrado genéricamente como quincunce, forma simbólica, cuyo registro viene desde los olmecas, aparece por todas las culturas mesoamericanas, con los mayas y Teotihuacan entre ellas, en el vientre de la Virgen de Guadalupe, y en la 'santa forma' elaborada durante el ritual sagrado de la velación de la Danza Conchera en la actualidad, es decir, es un texto-símbolo que tiene un peregrinar de 5000 años.

Como el quincunce hay otros cronotopos más que tienen la función netamente mnemotécnica, pero todos ellos solamente se pueden comprender desde una perspectiva espacio-temporal no discreta, pues son transdimensionales y diacrónicos-paradigmáticos, una perspectiva ajena a nuestra práctica lectora actual que es unidireccional. Cuando se logre penetrar en la profundidad de esos cronotopos, seguramente se abrirán nuevos senderos para desentrañar la realidad compleja de formas netamente insospechadas.



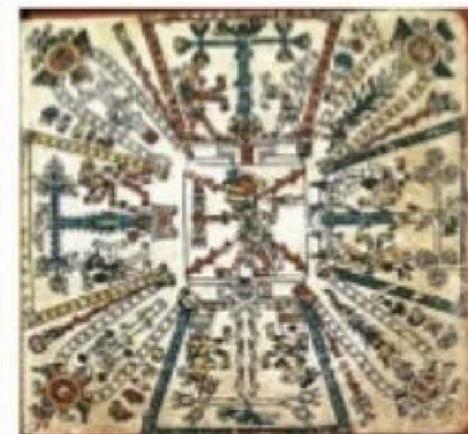
(a) La Venta. Olmeca.
Del 3000 al 600 a.n.e.



(b) Teotihuacan.
Del 200 al 700 d.n.e.



(c) Códice Madrid f. 75 y 76.
Maya Clásico



(d) Códice Fejervary Mayer.
Foja 1. Nahuatl Posclásico

Descripción Códice Xolotl, Lámina 1

El Códice Xolotl, cuya primera lámina sirve de fondo para la portada de esta serie, es un manuscrito pictográfico de la tradición mesoamericana resguardado por la Biblioteca Nacional de París. Este documento contempla cuatrocientos años de historia en la Región Acolhua y sus ciudades *Texcoco*, *Huexotla*, *Cohuatepec*, *Cohuatilinchán*, además de la ciudad *mexica* de *Tenochtitlan*.

El códice relata la genealogía de los señores que gobernaron Texcoco, desde la llegada de *Xolotl* hasta el más célebre de sus sucesores: *Nopaltzin*, *Tlotzin*, *Quinatzin*, *Techotlalatzin*, *Ixtlilxochitl* y *Nezahualcóyotl*. El registro genealógico y geográfico abarca de 1068 a 1429 y fue utilizado por Fernando de Alva Ixtlilxóchitl como una de sus fuentes para redactar la “Historia de la nación chichimeca”. Una hipótesis sugiere que el original se extravió a mediados del siglo XVI y una copia es la que llega hasta nuestros días.

La lámina 1 relata la entrada del Señor *Xolotl* y sus seguidores chichimecas que exploran el Valle y se relacionan con los refugiados de Tula (Tollan), cuyas ruinas abandonadas conocieron en su llegada a la Cuenca del Valle de México. Además, narra el paso de *Xolotl* por Mizquiahuala y su giro hacia Actopan, para después llegar adonde había cuevas. Esta lámina del códice señala lugares importantes en la migración chichimeca como Tula, los cerros de Zempoallan, Oztotepec, Tecpatepec, Quauhiacatl; cuevas que habitaron en su peregrinar como las de Oztoticpac, Tepetlaoztoc, Tzinacanoztoc, Techachalco, Oztotlitectlacoyan, Tlalanostoc; ciudades como Teotihuacan, Culhuacan, entre otras. Es un relato de la migración chichimeca por estos lugares, deambulando por campos, vestidos de pieles y zacate, guarecidos en las grutas y cuevas. En términos geográficos e históricos, aparecen en la parte superior derecha El lago de Chalco, seguido del Lago de Xochimilco; el principal cuerpo de agua simboliza al Lago de Texcoco, y el delgado brazo de agua extendido a la izquierda es la Laguna de San Cristóbal.

En el extremo contrario está el Lago de Xaltocan, el cual rodea al pueblo del mismo nombre. Más adelante hay una pequeña salida que representa al Lago de Zumpango.

Fuentes bibliográficas

Códice Xolotl, (1980) Charles E. Dibble (edición, estudio y apéndice) Miguel León-Portilla (prefacio a la segunda edición), UNAM, México.

Breve historia del Códice Xólotl, Volumen1, Tlalnepantla, (2010), Municipio de Tlalnepantla de Baz.

Pueblos originarios. Escritura y simbología. Consultado el (1 de julio de 2021) en:

<https://pueblosoriginarios.com/norte/suroeste/chichimeca/xolotl.html>

Agustí, Jordi y Anton, Mauricio (2011). *La Gran Migración. La evolución más allá de África*. Madrid: Editorial Crítica.

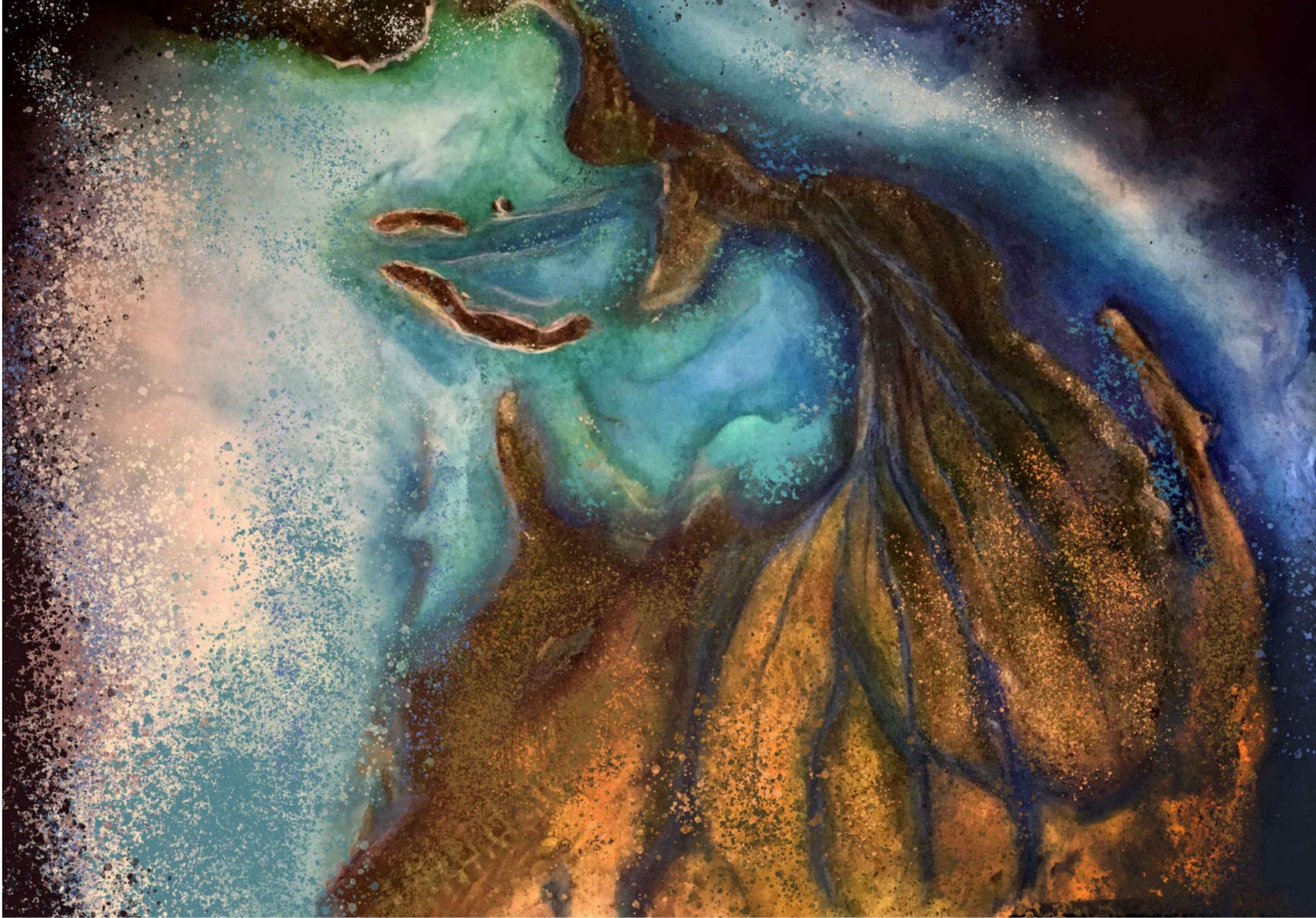
Garlarza, Joaquin (1992). *In Amoxtli in Tlacatl. El libro, el hombre, códices y vivencias*. México: TAVA.

Magaloni, D. (2014). *Los Colores del Nuevo Mundo*. México: UNAM.

Sampson, Geoffrey (1997). *Sistemas de Escritura. Análisis lingüístico*. Barcelona: Gedisa.

Valencia, José Luis (2012). *La Danza Conchera Azteca-Chichimeca. Memoria hologramaticultural de una tradición*. México: ENAH-INAH (Inédito)

Velázquez, Primo Feliciano (1992). *Códice Chimalpopoca. Anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los Soles*. México: UNAM.



Tlalticpac. Sobre lo que podemos caminar
Cuetzpallin Rodríguez

Tlalticpac

In mixtitlan in ayaujtítlan. Entre nubes, entre niebla, nos llega el aliento, la palabra. El rostro, la oreja, nos quita el polvo y lo indgino, se revela el cofre y el secreto. Al abrirlo nos refresca el humo y la niebla, se pule el jade y la pluma fina. Se abre el cielo, se rompe la tierra.

Tlalticpac está pintada para verla como si fueras un pajarito. La tierra está representada por la imagen de una mujer que está haciendo ofrenda al agua. La presencia de este ser supremo como parte de la tierra hace referencia a la memoria sedimentada, pues en la tierra están los huesos, el sudor y la sangre de los antepasados. Esta pintura está hecha con base en imágenes satelitales, con énfasis en los cuerpos de agua y los sistemas montañosos: la escritura de la tierra. La obra propone borrar las fronteras, para mirar a Tlalticpac sin las líneas, los Estados y las designaciones territoriales que han funcionado como barreras, construcciones geográficas que designan un 'arriba' y un 'abajo' y que limitan la integración de un todo, múltiple y diverso. Así, voltear el mapa es una forma de decolonizar la mirada, forma parte de un proceso para mirar desde nuestro lugar de enunciación, desde nuestro discurso: nuestro aliento, nuestra palabra. Tlalticpac es también una búsqueda por no imponer una perspectiva y profundizar en las que están entre nubes, entre niebla. Y revelar: lo importante, lo notable.

PRESENTACIÓN SERIE LIBROS DIGITALES

En esta serie de *Libros Digitales Interactivos*, queremos cumplir con varios objetivos que nos parecen muy importantes frente a las contradicciones y a las problemáticas existentes en el mundo actual, en la humanidad, que oscurecen los horizontes de un modo catastrófico y preocupante.

En la serie, participan investigadores de alto nivel de varios países que han trabajado con epistemologías de vanguardia y críticas, y con los campos cognitivos de la SEMIÓTICA y del ANÁLISIS DEL DISCURSO, abordando varios objetos de estudio, distintas producciones semióticas y discursivas generadas por los complejos procesos culturales, políticos, económicos.

En primer lugar, destacamos el objetivo de integrar y considerar seis epistemologías críticas que son *la ANCESTRALIDAD, LA COMPLEJIDAD, LA TRANSDISCIPLINARIEDAD, LA DECOLONIALIDAD, LA EPISTEMOLOGÍA DEL SUR Y LA EPISTEMOLOGÍA MATERIALISTA REVISITADA*, muy necesarias para repensar una nueva civilización, una nueva humanidad, más allá del antropoceno.

En estos desarrollos y emergencias, podemos destacar algunos aspectos y planteamientos importantes: a) La necesidad de un pensamiento crítico, reflexivo frente a todas las imposiciones hegemónicas; b) La Importancia de asumir nuevas pautas de desarrollo para lograr una nueva civilización, que permita salvar la humanidad, al planeta; c) Reconocer todos los procesos cognitivos con la misma valorización, tantos los del Occidente, como los del Oriente; d) Ampliar el espectro cognitivo, saliendo de lo racional, que necesariamente está en recursividad con lo emocional, con lo

mítico, lo mágico, lo intuitivo, lo práctico, lo artístico; e) Proponer y defender escenarios distintos, en donde se luche por la igualdad de todos los seres humanos, de todas culturas, para superar todo tipo de dominación, y de injusticia; f) Colocar la ética como dimensión fundamental para superar los obstáculos y las contradicciones de la humanidad, de las civilizaciones actuales y g) Abrir caminos de convergencia y de diálogo entre múltiples dimensiones de la complejidad humana, tan contradictoria.

Para concretar las trayectorias expuestas, sintetizamos algunas características de las EPISTEMOLOGÍAS CRÍTICAS DE VANGUARDIA.

En las EPISTEMOLOGÍAS ANCESTRALES, INVISIBILIZADAS, que emergen con mucha vitalidad, destacamos algunas características:

- ❖ Continuum naturaleza-cultura
- ❖ Continuum espacio-tiempo
- ❖ Relación macrocósmica ↔ microcósmica con la vida
- ❖ La lógica de lo concreto recursiva con la lógica de lo abstracto
- ❖ La lógica contradictoria del yin ↔ yang
- ❖ Procesos cognitivos recursivos emoción ↔ razón
- ❖ Presencia de lo mágico, lo mítico, lo sagrado
- ❖ Importancia de lo colectivo sobre lo individual
- ❖ Ubuntu, Sumak kawsay y otros conceptos de diversas culturas ancestrales de Asia, de África, de América Latina

En la EPISTEMOLOGÍA DE LA COMPLEJIDAD, anotamos algunas categorías y premisas, como una breve síntesis de *El Método*, de Edgar Morin (1997, 1999)

- ❖ La incertidumbre, lo impredecible, lo imprevisible

❖ Los principios fundamentales: lo dialógico, lo recursivo, lo hologramático

❖ La entropía y la neguentropía en recursividad:

DESORDEN ↔ ORDEN ↔ INTERACCIÓN ↔ ORGANIZACIÓN

❖ El Bucle tetralógico: unidad analítica nuclear relacionada con la espiral cósmica, con las espirales en lo micro y en lo macro.

❖ Los sistemas complejos que son abiertos, recursivos, retroactivos, relacionados con la auto-eco-organización viviente.

❖ La lógica de lo contradictorio fundamental: en todos los fenómenos está lo antagónico y lo complementario al mismo tiempo (principio presente también en el taoísmo)

❖ El Sujeto complejo, transdimensional, contradictorio en movimientos recursivos, horizontales, verticales, diagonales (Homo complexus)

En la **EPISTEMOLOGÍA DE LA TRANSDISCIPLINARIEDAD**, retomamos las siguientes categorías y premisas (Nicolescu (1996, 2006))

❖ Niveles de realidad del objeto: las dimensiones global, regional, nacional, local, lo macro, lo micro.

❖ Niveles de realidad del sujeto: las distintas formas de percepción que se configuran en la subjetividad, en la transdimensionalidad del sujeto.

❖ La relación sujeto ↔ objeto: recursiva, todo lo subjetivo es objetivo y vice-versa.

❖ El sujeto y el objeto transdisciplinarios, ligados a la transdimensionalidad, la transrealidad, la transsubjetividad.

❖ El tercer incluido y el tercer oculto: presentes en el paso de los niveles de realidad del objeto y los niveles de percepción del sujeto.

❖ La transculturalidad como un proceso articulado orgánicamente con la transdisciplinariedad, donde juegan un papel medular los niveles de Realidad, los procesos dialógicos.

EPISTEMOLOGÍA DE LA DECOLONIALIDAD / EPISTEMOLOGÍA DEL SUR, ambas se articulan aunque presenten matices distintos (Grosfoguel y Castro (2007); De Sousa (2018)

❖ Visibilizar los procesos cognitivos que están excluidos por la hegemonía occidental, que produjo varios epistemicidios.

❖ La decolonialidad del ser, del saber, del hacer, del poder, que conlleva a implicaciones y procesos muy complejos y transdisciplinarios, de resistencia, de reexistencia.

❖ Las dos defienden el reconocimiento de los procesos cognitivos desde otras trincheras, desde las fronteras excluidas por la hegemonía, y la inclusión del Sur Simbólico, de todo lo ancestral milenario.

❖ Las dos proponen la recuperación, la conservación, la lucha por la memoria de la cultura, por la memoria histórica ancestrales, y por otros tipos de memoria que resisten a pesar de los milenios, y siglos de dominación en el mundo.

❖ Críticar a profundidad al despojo, y recuperar todas las prácticas y elementos usurpados.

LA EPISTEMOLOGÍA MATERIALISTA REVISITADA integra varias rutas analíticas, para abordar diversas problemáticas del Siglo XX y XXI:

❖ Análisis de los procesos de globalización de todos tipos

❖ Estudios de las etapas actuales del Neoliberalismo, como las formas más destructivas del Capitalismo.

- ❖ Análisis de los movimientos sociales de resistencia, de reexistencia articulados a la lucha de clases.
- ❖ Introducción de las problemáticas del género, los movimientos feministas.
- ❖ Reflexión analítica de la complejidad de los sistemas-mundo
- ❖ Integración a los macro procesos económico-político-histórico-culturales, de los procesos micros en estas mismas dimensiones.

Las epistemologías críticas mencionadas, piden como
REQUISITOS COMPARTIDOS los siguientes movimientos:

- ❖ Ruptura de las fronteras entre las CIENCIAS NATURALES: las fronteras entre la física, la química, la biología, la genética, entre otras ya no pueden sostenerse.
- ❖ Ruptura de las fronteras entre las CIENCIAS SOCIALES: pierden pertinencia las separaciones tajantes entre la antropología, la historia, la sociología, la política, entre otras disciplinas.
- ❖ Ruptura epistemológica más fuerte entre *las CIENCIAS NATURALES ↔ LAS CIENCIAS SOCIALES/HUMANAS ↔ LAS CIENCIAS EXACTAS ↔ LAS CIENCIAS ARTÍSTICAS, LO FILOSÓFICO, LO ESPIRITUAL, LO SAGRADO*: implicando un desafío importante para repensar el conocimiento desde un continuum complejo y fascinante.
- ❖ Rupturas epistemológicas necesarias para lograr conocimientos transdisciplinarios, complejos, decoloniales, materialistas para enfrentar los problemas del mundo, de la humanidad, del antropoceno en el Siglo XXI.
- ❖ Reconstrucción del ser, saber/conocer, poder, hacer desde lo decolonial y de la epistemología del sur.

En síntesis, las perspectivas epistemológicas en diálogo abren caminos amplios, con gran profundidad crítica para lograr nuevos horizontes de libertad, de justicia para todo ser humano. En este sentido, los planteamientos desde estos nuevos enfoques implican asumir categorías como *LA TRANSCULTURALIDAD, LO TRANSRELIGIOSO, LO TRANSHISTÓRICO, LA TRANSPOLÍTICA, LA TRANSREALIDAD, LA TRANSUBJETIVIDAD, LA TRANSIDENTIDAD, etc.*

Los problemas existentes son profundos, estructurales, tales como: *la civilización terrestre dominada por el antropoceno, el desarrollo sostenible, la educación planetaria, el transhumanismo / post-humanismo, la inteligencia artificial, las tecnologías destructivas, la salud, la igualdad de género, la pobreza, la destrucción de la biodiversidad, el cambio climático, las guerras, la violencia, entre otros.*

Estas posiciones epistemológicas implican no solo impactos en los procesos cognitivos ↔ emocionales, sino también en la práctica de la ética que supone el nacimiento de un nuevo ser humano, una nueva civilización con otros valores, por lo cual hay que luchar desde todas las dimensiones, no solo en lo académico, sino en la vida misma.

Un segundo objetivo de esta serie de Libros Digitales Interactivos se refiere a los Campos de la SEMIÓTICA y del ANÁLISIS DEL DISCURSO, abordados desde las epistemologías mencionadas. En esta presentación sólo exponemos algunas propuestas para repensar la producción semiótica-discursiva desde nuevos enfoques epistemológicos, que se proyectan en lo teórico-metodológico, y en lo analítico.

En primer lugar, enumeramos problemáticas nucleares del CAMPO DE ANÁLISIS DISCURSIVO Y SEMIÓTICO, que articulamos de manera compleja y transdisciplinaria (Haidar 2006)

- ❖ Es necesario introducir las diferentes tendencias desarrolladas en las Ciencias del Lenguaje: el Análisis del Discurso y la Semiótica de la Cultura. La práctica semiótico discursiva

- ❖ Las Condiciones de Producción, de Circulación, de Recepción semiótico-discursivas

- ❖ Las materialidades y los funcionamientos semiótico-discursivos

- ❖ Los sujetos semiótico-discursivos desde la complejidad y la transdisciplinarietàad

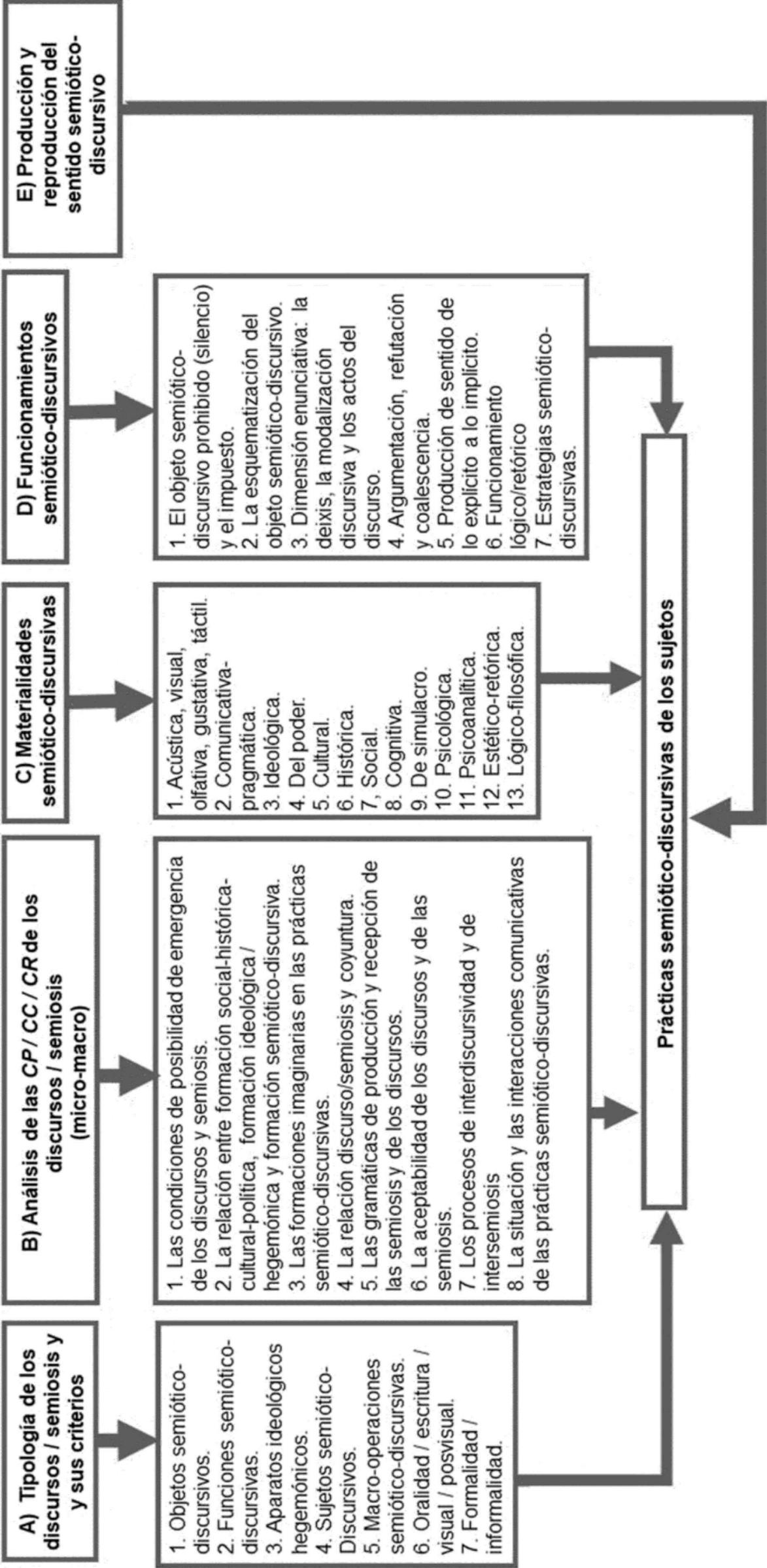
- ❖ Los procesos de producción de los sentidos en lo semiótico-discursivo.

- ❖ Los criterios de clasificación de las distintas prácticas semiótico-discursivas.

En esta presentación sólo nos detenemos en algunos elementos para ilustrar las construcciones de modelos, y de categorías desde las epistemologías mencionadas.

En primer lugar, presentamos el Modelo Analítico Semiótico-Discursivo construido para analizar las prácticas semiótico-discursivas (Haidar 2006)

MODELO SEMIÓTICO DISCURSIVO TRANSDISCIPLINARIO DE JULIETA HAIDAR



En segunda instancia, presentamos la construcción de una categoría compleja, transdisciplinaria: PRÁCTICA SEMIÓTICO-DISCURSIVA (HAIDAR 2006)

1. Conjunto transoracional con reglas sintácticas, semánticas y pragmáticas.
2. Conjunto transoracional con reglas de cohesión y coherencia.
3. Está siempre relacionada con las condiciones de producción, circulación y recepción.
4. Es una práctica donde emergen varias materialidades y funcionamientos complejos.
5. Dispositivo de la memoria de la cultura.
6. Generadora de sentido.
7. Heterogénea y políglota.
8. Soporte productor y reproductor de lo simbólico.
9. Materializa los cambios socio-cultural-histórico-políticos.
10. Es una práctica socio-cultural-histórico-política ritualizada y regulada por las instituciones de todo tipo y por lo no-institucional.
11. Es una práctica subjetiva polifónica, ya que la subjetividad constituye una dimensión ineludible en cualquier producción semiótico-discursiva comunicativa.

En tercer lugar, es importante la CONSTRUCCIÓN COMPLEJA TRANSDISCIPLINARIA PARA EL ANÁLISIS DE LAS CONDICIONES DE PRODUCCIÓN, CIRCULACIÓN, RECEPCIÓN (HAIDAR 2006)

- ❖ Condiciones de posibilidad (Michel Foucault).
- ❖ La formación social, formación ideológica, formación discursiva (Michel Pêcheux y otros).
- ❖ Las formaciones imaginarias (Michel Pêcheux).

- ❖ La relación coyuntura / discurso-semiosis (Regine Robin).
- ❖ Las gramáticas de producción y recepción (Eliseo Verón).
- ❖ La aceptabilidad de los discursos y semiosis (Jean Pierre Faye).
- ❖ Los procesos de interdiscursividad, intertextualidad, intersemiosis (Julia Kristeva, Desiderio Navarro).
- ❖ La situación y las interacciones semiótico-discursivas (Gumperz, Dell Hymes; Kerbrat-Orecchioni).

Por último, presentamos las MATERIALIDADES SEMIÓTICO-DISCURSIVAS que dan cuenta de la arquitectura de las prácticas semiótico-discursivas y de la densidad de los sentidos generados
(Haidar 2006)

1. La acústica, visual, olfativa, gustativa, táctil
2. La comunicativo-pragmática
3. La ideológica
4. La del poder
5. La cultural
6. La histórica
7. La social
8. La cognitivo-emocional
9. La del simulacro
10. La psicológica
11. La psicoanalítica
12. La estético-retórica
13. La lógico-filosófica

En esta serie, en síntesis, los libros integran las epistemologías críticas de vanguardia, así como el análisis de producciones

semiótico-discursivas de todo tipo, llegando por supuesto a lo digital, dimensión ineludible en el Siglo XXI, y en el momento actual.

Bibliografía

De Sousa Santos, Boaventura (2018). “Introducción a las Epistemologías del Sur”. En: Coordinadoras Maria Paula Meneses, Karina Andrea Bidaseca, *Epistemologías del Sur*, Buenos Aires, CLACSO; Coimbra, CES.

Grosfoguel, Ramón y Castro Gómez, Santiago, Compil. (2007). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

Haidar, Julieta (2006). *Debate CEU-Rectoría. Torbellino Pasional de los Argumentos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Morin, Edgar (1997). *Introducción al pensamiento complejo*, España, Gedisa.

Morin, Edgar (1999). *El conocimiento del conocimiento*. Madrid, Ediciones Cátedra

Nicolescu, Basarab (1996). *La transdisciplinariedad. Manifiesto*, México, Multiversidad Mundo Real, A.C.

Nicolescu, Basarab (2006). “Transdisciplinariedad: pasado, presente, futuro” (Primera y segunda parte) En: *Revista Visión Docente*, Conciencia, Año VI, Nos 31 y 32, julio - octubre

Julieta Haidar, México 2021

ÍNDICE

| | |
|--|------------|
| PRÓLOGO | 28 |
| INTRODUCCIÓN | 44 |
| CAPÍTULO 1 - La construcción imaginaria-colonial del salvajismo | 74 |
| La usurpación del símbolo demonio y la resistencia simbólica en los Andes | 75 |
| Los textos fundantes de la construcción imaginaria-colonial del salvajismo | 86 |
| La extirpación de las idolatrías como estrategia de contrainsurgencia | 95 |
| CAPÍTULO 2 - Las inscripciones en el cuerpo racializado | 106 |
| Cuando las montañas tiemblan. Filmando en medio de un genocidio | 111 |
| Granito de arena: cómo atrapar a un dictador. Cuando a uno le toca en la piel hacer algo | 115 |
| 500 años. Una vida en resistencia. Las vidas que fueron tomadas y la tierra que fue robada | 129 |
| El veredicto del primer genocidio juzgado en Guatemala. El genocidio lento | 155 |
| CAPÍTULO 3 - Repolitizar la mirada | 162 |
| La mirada enraizada en la imagen-archivo | 163 |
| La mirada en disputa sedimentada en la imagen compleja | 169 |
| La intervención de la mirada | 175 |

| | |
|---|------------|
| CAPÍTULO 4 - Cine semilla | 188 |
| Cine insurgente. El encuentro de miradas | 189 |
| Cine subversivo. Dispositivo de desobediencia estética | 198 |
| Cine como detonante de la memoria de la cultura insurgente .. | 213 |
| | |
| CAPÍTULO 5 - Cine enraizado | 230 |
| Cine de (re)existencia. Estética enraizada | 231 |
| Cine documental para acorazar la defensa del territorio | 238 |
| Cine enraizado en Sarayaku | 251 |
| Los descendientes del Jaguar. La traducción intersemiótica de la denuncia legal al lenguaje cinematográfico | 263 |
| Kawsak sacha. La canoa de la vida. Rompiendo el ritual del olvido | 276 |
| | |
| CAPÍTULO 6 - Cine en minga..... | 297 |
| La resistencia nasa..... | 300 |
| Pa' poder que nos den tierra.Las inscripciones en el cuerpo racializado..... | 308 |
| Somos alzados en bastones de mando. Enfrentando las estrategias de contrainsurgencia..... | 317 |
| País de los pueblos sin dueños. La voz comunitaria que resiste al destierro | 328 |
| Tejido de comunicación. El cine en minga y asamblea..... | 338 |

| | |
|---|------------|
| CAPÍTULO 7 - Narrativas desobedientes..... | 352 |
| Las narrativas desobedientes como prácticas de de intervención política | 355 |
| Las narrativas desobedientes como dispositivos de sanación.... | 375 |
| Reflexiones finales..... | 388 |
| Referencias bibliográficas..... | 408 |
| Referencias documentales | 420 |

Agradecimientos

A Francisco Pineda

Por dirigir esta investigación hacia experiencias encarnadas,
Por motivarnos a buscar en el horizonte histórico profundo,
Por dibujar un mapa inmenso en el cual aún es posible seguir caminando

A Julieta Haidar

Por compartir sus saberes, su disciplina, su solidaridad y su alegría, infinitas gracias, sin usted el camino no hubiera estado lleno de mariposas y paisajes andinos.

A Cuetzpallin Rodríguez

Por compartirme sus sueños, saberes y experiencias. Por colaborar con “Tlalticpac. Sobre lo que podemos caminar”

A Marcelo Zevallos

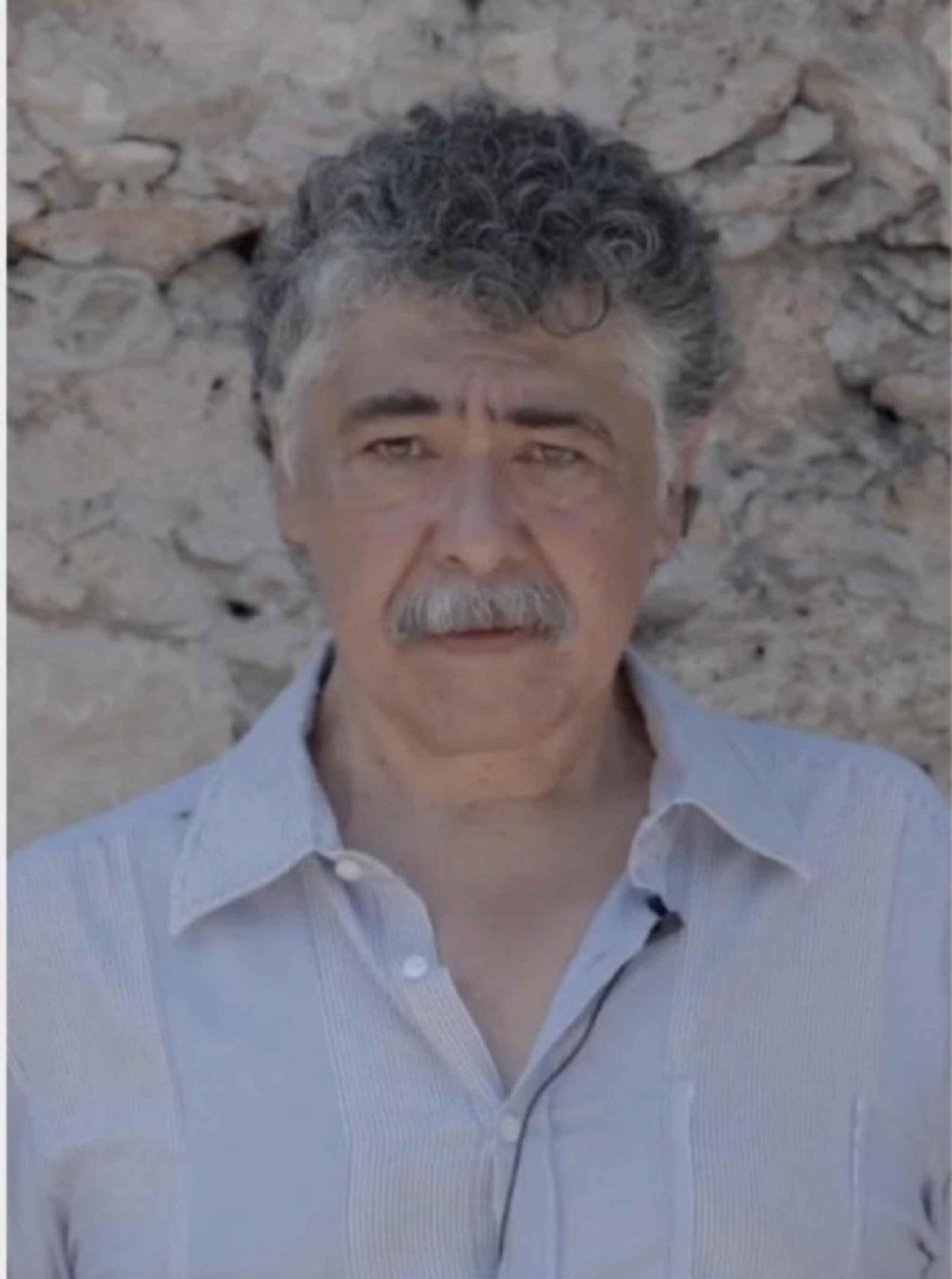
Por su prólogo corazonado

A Antonio, Ariruma, David, Joaquín, Olivia y Rebeca

Por leer y enriquecer con sus comentarios esta investigación

A Israel Estrada

Por la revisión solidaria a la redacción de este libro



Fotograma del documental “Y la lucha sigue”, A Francisco Pineda, 2019

A Cony, Edgar, Eriberto, Mauricio, Pamela, Pocho, Rocío, y Vilma

Por tejer sabidurías insurgentes y permitirme caminar su palabra

A Anny, Jennifer, Juanita, Miriam, Nancy, Paola, Rubí y Soledad

Por su solidaridad y cariño

PRÓLOGO

Se aprende a ver como se aprende a sentir. Desde pequeños se nos enseña a organizar el mundo, poner en relación significativa los estímulos que percibimos del exterior; si esto es así, es probable que determinados estímulos, aun estando frente a nuestros ojos, no podamos verlos, sentirlos, registrar significativamente su presencia, si antes no nos hemos educado para ello, vale decir, si no hemos flexibilizado o dilatado nuestros códigos para procesar aquella nueva experiencia sensorial.

Podemos estar de acuerdo con esta idea y aceptarla sin mayor problema, sin embargo, creo que la dificultad está en su opuesto inmediato, es decir, que se nos ha enseñado una ceguera, una limitada capacidad perceptual sobre lo propio, sobre aquello que está a nuestro lado, incluso, aquello que nos constituye.

La perspectiva que desarrolla Isabel Galindo en *Tejedores de sabiduría insurgente. Cine documental y narrativas desobedientes contra el destierro*, contribuye a que cada lector reconozca la magnitud de su ceguera, de algún modo y en alguna medida estimula nuestra retina y nuestros corazones para procesar tantos otros estímulos, muchos de ellos dolorosos, que complejizan nuestro estar en el mundo.

Fue a la luz del despejado cielo quiteño cuando conocí a Isabel Galindo, en las intensas aulas de la Universidad Andina Simón Bolívar en Ecuador, llamada con cariño *La Andina*, un conjunto de coincidencias y una admiración creciente alimentaron nuestras conversaciones, algo de esos diálogos están poderosamente desarrollados en esta entrega.

Tejedores de sabiduría insurgente. Cine documental y narrativas

desobedientes contra el destierro es un libro urgente para el continente, escrito con respeto, cariño y admiración por esas tejedoras y tejedores que resisten en los pueblos del Abya Yala (continente americano) que no renuncian a la defensa de la madre tierra. Esta investigación ilumina una serie de procesos autoritarios, construcciones jerárquicas y discursos violentos, que nos atraviesan históricamente; del mismo modo, da cuenta de un ancestral tejido de lucha que no se ha detenido y que Isabel revisa con particular cuidado y rigurosidad, me refiero a lo que ella identifica acertadamente como sabidurías insurgentes. Cuando Aura Cumes se pregunta cómo es que nuestros pueblos subsisten hasta nuestros días a pesar de la sistemática violencia contra sus cuerpos y memorias, una posible respuesta es la desarrollada aquí, justamente, las sabidurías insurgentes, vistas como prácticas de re-existencia en un mundo criollo, percibido aún como ajeno.

En el libro se revisa un conjunto de documentales desde su potencia política, estética y cultural; bastará prestar atención a las palabras escogidas para titular algunos de estos, para sentir que ahí nos hablan existencias profundas en un presente siempre amenazante: *Cuando las montañas tiemblan* (Guatemala, 1983) de Pamela Yates, *Los descendientes del Jaguar* (Ecuador, 2012) de Eriberto Gualinga, *Taromenani. El exterminio de los pueblos ocultos* (Ecuador, 2007) de Carlos Vera y *El río que se robaron* (Colombia, 2015) de Gonzalo Guillen.

Isabel jala el hilo y desteje con cuidado el discurso histórico con el que se ha demonizado y criminalizado las sabidurías insurgentes, así, *Tejedores de sabiduría insurgente* nos permite acompañar a la autora en ese descocido de los discursos que han propiciado la

construcción imaginaria-colonial del salvajismo (Galindo, 2021, p.95) que legitiman la violencia de Estado.

Su investigación no solo recupera el vínculo continuo entre el horizonte histórico profundo del pasado colonial violento y la colonialidad del presente que criminaliza desde criterios racistas, sino que encuentra en su corpus de análisis correlatos entre distintas violencias de nuestra actualidad, como el genocidio de Guatemala sufrido por la nación Maya entre 1981 y 1983 bajo principios como el de “tierra arrasada” que coincidentemente ocurrieron en territorios donde, tiempo después, se desarrollaron industrias extractivas.

Tanto los testimonios recogidos en los documentales analizados, como los generados directamente por Isabel en el transcurso de su investigación, dan cuenta que el poder político se vale de distintos mecanismos para cuidar y conservar el orden hegemónico, ejemplo de ello es el sistema legal de justicia, cuyo sentido para operar parece ser dictado por intereses muy distintos al bien común y al de la vida, así, el aparato legal genera desconfianza e incluso miedo en diferentes comunidades indígenas. Se reconoce entonces la escisión fundante que padecen nuestras repúblicas, por un lado, el país construido formal y legalmente y del otro, un país que por no inscribirse en esa estructura legal deviene con facilidad en su víctima.

A lo largo del libro se da cuenta del poder de los discursos, de los símbolos y los signos, así se devela un Estado que señala con violencia a sus enemigos, marca sus cuerpos, borra sus memorias y desarticula sus luchas en defensa de sus territorios. Isabel, apoyada en Segato, nos habla de la escritura en el cuerpo de las mujeres insurgentes (2014, en Galindo, 2021, p.108) que configuran estrategias simbólicas de contrainsurgencia, estamos ante cuerpos

significantes, como signos de represión que articulan discursos de miedo. De este mismo modo, el cuerpo del indígena insurgente es señalado como “Indígena-enemigo interno, indígena-guerrillero, indígena-subversivo, indígena-revoltoso” (Gutiérrez, 2020 en Galindo, 2021, p.148).

El castigo que reciben estos cuerpos deben señalar su proceder subversivo, sin embargo, lo mostrado por la autora me permite girar esta perspectiva y ensayar un punto de vista inverso, así podríamos identificar que los intereses del Estado-nación hegemónico subvierten un orden milenario de reciprocidad y complementariedad, anterior a su instauración, entonces me pregunto, acaso ¿podemos afirmar que estamos ante Estados hegemónicos subversivos? Estados que arremeten con su poder legal y militar contra cuerpos y sabidurías de naciones enraizadas milenarias.

Como los genocidios perpetrados por las fuerzas españolas durante su dominio colonial, el genocidio maya en Guatemala también tiene un sustrato racista y un discurso de superioridad, el móvil, ayer y hoy, sigue siendo el económico, el hambre por los metales referido por Joaquín Barriandos.

El territorio siempre fue el botín por robar, en ese caso el destierro a sangre, tortura y fuego supuso también una des-memoria, una des-existencia y un desmembramiento. Esto nos lo recuerda el líder campesino Daniel Pascual en el documental *500 años. Una vida en resistencia* (2017) que analiza Isabel: “El genocidio que ha pasado en Guatemala es un genocidio con todas sus expresiones, estoy hablando de un genocidio espiritual, un genocidio de la memoria histórica misma, un genocidio cultural, es un genocidio lento” (Pascual e Inés en Yates, 2017: 19’).

Aquí, el adjetivo lento es clave, es lo que deja sentir esta investigación, dolores que se inscriben en cuerpos específicos, ni bien llegan a este mundo, dolores lentos como los años de toda una vida. Es probable que la onda expansiva de este y otras barbaries sigan violentando cuerpos y existencias en el lento cotidiano.

La mirada es otro gran tópico que se aborda en este libro, no en vano me referí al inicio de este prólogo, que somos enseñados a ver y, por oposición, se nos enseña también cierta ceguera. “El mundo humano se sostiene en una red de mirada (...) (de lo que debe y no debe verse, de lo que puede y no puede verse) genera acción social y sostiene el poder, el mercado, la totalidad de las prácticas sociales” (Dubatti, 2017, p.15). Aquí se pone el foco en la mirada que disputa sentidos, se trata de una mirada de frontera, liminal, aquella propiciada y desarrollada en un mundo heterogéneo. Esta mirada es rastreada por Isabel en lo que denomina “imagen compleja”, se trataría de aquellas imágenes producidas por subjetividades divididas o de “doble entraña” (Rivera, 2015 en Galindo, 2021, p.170).

Estas imágenes complejas movilizan temporalidades distintas que se mezclan, quedando habitadas por “tiempos relacionales” (Vásquez, 2016), en ese sentido, son imágenes de naturaleza muy distinta a las que produce el tiempo presente de la modernidad. La fotografía de Martín Chambi *Campesinos en el juzgado* de 1929 (p.166) es particularmente reveladora, la ajenidad del Estado-nación queda explícita en todos los elementos que decoran la locación judicial como el papel tapiz de las paredes, la alfombra, el reloj de pie, etcétera, con la actitud cómoda y confiada de los dos funcionarios públicos criollos en el fondo de la escena, uno de ellos parece advertir el momento preciso en el que Chambi decide disparar y

registrar, justamente esas temporalidades yuxtapuestas. Sin duda, la mirada de Chambi suma complejidad a la imagen, hace patente la experiencia liminal de ese momento, casi podemos sentir la subjetividad dividida desde la que organiza su mirada.

Por otro lado, para nadie en estos tiempos es una novedad que los museos son instituciones problemáticas, por la gestión científica de diversos materiales que al ser catalogados y archivados perdieron sus sentidos en comunidad para imponérseles significados históricos y funcionales reduciéndolos a vestigios, que darían cuenta de un pasado, muchas veces narrado como concluido y sin agencia en el presente. *El proyecto Inakayal vuelve: bordar el genocidio Mapuche* de 2018 dirigido por Sebastián Hacher, es otra pieza de análisis que encontramos en las páginas de este libro. Hacher decidió trabajar con doce fotografías de prisioneros mapuches que sobrevivieron a “La marcha de la muerte” (1885) y que fueron estudiados y fotografiados en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata en Argentina. Lo que Hacher generó fue una intervención comunitaria itinerante, “devolvió las imágenes a descendientes mapuches y compartió el proceso de bordado como un ritual de sanación” (Galindo, 2021, p.178).

Este proyecto ensayó un ejercicio sanador de doble vía, por un lado, se restaura afectivamente la memoria mapuche mediante el reconocimiento de los ancestros y, por otro, el ejercicio sanador alcanza la institución museo, cómplice del maltrato colonial, al retornar simbólicamente la memoria que ella robó. La imagen *Trukel, hijo del Lonko Sayhueque* (p.177) revela el afecto con el que se le recibe hoy, es similar a un abrazo, un reencuentro, la memoria retoma su cauce.

Así mismo, el estudio sobre las disputas de sentidos que se develan cuidadosamente aquí no se limita a la construcción de narrativas insurgentes o contrainsurgentes, sino que se extiende, por momentos, a los mecanismos y herramientas usadas para ello, por lo tanto, la cámara se la piensa como un “dispositivo de percepción” siguiendo lo propuesto por Jean Breschand, este dispositivo puede facilitar revelaciones que nuestro sistema perceptual cultural no alcanza a registrar, serán los giros poéticos audiovisuales los que rasguen parcialmente el tamiz cultural y convertir en experiencia perceptiva algo que antes era imposible.

Podemos reconocer que la imagen y su producción ocupa un lugar central en las luchas que Isabel revisa aquí, contrario a la posibilidad liberadora que pueden generar los dispositivos de registro como la cámara, “la imagen como *registro disciplinario* en el cine” ha demostrado su poder para marcar o señalar el territorio, para dibujar sobre él los históricos intereses extractivos del Estado moderno-colonial, tal “como se puede apreciar en las narrativas que buscan exotizar e incluso criminalizar a los pueblos que serán explotados por proyectos mineros, madereros, turísticos, etcétera” (Galindo, 2021, p.201).

Estas luchas, que históricamente enfrentan diversos pueblos al ver amenazados sus territorios, se las entiende como procesos de resistencia, donde las herramientas audiovisuales devienen en dispositivos de ofensiva contra los intereses extractivistas, la referida “hambre por los metales”. Sin embargo, después de recorrer los casos concretos expuestos aquí, queda claro que la lucha no se agota ahí. Desde el cine documental estas luchas también se libran en el campo epistémico y lingüístico, por ello, los marcos de sentido en los

que se producen estas narrativas visuales en defensa de los territorios, son marcos de sentidos ancestrales, sabidurías añejas que la razón occidental desdeña a través de su aparato legal, educativo e institucional; al mismo tiempo, son marcos de sentidos impuestos por una larga historia de exclusión, violencia, racialización y criminalización.

En ese escenario de experiencias encarnadas y saberes heredados surgen estas poéticas visuales situadas, cuya lucha es lingüística en tanto el lenguaje audiovisual y sus herramientas no siempre alcanzan para mostrar una realidad compleja y donde no todas sus entidades son susceptibles de entrar en el lente de una cámara. Hay una sensibilidad que no encuentra su lugar entre los códigos imperantes de la producción visual, son muchos los casos que se muestran a lo largo de los capítulos de este libro, uno de ellos es el discurso dado por Jorge Sanjinés en 1968 luego de la presentación de su documental *Ukamau*, y dice: “el pueblo indio es absolutamente diferente, tiene otro modo de pensar y de captar, entonces hay que investigar en los engranajes de ese pensamiento, que es diferente al pensamiento occidental” (p.205).

Justamente, las luchas que enfrentan estos pueblos desde lo que aquí se denomina “estéticas insurgentes” suponen operar desde esos engranajes lingüísticos distintos al occidental, son los conocimientos propios que se revelan ante una gramática establecida como la única posibilidad de significar. Entonces, la lucha también es contra las convenciones occidentales en torno a los lenguajes audiovisuales que imponen modos narrativos, estructuras sintácticas, enfoques discursivos, etcétera. Estas poéticas desobedientes comportan ejercicios de liberación que, en muchos casos, están dirigidas a las

mismas comunidades y, en tanto dispositivos de ofensiva, se las dirige también a la racionalidad desarrollista y opresora del gran capital.

En esta perspectiva, un ejemplo más que se registra en este libro y que muestra el esfuerzo por lograr esos engranajes sintácticos del pensamiento andino, es la conclusión técnica a la que llega el cineasta peruano Jorge Vignati, quien también trabajó con Sanjinés, al señalar que el plano secuencia “es fundamental para lograr que la comunidad de los Andes recree las escenas que son montadas, pero también para acercarse a su mirada enraizada, a su concepción del tiempo circular” (Galindo, p.217).

Frente a lo dicho hasta aquí, es oportuno recordar una de las potencialidades del arte, me refiero al ejercicio de poner en lenguaje aquello que se resiste o es resistido al significante, aquello que se vive y registra en el cuerpo, pero no encuentra su forma para ser dicho y existir en el mundo. Isabel recoge el caso boliviano, cuando el gobierno del General Juan José Torres expulsó al Cuerpo de Paz enviado por el gobierno norteamericano de John F. Kennedy, denunciado por llevar a cabo esterilizaciones a mujeres campesinas en contra de su voluntad. La película *Yawar mallku* (Sangre del cóndor) (1970) de Jorge Sanjinés desató el debate con esa revelación, era algo completamente inesperado y difícil de creer. Podemos reconocer que aquello que se sufría calladamente, quedaba encarnado en esos cuerpos de campesinas, experiencias que no encontraban su condensación lingüística para gritarlo al mundo. Estos significados experienciales estaban a la espera de sus significantes que les permitieran una presencia política en el mundo, que su dolor pueda ser dicho y rebele a otros cuerpos en busca de

justicia. La operación artística de Sanjinés supo poner en lenguaje disidente esta indignación.

Ante las tantas interrogantes que suscita la lectura de esta investigación, puedo resaltar un par en torno a lo que Isabel Galindo denomina cine documental enraizado: ¿dónde radica su potencial disidente de las creaciones enraizadas que se analizan aquí? ¿hay algo en su enraizamiento que las hace disidentes? Isabel nos precisa que el cine documental enraizado “se produce desde la voz comunitaria, de quienes se han posicionado desde la ruptura de la pretendida objetividad y además han logrado romper con la asimetría de la representación” (p.189). Hay que recalcar algo que resulta obvio, pero es mejor decirlo: este cine, de ningún modo constituye algo, siquiera similar, a la industria del cine de Hollywood, los vientos del mercado no lo desplazan ni modifican su agenda, tampoco le imprimen pretensiones universales, es un cine circunscrito a territorios y realidades complejas precisas.

Ampliando lo dicho, vale señalar que el mundo urbano contemporáneo nos arrastra seductoramente a un sistema monocultural o, como señala Aura Cumes, a “una cultura monista, unilateral y unidimensional” (Cumes, 2012, p.13), cuyo principal mecanismo articulador es el mercado, que funciona como una suerte de aglutinante social selectivo que lo impregna todo, al punto que, la subjetividad del sujeto contemporáneo parece no tener lugar fuera de las dinámicas de consumo. Así, la libertad se ha ponderado como principio de progreso y de autonomía, de realización individual y de éxito, pero lo cierto es que este sujeto ha perdido territorio, memoria y raíces. Isabel no se detiene en ahondar el diagnóstico sobre el individualismo de la matriz cultural occidental, hace bien en poner

toda su atención en las problemáticas que enfrentan las “naciones enraizadas” (p.239), naciones que con su sola existencia comunitaria y de vínculos ancestrales con el territorio amenazan el sentido común imperante, así, inevitablemente, las estéticas enraizadas devienen en estéticas desobedientes.

Por otra parte, las cosas no significan solo aquello que dicen, su sentido no es algo que se trasmite en una imagen, en un video, en una entrevista o un documental, sino que son también aquellos principios que articulan las formas de decir, aquellos mecanismos usados para construir las imágenes.

Isabel buscó y encontró un lugar privilegiado cuando acompañó una extensa conversación entre los dos realizadores del documental *Kawsak sacha. La canoa de la vida* (2018), el editor Pocho Álvarez y el director Eriberto Gualinga, conversación en la que se detalla el desafío del documental, retratar la selva viva, dar cuenta de la poética de la selva.

Esta conversación devela sabidurías que no son mensajes o narraciones, sino maneras de hacer, maneras de decir, maneras de habitar la selva y aproximarse a ella. Entre tantas revelaciones, Pocho le dice a Eriberto, se debe “filmarse con las dos luces: la de afuera y la de tu interior, desde el corazón y la cabeza, esa conjunción” (p.283). Podemos entender esta conversación como el momento en el que se develan ciertos principios que guiarán el laboratorio ancestral, como los mecanismos con los que se dotará de sentido el trabajo audiovisual, pero no un sentido movido por principios creativos o disruptivos, propios del arte contemporáneo occidental, sino, principios añejos y conservadores, el de los ancestros. En esa medida, los ancestros no parecen estar exentos de estas luchas, ¿acaso

cumplen una participación desde la que nutren estos procesos de re-existencia?

Hasta aquí, debe saber el lector, que solo he comentado un pequeño grupo de los muchos casos reunidos en este libro, no porque sean los más importantes ni mucho menos, son los casos que me han interpelado más, han despertado algunas interrogantes que no cesarán al terminar de escribir estas líneas; sin duda, estarán alimentando mis diálogos, mis clases y mis ensayos en el laboratorio.

El último ejemplo que comento me resulta una experiencia esperanzadora, aquí se construyen relaciones restauradoras que renegocian amorosamente saberes propios, me refiero a la curaduría titulada *Wenu Pelon* (Portal de luz) desarrollada por Francisco Huichaqueo, artista visual y cineasta mapuche en el Museo chileno de Arte Precolombino en 2015.

La institución se propuso replantear sus criterios expositivos para su colección de objetos mapuche; fue un proceso complejo que estuvo marcado por muchas instancias de diálogos entre la comunidad Mapuche y las autoridades del museo, coordinaciones en las que se fue imponiendo un ritmo lento, distinto al que tomaba cualquier otra exposición y distinto, por cierto, al mundo del progreso, siempre acelerado. Muchas decisiones curatoriales tomadas por Huichaqueo dependieron de sueños, entendidos como revelaciones u orientaciones añejas, no solo suyos, sino también los de la machi de la comunidad.

Ahí donde la mentalidad racional y científica de los museos ven piezas arqueológicas, Huichaqueo y su comunidad encontraban su memoria usurpada, sus objetos encerrados a los que se les ha cancelado su sentido de conexión. La exposición adquirió una

dimensión sanadora al buscar “reparar el sentido de las piezas y reconectarlas a la comunidad mapuche” (p.383).

Wenu Pelon (Portal de luz) es un magnífico ejemplo de la posibilidad sanadora en la que saberes no occidentales pueden existir en las estructuras institucionales urbanas, pero ya no para ser exotizadas ni detenidas en su flujo, sino para recuperar su agencia política y replantear los criterios unilaterales y unidimensionales de la administración cultural y revivir sus archivos, que realmente sean signo de las memorias vivas que nos anteceden en estos territorios.

Finalmente, debo decir que este libro organiza un conjunto de casos específicos que, desde un ejercicio estético desobediente, alzan su existencia contra narrativas, estructuras y sentidos comunes que amenazan su lugar en este mundo. Isabel Galindo observa y se aproxima a estos casos con modelos de análisis transdisciplinarios que diseñó desde diversos campos cognitivos. Capítulo tras capítulo revela estas estrategias analíticas con un claro fin: compartir didácticamente sus recursos constructivos; esto, sin duda, suma un aporte metodológico a esta publicación, pues deja abierta la posibilidad de nutrir nuevas rutas investigativas.

En estas páginas, cargadas de datos y estrategias analíticas, la autora nos devela que estamos atrapados en una crisis histórica, donde las grandes mayorías viven con una ciudadanía negada o frágil y con la constante amenaza del poder político y/o industrial, una crisis que nunca fue excepcional, sino condicional. Sin embargo, las experiencias situadas que se describen resultan aquí, unas veces, dolorosas referencias y, otras, fantásticas poéticas para revelar y rebelarse contra el dolor sistematizado, contra la violencia hecha signo de un antiguo poder colonial que se renueva, al tiempo que se

renuevan las estrategias insurgentes sedimentadas en la memoria de la cultura. Estas páginas dan cuenta de esa crisis histórica que nos atrapa, pero dejan ver maravillosas alternativas que deben seguir tejiéndose. Esta lectura me deja un sueño, que todos los que recorran las palabras de este libro, desde su propio lugar, deben procurar que este tejido no se detenga y que gane mayor espacio social.

Veo su revisión indispensable para todos aquellos que imaginan el arte, la creación, la construcción de relatos o la gestión cultural, como una posibilidad para mejorar las condiciones sociales y culturales en las que vivimos. Docentes y estudiantes encontraremos aquí duras y necesarias revelaciones para replantear nuestro accionar creativo y político en el mundo, e intentar purificar nuestros filtros intersubjetivos con los que nos vinculamos entre seres humanos y no humanos.

En última instancia, si algo se demanda en este tejido no es inclusión, ni respeto a los derechos humanos de aquellos cuerpos de rasgos y posturas menos occidentales, sino por la autonomía, por la agencia política, por su lugar en el presente, por su existencia, todo aquello que se nos ha arrebatado sistemáticamente, mediante un consenso colonial, en el que, con mayor o menor medida, respiramos a su ritmo.

*Marcelo Zevallos
Septiembre, 2021.
Lima, Perú.*

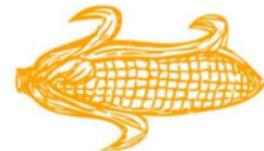
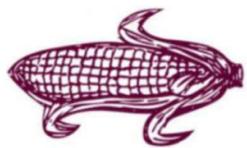
Referencias

- Cumes, A. (2012). “Mujeres indígenas, patriarcado y colonialismo: un desafío a la segregación comprensiva de las formas de dominio”. Anuario Hojas de Warmi, núm. 17. pp. 1-16.
- Dubatti, J. (Coord.) (2017). Poéticas de liminalidad en el teatro. Lima: ENSAD
- Vázquez. R, Barrera. M (2015). “Aesthesis decolonial y los tiempos relacionales. Entrevista a Rolando Vázquez”. Revista Calle14, vol. 11, núm. 18. pp. 76-94



— A Francisca Aguilar —

Por embestir a la vida y vencerla,
Por surcar la tierra
y sembrar maíces de colores en ella,



Por tejer el camino
para que nosotras pudiéramos andarlo,
Porque ahora es el viento
susurrando cariños en cantos de aves.



INTRODUCCIÓN

Soy la madre de uno de los muchachos que fue detenido el día 25 de noviembre. Fueron días de angustia, días de desesperación para mí, pero hoy me siento contenta, y la alegría no cabe en mí, porque veo a mi hijo aquí, aquí presente, y a su amigo. Ellos, sin tener que ver nada con lo sucedido en Oaxaca, fueron detenidos injustamente. Ellos no merecían estar en ese lugar, porque ese lugar es para aquellos que son asesinos, aquellos que sí lo merecen, pero estos muchachos no merecían estar en este lugar. Hoy quiero compartir mi alegría con todas las madres que aún sus hijos están detenidos y, a la vez, exijo que se haga justicia y que la alegría que tengo en este momento sea la alegría de ellas también, porque es desesperante cuando los hijos son detenidos: yo anduve de cárcel en cárcel, buscando a mi hijo, sin que nadie me diera razón de dónde estaba, hasta que supe que fue trasladado junto con los detenidos hasta Nayarit. Mi esposo fue hasta ese lugar y fue tan difícil para que él pudiera hablar con mi hijo, pero hoy estoy contenta y una vez más quiero compartir mi alegría, para que aquellas madres que aún tienen a sus hijos detenidos, muy pronto sea la alegría de ellas también. Exijo que se haga justicia con ellos y que liberen a todos aquellos inocentes que no merecen estar en ese lugar, señor gobernador (Testimonios del terrorismo de Estado en Oaxaca, diciembre 2006).

En 2006, en la capital de Oaxaca, las naciones enraizadas salieron a las calles a enfrentar una larga historia de agravios, la respuesta del gobierno de Ulises Ruíz Ortiz fue el terrorismo de Estado: uso desmedido de la fuerza pública, asesinatos, detenciones arbitrarias, tortura y persecución. Este trabajo de investigación se gestó en medio de testimonios de esta violencia de Estado, a partir del día que mi experiencia encarnada, por haber sido una de las mujeres detenidas durante el conflicto del 2006 en Oaxaca, trazó este camino.

El Centro de Derechos Humanos y Asesoría a Pueblos Indígenas (CEDHAPI), la organización que logró la liberación de decenas de detenidos, particularmente de todos los detenidos de la región de Tlaxiaco durante este conflicto, me invitó a ser parte de su equipo. Unas semanas después sucedieron las detenciones del 25 de noviembre. Tomé mi pequeña cámara, que recién mi madre me había obsequiado, y empecé a registrar testimonios. 2006 fue el inicio, después vinieron otros casos, otros conflictos, otras estrategias del poder y otras formas de organización que día a día le hacen frente a la violencia racista que impera en este país.

Al ver los testimonios registrados, al escuchar de la voz de quienes habían sido detenidos relatar cómo la tortura los atravesó, al escuchar a sus madres, padres o parejas describir todo lo que sintieron al saber que sus familiares habían sido detenidos, hay un temor que no cesa de aparecer: la vergüenza por haber sido violentado y la preocupación de los familiares a causa de la tortura. Cuando alguien te dice “Tu hijo ha sido detenido”, “Tu hija fue llevada a una base militar aérea”, “Tu hijo ha sido trasladado al penal de Nayarit”, hay un temor de que tu familiar pudiera haber sido torturado. ¿Qué dice eso del sistema judicial mexicano? ¿Qué dice eso de lo que significamos para la nación hegemónica?

Durante los traslados por aire, a los detenidos los amenazaron con arrojarlos ahí, a la cañada, entre las montañas nubladas. En el caso de las detenciones en prisión, los familiares hacían guardias afuera del penal de Nayarit para cuidar a sus hijos encerrados de que no fueran trasladados a no sé dónde, para no sé qué, con la certeza de que pueden desaparecerlos, que sus seres queridos, de piel marrón y de ojos rasgados, podrían jamás volver. Fuera de la cárcel, en las

calles, la mirada de algún hombre, la de alguna mujer, podría pertenecer a un policía, a un militar, a alguien que realizó la detención, que los amarró de las manos, que los golpeó, que los insultó, que los violentó; nunca se sabrá, porque los obligaron a agachar la cabeza, a cerrar los ojos, aunque estuvieran pecho tierra.

La organización, los comités de familiares y la solidaridad entre dolientes, todo ello hizo posible que uno a uno de todos los detenidos haya sido liberado. La comunidad está preparada para hacer el trabajo que deberían hacer las instituciones o, si no, en el proceso se prepara para proteger la vida, garantizar debidos procesos y acceder a la justicia; incluso para hacerle frente con dignidad a toda la criminalización racista que amplifican los medios de comunicación masiva, a pesar de la rabia que puede provocar escuchar tantas mentiras, tanta manipulación de la información o todos esos estereotipos negativos que repiten incesantemente.

En los siguientes años acompañé, desde la comunicación, los procesos de denuncia que realizaban en CEDHAPI, a quienes les tengo un cariño entrañable por todas las detenciones arbitrarias que han denunciado, por todos los presos que han liberado, por los caciques que han llevado ante la justicia y por toda la sangre que no se ha derramado gracias a su litigio estratégico y su mediación de conflictos. CEDHAPI es presidido por Maurilio Santiago Reyes, quien ha llevado casos de violaciones a los derechos de comunidades pertenecientes a diversas naciones del estado de Oaxaca, ante instancias internacionales como la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) y grupos de trabajo de Naciones Unidas. El equipo de esta organización está además conformado por Rubí Jiménez, Rufino Benítez y Roberto Santiago, además de diversos

colaboradores que se han solidarizado con la organización en distintas coyunturas, como las pasantes de *DePaul University* o, sobre todo, integrantes de las comunidades que se han acercado a CEDHAPI para exigir justicia y se han quedado a trabajar junto al equipo, por sus casos y los casos de las comunidades que han conocido en las oficinas de esta organización, ubicada en la mixteca alta.

Los principales conflictos que documentamos como organización giraban en torno a la tenencia de la tierra. Entonces, en el territorio poco a poco comprendí que muchas luchas convergen en la reivindicación del derecho al territorio, es decir, son luchas contra el destierro, por el temor fundado a ser despojados, a seguir siendo arrinconados por los caciques y grupos paramilitares que ven en la tierra una mercancía. En este camino asesinaron a defensores comunitarios, desaparecieron a integrantes de estas comunidades y se dieron enfrentamientos muy violentos que sembraron terror en estos territorios. Detonaciones, casquillos, heridos, entierros. Entrevistas con familiares de los asesinados, de los desaparecidos, testimonios de tortura. La tortura de quienes pertenecen a las naciones enraizadas no causa asombro, está latente. La frase “derramamiento de sangre” la pronuncian los mayores de la comunidad, las mujeres y hombres que exigen justicia, porque durante siglos se ha defendido el territorio con la vida, se ha derramado tanta sangre. Nuevamente, ¿qué dice eso del sistema judicial mexicano?, ¿qué dice eso de lo que significamos para la nación hegemónica?

En 2014 presenté en la ENAH el proyecto de investigación para entrar al posgrado en Antropología Social. Francisco Pineda, director

de la Línea de Cultura y Conflicto, aceptó mi propuesta acerca de “El cine documental para la defensa del territorio”, a pesar de o debido a que mi formación de licenciatura no es en Antropología social, sino en Economía (UAM) y en Ciencias de la Comunicación (UNAM). El objetivo principal de la investigación era comprender cómo funcionaban las estrategias de poder en el campo de la representación audiovisual y cómo desde la comunicación le podíamos hacer frente, es decir, cómo subvertir los estereotipos negativos y socializar las luchas mediante la producción documental.

Francisco Pineda siempre fue muy enfático en que todo lo que se investigaba debía tener un sustento en la realidad, debía pertenecer al orden material, todo debía ser argumentado, más que teóricamente, a partir de los sucesos, por lo tanto, fue necesario leer y documentarse, pero lo más importante era aplicarlo a una problemática específica, palpable, fotografiable: encarnada. Por otro lado, Julieta Haidar me acercó herramientas teóricas críticas, en incontables horas en el aula y en asesorías personales. La codirección de ambos académicos se complementaba, una potenciaba a la otra. Francisco Pineda trazó conmigo las rutas de análisis que se siguen en esta investigación, centradas en los testimonios, en poner en primer plano la experiencia encarnada y enraizada, en llevar el Análisis del discurso y la Semiótica de la cultura a la dimensión del poder, a las luchas antagónicas que atraviesan los conflictos. Julieta Haidar, por su parte, guio el caminar por estas rutas e hizo posible que este proceso pudiera ser concretado desde el análisis del discurso, la semiótica de la cultura e incluso, la complejidad y la transdisciplinariedad.

En 2016 realicé una estancia de investigación en la Universidad

Andina Simón Bolívar, en Ecuador, un territorio andino que guarda muchas similitudes culturales con el territorio mixteco de donde soy originaria y en donde había trabajado, al interior de CEDHAPI, con el registro de testimonios documentales en casos sobre criminalización de la protesta social y sobre conflictos por límites de tierra. En Oaxaca, en cuanto a los procesos de documentación como blindaje de la defensa legal, me involucré en casos de conflictos por límites de tierra, para los cuales el trabajo de registro fue realizado en los territorios donde se suscitaban las agresiones. Los testimonios fueron narrados por quienes son parte de la comunidad, hombres y mujeres que estaban enfrentando la violencia paramilitar que ha sido negada por el Estado mexicano. Los registros testimoniales se integraban a las carpetas de petición de medidas cautelares ante la CIDH, como pruebas documentales para acceder al Sistema Interamericano y así asegurar una mediación del conflicto con representantes de alto nivel de las instituciones encargadas de proteger la vida de los beneficiarios de medidas cautelares, pues una vez que dichas medidas eran otorgadas por la CIDH, se iniciaba un largo proceso de negociación en la que los representantes e integrantes de las comunidades al fin se sentaban a exigir el cese de la violencia en sus territorios con funcionarios de Gobernación e incluso con altos mandos de las fuerzas armadas. Esto, después de años de haber sido ignorados por el Estado y de no ser atendidos en ninguna oficina de gobierno debido a la exclusión racista que impera en los Estados hegemónicos, como el mexicano.

El trabajo colaborativo que realicé junto a CEDHAPI fue determinante para construirme una mirada documental, más allá de la estética o de las vanguardias del cine, centrada en la necesidad de

documentar como un dispositivo para acorazar la defensa del territorio, pues mientras mis compañeros de CEDHAPI trabajaban en los aspectos organizativos y legales, yo era la encargada de levantar la imagen y los testimonios, realizar los boletines de prensa y organizar las pruebas testimoniales que se incluirían en las solicitudes de medidas cautelares y las denuncias.

Así, una de las principales interrogantes que me motivó a realizar esta investigación giraba en torno a cómo construir narrativas documentales que dieran cuenta de los conflictos y los procesos organizativos que las comunidades ponían en marcha para frenar la criminalización de sus luchas. Es decir, cómo ir más allá del registro testimonial para acorazar la defensa legal y gestionar la realización de producciones por parte de miembros de la comunidad, pero también, cómo construir narrativas que pudieran ser comprendidas por integrantes de otros sectores de la sociedad, para que pudieran solidarizarse con estas luchas.

Alrededor de esta interrogante fue que conocí el trabajo documental de Eriberto Gualinga, quien en *Los descendientes del Jaguar* (2012) traduce la denuncia de su pueblo de la nación Kichwa al lenguaje cinematográfico, logrando una narrativa enraizada que llegaba a diversos sectores de la sociedad y que además motivaba a otros pueblos a insurgir mediante el cine documental y la defensa legal y pacífica. Durante mi estancia en la Universidad Andina en Ecuador contacté con Eriberto Gualinga y nos reunimos en la ciudad de Puyo, pues Sarayaku, el pueblo kichwa, se encuentra en la selva ecuatoriana y sólo se puede acceder en balsa por el Río Bobonaza o sobrevolando la Amazonía en helicóptero. Acordamos una fecha en la que Eriberto estaría en dicha ciudad, nos reunimos y él fue muy

generoso en compartir parte de su historia como documentalista.

Un año después volví a Ecuador y nos reunimos en Quito, pues Eriberto estaba en el proceso de postproducción del documental *Kawsa Sacha, La canoa de la vida* (2018), que sería editado por el documentalista ecuatoriano Pocho Álvarez; ambos me permitieron ser parte de una de sus primeras reuniones sobre la narrativa que seguirán en este documental, lo cual sin duda fue una experiencia sumamente enriquecedora para mí. El pequeño aporte que pude dar fue colaborarle a Eriberto con un documento que estaba redactando a fin de solicitar un financiamiento para concluir el documental. Eriberto me agradeció en los créditos de *La canoa de la vida* y, aunque nuestras reuniones fueron contadas, la admiración que tengo por su trabajo y la lucha del pueblo de Sarayaku fue determinante en este proceso de investigación y de formación.

Los profesores de la Universidad Andina también fueron muy generosos. Christian León aceptó reunirse conmigo en un par de ocasiones para conversar sobre la investigación que estaba realizando y me hizo recomendaciones bibliográficas muy fructíferas. Alex Schlenker me motivó a realizar lecturas acerca de *visualidades y sonoridades otras*, desde una perspectiva encarnada, pero también irreverente. Cristina Burneo me compartió su perspectiva feminista y gracias a ella conocí el trabajo de Silvia Federici, en un conservatorio que organizó en la Andina y en el que Federici presentó *El calibán y la bruja*, una intervención que dejó una huella importante y que me acercó a lecturas de autoras a las que durante toda mi formación no había escuchado mencionar, como Angela Davis, Rita Segato y Silvia Rivera Cusicanqui.

En mi memoria son entrañables las conversaciones que sostuve

con Patricio Guerrero y Ariruma Kowii, quienes me compartieron su sentipensar en amenas conversaciones y reuniones fuera del ambiente académico, en las que logré sentir las similitudes simbólicas y políticas de nuestras culturas.

Además, gracias a esta estancia y a los profesores conocí a la documentalista Kitu Kara Rocío Gómez, quien estaba realizando sus estudios de maestría en Antropología visual en FLACSO. Rocío también aceptó que nos reuniéramos y me concedió una entrevista en la que conversamos sobre cine documental, procesos de realización colectivos y la conformación de una estética propia. Adicionalmente, durante esta estancia en la Andina, conviví con compañeros de Bolivia, Colombia, Ecuador y Perú, con quienes tuve conversaciones inspiradoras desde el afecto y la alegría: Angélica, Carolina, Diana, Fernando, Jazmín, Kony, Laura, Marcelo, Nancy, Sebastián, Tupak, Vladimir y Yukas.

En la Universidad Andina conocí a Constanza Cuetia, comunicadora Nasa, quien fue integrante del *Tejido de Comunicación* en el Cauca, en Colombia. Durante mi paso por esta universidad compartimos parte de nuestra historia y, cuando volví a tierras andinas para continuar mi investigación, ella me recibió en el Cauca, junto a otros ex-integrantes del *Tejido de comunicación*, quienes entre sus múltiples trabajos organizativos y audiovisuales habían realizado cine documental como una herramienta para generar un diálogo comunitario que detonara la memoria de la cultura insurgente desde las entrañas del conflicto que está atravesando a sus comunidades.

Así conocí a Vilma Almendra Quiguanás, Emmanuel Rozental y Dora Muñoz, quienes junto a Constanza Cuetia colaboraron en la

pre-producción y la postproducción de los documentales del *Tejido de comunicación*. En dicha estancia en el Cauca, Mauricio Acosta y Edgar Yatacue me permitieron entrevistarlos y platicar sobre su trabajo como documentalistas del *Tejido*, en un par de conversaciones que generaron rutas de análisis fundamentales para este trabajo, entre las que destaca el documental como detonante de la memoria de la cultura insurgente y el documental como dispositivo para repolitizar la mirada. Acerca de lo cual se reflexiona en el sexto capítulo.

Mi paso por el Cauca fue de un aprendizaje constante, pues en el territorio no pasa un sólo día en el que no aprendas algo. Además, fue una experiencia llena de contrastes, pues yo había estado en El Resguardo de La María Piendamó durante la *Cumbre Continental de Comunicación Indígena del Abya Yala* en 2010 y en esta ocasión (2017) asistí a dos congresos importantes en la región. Además, presencié dos procesos de *Liberación de Uma Kiwe (Madre Tierra)* e incluso viajé al sur de Colombia, a Nariño, para asistir al *Encuentro Internacional. Minga para la paz, el buen vivir y la no violencia*, donde Vilma Almendra Quiguanás, Emmanuel Rozental y liberadores de *Uma Kiwe* compartieron su experiencia junto al peruano Hugo Blanco Galdós, quien conversó cálida y enérgicamente con los convocados al encuentro, mujeres y hombres de Guatemala, Venezuela, Argentina, Colombia y Perú, todos ellos atravesados por el terrorismo de Estado. Conocer a Hugo Blanco en tierras colombianas fue uno de los momentos más entrañables de este viaje de investigación, apenas conversamos unos minutos y yo le miré de lejos durante el Encuentro en Nariño y con los liberadores de *Uma Kiwe* en el Cauca, pero fue excepcional poder mirar los surcos del rostro de la sabiduría

insurgente y ver en los huaraches de un hombre los pies de mi padre y de mis abuelos.

En el Cauca asistí al *Tercer Congreso Zonal de Cxhab Wala Kiwe* de la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte (ACIN) en el Territorio de Tóez Caloto y también al *XV Congreso del Consejo Regional Indígena del Cauca. La unidad en defensa del territorio. La vida y la autonomía de los Pueblos Indígenas* en el territorio ancestral Pueblo Yanacona, Rioblanco Sotara. A este último acudí con Miriam Liz Andela, una abogada Nasa de Tierradentro a quien conocí gracias a Maurilio Santiago de CEDHAPI, pues juntos habían realizado una estancia en la CIDH en Washington por medio de una beca para integrantes de *pueblos indígenas*.

Las mujeres del Cauca con las que conviví me compartieron su mirada enraizada y encarnada. La enseñanza más grande fue que justo desde esta mirada se lucha por la autodeterminación, sin temor al conflicto, pues la asamblea es un lugar de tensión, donde disentir y ser crítico permite avanzar en el fortalecimiento de la resistencia contra el destierro y contra todas las formas de violencia, simbólica y material, que las naciones hegemónicas ejercen contra las naciones *encapsuladas*-enraizadas. A partir de estas experiencias fui tejiendo esta propuesta: desde el afecto, hilo por hilo, cada voz, cada imagen y cada sentimiento, con la paciencia de mis abuelas que cuando tejían telar lo hacían sentadas en la tierra. Así, como sembrándonos, tejemos historias encarnadas para hacer del dolor, de la experiencia que nos ha criminalizado, un tejido de sabidurías insurgentes, un tejido de resistencias contra el destierro.

Enfoques para el análisis de la disputa de sentidos

El informe acerca de la situación de los defensores del territorio en 2015 *Global Witness* (2016) registró que se cometieron 185 asesinatos relacionados a la defensa del territorio en el mundo, de los cuales 122 ocurrieron en nuestro continente y 67 fueron perpetrados contra integrantes de comunidades indígenas. Para 2016 esta agencia global registró que al menos 200 personas defensoras fueron asesinadas, siendo el sector de la minería el más peligroso de enfrentar, pues 33 personas fueron asesinadas por defender su territorio de esta actividad extractiva. En ese año 40% de las víctimas fueron indígenas y los países más afectados fueron Brasil, Nicaragua, Honduras y Colombia. En el caso de Colombia, 37 defensores fueron asesinados y señalaron a paramilitares como los presuntos autores de 22 de esos asesinatos. *Global Witness* analizó los casos y concluyó que “tras el proceso de paz, personas desplazadas que regresan a sus comunidades están siendo atacadas por recuperar las tierras que les fueron robadas durante el conflicto, mientras que un aumento en la inversión intensifica la lucha por los recursos naturales” (*Global Witness* 2017: 14).

En 2017, entre los hallazgos claves de *Global Witness* (2018), se encuentra que en este año al menos 207 personas defensoras fueron asesinadas, la agroindustria fue el sector más peligroso de enfrentar, casi el 60% de las personas asesinadas pertenecían a este continente y 53 de esos asesinatos están vinculados a las fuerzas de seguridad del gobierno (30 con el ejército y 23 con la policía) mientras que otros 90 estuvieron relacionados con actores no estatales (bandas criminales,

guardias de seguridad, terratenientes, cazadores ilegales y otros). Estos datos hacen evidente la responsabilidad de los Estados en los conflictos por el territorio en el continente. *Global Witness* también identificó que en el año 2017 hubo un aumento en los asesinatos múltiples y explica que “estas masacres buscan enviar el mensaje de que no sólo se atacará a los líderes de la comunidad, sino que nadie está a salvo. Esto tiene un gran impacto ya que, frecuentemente, comunidades enteras (o gran parte de ellas), están involucradas en las luchas para proteger sus tierras del despojo” (*Global Witness*, 2018: 9). Cabe destacar que en 2017 Brasil fue el país que registró más asesinatos, los cuales estaban vinculados a la protección de la Amazonía, siendo uno de los ataques más violentos el cometido contra la nación Gamela, cuyos integrantes “fueron atacados con machetes y rifles por agricultores brasileños, dejando 22 heridos graves; algunos con las manos cortadas” (*Global Witness* 2018: 10). Además, tan sólo en ese mismo año, en Colombia se registró el asesinato de 24 defensores que enfrentaban conflictos por la tierra. Estos datos dejan ver la crueldad con la que los Estados y los agentes armados están sembrando terror en las comunidades y los territorios que han sido mercantilizados.

En cuanto al año 2018, los hallazgos claves de *Global Witness* (2019) son: se registraron los asesinatos de 164 personas defensoras de la tierra y el medio ambiente, el país más peligroso para defender el territorio fue Guatemala, más de la mitad de los asesinatos ocurrieron en este continente, 40 de los asesinatos estuvieron vinculados a las fuerzas de seguridad del Estado y otros 40 están presuntamente asociados a actores privados (sicarios, bandas criminales y terratenientes) y, finalmente, la criminalización de los

defensores se está usando como una estrategia clave. Este informe de *Global Witness* lleva por título *¿Enemigos del Estado?* En él se revela que, en promedio, fueron asesinados más de tres activistas por semana y, apuntan, “es una ironía brutalmente salvaje: Quienes destruyen la tierra y asesinan a las personas defensoras del medio ambiente generalmente escapan al castigo, mientras que las y los activistas son calificados como criminales” (*Global Witness*, 2019: 6). Esta agencia reconoce que este discurso es “una retórica incendiaria que califica a las personas defensoras como ‘terroristas’ o criminales de otro tipo, fomentando que los ataques en su contra sean más probables y aparentemente legítimos” (*Global Witness*, 2019: 28).

En este informe publicado en 2019, *Global Witness* explica que hay un patrón en la criminalización de los defensores del medio ambiente: 1) Campañas de desprestigio en las que los califican de “miembros de pandillas, guerrilleros, terroristas y una amenaza a la seguridad nacional. Estas campañas tienden a ser alimentadas por un discurso de odio racista y discriminatorio”; 2) Cargos criminales, “cargos vagos, como ‘perturbación del orden público’, ‘usurpación’, ‘invasión’, ‘conspiración’, ‘coerción’ e ‘instigación a cometer delitos’. Los ‘estados de emergencia’ se utilizan para reprimir las protestas pacíficas”; 3) Órdenes de captura. Acusaciones a comunidades enteras: “a menudo, las órdenes quedan sin resolver, dejando al acusado bajo una amenaza de arresto perpetua”; 4) Procesos con irregularidades, que suelen incluir prisión preventiva; 5) Criminalización masiva, acompañada de vigilancia ilegal, allanamientos, ‘hackeos’ y controles sobre el financiamiento (*Global Witness*, 2019: 29).

Este patrón observado por *Global Witness* constituye una estrategia de criminalización que los Estados han utilizado como argumento para reprimir violentamente cualquier oposición a las actividades extractivas y de la agroindustria. Las campañas de desprestigio, imponerles cargos criminales, liberarles órdenes de captura, exponerlos a procesos con irregularidades y criminalizar a toda una comunidad o grupo étnico, han sido mecanismos que los Estados han utilizado para legitimar el uso discriminado (por su condición étnica) de la fuerza pública contra los defensores comunitarios y sus comunidades, pues al exponerlos públicamente como “miembros de pandillas, guerrilleros, terroristas y una amenaza a la seguridad nacional” (*Global Witness*, 2019: 29), justifican el uso desmedido de la fuerza y argumentan que son acciones necesarias para “proteger la seguridad nacional o combatir el terrorismo” (*Global Witness*, 2019: 7).

Lo sucedido en Brasil en 2017 no es un caso aislado, el ataque en el que cortaron las manos de integrantes de la nación Gamela (*Global Witness*, 2018: 10) es un ejemplo de estrategia de contrainsurgencia que tiene en su horizonte histórico la violencia ejercida contra la comunidad africana y afrodescendiente, a quienes en los plantíos donde fueron esclavizados les cortaban las manos cuando no cumplían con la cuota de trabajo asignada para el día. En 2018, en Honduras, esta violenta forma de enviar un mensaje a la comunidad insurgente se volvió a perpetrar: “Luis Fernando Ayala, de 16 años, fue encontrado en un pueblo de Santa Bárbara. Según los informes, Ayala fue torturado antes de morir y le amputaron las manos. Luis Fernando era miembro de una organización ambientalista y un feroz oponente a la instalación de proyectos mineros e hidroeléctricos en

toda la región” (*Global Witness*, 2019: 11). Estos casos muestran que existe una estrategia de desmembramiento del cuerpo rebelde, una estrategia para desmembrar la insurgencia y el tejido comunitario.

En la mayoría de estos casos se han impuesto en los territorios grupos armados que se dedican a la explotación forestal y otras actividades ilegales, además se han impuesto las empresas extractivas y de la agroindustria que realizan actividades de exploración y explotación de la naturaleza de manera inconsulta. En estos conflictos por el territorio, los defensores comunitarios se han convertido en el rostro visible de la lucha y eso ha costado cientos de vidas. En este orden económico-político-militar, las comunidades se han organizado para enfrentar lo que consideran una amenaza contra el territorio y la naturaleza, por lo que frente a los grupos paramilitares y al evidente apoyo que las fuerzas armadas brindan a terratenientes y empresas, han creado cuerpos de seguridad comunitaria como la *Guardia Indígena* en Colombia y las *Rondas Campesinas* en Perú.

Entre las estrategias que las comunidades han sostenido se destaca la defensa de sus derechos colectivos ante instancias internacionales. Así, de 1995 a 2020, tras agotar el sistema interno, 60 comunidades enraizadas en este continente han activado medidas cautelares ante la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) por casos de defensa del territorio. Las naciones a las que pertenecen estas comunidades son: Awá, Awas Tingni, Amahuaca, Bribri, Emberá, Enxet, Kankuamo, Kayapó, Kichwa, Kuna, Maho, Mapuche, Mashco Piro, Maya-Q’eqchi’, Mixteca, Nasa, Naso, Ngöbe, Otomí, Pijao, Piro, Rarámuri, Saramaka, Taromenani, Teribe, Triqui,

Tzoltsil, Wayúu, Wiwa, Wounaan, Xucuru, Yaxye Axa, Yora, Zenú y ZioBain. En las solicitudes de medidas cautelares que estas comunidades han enviado a la CIDH han denunciado: hostigamientos, amenazas, desapariciones, asesinatos, despojo de tierras, desplazamientos forzados, tortura y la criminalización de sus luchas. Además, para acorazar la defensa legal, algunas de estas comunidades han documentado sus procesos de lucha mediante producciones documentales que abordan el conflicto desde una mirada situada en la problemática que se vive.

Los casos registrados por *Global Witness* y los casos en los que la CIDH otorgó medidas cautelares son sólo una muestra de los conflictos que se están disputando en los territorios. Para analizar dichos conflictos en esta investigación se realizó una *etnografía multilocal y multisituada* (Marcus, 2001), pues permite un acercamiento más explicativo de las estrategias de contrainsurgencia que se han implantado en múltiples comunidades, además de las tácticas que estas comunidades han puesto en marcha para resistir al *destierro* (Arboleda, 2007). El presente trabajo pretende mostrar cómo analizar el destierro en distintos soportes –que en la línea de investigación de Análisis del discurso y Semiótica de la cultura se denominan prácticas semiótico-discursivas– para lo cual se construyó un andamiaje teórico desde la perspectiva que la doctora Julieta Haidar ha implementado en esta línea de investigación en la ENAH.

Los conflictos por el territorio han sido investigados desde diferentes disciplinas; el aporte de esta investigación es un análisis desde nueve campos cognitivos. Además de ser un análisis contrastivo y multisituado, debido a que se analizan tres casos en

tres localidades que pertenecen a diferentes naciones y países: el genocidio contra las naciones mayas en Guatemala durante el régimen del General Efraín Ríos Montt, *La defensa de la selva viva* de El Pueblo Originario Kichwa de Sarayaku en la Amazonia ecuatoriana y la *Liberación de Uma Kiwe* [Madre tierra] en territorio Nasa-Misak en el norte del Cauca en Colombia.

En el presente trabajo el problema de investigación es el destierro y para lograr un acercamiento a esta problemática se analizan prácticas semiótico-discursivas que se han caracterizado durante esta investigación como narrativas insurgentes-subversivas-de(re)existencia, sin la pretensión de que así sean denominadas estas prácticas, sino como un ejercicio analítico para acercarnos a sus múltiples dimensiones. Los campos cognitivos desde los que se caminó esta investigación son:

- 1) La decolonialidad
- 2) La sociología de la imagen
- 3) La epistemología de la complejidad
- 4) La transdisciplinariedad
- 5) Las ciencias antropológicas
- 6) El *continuum* estética-arte
- 7) La semiótica de la cultura
- 8) El análisis del discurso
- 9) Los derechos humanos

A continuación, se explican los aportes que se retoman de cada uno de estos campos cognitivos, los autores, las categorías analíticas y las rutas de análisis que se siguen en este trabajo.

Decolonialidad y sociología de la imagen

En esta investigación la decolonialidad y la sociología de la imagen son campos cognitivos necesarios. Por una parte, hacen posible situar la problemática del destierro en el horizonte histórico profundo y en el *curso cíclico y renovable de la historia*, en términos de Silvia Rivera Cusicanqui (2010). Por otro lado, proveen herramientas teóricas para acercarse a la correlación de fuerzas entre opresores y oprimidos, es decir, a las estrategias del poder, como son la criminalización de la sabiduría insurgente y las inscripciones en el cuerpo racializado. Además, permiten analizar la asimetría que atraviesa a quienes producen y circulan narrativas insurgentes-subversivas-de(re)existencia. Finalmente, mediante la mirada anticolonial es posible acceder a estas narrativas como tácticas de representación en la *lucha de sentidos* (Guerrero, 2004) que se está disputando.

Los autores y categorías analíticas a los que se hace referencia desde estos campos cognitivos son: *artista-curandero* (Benvenuto Chavajay, 2015., Francisco Huichaqueo, 2018 y Wilder Ramos, 2019), *código metafórico de la violencia* (Silvia Rivera Cusicanqui, 2010), *colonialidad del ver* (Joaquín Barriendos, 2010), *construcción imaginaria del salvajismo* (Francisco Pineda, 2007), *cosmo-existencia* (Patricio Guerrero, 2010), *corazonar* (Patricio Guerrero, 2010), *cromática del poder* (Adolfo Albán, 2011), *desobediencia estética* (Víctor Vich, 2015), *destierro* (Santiago Arboleda, 2007), *estéticas decoloniales* (Walter Mignolo, 2010, 2007, 2019 y Pablo Gómez, 2012), *experiencias silenciadas* (Santiago Arboleda, 2004), *hambre por los metales* (Joaquín Barriendos, 2010), *hambre por la alteridad* (Joaquín Barriendos, 2010),

interseccionalidad raza-clase-género (Angela Davis, 2005), *instigadoras de la revuelta anti-colonial* (Silvia Federici, 2015), *mirada ch'ixi* (Silvia Rivera Cusicanqui, 2015 y 2018), *mirada panóptica-colonial* (Santiago Castro-Gómez, 2005 y Christian León, 2010), *naciones encapsuladas* (Yásnaya Aguilar, 2019), *palabrandando* (Vilma Almendra Quiguanás, 2017), *prácticas de re-existencia* (Silvia Rivera Cusicanqui, 2015 y Adolfo Albán, 2008 y 2011), *re-actualización del hecho colonial* (Silvia Rivera Cusicanqui, 2010), *registros disciplinarios* (Christian León, 2010), *ritual del olvido* (Achille Mbembe, 2002), *sabiduría insurgente y sentipensar* (Patricio Guerrero, 2010), *usurpación simbólica* (Patricio Guerrero, 2004) y *visibilización negativa* (Adolfo Albán, 2006).

El campo cognitivo de la decolonialidad en diálogo con el campo cognitivo de la sociología de la imagen, hizo posible explorar las siguientes rutas analíticas: la heterogeneidad de la mirada; el cine documental como práctica insurgente; el cine documental como práctica subversiva; el cine documental como práctica de(re)existencia; el cine documental como práctica insurgente-subversiva-de(re)existencia; el cine documental como detonante de la memoria de la cultura insurgente; el cine documental como dispositivo contra el destierro; el cine documental como dispositivo para repolitizar la mirada; las narrativas desobedientes como dispositivos de intervención política y; las narrativas desobedientes como dispositivos de sanación.

Epistemología de la complejidad y transdisciplinariedad

La epistemología de la complejidad permite analizar las múltiples dimensiones de las problemáticas que se analizan. En primer lugar, la dimensión insurgente, subversiva y de re-existencia de las prácticas semiótico-discursivas presentes en la producción y circulación del cine documental realizado desde la experiencia enraizada-encarnada. En segundo lugar, la multidimensionalidad de la identidad de los *tejedores de sabidurías insurgentes* y los *artistas-curanderos*. En tercer lugar, permite un acercamiento a la complejidad de la resistencia al destierro, como una problemática socio-histórico-político-cultural-estética. En cuarto lugar, es posible seguir el conflicto, la metáfora y las prácticas insurgentes-subversivas-de(re)existencia mediante una etnografía multilocal y multisituada, es decir, compleja.

Los autores y las categorías analíticas a los que se hace referencia desde la Epistemología de la Complejidad son: *multidimensionalidad* (Edgar Morin, 1999), *unitas multiplex* (Edgar Morin, 2003), *Homo complexus* (Edgar Morin, 2003), *niveles de realidad* (Basarab Nicolescu, 1996), *etnografía multilocal y multisituada* (George Marcus, 2001) e *imagen compleja* (Josep María Català, 2005). Desde este campo cognitivo, todas las rutas analíticas investigadas para este trabajo están comprendidas desde el *principio de recursividad* (Morin, 1999), es decir, desde un diálogo entre categorías mediante el cual se pretende explicar las operaciones de poder que se ponen en funcionamiento desde el régimen discursivo dominante. Además, también se analizan estas prácticas como una *unitas multiplex*, esto es, desde el *principio hologramático* (Morin, 1999). Así, las prácticas insurgentes-

subversivas-de(re)existencia se analizan como tejidos de textos complejos, y también como prácticas multilocales y multisituadas.

Ciencias antropológicas

Desde este campo cognitivo es posible entender el cine documental como *unitas múltiplex*, lo cual no sólo implica a los múltiples textos que lo componen, como se describe más adelante en el campo cognitivo de la semiótica de la cultura, sino que hace necesario observar desde una *Antropología transensorial y transmediática*, puesto que las producciones documentales son tejidos de textos complejos. Pablo Mora las nombra “*Poéticas de la resistencia*” (Mora, 2015), Mariana Rivera explora “*Filmar lo invisible*” (Rivera, 2012) y Gabriela Zamorano investiga cómo “*intervienen en la realidad*” (Zamorano, 2009). De este campo cognitivo se incluyen premisas y categorías analíticas de los siguientes autores: *experiencia estética* (Antonio Zirión, 2017), *dispositivo de percepción, herramienta de observación social y medio para nuevas figuraciones* (Jean Breschand, 2004) y *etnografía multilocal y multisituada* (George Marcus, 2001). Desde este campo cognitivo todas las rutas analíticas son exploradas desde la mirada íntima que posibilitan las ciencias antropológicas.

El *continuum* estética-arte

Este campo cognitivo permite analizar estas prácticas a partir de sus alcances simbólicos y materiales. El *continuum* estética-arte es una potente entrada para seguir el conflicto desde la disputa

simbólica. Los autores y las categorías analíticas que han sido consideradas son: *artista-curandero* (Benvenuto Chavajay, 2015., Francisco Huichaqueo, 2018 y Wilder Ramos, 2019), *arte subversivo* (Amos Voguel, 2016), *cine semilla* (Pocho Álvarez, 2015), *desobediencia estética, intervenir la mirada habitual y repolitizar la mirada* (Víctor Vich, 2015), *imagen dañada* (Miguel Errazu, 2018), *mirada* (Bill Nichols, 1997), *texto interior* (Francisco Huichaqueo, 2018) y *tiempo circular* (Jorge Vignati, 2015).

A partir de este campo cognitivo, las rutas analíticas que se seguían desde el campo de la decolonialidad han podido ser nutridas y ampliadas para ser más explicativas. Las rutas analíticas potenciadas por este campo cognitivo son: el cine documental como dispositivo para repolitizar la mirada; las narrativas desobedientes como dispositivos de intervención política y las narrativas desobedientes como dispositivos de sanación.

Semiótica de la cultura

Los autores y categorías analíticas pertinentes desde este campo cognitivo son: *texto* (Iuri Lotman, 1996), *memoria de la cultura* (Iuri Lotman, 1996) y *traducción intersemiótica* (Peter Torop, 2002). Las rutas analíticas que seguidas desde este campo son: el cine documental como un tejido de textos complejos y el cine documental como detonante de la memoria de la cultura insurgente.

Por un lado, desde la semiótica de la cultura y la complejidad es posible acercarse al cine documental como un tejido de múltiples textos que al ser ensamblados en una narrativa audiovisual logran

ser una unidad creadora de múltiples sentidos.

La categoría *texto* se retoma de Iuri Lotman, quien plantea que: “el texto representa un dispositivo formado como un sistema de espacios semióticos heterogéneos en cuyo *continuum* circula algún mensaje inicial. No se presenta ante nosotros como una manifestación de un solo lenguaje [...] El texto es un espacio semiótico en que interactúan, se interfieren y se autoorganizan jerárquicamente los lenguajes” (Lotman, 1996: 67). Es importante destacar que, en Lotman, la cultura es un *macrotexto*: “la cultura en su totalidad puede ser considerada como un texto complejamente organizado que se descompone en una jerarquía de textos en los textos y que forma complejas entretejaduras de textos” (Lotman, 1996: 75). El cine documental es un tejido complejo en la medida en que es un ensamble de múltiples *textos*, una unidad de múltiples *textos*, un *unitas multiplex*.

Así, la categoría *unitas multiplex* permite una aproximación a la diversidad creadora de los textos que conforman un ensamble documental (texto sonoro, texto visual, texto discursivo). En cuanto a la ruta analítica *el cine documental como detonante de la memoria de la cultura insurgente*, una premisa fundamental es que “los símbolos adquieren una gran autonomía de su contexto cultural y funcionan no sólo en el corte sincrónico de la cultura, sino también en las verticales diacrónicas” (Lotman, 1996: 61). Entonces, seguir el código metafórico de la violencia (Rivera, 2010) posibilita un acercamiento al funcionamiento de la *memoria de la cultura* (Lotman, 1996) como unidad generadora de insurgencia, lo que se denomina en esta investigación como: memoria de la cultura insurgente.

Análisis del discurso y Derechos Humanos

Desde la conjunción de estos campos cognitivos se analiza el horizonte histórico profundo de la criminalización racista. Los autores y las categorías analíticas a las que se hace referencia a partir de estos campos son: *construcción imaginaria del salvajismo* (Francisco Pineda, 2007), *las inscripciones de la guerra en el cuerpo* (Juan Pablo Aranguren, 2006), *formaciones ideológicas* (Julieta Haidar, 2006), *voluntad de verdad* (Michael Foucault, 2004), *formaciones imaginarias* (Michel Pêcheux, 1969), *traducción intersemiótica* (Peter Torop, 2002), *la escritura en el cuerpo de las mujeres* (Rita Segato, 2014), *deslizamientos sucesivos* (Serge Gruzinski, 1994) y *deslizamientos progresivos* (Tzvetan Todorov, 2010). Las rutas analíticas que se siguieron desde la vinculación de estos campos cognitivos son: la construcción imaginaria-colonial del salvajismo como argumento de la esclavitud y el genocidio; la criminalización de la sabiduría insurgente como *continuum* de la construcción imaginaria-colonial del salvajismo; las inscripciones en el cuerpo racializado como estrategias de contrainsurgencia y el cine documental como traducción intersemiótica.

AUTORES Y CATEGORÍAS ANALÍTICAS

CAPÍTULO I

Formaciones imaginarias (Pêcheux)
Construcción imaginaria del salvajismo (Pineda)
Hambre por los metales y Hambre por la alteridad (Barriendos)
Usurpación simbólica (Guerrero)
código metafórico de la violencia (Rivera Cusicanqui)

CAPÍTULO II

Escritura en el cuerpo de las mujeres (Segato)
Las inscripciones de la guerra en el cuerpo (Aranguren)
Memoria de la cultura (Lotman)
Sabiduría insurgente (Guerrero)
Re-actualización del hecho colonial (Rivera Cusicanqui)
Destierro (Arboleda)

CAPÍTULO III

Mirada ch'ixi (Rivera Cusicanqui)
Memoria de la cultura y símbolo (Lotman)
Interseccionalidad raza-clase-género (Davis)
Imagen compleja (Catalá)
Archivo (Mbembe) Imagen-archivo (Barriendos)
Cuerpo disciplinado (Foucault)

CAPÍTULO IV

Funciones de la cámara (Breschand)
Experiencia estética (Zirión)
Sabiduría insurgente (Guerrero)
El cine como arte subversivo (Voguel)
Etnografía multilocal y multisituada (Marcus)
Tiempo circular (Rivera Cusicanqui y Vignati)

CAPÍTULO V

Visibilización negativa (Albán)
Experiencias silenciadas (Arboleda)
Memoria de la cultura (Lotman)
Sabiduría insurgente (Guerrero)
Traducción intersemiótica (Torop)
Modelo de Toulmin (Haidar)
Las inscripciones en el cuerpo racializado (Marcus, Segato, Aranguren, Rivera y Albán)
(re)existencia (Albán y Rivera Cusicanqui)

CAPÍTULO VI

Las inscripciones en el cuerpo racializado (Segato y Aranguren)
Memoria de la cultura insurgente (Lotman, Guerrero y Almendra Quiguanás)
Código metafórico de la violencia (Rivera Cusicanqui)
Destierro (Arboleda)

CAPÍTULO VII

Colonialidad del ver (Barriendos)
Código metafórico de la violencia (Rivera Cusicanqui)
Artista curandero (Ramos y Rubiano)
Usurpación simbólica y lucha de sentido (Guerrero)
Guerra de guerrillas (Guevara)
Etnografía multilocal y multisituada (Marcus)

El universo de la investigación es la resistencia al destierro de las naciones enraizadas-encapsuladas, por medio del cine documental. Para delimitar el universo de investigación y construir los datos transdisciplinarios primero se seleccionaron diez documentales, cuyos criterios de selección fueron: 1) el conflicto por el territorio como tema central de la narrativa; 2) la realización de estos haya sido por integrantes de la comunidad o de quienes dan acompañamiento más allá de la producción documental y 3) la circulación y difusión de los mismos se haya dado en espacios estratégicos que trascendieran las salas, logrando contribuir a la protección de quienes están resistiendo al destierro. Los documentales que cumplieron con estos tres criterios fueron:

1. Los documentales de *La Saga de la Resistencia*, dirigidos por Pamela Yates: *Cuando las montañas tiemblan* (1983), *Granito de arena: cómo atrapar a un dictador* (2011) y *500 años. Una vida en resistencia* (2017)

2. Los documentales producidos por el Pueblo Originario Kichwa de Sarayaku, dirigidos por Eriberto Gualinga: *Soy defensor de la selva* (2003), *El conocimiento del hombre de la selva* (2006), *Los descendientes del Jaguar* (2012) y *Kawsak Sacha. La canoa de la vida* (2018).

3. Los documentales producidos por el *Tejido de comunicación*: *Pa' poder que nos den tierra* (2005), *Somos alzados en bastones de mando* (2006) y *El país de los pueblos sin dueños* (2009).

Después de la selección de este corpus analítico se llevó a cabo una investigación en campo en Ecuador y Colombia, en donde se realizaron entrevistas a los realizadores de estos documentales. En el caso de la documentalista Pamela Yates, la entrevista se llevó a cabo

en 2019 en la Ciudad de México, unos días después de que ella presentó *500 años. Una vida en resistencia* (2017) en el Senado de la República, como parte de las actividades del Festival de Cine Documental *Ambulante*. En cuanto a Eriberto Gualinga, documentalista Kichwa de la Amazonía ecuatoriana, la primer entrevista-charla fue en 2016 en la ciudad de Puyo, Ecuador y en 2017 hubo una segunda charla en la ciudad de Quito, en la que también participó el documentalista ecuatoriano Pocho Álvarez, editor de *Kawsak Sacha. La canoa de la vida* (2018). En el caso del *Tejido de Comunicación*, en 2017 se realizaron entrevistas a dos ex-integrantes del colectivo: Mauricio Acosta, director de los documentales y a Edgar Yatacué, fotógrafo y camarógrafo Nasa. En dicha estancia también se realizó investigación en Perú, en donde se construyó un corpus analítico complejo, más allá del cine documental, tomando en cuenta otras narrativas desobedientes para caminar por las rutas de análisis que se construían.

RUTAS ANALÍTICAS Y NARRATIVAS

CAPÍTULO I

LA CONSTRUCCIÓN IMAGINARIA-COLONIAL DEL SALVAJISMO COMO ARGUMENTO DE LA ESCLAVITUD Y EL GENOCIDIO

Pintura. Juicio Final: (Giotto, 1305)
Corabuco (1684) y Caquiaviri (1739).
Crónicas. Fray Tomás Ortiz (XVI).
Manuscrito del aperreamiento (1540)
Bestiarios mediaevales. El Bosco (XVI)
Juicio Inquisitorial contra Ocelotl (1536)

CAPÍTULO II

LA CRIMINALIZACIÓN DE LA SABIDURÍA INSURGENTE COMO CONTINUUM DE LA CONSTRUCCIÓN IMAGINARIA-COLONIAL DEL SALVAJISMO

La saga de la resistencia:
Cuando las montañas tiemblan (Yates)
Granito de arena. Como atrapar a un dictador (Yates)
500 años. Una vida en resistencia (Yates)

LAS INSCRIPCIONES EN EL CUERPO RACIALIZADO COMO ESTRATEGIA DE CONTRAINSURGENCIA

CAPÍTULO III

LA HETEROGENEIDAD DE LA MIRADA

FOTÓGRAFOS:
Graciela Iturbide, Sebastião
Salgado, Martín Chambi,
Sebastián Hacher, Colectivo
Fluxus, Wio Gualinga

CAPÍTULO IV

EL CINE COMO PRÁCTICA INSURGENTE Y SUBVERSIVA

"La voz de los sobrevivientes" (Silva y Rodríguez)
Cine de ofensiva de Jorge Sanjinés y El Grupo Ukamau
"Fuera de aquí" (Ukamau)
"El levantamiento indígena de 1990 (CONAIE)
"Por la tierra, por la vida: levantémonos" (Muenala)

CAPÍTULO V

EL CINE DOCUMENTAL COMO PRÁCTICA DE RE-EXISTENCIA

"Kütral Kürruf Mew-El fuego en el aire" (Huichaqueo)

EL CINE DOCUMENTAL COMO DISPOSITIVO CONTRA EL DESTIERRO

"La voz de los sobrevivientes" (Silva y Rodríguez)
"Cuando las montañas tiemblan" (Yates)
"Taeromenani. El exterminio
de los Pueblos ocultos" (Vera)
"Belo Monte. Anuncio de una guerra" (D'Elia)
"Perdimos y seguimos perdiendo" (Penadés)
"El río que se robaron" (Guillén).
"Soy defensor de la selva" (Gualinga)
"El conocimiento del hombre de la selva" (Gualinga)
"Los descendientes del jaguar" (Gualinga)
"Kawsak sachá. La canoa de la vida" (Gualinga)

EL CINE DOCUMENTAL COMO TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA

"Los descendientes del jaguar" (Gualinga)

CAPÍTULO VI

EL CINE DOCUMENTAL COMO DISPOSITIVO PARA REPOLITIZAR LA MIRADA

Tejido de comunicación: "Pa' poder que nos den tierra"
"Somos alzados en bastones de mando"
"País de los pueblos sin dueños"

EL CINE DOCUMENTAL COMO DETONANTE DE LA MEMORIA DE LA CULTURA INSURGENTE

CAPÍTULO VII

LAS NARRATIVAS DESOBEDIENTES COMO DISPOSITIVOS DE INTERVENCIÓN POLÍTICA

Pintura de castas
Empolleradas
Benvenuto Chavajay
Bruno Varela
Rabih Mroué

LAS NARRATIVAS DESOBEDIENTES COMO DISPOSITIVOS DE SANACIÓN

"Dos máscaras del sol" de Konrad Theodor Preuss
"Wenu Pelon. Portal de luz" de Francisco Huichaqueo

CAPÍTULO 1

autores, categorías y narrativas

El horizonte histórico profundo
de la criminalización racista

La construcción imaginaria-colonial
del salvajismo

Usurpación Simbólica
autor (Guerrero) categoría analítica

Hambre por los metales y Hambre por la alteridad
(Barriendos)

Formaciones imaginarias (Pêcheux)

Construcción imaginaria del salvajismo
(Pineda)

narrativas

Juicio Final: (Giotto, siglo XIV)

Carabuco (José López Ríos, siglo XVII)

y Caquiaviri (siglo XVIII)

Bestiarios medievales (El Bosco, siglo XVI)

Manuscrito del aperreamiento (siglo XVI)

Crónicas (Fray Tomás Ortiz, siglo XVI)

Juicio Inquisitorial contra Ocelotl (siglo XVI)

CAPÍTULO 1

La construcción imaginaria-colonial del salvajismo

Mi abuelo Simón quiso ser un buen salvaje,
aprendió castilla
y el nombre de todos los santos.

Danzó frente al templo
y recibió el bautismo con una sonrisa.
Mi abuelo tenía la fuerza del Rayo Rojo
y su nahual era un tigre.

Mi abuelo era un poeta
que curaba con las palabras.
Pero él quiso ser un buen salvaje,
aprendió a usar la cuchara
y admiró la electricidad.

Mi abuelo era un chamán poderoso
que conocía el lenguaje de los dioses.
Pero él quiso ser un buen salvaje,
aunque nunca lo consiguió.

Mikeas Sánchez. *Cómo ser un buen salvaje*, 2020

En 2007 el arqueólogo de la memoria, Francisco Pineda, escribió un texto introductorio sobre el discurso racista en México donde plantea premisas fundamentales para entender el racismo como argumento de la esclavitud y el genocidio. El texto es un apartado de antecedentes históricos que expone un discurso fundante del racismo, una carta escrita por el fraile Tomás de Ortiz (siglo XVI) cuya narrativa buscaba deshumanizar a las naciones invadidas a través de lo que Pineda denominó como: *la construcción imaginaria del salvajismo*

(Pineda, 2007). La noción *imaginaria* alude a una categoría analítica construida por Michel Pêcheux (1969) y explicada con precisión por Julieta Haidar (2006). En cuanto al racismo, Francisco Pineda sintetiza el alcance explicativo de las *formaciones imaginarias* de la siguiente manera: “Para deconstruir el discurso del racismo hay que trabajar sobre los códigos de poder, porque el discurso racista habla menos del referente, la población racializada, que de las relaciones de poder codificadas racialmente; dice más del racista y sus mitos que de aquello que dice tratar” (Pineda, 2003: 311).

La criminalización de los insurrectos tiene su horizonte histórico profundo en la demonización del enemigo, presente en discursos que fueron movilizados como argumento de la esclavitud y el genocidio. La narrativa de la extirpación de las idolatrías en las Crónicas y en los Juicios Inquisitoriales, son entonces estrategias de contrainsurgencia, pues dichas narrativas son discursos fundantes de las *formaciones imaginarias* (Pêcheux, 1969) que los colonizadores tenían acerca del “Otro” (Todorov, 2010) y de sí mismos.

La usurpación del símbolo demonio y la resistencia simbólica en los Andes

La historiadora boliviana Beatriz Rossells (2011) encuentra el origen del imaginario demoníaco en Mesopotamia, en la mitología sumeria, asiria y babilónica. Los referentes etimológicos arrojan que la palabra demonio proviene del griego δαίμων *daimôn*, usado para aludir a quienes tenían conocimientos elevados, a quienes eran genios. En términos religiosos, hacía referencia a deidades mediadoras, debido a que la raíz indoeuropea “da” tiene como

significado “distribuir”, por lo cual, los demonios eran considerados protectores y guías del orden natural.

Actualmente, la palabra “demonio” y los rasgos que se le atribuyen tienen una connotación negativa, debido a que la religión judeocristiana usurpó su sentido y lo convirtió en referente del infierno y el castigo, infligiendo –contradictoriamente– castigo a quienes le rindieran culto.

En este capítulo se analiza la demonización del enemigo como una estrategia de contrainsurgencia, para abrir paso a un tema importante en la historia de este continente que fue colonizado por el violento expansionismo europeo: la demonización, entiéndase criminalización, de la *sabiduría insurgente* (Guerrero, 2010). Para acercarnos a esta estrategia partimos de las reflexiones de Francisco Pineda (2007), quien dejó una potente ruta navegable: la construcción imaginaria del salvajismo.

Para evidenciar este proceso de demonización del enemigo se reflexiona en torno a la pintura *Juicio Final*, de Giotto, en la cual se demoniza a *Charun*, deidad etrusca del inframundo, para después indagar en el *continuum* de la demonización realizado sobre las prácticas religiosas ancestrales andinas a través de las pinturas del *Juicio Final* en el territorio invadido. Finalmente, se explica cómo Ocelotl, un Tlamatini de la cultura vencida militarmente, fue demonizado, y cómo su juicio inquisitorial formó parte de una estrategia de contrainsurgencia que buscaba asegurar el exterminio simbólico y político de la sabiduría insurgente.

En el análisis de la demonización como estrategia narrativa es fundamental entender cómo el símbolo “demonio” fue usurpado

para colonizar al enemigo. En principio, cómo la ideología cristiana demoniza a las deidades del inframundo de los etruscos, el “*Otro interior*”, en términos de Todorov (2010), valiéndose, entre otras estrategias, del arte cristiano, el cual fijó el rostro de *Charun*, como el rostro del demonio de los infiernos en el imaginario universal.

En ese horizonte mitológico, el salvajismo refiere al demonio y a un conflicto imperecedero. En esto vale tener presente algo que escribió Sigmund Freud acerca de la oposición entre las fuerzas del bien y del mal, pues remitió ese aspecto simbólico del enfrentamiento al dominio colonial: “Cuando un pueblo es derrotado por otro, no es raro que los dioses destronados de los vencidos se trasmuden en demonios para el pueblo vencedor” (Pineda, 2007).

La compleja cultura etrusca, al ser derrotada, fue vaciada de sentido: sobre sus sitios simbólicos se fundó una tradición religiosa que la ocultó y que la calificó como “padre y madre de la superstición”, como el cristiano Arnobio de Sicca aseguró en el siglo IV d.c. (Barros, 2017: 22). En la cultura etrusca los símbolos más eficaces eran los religiosos, sobre ellos construían su sentido económico-político-social-cultural, lo cual les valió para ser considerados extremadamente supersticiosos, como una forma de degradar el sentido que guiaba su *cosmo-existencia* (Guerrero, 2010).

En cuanto a *Charun* demonizado, este es representado en *Los condenados*, de Luca Signorelli (1499-1504) y en las diferentes versiones del *Juicio Final*, de pintores que han trascendido en la historia del arte cristiano, como Giotto y Miguel Ángel.

Con relación a Giotto (1267-1337), él fue contratado en 1302 por un rico de Padua, llamado Enrico Scrovegni, que quería que le decorara la capilla que mandó a construir para la salvación de su alma. El pintor realizó una serie de frescos entre los que destaca un *Juicio Final* como obra central, donde, para personificar al demonio mayor, usó como modelo el rostro de *Charun*, la deidad etrusca del inframundo. En 1305 este artista terminó el fresco del *Juicio final*, una pieza contemporánea a *La Divina Comedia* de Dante Alighieri, consideradas como obras fundamentales de la transición del pensamiento medieval al renacentista.



Fragmento del Juicio Final. Giotto, 1305

El *Juicio Final* de Giotto y *La divina comedia* de Alighieri son representativas de una época en la que existía un profundo interés por exponer las penas y castigos de las víctimas del infierno. Estas

obras fundan la representación de lo demoníaco y hacen parte de una religión cimentada en el castigo que además posee una visión feudalista en la que todo es sometido a la voluntad del Señor.

La obra de Giotto está centrada en Satán devorando a sus víctimas desnudas, seres del inframundo sometiendo a tortura a hombres y mujeres. El cuerpo de la víctima es expuesto y violado por múltiples seres azulados. Las víctimas del infierno no tienen escapatoria, sus cuerpos se apilan sin distinción junto a otros cuerpos sufrientes: cabezas, brazos, piernas, caderas, partes del cuerpo se asoman de las pilas de víctimas sin voluntad, cuerpos engullidos que salen de entre las piernas de *Charun* demonizado y sus dragones. Una tortura sin fin.

A partir del siglo XV, la representación del *Juicio Final* se importó al nuevo territorio invadido, al que nombraron América. La estrategia de *usurpación simbólica* (Guerrero, 2004) se puso en marcha sobre las deidades de los vencidos militarmente, pues fueron transgredidas simbólicamente y demonizadas por los vencedores. Así, la representación del infierno por medio de la pintura sirvió como “apoyo visual en la transmisión de los textos catequéticos” (Martínez y Díaz, 2017: 50).

Es importante subrayar que estas representaciones se pintaron en las iglesias de las ciudades más importantes de los virreinos, como la de la Compañía de Jesús en Quito, Ecuador, la Iglesia de San Juan de Huaro en Cuzco, Perú y la iglesia de Caquiaviri en la Paz, Bolivia. En muchos casos, “los mismos indígenas [...] eran quienes pintaban las imágenes que luego servirían para catequizar a sus congéneres al integrarse al repertorio de homilias como parte de la representación visual y estética que los sermones contenían [por lo

que diversos pintores europeos inmigraron] para enseñar a los indígenas conversos” (Martínez y Díaz, 2017: 50).

Paula Martínez y Alberto Díaz afirman que “la iglesia se valió de las artes como mecanismo de evangelización y adoctrinamiento, así como de la enseñanza de oficios europeos a la población nativa a modo de instrumento de occidentalización” (Martínez y Díaz, 2017: 51). En el caso de las culturas andinas, las pinturas del *Juicio Final* se produjeron a partir de relecturas nativas propiciadas por la evangelización, pero mediadas por *Kurakas* y principales convertidos que debían traducir la imaginería católica a los integrantes de su comunidad. “La pintura evangelizadora (tanto de lienzos como de murales) conformó un complejo programa no sólo visual, sino ideológico, narrativo y lingüístico, convirtiendo el espacio de adoctrinamiento en un mundo de pugnas ideológicas, culturales, cognitivas, textuales, etcétera” (Martínez y Díaz, 2017: 54). En consecuencia, las pinturas del *Juicio Final* fueron usadas para catequizar, es decir, para comunicar a los invadidos la diferencia entre “el bien y el mal”, “la gloria y el infierno eterno”, pero además funcionaron como una estrategia de representación para “extirpar las idolatrías”, por lo que se convirtieron en escenarios de disputas simbólicas en las que los símbolos de ambas cosmo-existencias se hacían presentes.

Teresa Gisbert y Andrés de Mesa (2010) afirman que la inclusión de las comunidades nativas en las representaciones del *Juicio Final* es atribuida a la universalidad de la obra, asegurando que “en el contexto andino se modifica y se le añaden imágenes propias para que el espectador se sienta identificado con el escenario que se representa” (Gisbert y De Mesa, 2010: 20). En estos términos

pareciera que los objetivos de dicha representación giran en torno a la inclusión, en la adecuada representatividad en una obra universal.

Estos lienzos decididamente quieren reflejar la situación social que se vive en los Andes, el indígena era una parte absolutamente indispensable dentro de la sociedad virreinal, razón por la cual no se le podía excluir de una temática de divulgación masiva tan importante como el “Juicio Final”, y que según los preceptos cristianos abarca a toda la humanidad (Gisbert y De Mesa, 2010: 27).

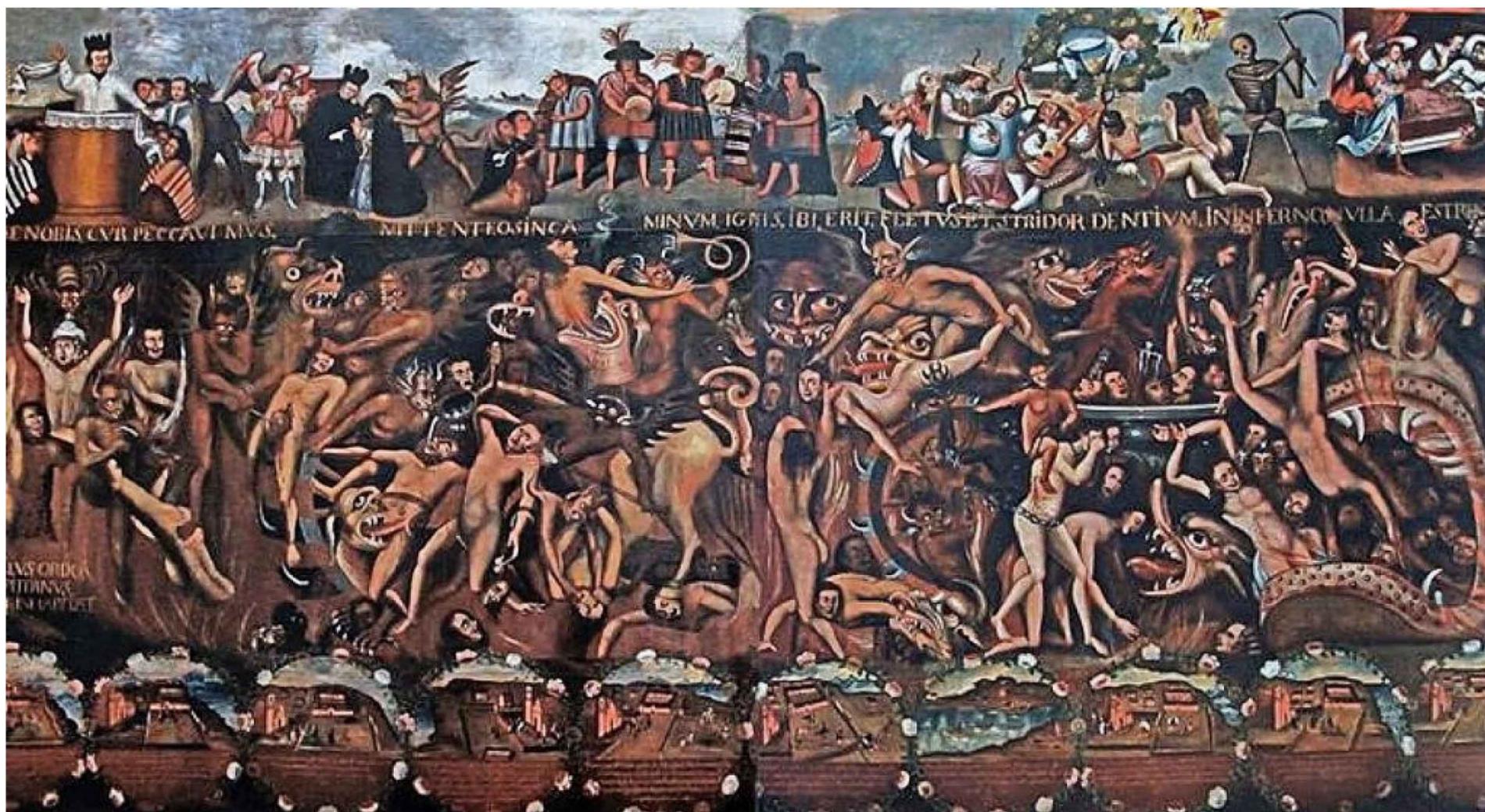
Estos autores también destacan que los nativos de la región –y sus símbolos– están representados en estas obras, porque a ellos estaban dirigidas estas narrativas.

Los “Juicios Finales” y los conjuntos de las series de “Postrimerías” que hemos podido registrar en la amplia zona de los Andes son 19. Se caracterizan por incluir indígenas en su temática o por mostrar el pecado de idolatría. Todas estas pinturas, con excepción de la de San Francisco de Cuzco, se encuentran en pueblos de indios o en las parroquias de indios de las ciudades de Potosí y Cuzco, lo que muestra claramente a quién estaban dirigidas (Gisbert y De Mesa, 2010: 24).

Sin embargo, en el marco de la *lucha de sentidos* (Guerrero, 2004) que se disputa, la integración de los pueblos andinos en la narrativa visual del *Juicio Final* parece más bien obedecer a la demonización de sus prácticas rituales, lo que Teresa Gisbert y Andrés De Mesa describen como la extirpación de las idolatrías en los virreinos. La forma en la que operó esta demonización, en la imagen y la representación, se puede observar en las pinturas del *Juicio Final* que

se realizaron en regiones donde aún había una gran resistencia simbólica.

En las paredes de estas iglesias se representó el *Juicio Final* a partir de la mirada colonial, en la que los invadidos eran unos idólatras, sus símbolos estaban asociados con el demonio y sus rebeliones religiosas los condenaría al purgatorio. Por ejemplo, en La Paz, Bolivia, se pintaron dos lienzos del *Juicio Final* donde se hace una visibilización condenatoria de las prácticas religiosas de la comunidad andina: la iglesia de Carabuco, con la obra de José López Ríos de 1684 y la iglesia de Caquiaviri, cuyas pinturas son de un autor desconocido, pero que se sabe fueron pintadas en 1739.



Lienzo "Infierno" de la serie de las Postrimerías de la Iglesia de Carabuco.
Jose Lopez de los Ríos, 1684

El *Juicio Final* de José López de los Ríos en la iglesia de Carabuco está inspirado en el mismo grabado que el de las iglesias de Ispahán en Irán y Ledesma, cerca de Salamanca, España. La diferencia radica

en que la obra en Carabuco, “contiene una de las iconografías más importantes que se conocen dentro de una ‘Postrimería’, puesto que explica tradiciones religiosas y conceptos del mundo indígena, y además desarrolla una descripción explícita de la idolatría” (Gisbert y De Mesa, 2010: 35). López de los Ríos ancla el sentido de los castigos del infierno en la cultura andina al agregar una franja superior en la que representa el *Taqui Oncoy* como una práctica de condenados: “un ritual idolátrico”.

...un predicador exhortando a un grupo de mujeres indígenas, el cual probablemente alude al propio Arellano; una mujer (criolla al parecer) confesándose; al centro hay un grupo de indígenas aimaras con dos demonios, ambos con el “unco” (túnica) propio de los aimaras; uno de ellos recibe como ofrenda, de manos de dos mujeres, un “kero” (vaso ceremonial de madera), el otro demonio toca el tamboril y a su lado hay una pareja dispuesta para el baile Sin duda, la escena representada alude al “*Taqui Oncoy*” o “enfermedad de la danza” como “ritual idolátrico” (Gisbert y De Mesa 2010:35).

El *Taqui Oncoy* –o *Taki unquy*– ha sido traducido como *enfermedad del canto* desde la mirada colonial que lo consideró una amenaza a la empresa colonial, pues detrás de dicho ritual había una rebelión gestándose. Gisbert y De Mesa lo describen en estos términos: “el ‘*Taqui Oncoy*’ fue un movimiento mesiánico idólatro muy desarrollado entre los indígenas a finales del siglo XVI y durante las primeras décadas del siglo XVII, cuyo objetivo era llamar a los antiguos dioses para que expulsaran al Dios de los invasores españoles” (Gisbert y De Mesa, 2010: 36).

Estos autores no nombran el *Taqui Oncoy* como rebelión, pues usan la narrativa de la extirpación de las idolatrías. Además, en las crónicas producidas en ese siglo también circula la narrativa del *Taqui Oncoy* como práctica condenable, la cual fue descrita por Pablo Joseph Arriaga en 1620 en su obra *La extirpación de la idolatría en el Perú*. En consecuencia, ambas narrativas, la pintura del *Juicio Final* y las crónicas de los invasores, contribuyen a la demonización de las prácticas religiosas ancestrales para infundir terror en los insurrectos.

Acerca de la iglesia de Caquiaviri, se desconoce el pintor de los cinco lienzos del *Juicio Final*: 'Muerte', 'Juicio', 'Infierno', 'Gloria' y el 'Anticristo', que datan de 1739. La innovación de esta pintura es el lienzo dedicado al 'Anticristo' como una estrategia para 'extirpar las idolatrías', pues "la razón para incluir el 'Anticristo' [...] tiene la intención de explicar y advertir del verdadero significado y las consecuencias que tiene la adoración de 'falsos dioses'" (Gisbert y De Mesa, 2010: 21).

...está dirigido al mundo indígena, pues entre los adoradores del Anticristo podemos ver a un indio americano con su tocado de plumas, a su lado están los judíos y los musulmanes. [...] se ve un río configurado por los metales de oro y plata derretidos. En ambos casos se nos recuerda que estamos en una tierra que vive de las minas y se enfatiza en que en las entrañas de las montañas trabajan los demonios (Gisbert y De Mesa, 2010: 22).

En la parte superior derecha del lienzo hay un texto que ancla el sentido respecto a las prácticas religiosas en la región andina: "*Los demonios le descubrirán al Anticristo todo el oro y la plata que estaba*

escondido desde principios del mundo, ora en la mar, ora en los senos de la tierra y será más poderoso que todos los reyes pasados”.

En el lienzo se muestra que los demonios que sobrevuelan la montaña, también la habitan y que a ellos están dirigidas las ceremonias y rituales. Gisbert y De Mesa agregan: “no en vano en las minas de Bolivia, aún hoy, se rinde culto al ‘Tío’ que tiene aspecto de demonio” (Gisbert y De Mesa, 2010: 22). Una referencia que da cuenta de la demonización de las prácticas ceremoniales andinas, pues “el proceso de diabolización de las prácticas ceremoniales indígenas, no sólo en los Andes, es una constante en los relatos de los cronistas de indias que acentúan la presencia del diablo allí donde se expresan creencias, costumbres y formas de culto que no son las propias del catolicismo” (Fernández, 2013: 311).

Por otro lado, el culto al “Tío” – *Tiw*: dueño del cerro – también da cuenta de la disputa de sentidos, pues en la actualidad, a decir por algunos mineros: “lo ven como si fuera gringo, rubio, de piel clara cubierto de oro” (Fernández, 2013: 311). El *Tiw* no está necesariamente conectado con rituales ancestrales, sino que más bien con la resistencia simbólica, pues “surge en el siglo XIX o principios del XX al hilo de los cambios técnicos que se producen en la explotación minera y su proletarización” (Fernández, 2013: 311).

Sin embargo, llama la atención que la descripción del anticristo como un hambriento de metales tiene más relación con la actitud de los invasores y con la descripción del *Tiw* –un hombre de rasgos occidentales– que con las prácticas ceremoniales de los Andes. Entonces, es ahí donde es posible cuestionar el carácter del sincretismo religioso, definido como una mezcla de prácticas y, en su lugar, darle una lectura desde la lucha de sentidos, donde lo

demoníaco es un *texto* (Lotman, 1996) nuevo que no encuentra su sitio en la ancestralidad andina.

Además, es posible que este lienzo más bien haga referencia a las prácticas religiosas andinas en las que se da ofrenda a los *Apus* (montañas), por ello es importante la distinción entre “Tío” y *Tiw*, pues la palabra “Tío” tergiversa el sentido de estas prácticas que perviven a pesar de la demonización, no en vano en Perú, por ejemplo, Nelida, la *Hija de la Laguna* (2015), le habla amorosamente al agua: “*Mamayaku*, ¿acaso no entienden que tú eres un ser viviente? [...] *Mamayaku* en tus entrañas guardas oro, por el oro se derrama sangre, el oro no se bebe, el oro no se come” (Nelida en Cabellos, 2015).

En síntesis, los lienzos del *Juicio Final* en Carabuco y Caquiaviri son *imágenes-archivo* en las cuales se puede realizar un ejercicio de *arqueología decolonial* (Barriendos, 2010), para acercarse al horizonte profundo de la resistencia simbólica de las naciones andinas y al *continuum* de la demonización-criminalización de la sabiduría insurgente, cuyas prácticas sagradas e insurgentes son demonizadas desde el imaginario colonial fundado en los castigos plasmados en las pinturas del *Juicio Final*.

Los textos fundantes de la construcción imaginaria-colonial del salvajismo

El *hambre por los metales* es una categoría construida por Joaquín Barriendos (2010), “entendida como la fuerza que comandó las formas de la acumulación primitiva durante el capitalismo mercantil expansivo” (Barriendos, 2010: 136). El hambre por los metales es una

forma metafórica de nombrar lo que llevó a los colonizadores a cometer el más grande genocidio de la historia de la humanidad y se explica como el hambre que tenían de acumular metales, en un ciclo económico donde el oro y la plata eran los valores de cambio. El término hambre condensa el sentido con relación al deseo que los metales provocan en los invasores, una codicia que se asume no sólo como algo biológico, sino como parte de un mandato divino, como evidencia Florescano: “Acosta llegó a escribir que la divina providencia había colmado al Nuevo Mundo de metales preciosos con el evidente propósito de atraer a los colonos y de ese modo asegurar la conversión de los indios” (Florescano, 1994: 302).

Por otro lado, el *hambre por la alteridad* (Barriendos, 2010) es una categoría también metafórica que ayuda a entender la necesidad que satisfacían los colonizadores al producir y consumir narrativas del *Otro exterior* (Todorov, 2010). El hambre por la alteridad expresa, además, la contradicción desde la que escriben estos proto-etnógrafos –como los llama Joaquín Barriendos– quienes califican al *Otro exterior* de caníbal desde su hambre de alteridad, es decir, a partir de su necesidad de consumir al *Otro*, desde la cual alimentaron la construcción imaginaria-colonial del salvajismo.

Así, el hambre por la alteridad se funda en la necesidad de justificar el despojo, la esclavitud, la tortura, las masacres, el genocidio y el *destierro* (Arboleda, 2007), a través de la demonización[criminalización] del enemigo. Por consiguiente, el discurso que narra al *Otro* lo objetiva, es decir, no lo considera sujeto. La narrativa imaginaria-colonial del salvajismo describe al invadido como inferior –subhumano, en la *zona del no ser*, en términos de Franz Fanon (2001) –desde el discurso y la representación racista

fundada en la *colonialidad del ver* (Barriendos, 2010). En consecuencia, la mirada del colonizador y el régimen narrativo que instaura pone en circulación la imagen que racializa al *Otro*, sobre el que ejerce su *derecho de conquista* (Rivera, 2010) como invasor.

Las Crónicas son textos fundantes de la construcción imaginaria colonial del salvajismo² por lo que es importante hacer un recorrido por los *deslizamientos sucesivos* (Gruzinski, 1994) o *deslizamientos progresivos* (Todorov, 2010), que el símbolo demonio sufrió durante la invasión colonial para conocer o comprender cómo la criminalización de los insurrectos tiene su horizonte histórico profundo en la demonización del enemigo. Así, para entender la demonización del enemigo en el discurso de las crónicas es necesario precisar que, en tiempos de Cristóbal Colón, en Europa había dos formas de nombrar las representaciones religiosas “paganas”: los *zemíes* y los fetiches. En cuanto al primero, “a diferencia de los ídolos que representaban al diablo o a falsos dioses, los *zemíes* son esencialmente cosas, dotadas de existencia o no: ‘cosas muertas formadas de piedra o hechas de madera’ (Gruzinski, 1994: 21). En cambio, para los portugueses en dicha época, *fetiché* era “una cosa-dios, singular en su origen, su forma, su sexo, su composición”

² Las citas de las Crónicas a las que se hará referencia a lo largo de este capítulo forman parte de lo que ha sido considerado por algunos autores como la primera etapa de la historiografía novohispana, situada en el siglo XVI, la cual inicia entre 1517 y 1519 y está conformada con base en cartas, informes, relaciones y memoriales. Las crónicas citadas surgen en el ámbito cortesano o eclesiástico, las cuales siguen, como tradición de la época, la copia literal de sus fuentes con la pretensión de escribir “Historias generales” que describan detalladamente las condiciones naturales y morales del territorio invadido, para así ofrecer en los ámbitos de su origen herramientas para conformar estrategias para gobernar y dominar los territorios vencidos militarmente.

(Gruzinski, 1994: 21).

Pedro Mártir de Anglería (1457-1526) utilizó el término “zeme” como una muestra de los alcances de la colonialidad del ver. “El zemí de Pedro Mártir queda identificado y visualizado a partir de un modelo iconográfico occidental” (Gruzinski, 1994: 24-25), lo cual dio como resultado que a dichos símbolos religiosos se les atribuyeran usos que transgreden su sentido. Cabe destacar que en el discurso de Pedro Martír, el zemí se va deslizado hasta caer en lo demoníaco y lo monstruoso; “se disuelve en la figura del diablo como si el autor cediera a la tentación del cliché y renunciara a precisar la especificidad del objeto” (Gruzinski, 1994: 28).

Estas formas de entender el sentido de los zemíes, por medio de deslizamientos sucesivos –como explica Gruzinski: zemí-espectro, zemí-ídolo, zemí-demonio– tuvo como consecuencia que las deidades fueron vaciadas de sentido. Un proceso similar al descrito por Todorov (2010) en el que, mediante deslizamientos progresivos en los discursos de los cronistas, los naturales pasan de ser descritos como los mejores hombres a ser calificados como violentos salvajes. En síntesis, la transgresión del sentido de las deidades religiosas operó en beneficio del poder colonial, como explica Serge Gruzinski: “la mirada del colonizador colocó sobre lo indígena la red reductora pero eficaz y cómoda de lo demoníaco” (Gruzinski, 1994: 31).

Sobre las crónicas, destaca –por el uso del término ídolo– el capitán Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557), el “primer cronista del nuevo mundo” y su *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra firme del mar oceánico* (escrita en el siglo XVI y publicada en 1853).

Los bultos é cuerpos de los ydolos en quien aquellas gentes creían é adoraban en la saçon quel capitan Hernando Cortés passó á la Nueva España, quando la conquistó, eran hechos de mayores estatuas é grandeça que la altura de un hombre alto. É la materia, de que eran compuestos, era una cierta pasta ó masa de todas las semillas é legumbres quellos comen, molidas é mezcladas é amasadas unas con otras con sangre de coraçones de cuerpos é hombres humanos: los quales sacrificándolos é vivos, los abrían por los pechos é les sacaban el coraçon, é de aquella sangre les amasaban aquella harina ó pasta, é hacían tanta cantidad quanta bastaba para formar é hacer aquellas estatuas, tan grandes como está dicho. Después de hechas, les ofresçian mas coraçones, que assimesmo sacrificaban, é untábanles las caras con aquella sangre fresca, con que dicen los indios que aplacan á sus dioses, si están enojados, é los agradan é hacen benignos. É á cada cosa tienen su ydolo dedicado, a uso de los gentiles: por manera que, para pedir favor para la guerra, tienen un ydolo, é para sus labranças otro, é assi para cada cosa de la quellos quieren ó deseean que se hagan. Tambien tienen sus ydolos, á quine honran é sirven (Fernández, 1853: 304).

Serge Gruzinski (1994) explica que, en el caso de México, el uso del término ídolo provocó una parálisis de la mirada, que ofrecía a Cortés una vía para justificar el saqueo que dejaba a su paso, pues la destrucción de los ídolos le permitió torturar, esclavizar y desterrar, enunciando que el objetivo era arrancar de raíz el mal: la narrativa de la extirpación de las idolatrías, lo cual funcionó como un argumento del genocidio que estaban llevando a cabo, pues mediante el uso del término “ídolo”, se vació y transgredió el sentido de los símbolos religiosos de los invadidos, ya que el ídolo y la idolatría oscurecían cualquier interpretación.

Las crónicas de Gonzalo Fernández de Oviedo son un ejemplo de esta transición del término zemí al término ídolo y de los

deslizamientos sucesivos que se pusieron en circulación para demonizar las culturas derrotadas militarmente. Sin embargo, esta narrativa no sólo se puso en circulación para posibilitar el destierro, también se utilizó como estrategia de contrainsurgencia.

Uno de los principales autores que nos permite entender la demonización como estrategia de contrainsurgencia es Francisco Pineda, quien explica que el discurso que se usó contra los invadidos se funda en la construcción imaginaria del salvajismo y que el objetivo de esta construcción ha sido deshumanizar a los pueblos para justificar la esclavitud y el genocidio. Pineda llegó a estas premisas al realizar una reflexión de los antecedentes históricos del discurso racista en México, en el cual analizó el discurso del fraile Tomás de Ortiz, a partir de una carta que éste le dirigió al fray García de Loaisa en el siglo XVI. El fraile dominico Tomás de Ortiz hacía parte de la inquisición y años antes de ser comisario del Santo Oficio, escribió esta carta que lo evidencia como esclavista.

Los hombres de tierra firme de Indias comen carne humana, y son sodométicos más que generación alguna. Ninguna justicia hay entre ellos; andan desnudos; no tienen amor ni vergüenza; son como asnos, abobados, alocados, insensatos; no tienen en nada matarse y matar; no guardan verdad sino es en su provecho; son inconscientes; no saben qué cosa sea consejo; son ingratisimos y amigos de novedades; precianse de borrachos, tienen vinos de diversas yerbas, frutas, raíces y grano; emborráchanse también con humo y con ciertas yerbas que los saca de seso; son bestiales en los vicios; ninguna obediencia ni cortesía tienen mozos a viejos ni hijos a padres; no son capaces de doctrina ni castigo; son traidores, crueles y vengativos, que nunca perdonan; inimicísimos de religión, haraganes, ladrones, mentirosos y de juicios bajos y apocados; no guardan fe ni orden; no se guardan lealtad maridos a

mujeres ni mujeres a maridos; son hechiceros, agoreros, nigrománticos; son cobardes como liebres, sucios como puercos; comen piojos, arañas y gusanos crudos donde quiera que los hallan; no tienen arte ni maña de hombres; cuando se olvidan de las cosas de la fe que aprendieron, dicen que son aquellas cosas para Castilla y no para ellos, y que no quieren mudar costumbres ni dioses; son sin barbas, y si algunas les nacen, se las arrancan; con los enfermos no usan piedad ninguna, y aunque sean vecinos y parientes os desamparan al tiempo de la muerte, o los llevan a los montes morir con sendos pocos de pan y agua; cuanto más crecen se hacen peores; hasta diez o doce años parece que han de salir con alguna crianza y virtud; de allí adelante se toman como brutos animales; en fin, digo que nunca creó Dios tan cocida gente en vicios y bestialidades, sin mezcla de bondad o policía. Juzguen ahora las gentes para qué puede ser cepa de tan malas mañas y artes (Ortiz en López de Gómara, 1554: 168).

Es necesario tomar en cuenta que la mayoría de los frailes que acompañaron la empresa colonial fueron frailes inquisidores, cuya ideología posibilitó la demonización del *Otro*. La historiadora Elvira Buelna explica el largo alcance de las funciones inquisitoriales que cumplían estos frailes cuando aún no se establecía formalmente la inquisición en la Nueva España.

Las funciones inquisitoriales fueron desempeñadas a partir del año 1522 por los franciscanos que llegaron a las tierras conquistadas por Cortés. Estos frailes incluyeron las actividades de inquisición contra la herejía entre las amplias funciones y privilegios que les concedían las Bulas de los Papas León X y Adriano VII. Posteriormente la Audiencia de Santo Domingo envió entre 1526 y 1530 a tres comisarios del Santo Oficio, los dominicos fray Tomás de Ortiz, fray Domingo de Betanzos y fray Vicente de Santa María (Buelna, 2009: 37).

Además, para reflexionar en torno al alcance de este discurso es indispensable indagar en las *formaciones ideológicas* (Pêcheux, 1969 y Haidar, 2006) a las que pertenecen, pues de ello depende su circulación y fijación, para lo cual es importante la distinción que realiza Todorov (2010) entre lo verdadero y lo verosímil, pues un discurso racista verosímil es reflejo de una sociedad racista.

...tener en cuenta al mismo tiempo el acto y las circunstancias de su enunciación [...] un hecho pudo no haber ocurrido, contrariamente a lo que afirma un cronista determinado. Pero el que éste haya podido afirmarlo, que haya podido contar con que sería aceptado por el público contemporáneo, es algo por lo menos tan revelador como la simple ocurrencia de un acontecimiento, la cual, después de todo, tiene que ver con la casualidad. La recepción de los enunciados es más reveladora, para la historia de las ideologías, que su producción, y cuando un autor se equivoca o miente, su texto no es menos significativo que cuando dice la verdad; lo importante es que la recepción del texto sea posible para los contemporáneos, o que así lo haya creído su productor. Desde este punto de vista, el concepto de “falso” no es pertinente (Todorov, 2010: 66).

La carta de fray Tomás de Ortiz es una evidencia de la ideología esclavista que prevalecía en su discurso. Francisco Pineda encuentra que la construcción imaginaria del salvajismo se da a partir de tres elementos en los que se fundaba la idea de civilización en la narrativa de los invasores: la moralidad, la racionalidad y la gobernabilidad (Pineda, 2007). Este autor destaca que en el discurso de fray Tomás de Ortiz se despoja de moralidad a los pueblos al describirlos como: caníbales, cobardes, crueles, infieles, ingratos y mentirosos; se les despoja de racionalidad al calificarlos como:

bestias, animales, degenerados, hechiceros e ignorantes y, finalmente, se les despoja de gobernabilidad cuando en el discurso se enfatiza en el desorden, la ilegalidad, la inconstancia y el robo (Pineda, 2007).

Las palabras de fray Tomás de Ortiz circularon con fuerza; inicialmente fueron registradas por Pedro Mártir de Angluía, quien en 1524 las integró a su obra *Décadas del Nuevo Mundo*, un año antes de aquel Consejo de Indias. Dos décadas después, esta carta que Ortiz envió a fray García de Loaisa fue replicada en la *Historia general de las Indias* (1554) de Francisco López de Gómara, como un discurso indispensable de la discusión del apartado CCXVII, titulado: “De la libertad de los indios”, en el cual Gómara explica que fray Tomás de Ortiz, de la orden de los dominicos, y otros frailes franciscanos “aconsejaron la servidumbre de los indios y, para persuadir que no merecían libertad, presentó cartas y testigos al Consejo de Indias” (López de Gómara, 1554: 168). Finalmente, el contexto en que se da esta carta es sumamente importante. León-Portilla explica:

Los dominicos habían enviado en 1519 a dos miembros de su orden religiosa a evangelizar a los indios de Chiribí, en lo que hoy es Venezuela. Debido a intromisiones de otros españoles que ofendieron a los nativos, éstos como represalia dieron muerte a los misioneros. Ante tal hecho el dominico fray Tomás de Ortiz hizo denuncias adversas a los indios ante el Consejo de Indias (León-Portilla, 2010: 285).

La carta de fray Tomás de Ortiz, un discurso fundante de la construcción imaginaria del salvajismo se dio como una respuesta a la rebelión de los Chiribí, por lo que resulta en una estrategia discursiva de contrainsurgencia. La carta iniciaba con la frase: “Estas

son las propiedades [atributos] de los indios por donde no merecen libertades” (León-Portilla, 2010: 285). Esta carta fue enviada a fray García de Loaisa, quien como presidente del Consejo de Indias “dio grandísimo crédito a fray Tomas de Ortiz y a los otros frailes de su orden; por lo cual el Emperador, con acuerdo del Consejo de Indias, declaró que fuesen esclavos, estando en Madrid, el año de veinticinco” (López de Gómara, 1554: 168).

La extirpación de las idolatrías como estrategia de contrainsurgencia

Los discursos de Cristóbal Colón, Hernán Cortés y de los frailes y cronistas que los acompañaban, son fundamentales en la construcción imaginaria-colonial del salvajismo, porque muestran la narrativa racista como argumento de la esclavitud y el genocidio. Los alcances de dicha construcción se materializaron en los castigos que se infligieron contra el cuerpo racializado, demonizado y criminalizado.

El aperreamiento, por ejemplo, fue una de estas estrategias de contrainsurgencia que tanto Colón como Cortés implementaron. Al respecto, Tzvetan Todorov (2010) explica que, en un primer momento, Colón contribuye al mito del buen salvaje, al describir a quienes llamaba “esta gente” o “los naturales del lugar”, como “sin codicia de lo ajeno”, “sin engaño”, “tan liberales de lo que tienen”, en cartas a Santángel entre los años de 1492-1493. Más tarde, por medio de deslizamientos progresivos y distinciones sutiles, Colón invierte su discurso: de generosos pasan a ser ladrones, “de los mejores hombres del mundo en violentos salvajes” (Todorov, 2010: 53).

El discurso condescendiente y burlesco con el que Colón calificaba a sus enemigos como cobardes, miedosos e ignorantes de las armas, se tornó iracundo cuando las rebeliones mostraron su fuerza de contraataque. Entonces, los castigos se infligieron de forma más cruenta y despiadada, como los que se usaban entonces en Castilla, a quien robaba se le cortaba la nariz y las orejas, una forma de castigo que marcaba en el cuerpo el delito, que lo hacía evidente a su paso. Colón, que consideraba que los “naturales del lugar” eran tan cobardes que un perro valía como diez hombres, instaura la cacería de indios con perros (Todorov, 2010: 53). Una tortura infligida a los cuerpos de los invadidos, una tortura ideada por Colón que Cortés imitó, y que quedó registrada en el *Manuscrito del aperreamiento* (1540). Es importante destacar que esta práctica de tortura se puede observar en fragmentos de la escena del “Infierno musical” del *Tríptico del Jardín de las delicias* (1490-1500) y de *Visio Tondali* (Siglo XV) de El Bosco, mostrando cómo el imaginario-colonial-religioso ha funcionado como fundamento de la tortura y el castigo al cuerpo desobediente.



Manuscrito del aperreamiento. Biblioteca Nacional de Francia

Arriba. Fragmento del Tríptico del Jardín de las delicias. El Bosco, 1500. Museo Nacional del Prado

Abajo. Fragmento de Visio Tondali. El Bosco [Siglo XV] Museo Nacional del Prado

“Este códice debe su nombre a la cruda escena central que muestra un suplicio poco referido en las fuentes conocido como aperreamiento. Consistía en azuzar a un perro contra una persona indefensa para que lo devorara [...] Consta de una sola foja y muestra a Hernán Cortés y doña Marina (Malinche) dirigiéndose a seis indígenas encañenados que por su indumentaria se identifican como señores. Los prisioneros atestiguan el aperreamiento del otro; el ejecutor es un soldado europeo que sostiene con una cadena a un enorme perro, probablemente un lebrél, que muerde ferozmente el cuello del indígena. El tlacuilo lo pintó con las manos atadas y una clara expresión de agonía, mientras la sangre se derrama por su pecho; porta un tlalpiloni o banda de la cabeza, que denota su rango; de acuerdo con la glosa se trata de Tlalchiachteotzin, un sacerdote cholulteca de Quetzalcóatl” (Carrillo, 2014: 40).

La demonización de la sabiduría insurgente también se puede encontrar en las narrativas que el sistema inquisitorial puso en circulación con el objetivo de aniquilar cualquier intento de rebelión al nuevo orden establecido. La vida de Ocelotl tras la caída de Tenochtitlán permite entender la demonización del enemigo como estrategia de contrainsurgencia y podemos acercarnos a ella gracias a Elvira Buelna (2009), quien ha encontrado en los archivos de los juicios inquisitoriales la forma de reconstruir historias de vida, desde la voz – juzgada – Puchtecatlayotla y Chichimecatecotl – Nieto de Nezahualcóyotl e hijo de Nezahualpilli –, quienes fueron acusados de idolatría, herejía, hechicería o incluso de encubrir ídolos, siendo los más castigados, a quienes se les inculpaba porque lo hacían con fines “dogmatizantes”, como Martín Ocelotl, uno de los cinco Tlamatini – conocedor, el sabio que siente y sabe el origen, cambio y estado de lo que existe en su entorno; tlamatinih es el plural (Meza, 2017:236) – condenados por la inquisición de la Nueva España.

La demonización es indisoluble de la hechicería, incluso la inquisición en la Nueva España incluía en la categoría de hechiceros a “curanderos, adivinos, nahuales, ‘brujos’ y encantadores” (Buelna, 2009: 127) y constantemente relacionaba a los hechiceros con los demonios. Un ejemplo evidente está en el *Códice Magliabechiano. Libro de la Vida que los Yndios antiguamente hazian y supersticiones y malos Ritos que tenían y guardavan* que data de la segunda mitad del siglo XVI, en el que se juzgan las prácticas religiosas de los mexicas y se denominan demonios a sus deidades. Por ejemplo, en cuanto a las prácticas de los médicos, se describe “una manera de medicina diabólica” mediada por una ceremonia de “adivinación” (Magliabechiano, Folio: 78), una estrategia narrativa para degradar la

medicina mexicana.

La relevancia de esta denominación radica en sus alcances materiales, pues durante la Inquisición en la Nueva España los “hechiceros” fueron juzgados como idólatras por el primer obispo de México, fray Juan de Zumárraga, no sólo por politeístas, sino porque desde su imaginario pensaban que encarnaban al demonio, debido a que “los españoles consideraban demonios a quienes los indígenas les conferían poderes sobrenaturales, tales como Ocelotl y Mixcoatl” (Buelna, 2009: 168).

En cuanto a Ocelotl, se sabe que en 1509 fue uno de los Tlamatini que le anunció a Moctezuma la llegada de los españoles. Tras la invasión colonial, en 1525, este Tlamantini texcocano fue bautizado como Martín Ocelotl y cinco años después fue acusado por Cristóbal Cisneros, el entonces corregidor de Texcoco, de hechicero y adivino ante la Primera Audiencia.

Según la versión de Cisneros, él mandó llamar al sacerdote texcocano porque los españoles consideraban que perturbaba la conversión de los indios. Para demostrar el delito de adivinación, ordena una india ‘suya’ guardar un trozo de oro abajo de la camisa; luego llamó a Ocelotl para que adivinara quién lo había hurtado. A pesar de que el sacerdote se negó al principio, finalmente accedió. Conmino a los indios a regresar el oro, preparó una jícara con agua, pidió unos frijoles negros y otros amarillos. A cada indio les dio dos granos de frijol negro para masticarlos y uno amarillo para que lo pasaran entero, luego les pasó un manojo de pajas mojadas en agua y les hacía sacudir sus ropas. El corregidor aprehendió a Ocelotl, pero los miembros de la Audiencia no siguieron el juicio. Según la versión del sacerdote texcocano, el corregidor Cisneros lo había llamado para curar a una yegua enferma, y cuando acudió a la diligencia, el corregidor le pidió que adivinará quién

le había hurtado cierto oro, lo conminó a utilizar frijoles y chile, pero él se negó a cumplir la petición (Buelna, 2009:347-348).

La trampa que Cristóbal Cisneros había desplegado contra Ocelotl no pudo culminar en esos momentos con un juicio contra él, ya que ser “curandero” aún no era tan perseguido —“los mismos españoles recurrían a los conocimientos de los curanderos para solucionar problemas de salud de animales” (Buelna, 2009: 130)— pero, sobre todo, porque aún no se establecían las condiciones materiales necesarias para implementar la persecución de los Tlamatinih como estrategia de contrainsurgencia. Sin embargo, para 1536 “fray Antonio de Ciudad Rodrigo mencionó explícitamente que Ocelotl alborotaba y embaucaba a los indios. Lo consideraba una persona pernicioso para los naturales y propuso desterrarlo de Nueva España (Buelna, 2009: 94). Ante las acusaciones contrainsurgentes de fray Antonio de Ciudad Rodrigo, la Inquisición de la Nueva España retomó el caso.

Los sucesos que detonaron que Ocelotl fuera llevado ante la Inquisición de la Nueva España fueron las previsiones que el Tlamatini estaba tomando ante una inminente sequía. Es necesario precisar que se presume que quienes conocían el simbolismo mexica sabían que Ocelotl se estaba preparando para enfrentar al orden colonial y que la inquisición en ese punto no alcanzaba a entender dicho simbolismo, pero que sí temían del poder que Ocelotl tenía, por ello lo demonizan.

El 21 de noviembre de 1536 se inició un proceso inquisidor contra Ocelotl, “los cargos que se imputaron fueron el de ser adivino, idólatra y dogmatizante, así como de transformarse en tigre, león o

perro” (Buelna, 2009: 225). La inquisición de la Nueva España juzgó a Ocelotl por idolatría dogmatizante, el que fuera un “hechicero” era permisible, pero que fuera “obedecido, apreciado y temido por los naturales” fue lo que lo convirtió en un demonio desde la mirada colonial que temía una insurrección. Así, la demonización del enemigo no puede ser entendida sin la función política de la religión, “el hereje dogmatizante era peor que el hereje simple porque trataba de convencer a otros de su herejía y era calificado como sectario. Ocelotl y don Carlos Chichimecatecotl fueron los únicos condenados por este grave delito, pero el primero no pertenecía a la nobleza indígena” (Buelna, 2009: 176). En cuanto a la acusación de hechicería en el juicio inquisitorial, “los testigos indígenas afirmaron que Ocelotl había resucitado, según algunos, después de haber sido despedazado por mandato de Moctezuma” (Buelna, 2009: 181). Cabe señalar que Ocelotl confesó frente a la inquisición de la Nueva España “que Moctezuma tuvo preso a este declarante y a otros muchos, un año y doce días porque le enviaron a decir a este declarante y a los que prendió el dicho Moctezuma que habían de venir españoles con barbas a esta tierra” (Buelna, 2009: 129).

Entre las cualidades que le atribuían estaba la de ser inmortal. Se decía que aproximadamente en 1510 el Señor de Chiautla, habiendo percibido ciertas señales, lo había enviado con otros nueve sacerdotes a advertir a Moctezuma el fin del imperio. La respuesta del hueytlatoani fue la de enjaular a los portadores de la noticia, y todos, excepto Ocelotl, perecieron. Otros afirmaban que Moctezuma lo había mandado aprender por hechicero y adivino, y ordenó hacerlo pedazos por burlarse del castigo, pero después de haberle molido los huesos, el sacerdote se levantó sin haber sufrido daño alguno en el cuerpo.

También se decía que Ocelotl podía transformarse en joven o viejo, según su voluntad; que había desaparecido cuando lo despedazaban por orden del corregidor de Texcoco y, momentos después, apareció riéndose en otra parte. Los testimonios de indígenas y españoles coincidían en que Ocelotl era obedecido, apreciado y temido entre los naturales (Buelna, 2009: 347).

En el discurso inquisitorial de los frailes se pone en evidencia ese temor a una insurrección dirigida por los Tlamatinih, o teólogos en la voz colonial. Las acusaciones que fueron usadas en contra de Ocelotl reflejan que la inquisición de la Nueva España temía una rebelión liderada por “un diablo, el mayor que tenían y adoraban los indios” (Buelna, 2009: 94), como lo llamó fray Alonso de Molina, pues “según él, la población indígena lo concebía como una deidad, un hombre dios” (Buelna, 2009: 94).

El fraile franciscano, Antonio de Ciudad Rodrigo “relató que lo había llamado para corregirlo y enmendarlo, para predicarle la verdad y para que aprendiera la doctrina y Ocelotl le daba respuestas ‘muy agudas, como un teólogo’ (Buelna, 2009: 96), al declarar contra Ocelotl “afirmó que, cuando había sido Guardián en el convento de Texcoco, oyó decir que Ocelotl era un diablo, el mayor de la región [...] se enteró que Ocelotl había ‘hecho y dicho muchas cosas contrarias a la fe’ y que él lo creía porque conocía su astucia y sagacidad” (Buelna, 2009: 349).

El juicio contra Ocelotl no fue un caso aislado, sino que formó parte de una estrategia que criminalizó la cosmo-existencia ancestral y la insurrección de los Tlamatinih. Elvira Buelna asegura que en el Archivo General de la Nación de México existen 157 expedientes del periodo de la Inquisición Apostólica de fray Juan de Zumárraga,

entre los que destacan también los procesos inquisitoriales contra Puchtecatlaylotla y Chichimecatecotl.

Referente a Puchtecatlaylotla, él fue acusado de “encubridor de ídolos, idólatra, sacrificador, guardián de los demonios, hereje e infiel” (Buelna, 2009: 365), por resguardar efigies de las deidades mexicas. En el caso de Chichimecatecotl, nieto de Nezahualcoyotl e hijo de Nezahualpilli, éste fue acusado de idólatra, sacrificador, de diabólico pensamiento, “hereje dogmatizante por haber querido introducir la secta de sus pecados y volver a la vida perversa y herética que solían tener antes de ser cristianos” (Buelna, 2009: 98). Respecto a Chichimecatecotl, él fue señalado por manifestar “una crítica profunda al adoctrinamiento de los frailes, a las nuevas normas morales impuestas a los indígenas y a la sujeción al dominio español” (Buelna, 2009: 369), por lo que Chichimecatecotl fue sentenciado a la hoguera.

La Inquisición de la Nueva España demonizó a los rebeldes, a los Tlamatinih y a los integrantes de la nobleza indígena que se oponían al orden colonial, los juzgó desde una narrativa que los calificaba como: guardianes de demonios, demonios adorados por los naturales e idólatras dogmatizantes. En estos casos, Elvira Buelna asegura que “los procesos, sentencias y castigos fueron la forma de frenar a estos miembros de las élites indígenas que podían desestabilizar la relación con el resto de la comunidad. Por esta razón fueron objeto de juicio en calidad de individuos que podían ejercer una influencia nociva sobre los macehuales” (Buelna, 2009: 314).

A Ocelotl se le confiscaron sus bienes, fue desterrado y condenado a encierro perpetuo en la cárcel de la Inquisición de Sevilla, fue exhibido por las calles de la ciudad de México y el

tianguis de Tlatelolco por idólatra dogmatizante, en ese acto de humillación pública se pregonaron los “delitos” del Tlamatini. Ocelotl fue el único al que se le castigó con tanta severidad; la humillación se debió a su origen, por ser un hombre dios que no pertenecía a la nobleza indígena. El juicio contra Ocelotl, la humillación pública y el destierro, fueron acciones que se sumaban a la usurpación de los símbolos religiosos, demonizar a los Tlamatinih era la forma en que la Inquisición de la Nueva España buscaba “erradicar el mal”, transgrediendo el horizonte de sentido de los vencidos militarmente. De Ocelotl no se sabe si llegó a Sevilla; tras la humillación pública no se supo más de él.

CAPÍTULO 2

autores, categorías y narrativas

Las inscripciones en el cuerpo racializado

Escritura en el cuerpo de las mujeres (Segato) *↔ categoría analítica*

Las inscripciones de la guerra en el cuerpo (Aranguren) *↔ autor*

↔ categoría ampliada

Memoria de la cultura insurgente

Memoria de la cultura (Lotman)

Sabiduría Insurgente (Guerrero)

Instigadoras de la revuelta anticolonial (Federici)

Re-actualización del hecho colonial (Rivera Cusicanqui)

Código metafórico de la violencia (Rivera Cusicanqui)

↔ narrativa

La saga de la resistencia (Yates)

Cuando las montañas tiemblan

Granito de arena: como atrapar a un dictador

500 años. Una vida en resistencia

Destierro (Arboleda)

CAPÍTULO 2

Las inscripciones en el cuerpo racializado

Oír en las noches los gritos de los torturados. Arcoíris del horror. La sinfonía que ni Hitler pudo componer. El chirrido del hierro en la lata aumentando cien veces: En crueldad, en intensidad y en duración. Te entra no sólo por los oídos, sino por la punta de los dedos. Y te duele en todo el sistema nervioso. Te palpita. Notas altas peores que las notas bajas. Notas bajas, peores que las notas altas. Sentir la vergüenza mortal de pertenecer a la especie humana. Llorar en silencio por el fuerte anhelo de ser chacal, víbora, sapo, cualquier animal que mata solo para alimentarse, cualquier animal que jamás tortura.

Hugo Blanco Galdos. *Tortura*, 2017

El presente capítulo responde a inquietudes que surgieron al leer sobre la *re-actualización del hecho colonial* en Silvia Rivera Cusicanqui (2010). La descripción de cómo los restos de los insurrectos fueron esparcidos por toda la geografía de la rebelión, como una estrategia para desmembrar los cuerpos y, por lo tanto, las luchas de las naciones enraizadas, son escenas que se re-actualizan al leer otras muchas descripciones de tortura, desaparición forzada, ejecución extrajudicial, masacres y genocidios, que se convierten en secuencias que se sobreponen una y otra vez en el curso cíclico y renovable de la historia.

Así, en este capítulo el objetivo es mostrar que existe un *continuum* de la construcción imaginaria-colonial del salvajismo, el cual tiene como correlato material el desmembramiento con una “justificación” racista. El análisis de las crónicas y los testimonios del juicio inquisitorial contra Ocelotl permitió un acercamiento a los

testimonios del genocidio en Guatemala, incluidos en los documentales que integran la *Saga de la Resistencia*, dirigida por Pamela Yates, ya que sentaron las bases para entender lo que significa la construcción imaginaria-colonial del salvajismo, para así comprender cómo se fundaron las narrativas de contrainsurgencia mediante las que actualmente se criminaliza a la *sabiduría insurgente* (Guerrero, 2010) para renovar el derecho de conquista del invasor.

Inicialmente, el planteamiento contemplaba analizar tres construcciones imaginarias-coloniales del salvajismo: el demonio, el caníbal y la bruja. Sin embargo, la demonización del enemigo se conectaba desde los juicios inquisitoriales en la Nueva España con la criminalización de la sabiduría insurgente, debido a lo cual se optó por privilegiar esa ruta de análisis. Entonces, las construcciones del caníbal y la bruja quedaron como caminos por explorar. En el caso del caníbal, se había dibujado el objetivo de analizar las motivaciones de los verdugos, quienes torturan y ejecutan, tomando en cuenta como premisa fundamental que la práctica del canibalismo, tan reprobada por los invasores, hacía parte de su imaginario-colonial porque era de hecho una práctica en Europa, como explica Richard Sugg (2016).

Por lo que toca al imaginario-colonial de la bruja, ésta se analiza tomando distancia de la carga ideológica que tiene. Por un lado, se cuidan los términos, puesto que la categoría bruja no es tan explicativa como la caracterización de Federici (2015): *instigadoras de la revuelta anti-colonial*. Por otro lado, se precisa la importancia de tomar en cuenta las condiciones que atraviesan a las mujeres, no sólo por su *género*, sino por la *raza* y la *clase social* a la que pertenecen. Cabe destacar que en un principio se había contemplado analizar,

además de los testimonios de las mujeres violentadas durante la dictadura militar en Guatemala, testimonios de tortura sexual en otros dos casos: la dictadura militar en Chile y las protestas en Atenco, las cuales han sido documentadas para exigir justicia ante el sistema penal internacional. Sin embargo, esta ruta de análisis quedó también pendiente, pero se considera relevante para seguir reflexionando en torno a las inscripciones en el cuerpo de las mujeres como estrategia de contrainsurgencia.

Las inscripciones en el cuerpo racializado y la memoria de la cultura insurgente son categorías que se introducen en este capítulo. En cuanto a la primera, se retoman premisas de Rita Segato, respecto a la *escritura en el cuerpo de las mujeres* (2014), desde una perspectiva que coloca el énfasis en la condición de “raza”, pues se considera que el silenciamiento a las mujeres mayas y la falta de acceso que han tenido a la justicia se debe principalmente a la racialización que han enfrentado. Respecto a la categoría *Memoria de la cultura* de Iuri Lotman (1996), se encontró que el *código metafórico de la violencia* (Rivera, 2010) está sedimentado en la memoria de la cultura. Entonces, así como el invasor renueva su derecho de conquista mediante el terrorismo de Estado, quienes resisten al orden colonial, como lo hacen las instigadoras de la revuelta anti-colonial, renuevan la memoria de la cultura insurgente, lo que les permite resistir simbólica y políticamente a la mutación del *hambre por la alteridad* y el *hambre por los metales* (Barriendos, 2010), desde la que fueron criminalizadas para ser desterradas.

Angela Davis en *Mujeres, raza y clase* (2005) reúne una serie de testimonios de mujeres y hombres que enfrentaron la esclavitud en Estados Unidos. En dicha investigación, el horizonte histórico

profundo de la opresión racista da cuenta del papel determinante que tuvo la construcción imaginaria-colonial del salvajismo, en la cual las mujeres negras fueron representadas desde una narrativa en torno a “su promiscuidad sexual o a su tendencia matriarcal” (Davis, 2005: 11). Por lo que Davis reflexiona en torno al legado de la esclavitud y los modelos para una nueva feminidad, destacando que es necesario analizar “el papel multidimensional de las mujeres negras dentro de la familia y del conjunto de la comunidad esclava” (Davis, 2005: 13).

Las premisas desarrolladas por Angela Davis (2005) respecto a las mujeres esclavas motivaron que este análisis del terrorismo del Estado hegemónico contra las naciones enraizadas se realizara desde una perspectiva que dé cuenta de la intersección entre la condición raza-clase-género, pues no es posible entender la lucha de las mujeres mayas o las inscripciones en sus cuerpos sin tomar en cuenta la racialización y subalternización que padecen junto a sus compañeros de lucha y de vida. Es decir, es necesario tener presente que la conciencia de lucha de las mujeres Ixil y K'iche', que son retratadas en los documentales de *La Saga de la Resistencia* (1983-2017), proviene de esta condición que las atraviesa como mujeres mayas que habitan el altiplano guatemalteco y destaca que, de manera similar a como sucedió con las mujeres negras: “podría ser que estas mujeres hubieran aprendido a sacar de las circunstancias opresivas bajo las que vivían la fuerza necesaria para resistir a la deshumanización cotidiana de la esclavitud. La conciencia de su capacidad infinita para el duro trabajo pudo haberles conferido la confianza en su capacidad para luchar por ellas mismas, por sus familias y por su pueblo” (Davis, 2005: 20).

Además, es necesario precisar algunos aspectos coyunturales para así hacer un acercamiento a la complejidad del conflicto en Guatemala y cómo podemos seguir el conflicto a través de los documentales de *La Saga de la Resistencia*. La contrarrevolución que se llevó a cabo para derrocar a Jacobo Arbenz, presidente de Guatemala de 1951 a 1954 y las estrategias de contrainsurgencia que se implementaron durante los siguientes 36 años de “La guerra civil” (1960-1996) en dicho país, fueron posibles gracias a tres actores determinantes: la élite criolla, conservadora, anticomunista y católica; las fuerzas armadas y; la élite del poder estadounidense que tenían operando con impunidad a agentes de la CIA en Guatemala. Estos tres actores nombraron como “enemigo interno” a todo aquel, sector político, pueblo o grupo étnico que promoviera o exigiera modificar la estructura militar, económica y política imperante.

Para derrocar el gobierno de Arbenz, Estados Unidos intervino por dos vías: la diplomática –mediante la cual invoca la necesidad de decisiones multilaterales a través de la Organización de los Estados Americanos– y la vía de intervención encubierta y militar operada por la CIA. En los archivos que actualmente se encuentran desclasificados se describe que se “combinarían acciones psicológicas, económicas, diplomáticas y paramilitares” (Cullather en Romano, 2012). Además, en Guatemala el ejército es un agente fundamental en el resguardo de la gran propiedad privada, pues apelando a la soberanía nacional han operado la explotación y el destierro de los pueblos mayas para fincar su mercado agroexportador y actualmente para concesionar territorio a empresas hidroeléctricas y mineras. “Desde 1954 lo defendido por los propugnadores y ejecutores del terrorismo de Estado en Guatemala fue un sistema que tuvo en la

dictadura militar el instrumento para reproducir ampliamente una estructura de privilegios, racismo y exclusión social” (Figueroa, 2002: 170).

En consecuencia, la alianza de la dictadura militar con agencias de inteligencia como la CIA recrudeció el desmembramiento del tejido social y el destierro mediante la tortura y el genocidio, siendo Guatemala “pionera en América Latina en el ejercicio sistemático de la desaparición forzada” (Figueroa, 2002: 153) como se explica en las siguientes paginas a través del análisis del cine documental realizado por la documentalista estadounidense Pamela Yates.

Cuando las montañas tiemblan. Filmando en medio de un genocidio

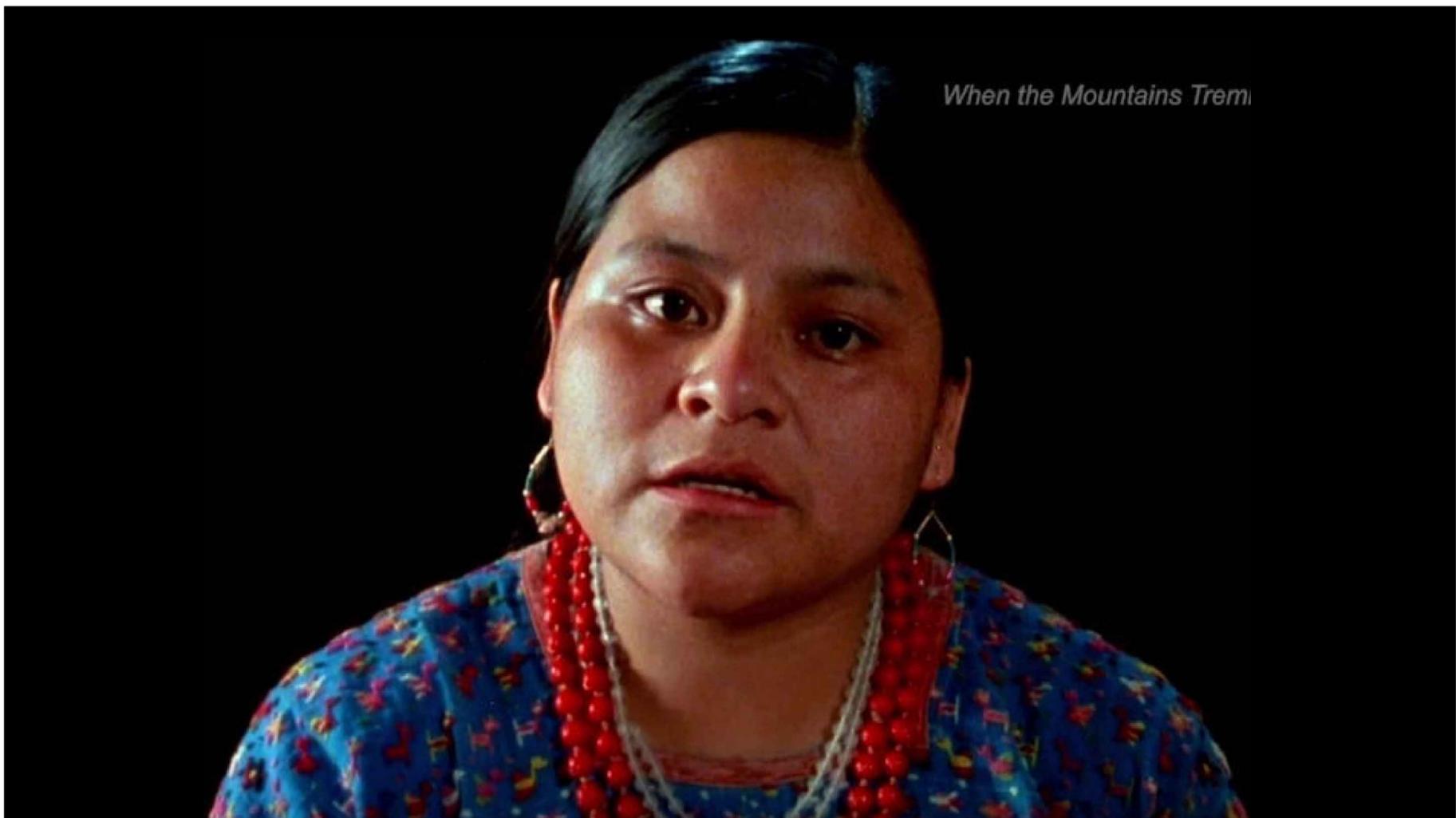
El papel determinante que jugó Estados Unidos en la militarización del país provocó que Pamela Yates, hija de inmigrantes irlandeses y de nacionalidad estadounidense, decidiera realizar cine documental en Guatemala. En 36 años dirigió tres documentales denominados como *La Saga de la Resistencia* (1983-2017): *Cuando las montañas tiemblan* (1983), *Granito de arena: Como atrapar a un Dictador* (2011) y *500 años. Una vida en resistencia* (2017). Además, durante el juicio por genocidio contra el General Efraín Ríos Montt, Yates y su productora *Skylight* realizaron la serie documental de 24 episodios titulada *Dictador en el banquillo* (2013).

Pamela Yates, es muy clara en las motivaciones que la llevaron a documentar:

Yo fui a Guatemala en 1982 para investigar el papel de los Estados Unidos en Guatemala, investigar por qué hubo un golpe de Estado en contra del presidente Jacobo Arbenz y en contra de su Gobierno democráticamente elegido. Estados Unidos dejó un legado brutal de dictaduras militares ¿por qué? Entonces, yo quería llevar esa historia a los Estados Unidos, pero cuando llegué a Guatemala, en medio de la Guerra Civil, me di cuenta de que las personas con la visión más adelantada, más interesante, los luchadores más fuertes, eran los mayas. Así que, aunque en *“Cuando las montañas tiemblan”*, la primera película en la trilogía, mi idea era hablar con todo el espectro de la sociedad guatemalteca: la sociedad civil, la iglesia, la guerrilla y el ejército; decidí que la persona que contaría la historia sería una joven maya de 22 años viviendo en el exilio en México, que se llama Rigoberta Menchú (Entrevista a Pamela Yates, Ciudad de México, febrero 2019).

En cada uno de los documentales de la trilogía, la voz de una mujer es el hilo que teje la historia. En *Cuando las montañas tiemblan* (1983), Rigoberta Menchú describe los agravios que padecieron las naciones mayas en Guatemala al narrar su propia historia:

Las fuerzas de seguridad de los terratenientes llegaron en mi aldea a despojarnos de nuestra pequeña tierra, según ellos la tierra le correspondía al patrón, nosotros estábamos muy asustados, porque no hablábamos el español. Nos sacaron violentamente de nuestras casas, quebraron nuestras ollas, destruyeron nuestras pequeñas cosas, la comunidad empezó a defender sus tierras, no fueron escuchados, ni por el gobierno, ni por los medios de comunicación. Así es como mi padre se juntó con obreros, sindicatos, estudiantes, cristianos y otros sectores más, en la ciudad capital y se decidieron tomar la embajada de España para dar a conocer al mundo entero, las injusticias, los atropellos del régimen. El resto es historia ([Menchú en Yates, 1983: 18'](#)).



Testimonio de Rigoberta Menchú en *Cuando las montañas Tiemblan*, Yates (Directora), 1983

En este documental Pamela Yates estuvo a cargo de la dirección y el sonido directo y Thomas Sigel fue el camarógrafo, juntos lograron infiltrarse en ambos lados del conflicto armado, sin tener plena conciencia de que lo que estaban documentando se convertiría en una evidencia para exigir justicia. La misma Yates afirma en el segundo documental de la saga: “cuando hice ese documental, no sabía que realmente estaba filmando en medio de un genocidio” (Yates, 2011: 1’).

Pamela Yates y Thomas Sigel lograron filmar testimonios desde la resistencia armada con integrantes del *Ejército Guerrillero de los pobres*, liderado por Gustavo Meoño, quien les permitió retratar testimonios de quienes hacían parte de la guerrilla y del día a día entre los alzados. Pero, además, Yates y Sigel se infiltraron en el

ejército. Pamela Yates entrevistó en 1982 al entonces presidente, el General Efraín Ríos Montt y a altos mandos del ejército, como el General Benedicto Lucas García. Incluso, Yates y Sigel acompañaron a integrantes del ejército durante sus rondas e incursiones en territorio maya y lograron documentar la forma en que las comunidades estaban siendo cercadas para, como ahora se sabe, luego ser masacradas o desterradas.



Pamela Yates durante la filmación de *Cuando las montañas tiemblan*. Thomas Sigel, 1982

El acceso que lograron Yates y Sigel fue posible por dos factores. Por un lado, porque su nacionalidad significaba un lugar de enunciación que los altos mandos consideraban aliado, por lo que Pamela Yates puso en marcha tácticas para lograr entrevistas como un medio de comunicación más, enviando las cintas de filmación de sus días con la guerrilla al editor, Peter Kinoy, a Estados Unidos y así evitar su destrucción e impedir que se convirtieran en pruebas que pudieran incriminar a los alzados, quienes habían sido

filmados e incluso por temor a que los documentalistas fueran desaparecidos en ese orden militar-económico-político que se estaba enfrentado. Por otro lado, Pamela Yates logró acceder a la más alta

cadena de mando, también por su condición género-raza-clase-, pues una mujer joven estadounidense en el contexto de las fuerzas armadas de la época era una “inofensiva *gringuita*”. Al respecto, Pamela Yates expresa: “siempre trato de utilizar mis debilidades en la sociedad para mi fuerza, eso quiere decir que, como gringa, los generales no me veían como nadie importante, me dieron entrevistas, decían unas cosas que no deberían de decir y yo lo utilicé para la historia que yo quise hacer” (Entrevista a Pamela Yates, Ciudad de México, febrero 2019).

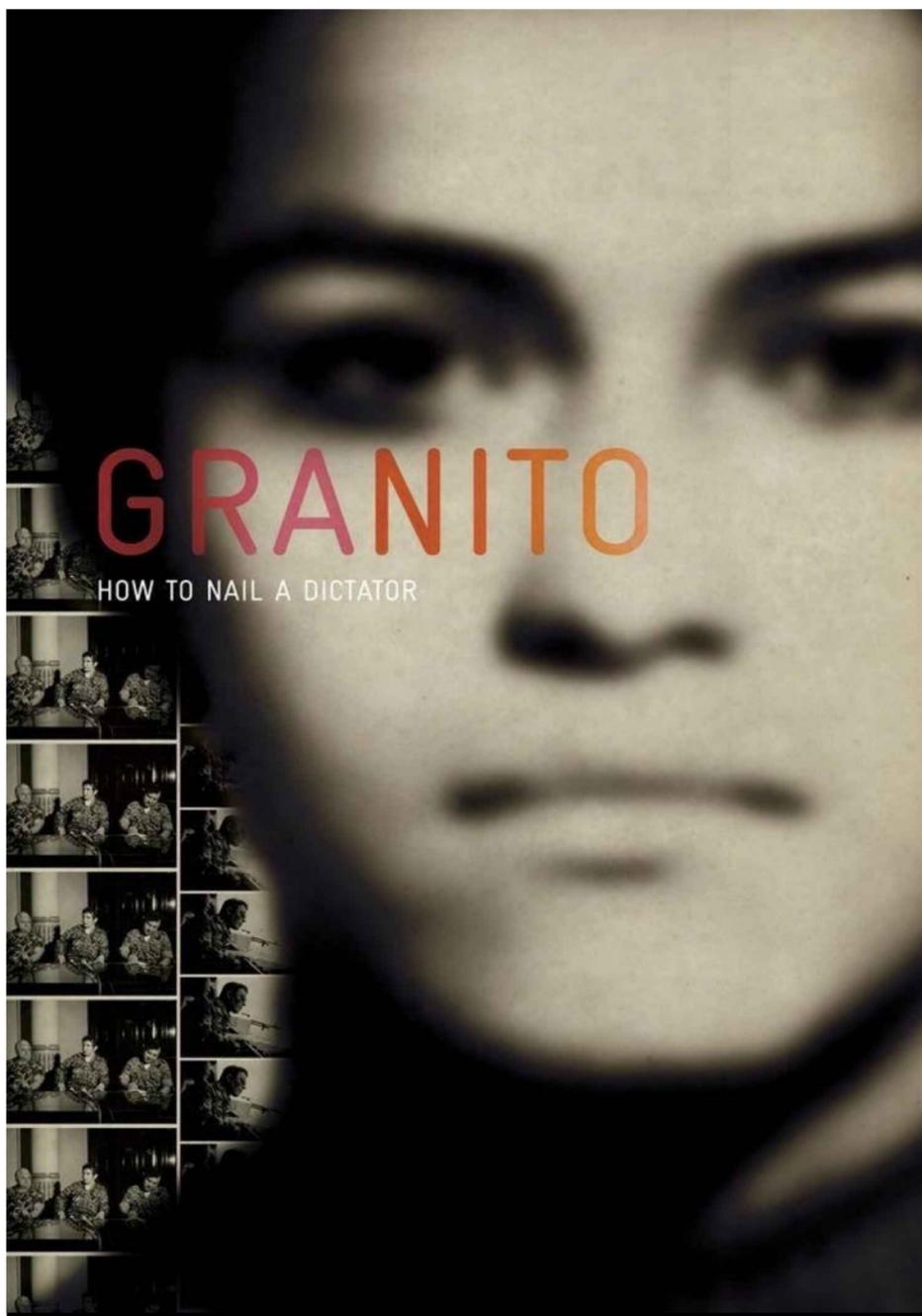
Lo que habíamos filmado [con la guerrilla] era un peligro si el ejército lo descubría, un peligro para la gente que arriesgó su vida para que pudiéramos contar sus historias y un peligro también para nosotros, así que en secreto enviamos la película al exterior. Había sido difícil filmar con la guerrilla, pero un reto aún mayor nos esperaba. Yo quería exponer la brutalidad de las operaciones del ejército guatemalteco en el altiplano, me sentía como una espía en el campo del enemigo mientras ascendía en la cadena de mando. Por fin logré conocer al mero macho, el jefe del ejército guatemalteco: el general Benedicto Lucas García. Mientras lo entrevistaba le pregunté si me dejaría acompañarlo en una misión de helicóptero sobre el altiplano. Él me miró la cara inocente y probablemente pensó: ¿por qué no llevar a esta *gringuita*? ¿qué daño me puede hacer? El general jamás imaginó, ni yo tampoco, que lo que yo estaba a punto de filmar sería usado como evidencia contra él, 25 años después (Yates, 2011: 21’).

Granito de arena: cómo atrapar a un dictador. Cuando a uno le toca en la piel hacer algo

En *Granito de arena: cómo atrapar a un dictador* (2011), respecto a su lugar de enunciación y la injerencia del gobierno de Estados Unidos

durante el conflicto armado, Pamela Yates expresa: “este nuevo documental hizo urgente una pregunta que me ha acompañado en toda mi vida como documentalista: ¿cómo puede cada uno de nosotros tomar conciencia de su propia responsabilidad en el patrón de la historia?” (Yates, 2011: 2’).

Y, así como en *Cuando las montañas tiemblan* (1983), Rigoberta Menchú es quien teje la narrativa documental mediante su testimonio de agravios y de lucha, en *Granito de arena: cómo atrapar a un dictador* (2011), es Pamela Yates quien narra su experiencia como documentalista en medio del genocidio en Guatemala, para mostrar que “a veces una historia contada tiempo atrás vuelve para hablarte en el presente” (Yates, 2011: 0’).



Granito de arena. Como atrapar a un dictador. Skylight pictures, 2011

Si bien Yates es el hilo conductor de la historia, ella logra tejer la narrativa a partir del *granito de arena* que está aportando cada uno de los entrevistados que filmó durante la producción del documental, quienes tenían el objetivo de llevar a Efraín Ríos Montt a juicio por genocidio ante la Audiencia Nacional de España. Pamela Yates recuerda que mientras filmaba *Cuando las montañas tiemblan* (1983), Inés, una joven K'iche' de 16 años que hacía parte del *Ejército guerrillero de los pobres*, le compartió por

primera vez la metáfora del *granito de arena*.

Guatemala me enseñó mucho. En aquel tiempo y a través de los años los guatemaltecos han alimentado mi fe en que la transformación de la sociedad es posible, aunque se demore toda una vida. Una vida trabajando en lo que puedas contribuir. Un concepto llamado *granito de arena*, que oí por primera vez con la guerrilla en las montañas [/corte/Inés pronuncia:] Nosotros estamos haciendo un gran esfuerzo, dando un *granito de arena* para que nuestro pueblo o nuestro país, pues, sea liberado (Yates e Inés en Yates, 2011: 97’).

En esta revisión del pasado Pamela Yates le pide a Rigoberta Menchú que le explique esta metáfora:

Es una frase profundamente humilde, simboliza el hecho de que yo no puedo cambiar las cosas, pero puedo ayudar a cambiar, es un concepto colectivo del cambio. Es revolucionario porque tiene sentido de proceso, el que no piensa que en una sola forma se cambian las cosas, sino que se cambian mediante una lucha y ese *grano de arena*, también es una filosofía muy fuerte que reúne el derecho colectivo y el derecho individual (Menchú en Yates, 2011: 98’).

El *granito de arena*, que las mujeres mayas aportaron buscando la liberación de su nación enraizada, se debe entender más allá del acto heroico que significó, pues convertirse en instigadoras de la revuelta anticolonial fue la única forma que encontraron para hacerle frente al orden militar-económico-político imperante. Como explica Menchú: “para mí no hay héroes, no hay uno más héroe que otro, simplemente cuando uno le toca en la piel hacer algo, no tiene

opción” (Menchú en Yates, 2011: 99’). Las inscripciones en el cuerpo racializado fueron los detonantes que llevaron a las jóvenes mayas a alzarse contra el régimen, les atravesó el cuerpo, fue una experiencia encarnada que atentó contra sus derechos fundamentales y ese hecho no debe ser silenciado ni ocultado. En *Cuando las montañas tiemblan* (1983), una jovencita, integrante del *Ejército Guerrillero de los pobres*, le explica a Pamela Yates:



Testimonio de joven combatiente en *Cuando las montañas tiemblan*.
Yates (Directora) 1983

[Subtítulos del maya al español] En el futuro, cuando ganemos, vamos a realizar una nueva sociedad poco a poco, porque todavía queda bastante del presente sistema. Pero nosotros, guerrilleros, nos podemos adaptar a la nueva vida que viene. Podremos entrar al pueblo y fomentar lo mejor de nuestra vieja cultura, nuestras tradiciones. Eso sería bueno continuarlo. Pero eso no es toda la lucha. Estamos luchando contra los ricos que nos dominan, nos explotan y masacran a nuestro pueblo. También por eso luchamos. Aquí arriba aprendimos mejores maneras de

vivir y cuando ganemos y regresemos a nuestros pueblos, viviremos mejor porque será más fácil allá ([Joven combatiente, integrante del Ejército Guerrillero de los pobres en Yates, 1983: 77'](#)).

Para *Granito de arena: cómo atrapar a un dictador* (2011), Yates retoma constantemente fragmentos de testimonios y evidencias filmadas en *Cuando las montañas tiemblan* (1983), para mostrar el *granito de arena* que las mujeres y hombres de la guerrilla aportaron al alzarse contra el régimen de la dictadura militar, pero en esta ocasión para tejerlas con otros lugares de enunciación, principalmente de mujeres, que desde el proceso de exigencia de justicia estaban investigando el genocidio cometido durante el mandato del General Efraín Ríos Montt, a quien buscaban llevar al banquillo de los acusados ante el sistema penal internacional.

Los testimonios que teje Yates son los de Almudena Bernabeu, abogada internacional; Katy Doyle, archivera forense; Naomi Roht-Arriaza, periodista; Rigoberta Menchú, sobreviviente del genocidio; Fredy Peccerelli, antropólogo forense guatemalteco; Gustavo Meoño, ex líder del *Ejército Guerrillero de los Pobres* y; Antonio Caba, líder de asociación de víctimas en Ilo in el altiplano guatemalteco, sobreviviente del genocidio. Acerca de cómo surgió este segundo documental de *La Saga de la Resistencia* (1983-2017), Pamela Yates relata:



Filmación del testimonio de Rigoberta Menchú para *Cuando las montañas tiemblan*. Pamela Yates (Directora). Skylight, 1982

Rigoberta y yo viajamos por el mundo entero con *Cuando las montañas tiemblan*. La película ayudó o contribuyó a poner a Rigoberta en el escenario mundial para luego poder ganar el premio Nobel, también su autobiografía y el hecho de que viajó incansablemente por 10 años con una maleta por el mundo entero para describir la violencia que estaba pasando en Guatemala. Pero nunca fue permitido mostrar *Cuando las montañas tiemblan* en Guatemala, yo fui a la primera presentación pública en 2003, 20 años después de haberla hecho, y la presentación fue en la Universidad de San Carlos, con mucha gente, con la sala totalmente llena. Y cuando llegué, la gente me dijo que mostraron *Cuando las montañas tiemblan* miles de veces clandestinamente durante la guerra, e incluso cortaron pedazos para hacer sus propios cortometrajes para empezar reuniones de la resistencia. En esa reunión, después, una

abogada internacional se me acercó, pidiendo si he guardado todo el material inédito de Cuando las montañas tiemblan y sí. Entonces ella me explicó que estaba abriendo un caso en contra de dos generales que aparecen en el documental, por genocidio, y que si yo tenía material inédito para contribuir al caso. Entonces, fuimos a ver el material y sí teníamos un montón de material que explícitamente involucró a los federales en el plan de genocidio y eso fue la inspiración para la segunda película: Granito de arena. Cómo atrapar a un dictador (Entrevista a Pamela Yates, Ciudad de México, febrero 2019).

La dictadura militar en Guatemala duró más de tres décadas y durante este periodo el régimen hegemónico aseguró que el conflicto armado, protagonizado por el régimen militar y la guerrilla, era una “guerra interna”, una “guerra de baja intensidad”, como si el Estado hegemónico, blanco-criollo, estuviera en guerra contra las naciones mayas, a quienes desde el régimen discursivo hegemónico se les denominó como: el enemigo interno, opositores, subversivos y terroristas. Incluso, durante las décadas siguientes a la firma de los Acuerdos de Paz (1996) se negó el derecho a la justicia y la verdad para la nación Maya, al negar que se cometió genocidio durante la dictadura militar en Guatemala y no llevar al banquillo de los acusados a sus perpetradores.



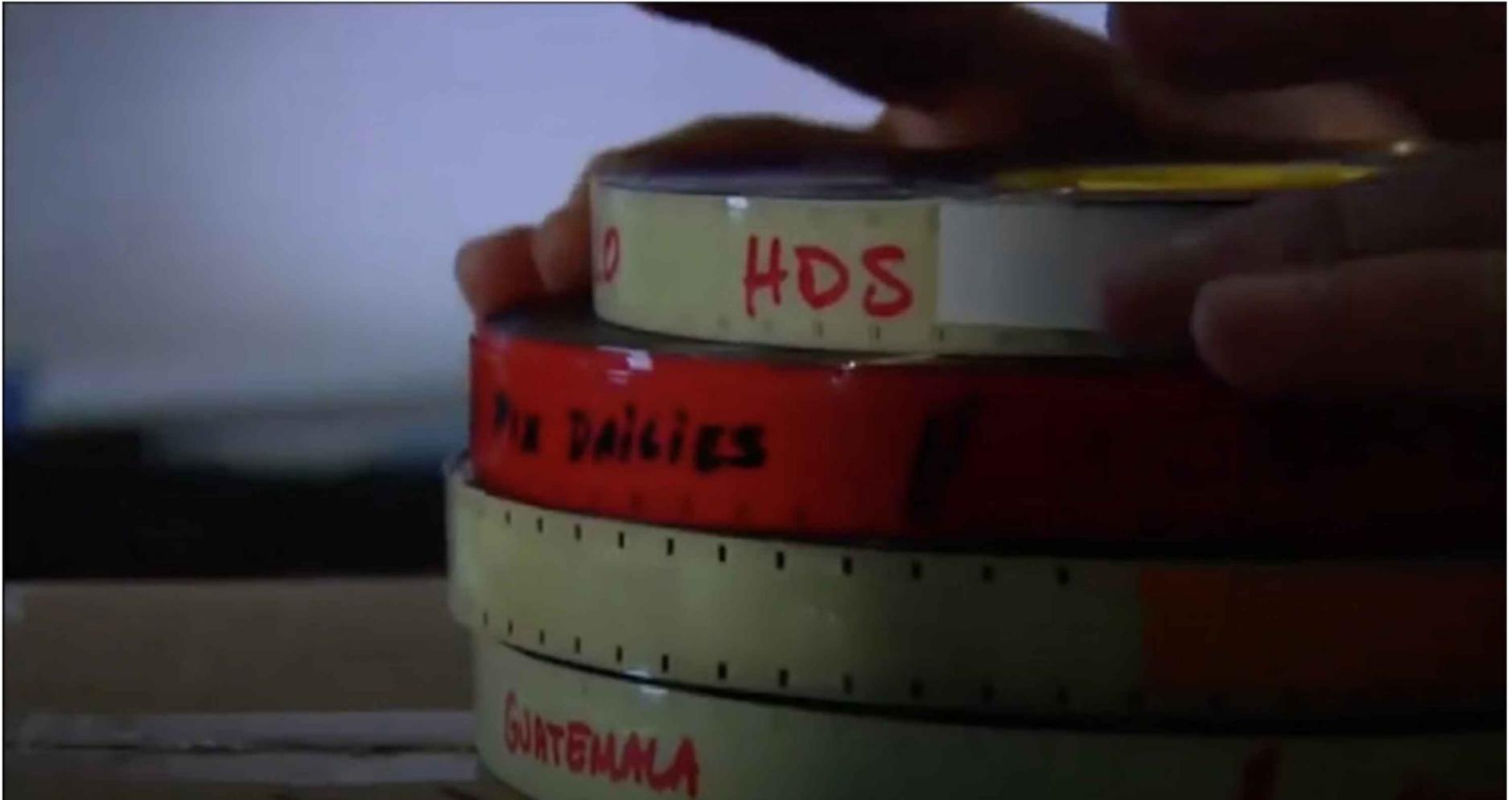
Fredy Peccerelli y el equipo forense durante la producción de *Granito de arena: como atrapar a un dictador*. Pamela Yates (Directora). Skylight, 2011

Fredy Peccerelli, antropólogo forense guatemalteco, quien trabajaba en la identificación de cuerpos en una de las fosas usadas por la Policía Nacional de Guatemala, donde se ocultaron cuerpos de víctimas de desaparición forzada y ejecución extrajudicial, ofrece una explicación de porqué estos hechos han sido silenciados.

Existe este silencio porque no ha habido justicia. La gente todavía tiene miedo. La gente lo tiene en la mente y es la verdad: que cualquier persona puede ser asesinada en Guatemala por nada. Si alguien comienza a hablar sobre lo que pasó en el conflicto y comienza a señalar gente, no cuesta mucho matarlo. En 1981 y 1982 no sólo se trataba de una persona secuestrada de su casa en la noche. Cuando esa persona era llevada, tú sabías quién se la llevaba. Era el gobierno, era el Estado llevándose a esa persona probablemente para su interrogación, tortura y muerte (Peccerelli en Yates, 2011: 11').

Katy Doyle, archivera forense, explica en este documental las dificultades que se enfrentan para llevar a un dictador ante los tribunales:

Tradicionalmente los investigadores de derechos humanos han tenido que apoyarse casi exclusivamente en testimonios, testigos y sobrevivientes, gente que se presenta para contar sus historias. El hecho es que cuando quieres construir un caso contra alguien, cuando quieres enjuiciar a un violador de derechos humanos, cuando quieres enjuiciar a un dictador, necesitas pruebas. Y no puedes armar todo un caso o es bien difícil armar un caso sólo con testimonios. (Doyle en Yates, 2011: 48').



Revisión del material de filmación en *Granito de Arena. Como atrapar a un dictador*.
Pamela Yates (Directora) 2011

Almudena Bernabeu, abogada internacional que investigaba el genocidio guatemalteco para llevar a juicio a los autores intelectuales, enfatiza que “el caso tendría que basarse en la responsabilidad de mando” (Almudena Bernabeu en Yates, 2011:48’). Yates narra:

Almudena me pidió que buscara pruebas contundentes sobre la cadena de mando, quizás hubiera algún material inédito que se me había escapado [/corte/rollo 274/] ¡Ahí estaba! El material inédito de la entrevista que le hice al General Ríos Montt [/corte/Entrevista 2 de junio de 1982/Pamela Yates le pregunta:] ¿Hay represión por parte del ejército? [Ríos contesta:] No hay represión del ejército. El valor nuestro está en nuestra capacidad de poder responder a las acciones de mando, eso es lo más importante. El ejército está en capacidad de reaccionar, porque si yo no puedo controlar al ejército, entonces ¿qué estoy haciendo aquí? (Yates y Ríos en Yates, 2011: 48’).

El trabajo dirigido por Pamela Yates muestra la fuerza del documental como dispositivo para exigir justicia —o en otras palabras, como ella lo denomina y caracteriza: “cine activista de derechos humanos, utilizando el cine documental como herramienta” (Entrevista a Pamela Yates, Ciudad de México, febrero 2019)— pues en los archivos fílmicos había evidencias de la cadena de mando que exhiben, de la voz de Ríos Montt, el conocimiento que tenía de las estrategias genocidas de contrainsurgencia que se infligen contra los cuerpos racializados, ya que de su testimonio se infiere que él las coordinaba. Dicha entrevista significó un punto de anclaje sobre el cual seguir mostrando evidencia material que confirmara que Ríos Montt ordenó las acciones genocidas. A lo largo del documental se muestran dichas pruebas, destacando *El Plan Sofía*, el cual fue filtrado a Katy Doyle.

Lo que *El Plan Sofía* nos da por primera vez es el flujo de comunicaciones entre los altos mandos, sus comandantes y hasta las patrullas en el terreno, moviéndose de pueblo en pueblo durante el periodo más intenso de la campaña de tierra arrasada del ejército. En este resumen de la 4a Patrulla se dice: “Otra persona sin identificación, que apareció cuando la patrulla pasaba, con sus brazos arriba, fue eliminada”. De pronto, estamos escuchando las voces de los militares, estamos leyendo un relato directo de cómo lo hicieron. Se emite la orden para arrasar, los comandantes responden reuniendo a sus tropas y las tropas en el terreno cumplen las órdenes. Y queman aldeas y matan civiles (Doyle en Yates, 2011: 60’).

La entrevista realizada por Pamela Yates al General Efraín Ríos Montt y los hallazgos en *El Plan Sofía*, sirvieron para sustentar los testimonios que señalaban la responsabilidad del General. Antonio Caba, líder de la asociación de víctimas en Ilom, en el altiplano guatemalteco, fue uno de los testigos que presentó su testimonio como sobreviviente. En *Granito de arena. Cómo atrapar a un dictador* (2011) él relata:

La asociación de justicia y de conciliación somos sobrevivientes del conflicto armado interno, son personas que se refugiaron en las montañas, son sobrevivientes que salieron entre los muertos, sobrevivieron. Entonces, ellos son los que vieron cómo hicieron, cómo llegaron los ejércitos, cómo murieron sus familiares. Entonces, no soy sólo yo, lo que yo sufrí, sino que hay otros compañeros. Entonces podemos luchar. Antes del conflicto armado interno teníamos la tierra, o sea la tierra era de la población [...] El patrono nos había robado nuestro terreno, pensaron que algún día nos íbamos a levantar y recuperar nuestro terreno que nos habían quitado. Entonces lo que hicieron mejor fue ordenarlo, pedir autorización al gobierno para que viniera a masacrar a la gente para que nunca más hablen de la tierra. Entró el ejército como a las cinco de la mañana en 1982 y después empezaron a masacrar uno por uno a la gente. Ese día mataron a 95 personas. Yo tenía 11 años en esta fecha cuando masacraron. Entonces Ríos Montt fue gobierno. El gobierno, si no hubiera autorizado, no hubiera matanza aquí en la comunidad ([Caba en Yates, 2011: 39'](#)).



Incursiones del ejército en territorio Maya en *Granito de Arena*.
Como atrapar a un dictador. Pamela Yates (Directora) 2011

Finalmente, el *granito de arena* de Pamela Yates, en este proceso legal a nivel internacional, fue convertirse en testigo en el juicio contra Ríos Montt ante la Audiencia Nacional de España, donde presentó su material documental como evidencia del genocidio cometido por este general contra la nación Maya.



Crew de *Granito de arena*. Como atrapar a un dictador. Pamela Yates (Dirección), Paco de Onís (Productor) y Peter Kinoy (Editor). Skylight.

El material inédito de “*Cuando las montañas tiemblan*” fue autorizado en el juicio de Ríos Montt como evidencia forense clave, porque él dice que él tiene el poder y que, si él no tiene el poder, que está haciendo aquí, o sea, como presidente de la república. Eso prueba la cadena de mando, o sea, que obviamente Ríos Montt no estuvo en el campo de batalla haciendo los crímenes, pero él estaba ordenando los crímenes. Los soldados estaban haciendo los crímenes a sus órdenes y reportando arriba, a él. Esas son las pruebas que se necesitaban para probar genocidio, que no es fácil probar, porque la persona físicamente no estuvo. Entonces, sí, yo me sentí muy satisfecha de poder contribuir con mi *granito de arena* en dar ese material (Entrevista a Pamela Yates, Ciudad de México, febrero 2019).

500 años. Una vida en resistencia. Las vidas que fueron tomadas y la tierra que fue robada

En 2017 Pamela Yates (directora), Paco de Onís (productor) y Peter Kinoy (editor), concluyen el tercer documental de la trilogía: *500 años. Una vida en resistencia* (2017). Este documental retrata la relación entre el genocidio en Guatemala y la defensa contemporánea del territorio.

Muchas veces en el cine documental sobre justicia social estamos poniendo otra narrativa, que no es la narrativa usual, y estamos utilizando hilos conductores para enfocar la historia de una manera diferente. Por ejemplo, ¿qué tiene que ver el juicio por genocidio con defensa de los territorios? Nosotros podemos contar con este arte magnífico, y también mostrar el poder que nosotros tenemos, porque nosotros somos más que ellos, más que la élite en Guatemala o la élite en los Estados Unidos, pero ¿cómo encontramos el poder? Yo quiero que mis películas sean muy inspiradoras, como chispas para que todo el mundo pueda encontrar su poder (Entrevista a Pamela Yates, Ciudad de México, febrero 2019).

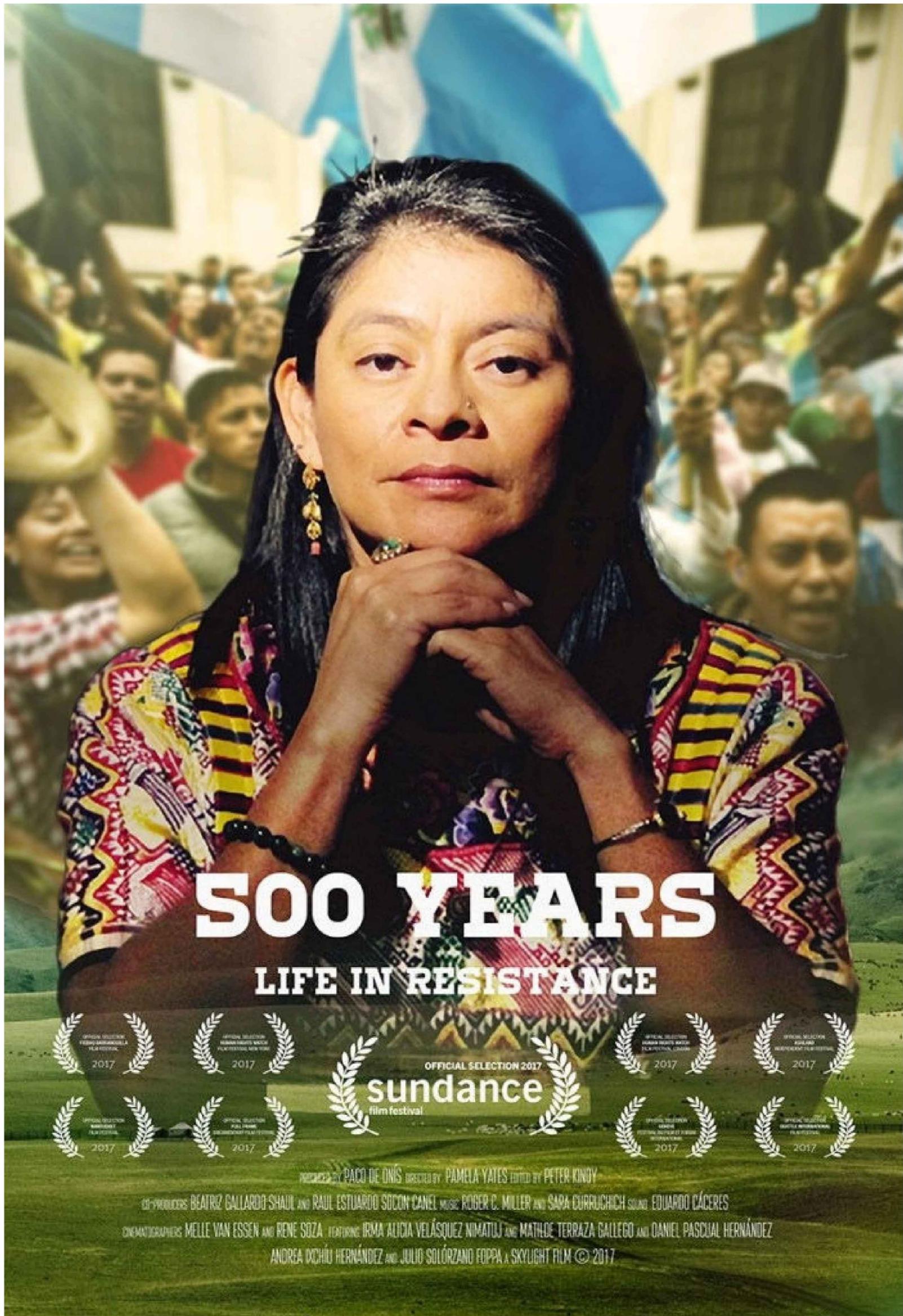
500 años. Una vida en resistencia (2017) está tejida narrativamente desde la voz enraizada de Irma Alicia Velásquez Nimatuj, antropóloga y periodista maya-k'iche', quien describe, al inicio del documental, el deseo de justicia que tiene la nación Maya.

El sistema de justicia penal es un monstruo vestido de traje y corbata. Él nunca ha dado justicia a los pueblos indígenas. Sobrevivientes mayas insistieron por 13 años para lograr que se iniciara este juicio. Pero

nuestro deseo por la justicia no se apaga. Para que Guatemala avance tiene que haber justicia por las vidas que fueron tomadas y la tierra que fue robada (Velásquez en Yates, 2017: 8').

Pamela Yates explicó en entrevista cómo se gestó este documental durante el juicio por genocidio contra el General Efraín Ríos Montt en Guatemala:

Cuando oí que iba a empezar el juicio de Ríos Montt por genocidio en Guatemala decidí filmar todo el juicio con dos cámaras, no tenía ni un centavo, buscamos voluntarios en Colombia, en Guatemala, en los Estados Unidos, y fuimos. Paco, el productor, buscó el dinero mientras estábamos filmando, pero nuestra idea era sólo filmar el juicio, y cada dos o tres días pusimos hitos del juicio en el internet para abrir las puertas de la sala del juicio al mundo entero donde había banda ancha. Pero era un juicio tan dramático que decidimos expandir la idea y hacer un largometraje, hicimos una serie de videos en la web, que se llama *Dictador en el banquillo*, hay 24 episodios, y el último episodio es una síntesis del juicio en 14 minutos. Después de eso expandimos la idea para el largometraje *500 años*. A todos los protagonistas de *500 años* yo los conocí durante el juicio, porque en el juicio hay momentos, hay horas a veces, cuando estamos esperando decisiones de los jueces que no podemos sacar. Entonces es momento para conocer personas, para solidarizarnos entre los que estamos en el juicio, y siempre hubo una presencia maya por lo menos de 50 personas, estaban muy organizados para estar en el juicio, mirando al acusado, muy dignificados, sin decir nada, sólo mirando y escuchando. Muy fuerte (Entrevista a Pamela Yates, Ciudad de México, febrero 2019).



500 años. Una vida en resistencia. Skylight, 2017



Pamela Yates durante el Juicio por genocidio contra el General Efraín Ríos Montt. Skylight, 2013

En este tercer documental de *La Saga de la Resistencia* (1983-2017) se evidencia que uno de los objetivos del régimen militar de Ríos Montt estaba relacionado con la puesta en marcha de megaproyectos de inversión extranjera que buscan satisfacer el hambre por los metales: níquel, cobalto, cromo y cobre, necesarios en la empresa armamentista, la cual es uno de los pilares de la economía de Estados Unidos. Al respecto, Pamela Yates explica:

Después del juicio por genocidio en Guatemala, la cosa más aguda en movimientos sociales era la defensa de los territorios. Entonces, haciendo investigación me di cuenta –y muchos grupos, ONG’s y grupos de derechos humanos me ayudaron a entender– que los sitios de las masacres eran los mismos sitios donde ahora hay industria

extractiva, hidroeléctrica y minera. Entonces, eso a mí me abrió los ojos para que entendiera cómo está ligado al juicio por genocidio y qué tenía que ver el genocidio con la defensa del territorio contemporánea (Entrevista a Pamela Yates, Ciudad de México, febrero 2019).

Entonces, se hace necesario pensar en el “curso cíclico y renovable de la historia” (Rivera, 2010: 52), en cómo “a veces una historia contada tiempo atrás vuelve para hablarte en el presente” (Yates 2011:0’): en la mutación del hambre por los metales y el hambre por la alteridad para re-actualizar el *derecho de conquista del invasor* (Rivera, 2010). Y para ello es indispensable volver en el tiempo.

El hambre por los metales en Guatemala se concentraba en la extracción de cobalto, cromo, cobre y, sobre todo, níquel, un metal esencial para la industria armamentista, siendo la mina Niquegua en Izabal, al sur de Guatemala –territorio maya q’eqchi– la más importante fuente de extracción de dichos metales y que en 1965, mediante la Reforma de la Constitución y del Código de minería, se le había concesionado por 40 años a Exmibal, una corporación que funcionó como *Trust* en medio del conflicto armado en Guatemala. Por consiguiente, a finales de los años setenta: “2.1% de los propietarios detentaban 62% de la tierra cultivable; 87% era dueño del 19% de la tierra; 21% eran “señores exportadores” que poseían latifundios y 84% eran agricultores de subsistencia, quienes no lograban ‘subsistir’ sin trabajar en las haciendas de los grandes terratenientes” (Romano, 2012: 231).

Entonces, a la precarización le siguió el destierro y el genocidio mediante estrategias de contrainsurgencia que se pusieron en

marcha para que el capital extranjero pudiera invertir en actividades exportadoras y extractivas estratégicas. Antonio Caba, líder de la asociación de víctimas de Iloilo en el altiplano guatemalteco, ya lo anunciaba en *Granito de arena. Cómo atrapar a un dictador* (2011):

El patrono hace como 60-65 años ha quitado el terreno en manos de nuestra gente. Entonces, donde hace sus embalses, ponen sus turbinas. Esta es la finca, y si nosotros luchamos en contra de esto, se amparan: “no es en el terreno de la comunidad, es en la finca”. Llegamos a la conclusión, ahí está la hidroeléctrica, donde hubo masacre, ahí está, donde hay explotación de minas, ahí es donde mataron tanta gente ([Caba en Yates, 2011: 69'](#)).



Antonio Caba durante el Juicio por genocidio contra el General Efraín Ríos Montt. Skylight, 2013

En estas condiciones de precarización y de recrudecimiento de terrorismo de Estado, no sólo las naciones mayas se alzaron, otros sectores populares se encontraron ante la urgencia de tomar acciones, uno de ellos fue Gustavo Meoño, quien en la década de los ochenta era líder del *Ejército Guerrillero de los Pobres* y autorizó que Pamela Yates y Thomas Sigel entrarán a filmar entre sus filas.

Yo me incorporé al *Ejército Guerrillero de los Pobres* como miembro fundador, simplemente me pareció natural, me pareció necesario tener esa militancia, tener esa participación. Yo empecé participando en un grupo de jóvenes cristianos, entonces fue realmente una sucesión de hechos. Entré en contacto con las comunidades indígenas de Huehuetenango, empecé a conocer valores, a descubrir valores en la gente en las comunidades. El valor comunitario, el respeto a los ancianos, la valoración de los niños, fueron cosas que yo sentía que se estaban perdiendo en la sociedad en la que yo vivía y, al mismo tiempo, el contraste entre esos valores y la miseria, la exclusión, la extrema pobreza que me hacía ver tan injusto ese sistema. Cuando fue claro que trabajar por las cooperativas automáticamente era considerado subversivo, comunista. Y era obvio que el sistema en general: los terratenientes, el gobierno, el ejército, los empresarios de este país, no estaban dispuestos a cambiar nada, no estaban dispuestos a permitir el mínimo espacio democrático, pues comprendí que tenía yo que buscar el movimiento revolucionario y que el camino de la lucha armada era inevitablemente el único camino (Meoño en Yates, 2011: 16).

Casi tres décadas después, en *Granito de arena. Cómo atrapar a un dictador* (2011), Pamela entrevista a Gustavo Meoño, ahora como el director de un proyecto de sistematización de archivos de la Policía Nacional de Guatemala. Katy Doyle, archivera forense cuya

especialidad es la desclasificación de documentos gubernamentales secretos afirma que: “estos documentos en Guatemala son comparables con los archivos de inteligencia de la Stasi en Alemania Oriental (Doyle en Yates, 2011: 77’). Pamela Yates, relata: “¿quién se hubiera imaginado que el comandante que me permitió filmar con la guerrilla en 1982 sobreviviría para exponer el aparato de terrorismo de Estado!” (Yates, 2011: 79’).

El hallazgo de estos archivos hizo posible la identificación de mandos policiacos involucrados en la desaparición forzada durante los años más cruentos de la dictadura militar, Katy Doyle explica cómo fueron descubiertos y su valor documental:

Los archivos de la Policía Nacional de Guatemala fueron descubiertos por casualidad en el 2005. Dentro de estos edificios abandonados había miles y miles y miles de paquetes de papel, amontonados del piso al techo, archivos y cajas y cassettes. Ésta era una colección de archivos de la policía que contenía, entre otras cosas, documentación de los tiempos cuando la policía se utilizaba como instrumento de terror y represión por el gobierno de Guatemala en 1980, 81, 82, 83, durante todos los años de la peor violencia de la guerra (Doyle en Yates, 2011: 76’).

En cuanto a este trabajo de análisis sobre los archivos de la policía Nacional de Guatemala, Meoño explica:

Hay tres derechos fundamentales que son consustanciales de la justicia de transición: el derecho a la memoria, el derecho a la verdad, el derecho a la justicia. Y creemos que estamos contribuyendo efectivamente en esos ámbitos en estos momentos. Esa convicción de que lo que estamos haciendo no tiene nada más que ver con la recuperación de algo que

ocurrió décadas atrás, tiene muchísimo que ver con lo que tenemos por hacer (Meoño en Yates, 2011: 78').



Gustavo Meoño y el equipo del proyecto de archivos durante la producción de *Granito de arena: como atrapar a un dictador*. Pamela Yates (Directora). Skylight, 2011

La afirmación de Meoño contrasta con la posición que enuncia la hija de Ríos Montt, Zury Ríos, quien aseguró en entrevista con Pamela Yates durante el juicio contra su padre que “para Guatemala, volver hacia el pasado, nos va a convertir en estatuas de sal. No nos ayuda a construir en nada” (Ríos en Yates, 2017: 9’). Con esta declaración Zury Ríos de forma retórica invalida los principios de la justicia de transición, la cual tiene entre sus objetivos garantizar la no repetición de estos delitos de lesa humanidad. Por su parte, Pamela Yates en entrevista destaca:

Los juicios son muy importantes, porque en este caso el juicio cambió la memoria histórica de Guatemala, antes nadie dijo que hubo genocidio en Guatemala [decían] pues hubo masacres, hubo excesos, pero genocidio, no. Y ahora está escrito en la historia, escrito en el veredicto de la Jueza Yassmín Barrios, que sí hubo genocidio y cómo ocurrió. Pero el valor de los testimoniantes, en dar su testimonio en el juicio fue algo increíble que nunca voy a olvidar. Además, no se enseña la historia del genocidio, ni en los colegios ni en las Universidades en Guatemala. Entonces tener este juicio y poderlo documentar, quiere decir que vamos a poder tener esa herramienta para generaciones en adelante, para poder describir lo que pasó (Entrevista a Pamela Yates, Ciudad de México, febrero 2019).



Policía Nacional de Guatemala en *Granito de Arena*. Como atrapar a un dictador.
Pamela Yates (Directora) 2011

En los testimonios y las evidencias recabadas por Yates en *La Saga de la Resistencia* (1983-2017) para probar la brutalidad de las fuerzas armadas en Guatemala durante el régimen del General Efraín Ríos Montt, se puede constatar lo que el sociólogo Carlos Figueroa Ibarra (2002) ha escrito acerca de este régimen en Guatemala: la contrainsurgencia logró institucionalizar la persecución y la militarización de la política, ya que el poder estaba centrado en el alto mando del ejército y ante ello se ejecutaban campañas genocidas en donde quiera que los mandos aseguraban que se encontraba asentada la insurgencia. En *Dictador en el banquillo* (2013), durante el veredicto presentado por la Jueza Yassmín Barrios, presidenta del Tribunal, se reconoció que durante el régimen de Ríos Montt se criminalizó a la nación Maya.

La declaración y el informe pericial rendidos por el doctor Héctor Roberto Rosada Granadas, explica cómo surgió la doctrina de la seguridad nacional y la polarización entre comunismo y capitalismo, siendo asumida en Guatemala como una forma de defender a las élites dominantes. [corte/testimonio de Héctor Roberto Rosada Granadas al que hizo referencia la Jueza durante el veredicto] En el momento en que la doctrina de la seguridad nacional llega a América Latina, era la forma ideológica para dirigir una guerra en contra de todo lo que atentaba contra el Estado. Entonces le pongo el calificativo de “enemigo interno” y lo voy a aniquilar, lo voy a perseguir. [corte/continúa el veredicto de la Jueza Yasmín Barrios, presidenta del tribunal] Utilizando como estrategia el matarlos de hambre, porque se les identificó como un grupo de la población que trasladaba alimentos, apoyo e información a la guerrilla ([Barrios y Rosada en Yates, 2013, Episodio 24: 2'](#)).



Mujeres mayas en *Granito de Arena*. *Como atrapar a un dictador*.
Pamela Yates (Directora) 2011

Acerca de los mecanismos utilizados, Carlos Figueroa Ibarra explica: “sucedió que en las dictaduras militares la ergástula fue sustituida por la cárcel clandestina, el azote y los colgamientos por las torturas más sofisticadas que puedan imaginarse, y el fusilamiento abierto y ejemplar por la clandestina ejecución extrajudicial” (Figueroa, 2002: 152).

Respecto a las inscripciones en el cuerpo racializado como estrategia de contrainsurgencia para desmembrar el cuerpo maya destacan dos testimonios. Por un lado, el de Nicolas Raymundo Cedillo, testigo en el juicio contra Efraín Ríos Montt en Guatemala, quien presencié la masacre en territorio Ixil y que en *Dictador en el banquillo* (2013) narra: “los soldados llegaron y nosotros huimos. Mataron a los que estaban trabajando. Hubieran terminado con nosotros si no hubiéramos huido. Los soldados arrancaron los

corazones de estas personas, los amontonaron en una casa y les prendieron fuego” (Cedillo en Yates, 2013, Episodio 2: 0’).

Por otro lado, destaca también el testimonio de Rigoberta Menchú, registrado en *Cuando las montañas tiemblan* (1983).

El ejército secuestró a mi hermano, su crimen era ser secretario de una pequeña cooperativa agrícola de mi aldea, lo torturaron durante 15 días, le cortaron las uñas, le cortaron el cuerpo, después el ejército publicó un documento llamando a la población a que fuera a ver los castigos que iban a darle a los guerrilleros que tenían en su poder, fuimos a la plaza de *Chajul*, habían veinte hombres torturados, dentro de ellos estaba mi hermanito, estaban hinchados de los cuerpos, sin uñas, sin orejas, estas personas. Un oficial del ejército echó un discurso por tres horas, amenazando a la población: si se metía en subversión le tocaba el mismo destino, como a estos hombres. Los juntaron vivos, les echaron gasolina, los quemaron en esta plaza (Menchú en Yates, 1983: 21’).

Las inscripciones en el cuerpo racializado fueron exhibidas para infundir terror entre los alzados, pero esta estrategia también se combinó con la desaparición forzada y la clandestina ejecución extrajudicial, como explica Carlos Figueroa. En el recrudecimiento de las políticas militares, el medio era el terror y los fines enunciados era la “reestabilización política y desarticulación de oposición y subversión” (Figueroa, 2002: 154). La desaparición forzada se utilizó para intimidar, conseguir información y liquidar al “enemigo interno”, siendo el año de 1982 el punto culminante del terror, cuando el general Efraín Ríos Montt inició su mandato, el cual duró 18 meses, tiempo en el que se ejecutaron el 40% de las desapariciones de la década de los ochenta.

En relación con estas estrategias de contrainsurgencia para desmembrar el cuerpo maya y desmembrar su lucha, Katy Doyle expresa:

Los orígenes del genocidio en Guatemala, como cualquier genocidio en cualquier parte del mundo, fueron el racismo y el miedo, y la codicia por el poder y la tierra. No pienso que podamos responsabilizar del genocidio en sí, su apariencia y su olor a los Estados Unidos. Creo que fue fundamentalmente un proyecto guatemalteco. Pero Estados Unidos estuvo presente en la creación de lo que resultó ser una contrainsurgencia particularmente salvaje y, en ese sentido, Estados Unidos ayudó a construir e institucionalizar tanto la doctrina y la mentalidad como el aparato y la capacidad técnica. Estados Unidos ayudó a crear la maquinaria que cometería las masacres. Y esa es la responsabilidad que cargamos (Doyle en Yates, 2011: 29').



Masacre en territorio Maya en *Granito de arena. Como atrapar a un dictador*. Pamela Yates (Directora) 2011

En ese tenor, Rigoberta Menchú en *Cuando las montañas tiemblan* (1983) señaló: “Si el gobierno de los Estados Unidos manda ayuda a Guatemala, ya sea equipos militares, asesores o ayuda económica, tiene que tener presente que está contribuyendo directamente en aumentar el derramamiento de sangre” (Menchú en Yates, 1983: 72’). Sin embargo, a inicios de la década de los ochenta, a la dictadura militar en Guatemala “El *establishment* estadounidense la denominó como ‘guerra de baja intensidad’ (GBI), que se basaba en la contrainsurgencia, la reversión de procesos y el antiterrorismo” (Romano, 2012: 233).

Sobre el funcionamiento de las estrategias que se implementaron, Katy Doyle narra:

Siempre ha habido un silencio en torno a la violencia que sucedió en Guatemala. Primero y, ante todo, lo que veo en los documentales son vidas. Veo vidas humanas. Veo las vidas de otros, veo patrones de conducta. Veo planificación y las órdenes emitidas ese día cuando esa persona fue desaparecida [...] Hay una riqueza de documentación en los archivos secretos de nuestras propias agencias que cuenta la historia, no sólo de la política de Estados Unidos en Latinoamérica, pero también cuenta la historia de los militares en países como Guatemala. Éste es un cable de la CIA que dice que Ríos Montt emitió una orden a sus altos mandos militares, pero específicamente a su unidad de inteligencia militar, que actuaba como una especie de escuadrón oficial de la muerte [Y lee:] A finales de octubre de 1982 informó a los oficiales de archivo que tenían mano libre para capturar, detener, interrogar y hacer lo que quisieran con aquellos sospechosos de ser guerrilleros (Doyle en Yates, 2011: 8’).

Ante ello, durante el juicio por genocidio contra Ríos Montt en Guatemala, la Jueza Yasmín Barrios, presidenta del Tribunal, reconoció que la criminalización de la nación Maya-Ixil se materializó en masacres sistemáticas:

La declaración e informe pericial explicó que el objetivo era anular a población civil porque se consideró que la población Ixil era base de apoyo de la guerrilla. Lo que se materializó en las masacres indiscriminadas en el área Ixil, violación de mujeres, niñas y ancianas. Bombardeos, quema de viviendas, siembra y animales. Se criminalizó por ser ixil, el sólo hecho de pertenecer a ese grupo indígena llegó a ser un delito mortal ([Barrios en Yates, 2013, Episodio 24: 1'](#)).

Desde la antropología forense, Diego Casallas y Juliana Padilla destacan que “la práctica de contrainsurgencia más utilizada fue la de ‘tierra arrasada’, cuyo fin era ‘quitar el agua al pez’, el pez representado por la guerrilla y el comunismo y el agua por el pueblo, por eso mataron y desaparecieron pobladores y aldeas enteras, buscando restar apoyo a los grupos insurgentes” (Casallas y Padilla, 2004). Una estrategia que fue confirmada por el coronel Martínez, quien expresó en entrevista a Yates durante la filmación de *Cuando las montañas tiemblan* (1983): “hay un principio de Mao Tse-Tung, donde dice: el agua es al pez lo que el pueblo es para la guerrilla, el pez sin el agua muere, la guerrilla sin pueblo muere” ([Martínez en Yates, 2011: 56'](#)).

En el juicio por genocidio contra Ríos Montt en Guatemala, se presentaron más de 100 testigos, cuyos testimonios —como el presentado por Antonio Caba, líder de la asociación de víctimas en Ilom, ante la Audiencia Nacional de España, como se mencionó

paginas atrás— confirman esta sistemática estrategia de masacre genocida contra la nación Maya.

[Pregunta al testigo a través de un traductor ixil-español:] Entre las 30 personas que murieron en abril de 1982, ¿había niños o bebés? [Respuesta del testigo, Nicolas Toma Matom:] Sí, muchos niños fueron asesinados. Incluso mis hijas desaparecieron. Las busqué y no pude encontrarlas. Creo que los soldados llevaron a mis hijas. Quemaron mi maíz, mi trigo, mi chaqueta y muchas otras cosas. [Pregunta:] ¿Fuiste a las montañas? [Respuesta de Nicolás Toma Matom:] Sí, me huí a las montañas. Pero como no traía una chaqueta, me dormí debajo de una piedra grande. [Pregunta:] ¿Cuánto tiempo estuvo en la montaña? [Respuesta de Nicolás Toma Matom:] Aproximadamente dos años. Perdí la razón por todo lo que pasó (Testimonio de Nicolas Toma Matom en el juicio por genocidio contra el General Efraín Ríos Montt en Yates, 2017: 18').



Testimonio de Nicolas Toma Matom en *Dictador en el Banquillo*.
Pamela Yates (Directora) 2013

Esta subalternización y criminalización recrudeció la situación de los pueblos pertenecientes a la nación Maya. El hambre por la alteridad mutó y los mayas dejaron de ser indios o indígenas para ser denominados como “subversivos” y “terroristas”, hombres y mujeres a los que se les podía torturar, ejecutar y desaparecer, mujeres a las que se podía masacrar y violar tumultuaria e impunemente. La forma en que fueron nombrados refleja cómo muta el hambre por la alteridad para adecuarse a los intereses de la empresa capitalista vigente.

La demonización del enemigo se re-actualiza en la criminalización del enemigo, como argumento del genocidio y la tortura sobre los cuerpos racializados. Al respecto, Irma Alicia Velásquez Nimatuj, expresa: “el Estado siempre va a defender los intereses de la élite. Y en aquellos espacios en donde pueblos indígenas no quieren dar su autorización para que sus recursos sean extraídos, entonces los ve y los coloca a ellos como conflictivos” (Velásquez en Yates 2017:52’).

Juan Carlos Gutiérrez, director general de *I(dh)eas. Litigio estratégico en Derechos Humanos A.C*, explica cómo la categoría indígena se asoció durante el conflicto armado con las categorías: guerrillero, subversivo y revoltoso, como concepciones discriminatorias por las que no se respetó la vida y la integridad de las comunidades mayas durante el conflicto.

La sentencia *Caso COC MAX y otros (Masacre de Xamán) vs Guatemala* (2018) de la Corte Interamericana de Derechos Humanos, plantea que es muy importante el análisis de contexto. Hoy lo que apunta la

construcción de la jurisprudencia de los derechos humanos son los contextos en los que se desarrollan las violaciones y, en ese sentido, la corte señala que si bien no existe un elemento probatorio que establezca que hubo una orden directamente del alto mando militar, sí existe un contexto en el que el pueblo Maya K'iche' fue afectado por graves violaciones ocurridas durante el conflicto armado y esa violencia que se dirigió en el conflicto armado contra las comunidades mayas fue altamente utilizado por el Estado guatemalteco. Es decir, fueron declarados objetivos en muchos de los casos. Entonces, a partir de ese contexto es que el ejército guatemalteco actuaba señalando a las comunidades indígenas como ser simpatizantes o ser la base social de la guerrilla. Entonces, ahí hay una categoría: indígena-enemigo interno, indígena-guerrillero, indígena-subversivo, indígena-revoltoso, y la causa, en muchos casos, de la actuación militar que resultó violando los derechos de la vida y la integridad, estuvo relacionada con concepciones discriminatorias contra las comunidades indígenas. Entonces, el Estado incumplió ese deber de respetar sin discriminación el derecho a la vida y la integridad personal de las comunidades indígenas (Gutiérrez, 2020).

Durante la dictadura militar existió discriminación en el uso de la fuerza contra el cuerpo racializado. Y este fue uno de los temas abordados en el documental *500 años. Una vida en resistencia* (2017). En esta producción y en los testimonios elegidos por la defensa de las víctimas para juzgar a Efraín Ríos Montt por genocidio, destacan los resultados de la encuesta que realizó la perita Marta Casaús Arzú, en 1989, a personas de las élites guatemaltecas que se consideran racialmente blancas.

Lo que la perita testificó revela que las fuerzas armadas hicieron un uso discriminado de la fuerza a partir de la consideración racista de que la nación Maya debía ser exterminada.

Cuando yo le pregunto a la élite económica y política, digamos este grupo minoritario que se considera blanco-criollo, refleja una concepción de que los indígenas, primero, no son pueblos; segundo, son una raza inferior; tercero, la inferioridad la llevan en los genes y, entonces, es genéticamente inferior, luego, son irredimibles. La respuesta de un 10% ya es muy interesante, porque plantean que hay que exterminarlos. [Pregunta del abogado defensor de Rios Montt:] Señora perito, ¿su peritaje lo considera una verdad absoluta? [Respuesta de Marta Casaús Arzú:] Creo que no hay verdades absolutas, no existen. No existen en nada, ni en las ciencias, todos nos acercamos y nos aproximamos a la verdad en función de los hechos, en función de los datos y sobre todo en función de una cosa muy importante que está pasando en este Tribunal, en función de los testimonios de las personas que vivieron, sufrieron esa situación (Casaús en Yates, 2017: 13’).

La construcción imaginaria-colonial del salvajismo muestra sus alcances materiales. El genocidio cometido en contra de la nación Maya no podría explicarse sin el racismo, el cual funcionó como argumento para torturar, desaparecer y desterrar a esta nación enraizada.

El tema de la tierra es la columna vertebral de Guatemala. Y cuando uno escucha a los sobrevivientes, ellos hablan del espacio en donde vivían, de la riqueza que había alrededor y de las tierras que van dejando. De cómo también el ejército los va obligando a salir de esos espacios. Ahora vemos que efectivamente mucho de este terror que se impulsó era para poder quedarse con todas esas enormes extensiones. Actualmente si se aprobaran todas las licencias de exploración y de explotación que han solicitado al ministerio, Guatemala tendría una mina por cada 100 kilómetros en promedio. Esto va a destruir el país. O sea, realmente estamos ante una bomba de tiempo (Velásquez en Yates 2017:47’).

Las vidas de los mayas que fueron tomadas significan tan poco para las élites guatemaltecas que con altivez pueden seguir afirmando que “en Guatemala no hubo genocidio, en ningún régimen, en Guatemala no hubo genocidio, sería muy triste que mi país, Guatemala, tuviera un estigma como el genocidio, muy triste, porque en este país no hubo genocidio” (Zury Ríos en Yates, 2017: 38’). En cuanto a este imaginario-colonial, Irma Alicia Velásquez Nimatuj destaca que “un pequeño consorcio de familias ha visto a Guatemala como su finca. Guatemala sigue siendo su finca, por lo tanto, pensar que iban a ser llevados por genocidio era casi imposible” (Velásquez en Yates, 2017: 9’).

Sin embargo, los sobrevivientes llevaron a Ríos Montt ante la justicia en Guatemala, y los testimonios incluidos en *500 años. Una vida en resistencia* (2017) muestran cómo el genocidio se acompañó de las inscripciones en el cuerpo de las mujeres racializadas. El testimonio de una de las mujeres ante el tribunal en Guatemala es una prueba más de ello.

Estábamos huyendo de los soldados. Estaban disparando y me golpearon en la cabeza. Me agarraron y me apuñalaron en la pierna. Todavía tengo la cicatriz en mi pierna. Me detuvieron durante tres noches y una noche me violaron varias veces y no pude levantarme. Ni siquiera podía moverme. Con frecuencia tengo un dolor intenso en mi vagina. Cuando llega ese tiempo, tengo dolor terrible en el útero y la vagina. Y mi estómago me duele mucho. Cuando llevo algo pesado no aguanto el dolor, porque me abrieron mis piernas forzosamente. No sólo me tocaron, me violaron. Porque abrieron mis piernas con gran fuerza. Ellos eran muchos y yo ya estaba herida en una pierna.

(SC44PY2017GT.Testimonio anónimo en el juicio por genocidio a Ríos Montt en Yates, 2017: 22’).

La valiente mujer ixil debió cubrir su rostro con más de un *tzute* (mantilla) para poder enunciar en su idioma lo que padeció, pues como explica Matilde Terraza, líder maya ixil “no es nada fácil, sobre todo para la mujer ixil que su cuerpo es muy sagrado. Y que el cuerpo sea violentado, lastimado, ultrajado, es una ruptura a la dignidad de la mujer ixil” (Terraza en Yates, 2017: 23’). Además, “no es fácil ver a un asesino a los ojos y decirle: tú mataste a mi familia. Entonces, requiere mucha fuerza decir, voy a acusar a esta persona, voy a decirle lo que hizo a mi familia, voy a decirle lo que yo sentí” (Terraza en Yates, 2017: 17’).

La mujer maya-ixil que dio su testimonio ante el tribunal concluyó en medio de lágrimas desbordadas: “doy mi testimonio por toda la sangre que perdí, por todo lo que me hicieron; vengo a decir todo esto porque es la verdad” –llanto y le cubren todo el rostro para que pueda salir de la sala del juicio– (Yates, 2017: 23’). En necesario enfrentar que, a pesar de los dolorosos testimonios, Zury Ríos, hija de Ríos Montt, desde su imaginario-colonial expresó en entrevista a Pamela Yates:

Yo dudo de la credibilidad de varios testigos. Algunos de ellos han inventado historias y han relatado cuestiones y temas que les han sido adoctrinados y enseñados. ¿Por qué? Porque ellos fueron miembros de los grupos subversivos. Entonces les han dicho que, si dicen esto o aquello, van a recibir beneficios económicos (Ríos en Yates, 2017: 25’).

Las mujeres que sufrieron tortura sexual durante el genocidio son, como explica Rita Segato, víctimas sacrificiales, “un mensajero en el que se significa, se inscribe el mensaje de soberanía dirigido al antagonista” (Segato, 2014: 61), por lo que Segato llama a no despolitizar estas agresiones, que tienen como fin último el “control sobre los territorios y cuerpos, y de cuerpos como territorios” (Segato, 2014: 23).

El control de los cuerpos como territorios fue reconocido en el juicio por genocidio contra Ríos Montt en Guatemala. La jueza Yasmín Barrios, al leer el sustento del veredicto consideró que los testimonios de los testigos demostraron que “en el área ixil, en las aldeas y caseríos de Santa María Nebaj, San Juan Coatza y San Gaspar, se produjeron muertes violentas de seres humanos, violaciones sexuales y arrasamiento de las aldeas. Lo que obligó al grupo Maya-Ixil a desplazarse para salvar sus vidas” (Barrios en Yates, 2013, Episodio 24: 0'). Al reconocimiento del arrasamiento para exterminar y desterrar se sumó el de la tortura sexual, la cual fue una estrategia para cercar la posibilidad de insurrección, pues buscaba asegurar el exterminio simbólico y político de las mujeres que resisten al orden colonial.

Las declaraciones rendidas por las mujeres ixiles [...] demuestran que fueron violadas sexualmente por soldados del ejército, siendo evidente el dolor que todavía experimentan al recordar los hechos, pues se utilizó violencia física y psicológica, utilizada en contra de ellas al ser abusadas sexualmente, buscando romper con la figura de la mujer porque es portadora de vida, la que transmite los valores de la comunidad, la que da los conocimientos básicos para la vida, siendo admirable para los

jueces, la forma en que los ixiles han defendido su identidad cultural, aún en medio de la adversidad ([Barrios en Yates, 2013, Episodio 24: 3'](#)).



Testimonio de mujer torturada sexualmente en *Dictador en el Banquillo*.
Pamela Yates (Directora) 2013

El “control sobre los territorios y cuerpos, y de cuerpos como territorios” (Segato, 2013: 23), pudo ser demostrado gracias al valor de la nación Maya-Ixil, que luchó durante años para tener acceso a la justicia. Los testimonios de los peritos respaldaron la palabra de la nación Maya-Ixil, siendo determinante la declaración de Rodolfo Robles Espinoza, quien presentó el peritaje militar, el cual fue anclado con el material documental proporcionado por Pamela Yates.

La declaración y el peritaje militar efectuado por el perito Rodolfo Robles Espinoza, permite establecer que los miembros del alto mando del ejército tenían el dominio del hecho y que su posición podía haber detenido los ataques reales a la población civil, la desaparición del

grupo Maya-Ixil e impedir la impunidad, así como la violación a los derechos humanos. Por lo antes expuesto, los juzgadores consideramos que el acusado José Efraín Ríos Montt tuvo conocimiento de todo lo que estaba ocurriendo y no lo detuvo, a pesar de tener el poder para evitar su perpetración. Además de estar enterado de la existencia e implementación de los planes *Victoria 82*, *Firmeza 83* y *Operación Sofía*, los cuales autorizó. En los cuales claramente se indica que debe efectuarse el control de la población y eliminar al enemigo interno. Siendo claro al indicar que no se pueden implementar planes sin la autorización del comandante general del ejército, además de existir responsabilidad de mando, pues el comandante general del ejército es la máxima autoridad y quien ejerce el mando [corte/ presentación de pruebas documental: la entrevista realizada por Pamela Yates a Ríos Montt en junio de 1982. En la que el General explica] El valor nuestro está en nuestra capacidad de poder responder a las acciones de mando, eso es lo más importante. El ejército está en capacidad de reaccionar, porque si yo no puedo controlar al ejército, entonces ¿qué estoy haciendo aquí? ([Barrios y Ríos en Yates, 2013, Episodio 24: 5'](#)).

El veredicto del primer genocidio juzgado en Guatemala

El genocidio lento



Presentación de prueba documental en *Dictador en el Banquillo*. Pamela Yates
(Directora) 2013

Juan Francisco Soto, representante de las víctimas en el juicio por genocidio contra el General Efraín Ríos Montt. Alegato final:

Aquí han pasado más de 100 testigos, dando sus declaraciones, testigos ixiles. Y hablaron sobre las barbaridades que se cometieron contra el pueblo Ixil. Pero no es sólo contra el pueblo Ixil. Esto lo vivieron todos los pueblos de nuestro país. Pedir justicia no es una revancha, pedir justicia no es una venganza. Pedir justicia no se trata de ideologías, no se trata de izquierda o derecha. Pedir justicia es un derecho. Y lo que han hecho los ixiles aquí, pidiéndole justicia a este honorable tribunal, es una muestra al mundo, de que son ellos los que quieren vivir en un país

civilizado, y en un país donde se respete la ley por igual para todos. La justicia está llamada a jugar un papel muy importante en la memoria histórica de este país. Hoy tenemos la oportunidad en nuestro país de juzgar el primer genocidio en 500 años (Soto en Yates, 2017: 34’).

/Corte/Efraín Ríos Montt y su declaración final:

Nunca autoricé, nunca firmé, nunca propuse, nunca ordené que se atentara contra una raza, una etnia o una religión. Nunca lo hice. Y de todo lo que han dicho, no hay ninguna prueba que evidencie mi participación (Ríos en Yates, 2017: 35’).



Declaración final de E. Ríos Montt en *Dictador en el Banquillo*.
Pamela Yates (Directora) 2013

/Corte//Irma Alicia Velásquez Nimatuj:

Es uno de los momentos más bellos de mi vida porque estaba con mi hija y porque para nosotros nuestros hijos son la continuidad de nuestra lucha y son la continuidad de nuestros abuelos y de nuestras abuelas (Velásquez en Yates, 2017: 35’).

/Corte/Jueza Yassmín Barrios, presidenta del tribunal:

Los juzgadores hacemos el análisis siguiente: que la conducta del acusado, José Efraín Ríos Montt, encuadra en el delito de genocidio, por lo que debe imponerse la pena correspondiente. 50 años de prisión inconvertibles. –Aplausos y gritos en la sala– Creemos que en realidad para que exista paz en Guatemala, debe existir previamente justicia. Ordenando su ingreso directamente a prisión. (Barrios en Yates, 2017: 36’).

/Corte//Irma Alicia Velásquez Nimatuj:

Yo siento que fue un momento sumamente fuerte y sumamente histórico. Esto representó, por un momento, la justicia que se ha negado a todas las generaciones de mujeres indígenas, a todas las generaciones de hombres indígenas... A la resistencia indígena que jamás ha cedido (Velásquez en Yates, 2017: 37’).

El genocidio cometido contra la nación Maya-Ixil fue juzgado, Efraín Ríos Montt fue declarado culpable el 10 de mayo del 2013 y el 20 de mayo del mismo año la sentencia del juicio fue anulada por la Corte de Constitucionalidad.

...estas mujeres han estado hablando de estos crímenes por décadas, pero sintieron que fue la primera vez que fueron escuchadas. Entonces, para ellas, aunque dejaron a un lado el veredicto al final, para ellas el

veredicto está vigente, porque fueron escuchadas, dieron sus pruebas, su evidencia, la jueza dictó la sentencia de culpable y eso es suficiente para ellas (Entrevista a Pamela Yates, Ciudad de México, febrero 2019).

En cuanto al alcance del *granito de arena* que aportó el equipo de Skylight, Pamela Yates destaca no sólo el uso del documental como prueba forense, sino que también distingue elementos que hacen del cine documental un dispositivo para detonar la memoria de la cultura insurgente.

El primer efecto dramático es que contribuyó como evidencia forense clave en condenar a Ríos Montt, poner a Ríos Montt como el autor intelectual del genocidio en Guatemala. Pero también, aún más importante, es que todo el mundo puede ver a guatemaltecos valientes, y cuando nosotros vemos gente valiente en la pantalla eso nos va a dar valor también, valor en que podemos actuar, podemos cambiar nuestra situación, podemos demandar una vida mejor, podemos demandar nuestros derechos (Entrevista a Pamela Yates, Ciudad de México, febrero 2019).

La memoria de la cultura insurgente de esta nación Maya está enraizada en las montañas del altiplano guatemalteco. Daniel Pascual, líder campesino y hermano de Inés, aquella jovencita que le compartió su testimonio y la metáfora del *granito de arena* a Pamela Yates en 1982, narra:

El ejército nos sacó de la casa en el municipio de la cabecera municipal de Zacualpa. Vivimos 16 años en estas montañas y las montañas, las plantas, las hierbas, nos cubrieron para defendernos también de la guerra. Aquí, muchas veces tuvimos que comer de los mismos árboles, los frutos. Hay una conexión que puede ser el tiempo, puede ser la

resistencia misma o la memoria. Inés, mi hermana, se alzó en estas montañas. Entrenó en alguno de estos lugares [/corte/Inés pronuncia:] Yo me llamo Inés, guatemalteca del K'iche', 16 años. Pues, nosotras las mujeres tenemos muchos pensamientos antes de venirnos aquí en la guerrilla. El pensamiento mío fue que mi gente necesita mucho ser libre, que no la exploten, que no la discriminen y que no la repriman. Nosotras las mujeres, pues también podemos hacer la lucha y todo eso, nosotras estamos haciendo un gran esfuerzo, dando un *granito de arena* para que nuestro pueblo sea liberado. [/corte/Daniel Pascual pronuncia] Se quedó joven, porque nunca envejeció, o sea siempre la voy a recordar joven, casi niña ¿no? porque murió a los 16 años en combate. Está en el aire, está en el bosque, está en las flores, está presente. El genocidio que ha pasado en Guatemala es un genocidio con todas sus expresiones, estoy hablando de un genocidio espiritual, un genocidio de la memoria histórica misma, un genocidio cultural, es un genocidio lento (Pascual e Inés en Yates, 2017: 19').



Inés en Granito de Arena. Como atrapar a un dictador.
Pamela Yates (Directora) 2011

CAPÍTULO 3

autores, categorías y narrativas

La intervención de la mirada

Interseccionalidad: raza - clase - género

autora → (Davis)

Imagen-archivo

(Barriandos)

Imagen compleja

(Catalá)

← categoría analítica

Fotógrafo:

Martín Chambi

Mirada ch'ixi

(Rivera Cusicanqui)

Memoria de la cultura y símbolo

(Lotman)

Obra de:

Martín Chambi y

Waman Puma de Ayala

autores
de las
obras →

Archivo

(Mbembe)

Cuerpo disciplinado

(Foucault)

narrativas

→ Inakayal vuelve: bordar el genocidio Mapuche

Fotoperiodistas: Colectivo Fluxus

y Wio Gualinga Kichwa de

Sarayaku

CAPÍTULO 3

Repolitizar la mirada

No me defino como Feminista porque yo lucho desde las epistemologías indígenas, desde un sentido de la vida que tiene que ver con alcances más plurales. Mi posición frente a la vida es luchar contra todas las formas de dominación, pero desde una condición de libertad y de que yo soy sujeta política con capacidad de inventar formas políticas de lucha también. Cuando las mujeres indígenas nos nombramos feministas casi que se piensa que porque somos feministas es que hemos creado conciencia de lucha.

Aura Cumes. *Un patriarcado colonial somete no sólo a las mujeres*, 2018.

La mirada anticolonial es una entrañada forma de mirar que está encarnada en quienes han sido atravesados por las experiencias de subalternización, opresión y racialización. Los diferentes niveles de opresión son resultado de la intersección entre las condiciones de *raza, clase y género*, como explica Angela Davis (2005). En las narrativas desobedientes podemos observar que existe una diversidad de miradas con relación a los grados de opresión que hemos internalizado. Sin embargo, es posible diferenciar entre dos miradas antagónicas: la mirada colonial y la mirada anticolonial. La mirada colonial se construye desde las narrativas que se instituyen en los regímenes de representación dominantes. La mirada anticolonial, por otro lado, es construida de manera crítica desde narrativas que desobedecen a ese régimen y por ello ambas miradas se encuentran en disputa.

La mirada enraizada en la imagen-archivo

Con el fin de reflexionar con relación a la heterogeneidad de la mirada detrás de estos regímenes de representación pensemos en la fotografía. Inicialmente debemos tener presente que podemos acercarnos a la mirada del fotógrafo analizando su condición material, para lo cual podemos indagar en la región del mundo a la que pertenece y qué papel juega este territorio dentro de la división internacional del trabajo, y de ese panorama general aproximarnos a su lugar de enunciación. Es decir, a su condición de *clase-raza-género*, realizando preguntas que nos den información acerca de la mirada de los productores de estas narrativas, y no sólo de los aspectos formales de la imagen.

En una reflexión realizada desde la matriz colonial, la condición de *raza* es imprescindible, y para indagar en torno a los fundamentos materiales, además es necesario tomar en cuenta la condición de clase, lo cual implica comprender el carácter antagónico de la lucha de clases y el funcionamiento de la correlación de fuerzas, las cuales están determinadas por el lugar que ocupamos en el mundo. Por ejemplo, si formamos parte de una nación enraizada que ha sido *encapsulada* —en términos de Yásnaya Aguilar (2019)— dentro de un Estado nación hegemónico, cuya ideología fue construida tras la colonización, con símbolos y prácticas políticas y culturales ajenas, el lugar que ocupamos es en muchos sentidos un lugar que estamos disputando continuamente. Por ello, desde la experiencia encarnada, es decir, la experiencia que nos ha atravesado el cuerpo, conocemos el funcionamiento de la subalternización por nuestra condición de *raza-clase*.

Las asimetrías no sólo se restringen a nuestra condición de *raza* y *clase*, sino que también se extienden hacia nuestra condición de *género*, aunque siempre entrelazadas, pues la disputa que ha atravesado nuestro cuerpo está fundada en los marcadores de control determinados por la *raza* y los mecanismos de subalternización definidos por la *clase*, tres condiciones establecidas en la división internacional del trabajo, porque ésta es resultado de la división misma del territorio entre invasores e invadidos.



Primera motocicleta en el Cusco de Mario Pérez Yáñez. Martín Chambi, 1930

En consecuencia, al evidenciar el lugar de enunciación podemos acercarnos a las condiciones de producción y de circulación de las obras, pues a partir de la intersección *raza-clase-género* se han configurado las asimetrías que no permiten que determinados discursos sean amplificadas. Por ello, existen *experiencias silenciadas* (Arboleda, 2004) y narrativas que destacan por la *visibilización negativa* (Albán, 2006) que hacen de determinadas naciones, estratos o clases sociales o identidades de género.

La mirada de Martín Chambi, de origen qhichwa, es una mirada que se encuentra enraizada en el territorio que plasma en sus fotografías y que sublima no sólo las prácticas culturales o los conflictos en las que está inmerso, sino también la vida cotidiana de la cultura a la que pertenece.

Martín Chambi nació en Coaza, Puno, Perú, en 1891 y murió en 1973, formó parte de la Escuela Cusqueña de Fotografía y su trabajo fue reconocido desde la primera mitad del siglo XX, cuando en su región andina se encontraban en disputa dos narrativas que representaban a las naciones enraizadas, como explica Ulises Zeballos Aguilar (2002): la narrativa de los gamonales y la de los indigenistas.



Campesinos en el juzgado. Martín Chambi, 1929

La narrativa de los gamonales juzgaba a los integrantes de estas naciones como “salvajes, vengativos y con instintos animales” (Zeballos, 2002: 80) y la narrativa de los indigenistas los consideraba como el ideal peruano, como “nuevos indios” con sus tradiciones, pero asimilados en la cultura mestiza. En ambas narrativas, quienes los representaban no pertenecían a estas naciones enraizadas. En cambio, Chambi sí poseía la competencia narrativa y simbólica para lograr fotografías hondas, por ejemplo: *Campesinos en el juzgado* (1929), donde es posible analizar profundos sedimentos de la *memoria de la cultura* (Lotman, 1996) y no sólo rasgos coyunturales.



Campesino de Calca. Martín Chambi, 1926

milenarios mostrándose de la forma en que los retratados querían trascender en la imagen.

La fotografía de Martín Chambi proviene de una mirada enraizada en la comunidad, la cual es una forma de ver que no sólo logra desvanecer las asimetrías entre el que capta la imagen y el que la protagoniza, sino que también se convierte en el detonador de una diversidad de emociones, más allá de un ensueño o de una denuncia. En consecuencia, al analizar la obra de Chambi como imágenes-

Los retratos realizados por Chambi, como *Campesino de Calca* (1926), están permeados por la estética[colonial] de la época. Sin embargo, poseen una cualidad sumamente importante: revelan la intimidad del retratado más allá de la herida colonial. Ante la cámara de Martín Chambi se ve a mujeres, hombres, niños y abuelas, posar alegres y altivos, en un estudio fotográfico, en la comunidad y en su vida cotidiana. De ahí que en sus fotografías se pueden apreciar rostros y rasgos

archivo podremos acercarnos a la imagen compleja, pues en ella existen no sólo múltiples sedimentos, sino que también es transdimensional, porque se trata de una representación que proviene de una mirada enraizada y de un proceso estético-político-emotivo entre quienes logran reconocerse como parte de una misma historia, no sólo de agravios, sino también de sueños, resistencias, luchas y fiestas.

La mirada en disputa sedimentada en la imagen compleja

En cuanto a las múltiples miradas que son resultado de la intersección de la condición de *raza-clase-género*, destaca la *mirada ch'ixi* de Silvia Rivera Cusicanqui (2015 y 2018), en la que *ch'ixi* es traducido como “Gris con manchas menudas de blanco y negro que se entreveran”, a partir del Diccionario Aymara-Castellano de Félix Layme Pairumani, citado por Rivera Cusicanqui (2015).



De la serie *Retratos de campo*.
Martín Chambi, Sin fecha

La mirada *ch'ixi* es una mirada en disputa y proviene de la intersemiosis y constante traducción entre dos o más culturas que son constitutivas de la identidad de quien mira, a quien se le ha denominado *mestizo* o *cholo*. La mirada *ch'ixi* posee dos características que es importante subrayar: 1) proviene de identidades que se saben dinámicas y 2) resulta de un proceso complejo y en muchos casos conflictivo, por lo que esta mirada es en sí misma un escenario

de *lucha de sentidos* (Guerrero, 2004). La disputa de sentidos se da en el “alma dividida” por habitar dos mundos.

En el glosario de “Sociología de la imagen. Miradas *ch’ixi* desde la historia andina”, Cusicanqui explica:

Double bind. Término acuñado por el antropólogo Gregory Bateson para referirse a una situación insostenible que llama “doble constreñimiento”. Ésta ocurre cuando “hay dos imperativos en conflicto, ninguno de los cuales puede ser ignorado, lo cual deja a la víctima frente a una disyuntiva insoluble, pues cualquiera de las dos demandas que quiera cumplir anula la posibilidad de cumplir con la otra”. Aquí usamos la traducción al aymara *pä chuyma* para referirnos a un “alma dividida” o, literalmente, una doble entraña (*chuyma*). Si relevamos a esta expresión de sus tonalidades moralizantes, tendríamos exactamente una situación de *double bind*.” (Rivera, 2015: 326).

Esta autora encuentra en este doble constreñimiento una potencia creativa: la *Epistemología Ch’ixi* (Rivera, 2015 y 2018). El camino andado por Cusicanqui para llegar a esta mirada se sostiene de una práctica que descoloniza el saber, pues toma como universo de sentido el idioma aymara y parte de la noción de lo “abigarrado” de Rene Zavaleta, quien ve en la sociedad boliviana “verdaderas densidades temporales mezcladas” (Zavaleta en Rivera, 2018: 16). Las capas de sentido que se encuentran sedimentadas en estas densidades temporales mezcladas se pueden analizar en las imágenes-archivo a partir de un ejercicio de *arqueología decolonial*, como propone Joaquin Barriendos (2010), el cual consiste en analizar cómo en estas capas de sentido se disparan “múltiples imaginarios subyacentes o iconicidades complementarias” (Barriendos, 2010: 136).

La mirada del fotógrafo Martín Chambi es un ejemplo de *mirada*

ch'ixi, pues él no sólo estaba inmerso en su cultura qhichwa, además hacía parte de un círculo de intelectuales que en su mayoría eran indigenistas. Sin embargo, él no compartía esa ideología, pues tenía competencias culturales y simbólicas propias de la memoria de su cultura, las cuales entraban en diálogo y disputa con los símbolos nacionalistas y coloniales.

Las capas de sentido que constituyen a una representación tienen diversas profundidades históricas sedimentadas, están manchadas, están *ch'ixi*. El uso de estos “conceptos metáfora que a la vez describen e interpretan las complejas mediaciones y la heterogénea constitución de nuestras sociedades” (Rivera, 2018: 17) dan cuenta de la “condición multi-temporal de la heterogeneidad social” (Rivera, 2018: 19).

El proyecto de desindianización no toma en cuenta este abigarramiento, que sin embargo persiste y fluye dinámicamente. Iuri Lotman (1996) explica que “el símbolo nunca pertenece a un sólo corte sincrónico de la cultura: él siempre atraviesa ese corte verticalmente, viniendo del pasado y yéndose al futuro” (Lotman, 1996: 102). En consecuencia, los símbolos ancestrales pertenecen a la memoria de la cultura e incluso algunos que parecen haber sido arrancados están latentes. Por ejemplo, el idioma, como explica Francisco Huichaqueo.

Esta vida ya existía antes, lo que pasa es que sólo estaba dormida, como la lengua mapudungun en Chile. Sus descendientes sueñan en su lengua ancestral, pero al despertar no la hablan; sólo les queda removerla y despertarla para que vuelva a florecer entre nosotros. La lengua no está muerta, tampoco nuestra cosmovisión, sólo se durmió por un largo tiempo, producto de las movilizaciones y abusos del mundo. Pero no

nos preocupemos, hemos vuelto con fuerza espiritual en este tiempo para provocar este cambio de energía, nuestra generación ya despertó. Estamos Vivos. La imagen antes de la imagen / la vida antes del sueño (Huichaqueo, 2018).

La memoria del símbolo con relación a la representación es sintetizada por Huichaqueo como *la imagen antes de la imagen/la vida antes del sueño* (Huichaqueo, 2018). Una frase que condensa lo referido por Lotman: “la memoria del símbolo siempre es más antigua que la memoria de su entorno textual no simbólico” (Lotman, 1996: 102). Nuestra imagen existía antes de la imagen que han producido sobre nosotros. Nuestros símbolos ancestrales están latentes, aún cuando han sido atravesados por los símbolos coloniales. Así, los símbolos ancestrales y coloniales no se entremezclan pasivamente, sino que se configuran a partir de tensiones y conflictos, es decir, resultan de la “*defensa de un orden simbólico*” (Rivera, 2010: 45).

Entonces, los símbolos ancestrales se encuentran sedimentados en la memoria de la cultura y las imágenes complejas son espacios de sentido en donde es posible analizar: el diálogo intertextual, el *double bind* y la mirada *ch'ixi*. Para ilustrarlo tomemos como ejemplo, la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, de Waman Puma de Ayala [Felipe Guamán Poma de Ayala], una obra que fue producida desde la mirada en disputa de su autor, quien era descendiente Inca, pero había sido disciplinado desde el orden colonial.

CAMINA EL AUTOR



“Camina el autor” en la *Primer Nueva Coronica y Buen Gobierno*. Waman Puma, 1615

El nombre de Waman Puma (1534-1615) proviene de dos palabras de origen qhichwa con las que se nombran a un par de emblemáticos seres andinos: el Halcón y el Puma. En el siglo XVII este autor escribió y dibujó la *Primer Nueva Coronica y Buen Gobierno* (1615), en la que comparte que es hijo de “Cápac Apo Don Martín de Ayala” (Guamán, 1980: 316) y que su abuelo fue el rey “Topa Inga Yupanqui” (Guamán, 1980: 329). Esta obra se mantuvo oculta hasta 1909 y actualmente se encuentra en la Biblioteca Real de Copenhague, en Dinamarca. En 1936 el Instituto Etnográfico de París realizó su publicación

facsimilar y a partir de la difusión de la obra diversos autores han realizado estudios acerca de ella.

En los dibujos de la obra de Waman Puma pueden realizarse análisis visuales desde la cosmo-existencia qhichwa y aymara para desentrañar su denso sentido. Silvia Rivera Cusicanqui ha analizado esta crónica desde la sociología de la imagen y su mirada *ch'ixi* a la historia andina y destaca aspectos sumamente importantes de esta obra.

...desde una perspectiva histórica, las imágenes me han permitido descubrir sentidos no censurados por la lengua oficial. Un ejemplo de ello es el trabajo de Waman Puma de Ayala [...] Su *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* es una carta de mil páginas, escrita hacia 1612-1615 y dirigida al rey de España, con más de trescientos dibujos a tinta. La lengua en la que escribe Waman Puma está plagada de términos y giros del habla en qhichwa, de canciones y *jayllis* en aymara y de nociones como el “Mundo al Revés”, que derivan de la experiencia cataclísmica de la conquista y la colonización (Rivera, 2015: 176).



“Padre” en la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Waman Puma, 1615

Los integrantes de las comunidades andinas son quienes poseen la memoria de la cultura que les permite comprender los términos, giros del habla, canciones y *jayllis* (traducido como “Canto de victoria. Himno triunfal” en el Diccionario Aymara-Castellano de Félix Layme Pairumani, citado por Silvia Rivera) a los que hace referencia la autora. La competencia simbólica que ellos poseen es imprescindible para acercarse al sentido de la obra de Waman Puma. Es preciso señalar que Silvia Rivera Cusicanqui posee parte

de esa memoria de la cultura, la cual ha revitalizado a partir de los Talleres de Historia Oral y su involucramiento con su historia andina. Un ejemplo de cómo desde la mirada *ch'ixi* Rivera Cusicanqui logra acceder al sentido sedimentado en la obra de Waman Puma es su análisis del dibujo que describe el comportamiento del “Padre”.

El análisis de Rivera se enfoca en la presencia de los indios como “indios bajos” y para desentrañar el sentido sedimentado en la memoria de la cultura lo piensa en aymara y lo relaciona con la palabra *jisk'achaña* que significa achicar o empequeñecer. Despreciar, desdeñar. Desestimar, tener en poco. Desdén, desprecio, menosprecio (Diccionario Aymara-Castellano de Félix Layme Pairumani 2004, citado por Silvia Rivera, 2015). Desde la mirada *ch'ixi* de Cusicanqui, la palabra “*jisk'achaña*” se traduce a la imagen con la representación de los “indios bajos”. Por consiguiente, ella intuye que estos simbolizan las “nociones de opresión y explotación” (Rivera, 2015: 214), que Waman Puma denuncia desde su mirada en disputa, en su crónica que es un texto fundante de las narrativas que insurgieron desde las culturas que estaban siendo colonizadas.

La intervención de la mirada

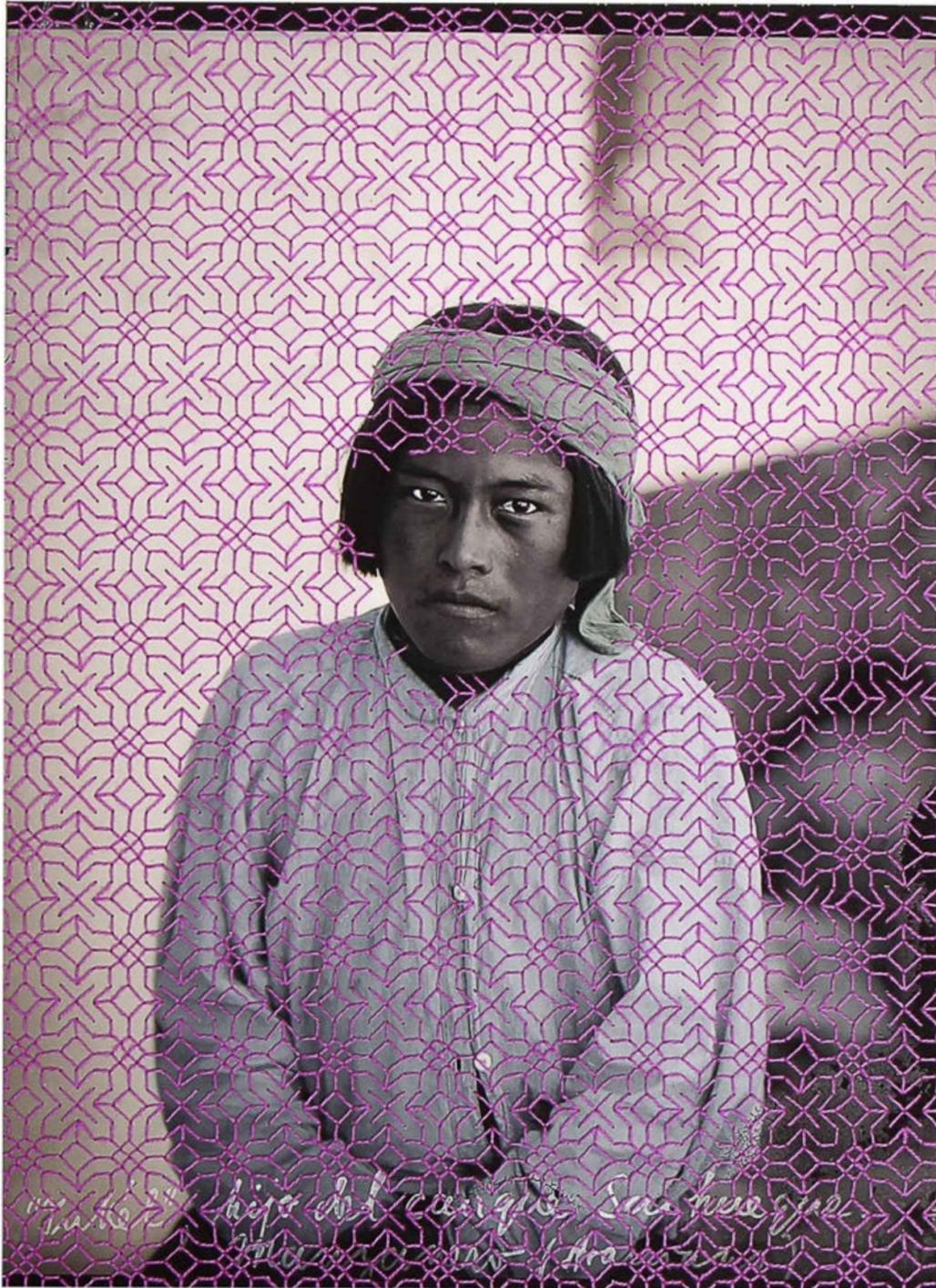
Conocer el lugar de enunciación es un elemento indispensable para acercarse a la mirada del realizador. Sin embargo, lo que le da el carácter de anticolonial a la mirada no depende sólo del fotógrafo, sino que también es resultado de un diálogo entre el productor de imágenes y el receptor. Una imagen que proviene de una mirada colonial puede ser subvertida por el receptor que la analiza o interviene para convertirla en un dispositivo visual emancipador-

anticolonial. Un ejemplo de ello es el [Proyecto “Inakayal vuelve: bordar el genocidio Mapuche”](#) (2018), un trabajo colectivo dirigido por Sebastián Hacher.



Lonko Inakayal. Museo de Ciencias Naturales de La Plata (XIX)/Iluminada por Hacher (2017)

En este proyecto se intervinieron fotografías de prisioneros mapuche que pertenecían a las familias de los *Lonkos* Sayhueque, Inakayal, Foyer y Chagallo, quienes sobrevivieron a “La marcha de la muerte” (1885) y luego fueron trasladados como prisioneros al Museo de Ciencias Naturales de La Plata, donde los “estudiaron” y fotografiaron desde la mirada colonial del cientificismo racial (Hacher, 2017 y 2018).



Trukel, hijo del Lonko Sayhueque. Museo de Ciencias Naturales de La Plata (hacia 1886-88)/Iluminada y bordada por Hacher (2018)

La palabra *Lonko* en idioma mapudungun significa “cabeza” y se refiere a los jefes de un grupo de familias o de una comunidad, por dicha posición y el aprecio que la comunidad le tiene al valiente Inakayal, él se convirtió en uno de los símbolos de la resistencia al genocidio mapuche y por ello este proyecto lleva su nombre. Las fotografías de las familias de estos *Lonkos* mapuches se tomaron entre 1886-1888 y se captaron desde el canon que caracterizaba a los retratos antropométricos.

En 2017 Hacher “iluminó” doce de estas imágenes, él explica que las intervino porque “pintar la representación gráfica de un genocidio es un intento por insuflar vida donde otros sembraron masacres” (Hacher, 2017).

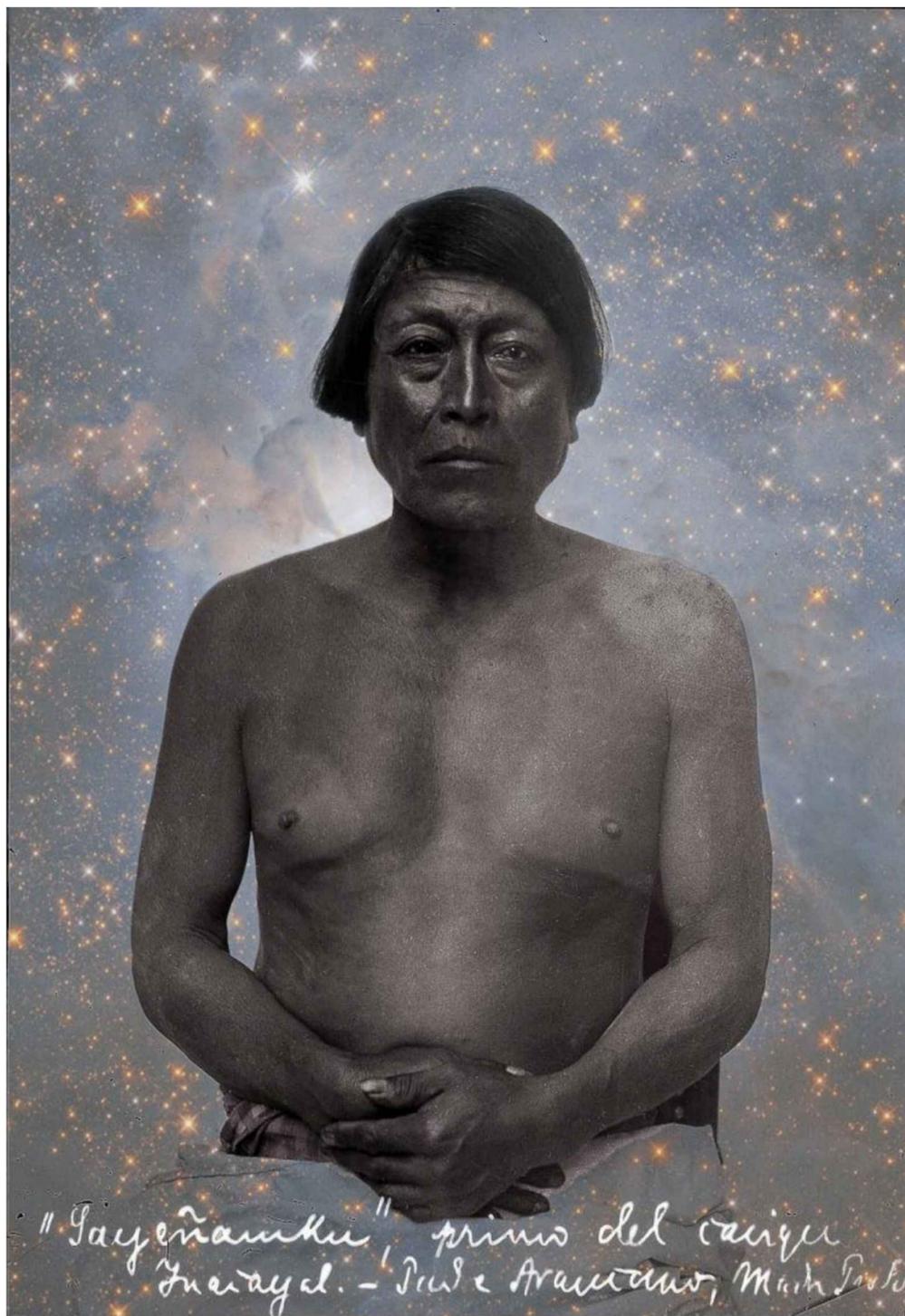


Proyecto Inakayal vuelve. *Intervención de la fotografía por la comunidad Mapuche*, 2018

Un año más tarde, Sebastián Hacher reflexiona en el proceso de restitución que motivó este proyecto y expresó: “las había pintado para sacarlas de la oscuridad en las que fueron tomadas. Bordaba sobre ellas para devolverles la fuerza que les habían robado” (Hacher, 2018).

La intervención de estas fotografías tuvo como objetivo subvertir su sentido y repolitizar la mirada respecto al genocidio mapuche. El proyecto se convirtió en una intervención comunitaria itinerante cuando Hacher devolvió las imágenes a descendientes mapuches y compartió el proceso de bordado como un ritual de sanación, pero además al hacer caminar a las imágenes para “Rebobinar la marcha de la muerte” (Hacher, 2018), recogiendo los

pasos de los ancestros mapuches. En consecuencia, el bordado como ritual-comunitario tuvo como principal motivación restituir de manera simbólica la dignidad y la fuerza de esta nación que resiste a la ocupación colonial.



Yayeñauiku primo del Lonko Inakayal. Museo de Ciencias Naturales de La Plata (hacia 1886-88)/Iluminada por Hacher (2018)

En el caso del proyecto “Inakayal vuelve: bordar el genocidio Mapuche”, la intervención de la imagen mediante el bordado ritual-sanador-comunitario logró restituir de manera simbólica la dignidad y la fuerza de este y otros *Lonkos* mapuches. En cambio, en el caso de las imágenes que son domesticadas por las fuerzas públicas para perseguir a los insurrectos, los alcances de la imagen son más de carácter material que simbólico.

El proyecto de Hacher logró subvertir la mirada colonial que habitaba las fotografías, en primer lugar, porque al “iluminarlas” y bordarlas, como un ritual-sanador-comunitario-itinerante, las sacaron de la oscuridad en las que fueron producidas. En segundo lugar, porque idearon una manera de hacer caminar a las imágenes, sustrayéndolas del silencioso sepulcro del museo

donde habían sido clasificadas y archivadas como escombros de la memoria de la cultura insurgente de la nación Mapuche. En consecuencia, el acto de la intervención de estas fotografías las transmutó en “un lugar para habitarlo, desde donde poder seguir expresándose” (Mbembe, 2002: 25).

Sin embargo, no sólo la imagen racista puede ser subvertida en su sentido, ya que las imágenes captadas desde una mirada anticolonial pueden convertirse en un arma de contrainsurgencia. En el caso de la fotografía documental, esto es posible por la presunción de objetividad que posee y el uso que se le da como evidencia de la realidad. Por ello, este tipo de fotografía es el ejemplo más claro para acercarnos a los alcances no sólo simbólicos, sino también materiales de la representación. Sobre la imagen fotográfica, cabe preguntarnos cómo se conforma el imaginario racista cuando aquello que el fotógrafo captó desde su lugar de enunciación entra en diálogo con la mirada de múltiples receptores, y cómo la circulación de estas imágenes sirve como justificación de la criminalización y el disciplinamiento violento contra el cuerpo desobediente. Tomemos como ejemplo las protestas en Ecuador durante el Paro Nacional que se oponía a las medidas económicas y las reformas que el gobierno de Lenin Moreno quería imponer.

En octubre de 2019, los gremios del transporte convocaron a Paro Nacional, como respuesta a la inminente eliminación de los subsidios al combustible y el 3 de octubre se paralizaron las actividades productivas en todo el país. En la disputa política se vislumbraba que tras la realización de una *negociación sectorial* se llevaría a cabo un *intercambio particularista* (Ramírez, 2020) y el ajuste estructural se implementaría sin gran oposición. Sin embargo, para el

5 de octubre la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE) –con su experiencia encarnada en levantamientos– junto a organizaciones sindicales y una amplia diversidad de insumisos, relevaron a los transportistas y le dieron largo aliento al Paro Nacional, el cual se oponía al neoliberalismo corporativo, al neoliberalismo criollo. Así “el Paro de Octubre dibujaba el encuentro entre clase y etnicidad en la reconfiguración de la política de los explotados” (Ramírez, 2020: 17).

El paro combinó las estrategias de lucha de las naciones enraizadas en el Ecuador con las tácticas de la lucha sindical de la clase trabajadora, en clave no sólo anticolonial sino también feminista, pues las mujeres encabezaron marchas, tomas simbólicas y posibilitaron la continuidad del paro mediante la organización de los espacios de albergue: *el corazón de la revuelta* (Ramírez, 2020).

Los integrantes de los Pueblos y Nacionalidades del Ecuador rompieron con el *ritual del olvido* (Mbembe, 2002), y en octubre, en vez de conmemorar la irrupción de Colón y acatar las reformas y medidas económicas que se les imponían como una forma de renovar el *derecho de conquista del invasor* (Rivera Cusicanqui, 2010), se tomaron las calles y sacudieron con sus protestas el racismo de la nación hegemónica ecuatoriana que los insultó llamándolos bandidos, ladrones, resentidos sociales e incluso correistas. No obstante, el Colectivo Fluxus captó la disputa, tanto material como simbólica de estas protestas, logrando fotografías icónicas en su cobertura *“Paro Nacional: Ecuador en Resistencia”*.



De la serie *Paro Nacional: Ecuador en Resistencia*. David Díaz, Colectivo Fluxus, 2019

Los señalamientos que se amplificaron durante las protestas validan uno de los argumentos que plantea Carolina Arrunátegui Matos cuando analiza el discurso racista contra los pueblos amazónicos en la prensa peruana, sobre el cual enfatiza: “se le atribuye una agencia ‘física’ respecto de sus acciones, pero no una agencia ‘intelectual’. El amazónico ‘amenaza’, ‘advierde’, ‘radicaliza’, ‘ofende’, ‘rompe el diálogo’, ‘impide el acuerdo’, se ‘subleva’; pero todas estas acciones no son realizadas por voluntad propia, sino que hay ‘alguien detrás’ que los conduce” (Arrunátegui, 2010: 449).

La tesis de Carolina Arrunátegui es que mediante la estrategia discursiva que contrasta al “nativo bravo” del “nativo amado” se redimen de culpas a los pueblos para darle continuidad al discurso

en el que son seres manipulables y necesitados de tutela. En el caso de Ecuador, los voceros de las organizaciones de sus diversas nacionalidades, incluidas las de la Amazonía, debieron extender comunicados para deslindarse de partidos políticos y del ex-mandatario Rafael Correa, a pesar de que sus confederaciones tienen una larga historia de lucha por su autonomía.



De la serie *Paro Nacional: Ecuador en Resistencia*. Colectivo Fluxus, 2019

Las imágenes que circularon en los medios de comunicación masiva a nivel nacional e internacional se centraron en mostrar acciones violentas para persuadir al público de la necesidad de contener las protestas con un uso excesivo de la fuerza pública y justificar así la presencia del ejército en las calles: “reprodujeron el relato gubernamental acerca de la configuración de un escenario

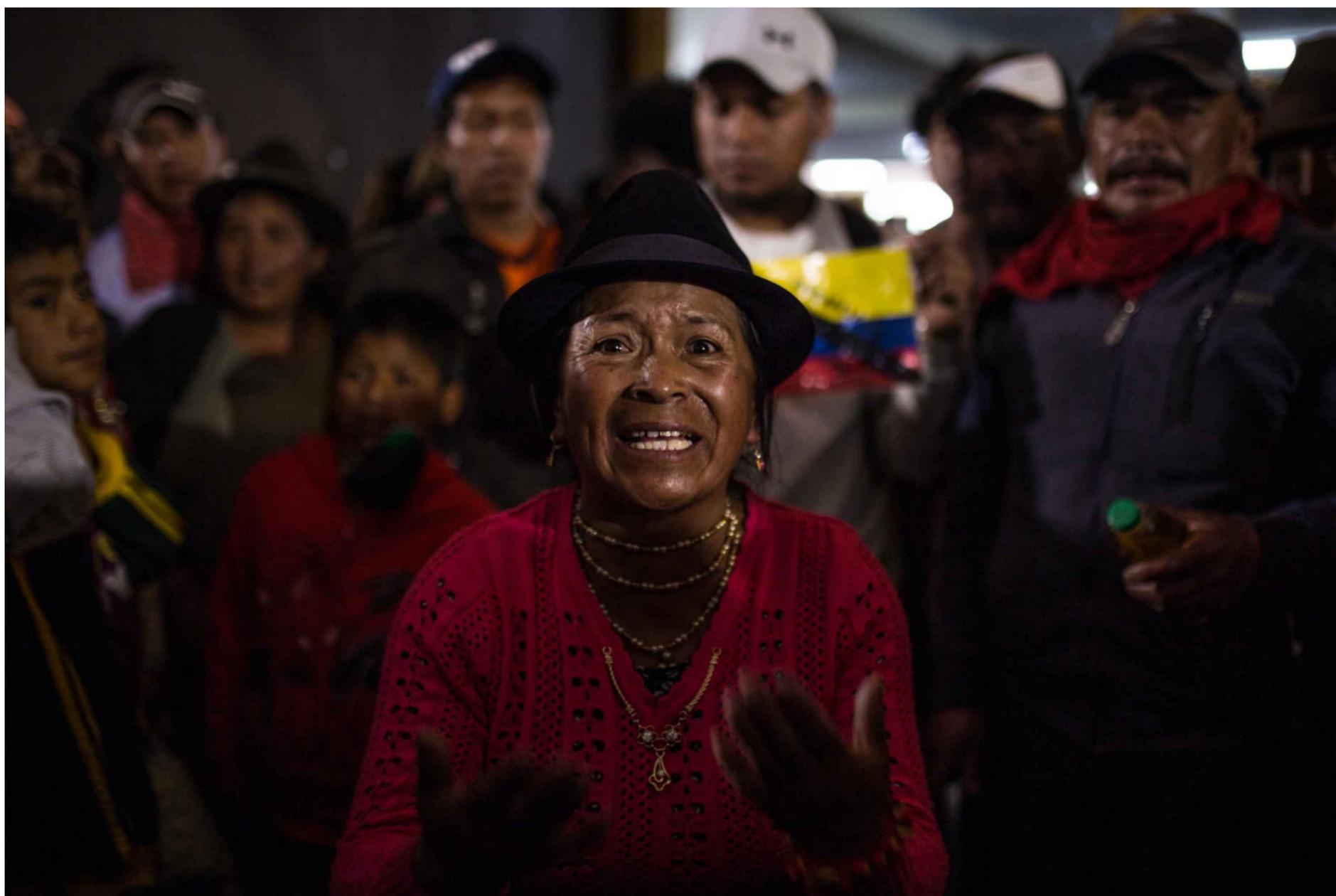
golpista, evitaron mostrar la magnitud de las conglomeraciones o evaluar los significados del conflicto” (Ramírez, 2020: 31).

Incluso en el discurso del ministro de defensa se renovaron conceptos propios de un estado de guerra interna, usando términos como ‘insurgencia organizada’ o refiriéndose como “centros de abastecimiento” a los lugares donde universitarios brindaron alojamiento y atención médica a los manifestantes, quienes no eran admitidos en los hospitales y estaban siendo criminalizados y perseguidos. En una entrevista a Jaime Nebot, ex-alcalde de Guayaquil y líder del Partido Social Cristiano (PSC), un reportero le preguntó si se contaba con suficiente personal de fuerzas públicas y fuerzas armadas en caso de que integrantes del movimiento indígena arribarán a la ciudad de Guayaquil para expresar su descontento, a lo que Nebot contestó enérgico: *“recomiéndeles que se queden en el páramo”*



Manifestantes se enfrentan a la policía en Quito. AFP, 2019

La respuesta de Nebot generó mucho descontento entre los pueblos en medio de la disputa de narrativas en las que se les calificaba de manera racista como una amenaza. Sin embargo, quien tenía una conducta amenazante era Nebot y los medios de comunicación, quienes de manera encubierta estaban pidiendo que se extremaran las medidas de seguridad para impedir la llegada de integrantes de los pueblos y nacionalidades a Guayaquil, la segunda ciudad más importante de Ecuador.



Paro Nacional: Ecuador en Resistencia. Colectivo Fluxus, 2019

La cobertura que se dio a las manifestaciones no sólo provino de las grandes agencias internacionales, el Colectivo Fluxus y fotógrafos independientes salieron también a las calles a registrar los acontecimientos, como por ejemplo Wio Gualinga, quien pertenece al *Pueblo Originario Kichwa de Sarayaku* de la Amazonía ecuatoriana, quien registró las protestas de su pueblo desde una mirada encarnada en la problemática, pues los sucesos atravesaban su cuerpo –colectivo– racializado. El trabajo de estos fotógrafos funcionó como un dispositivo de intervención de la mirada, en el que las imágenes revelan los rostros de las protestas más allá del estereotipo racial o la visibilización negativa que se amplificaba en los medios masivos a nivel nacional e internacional con el objetivo justificar el *poder disciplinario* (Foucault, 2009).



Cobertura del Paro Nacional en Ecuador. Wio Gualinga, 2019

CAPÍTULO 4

autores, categorías y narrativas

Cine semilla

Etnografía multilocal y multisituada

categorías

siguiendo el conflicto

El cine como arte subversivo (Voguel)

La cámara como dispositivo de percepción y como vigilante
herramienta de observación social

(Breschand)

Cine de ofensiva Jorge Sanjinés y El Grupo Ukamau

"La voz de los sobrevivientes" Jorge Silva y Marta Rodríguez

siguiendo la metáfora

Las inscripciones en el cuerpo racializado

(Marcus, Segato, Aranguren, Rivera y Albán)

autores

Memoria de la cultura insurgente

siguiendo la filmografía

Tiempo semilla. [Fuera de aquí] Lucshi Caymanta

(Álvarez, Vignati y Zamorano)

El levantamiento indígena de junio de 1990

El fuego ha pasado de mano en mano

(Rivera y Albán)

Por la tierra, por la vida: levantémonos

Ya nos son tiempos de decir patrón

(Guerrero, Albán y Arboleda)

narrativas

CAPÍTULO 4

Cine semilla

Pongamos la palabra para recoger el rostro,
que el hueso escuche el gris de la piedra,
sentemos el aliento de la gran mazorca
para hacer camino con los que vienen a nuestra carne,
los del otro cerro, los de la lluvia, los de la noche amanecida.
[...]

Al decir la palabra triste de los abuelos,
decimos: palabra que mira,
que guarda, que vive.

Hubert Malina. Fragmento de *La cicatriz de mi voz*, 2016

Existe una diversidad de narrativas, miradas y formas de hacer cine. Sin embargo, es posible reconocer tres rupturas en la mirada documental: el cine documental político o militante, el cine documental colaborativo y el cine documental enraizado.

El cine documental político o militante mostró que es posible que la inquietud estética del realizador fuera guiada por una exigencia política asumida, logrando una ruptura con la pretendida objetividad. El cine colaborativo, por su parte, enseñó que cuando el cineasta —que muchas veces es un etnógrafo— se permite tener un encuentro con la alteridad basado en el diálogo, las producciones documentales resultantes versan sobre temas que la comunidad necesita o desea exponer y amplificar, desde guiones que se elaboran de manera conjunta, entonces, se da una ruptura con relación a la autoría, se transita del cine de autor al cine comunitario. Finalmente,

el cine documental enraizado –que se caracteriza por ser realizado por quienes están siendo atravesados por la problemática y que habitan el territorio y la cultura que están retratando– se produce desde la voz comunitaria, de quienes se han posicionado desde la ruptura de la pretendida objetividad y además han logrado una importante ruptura con la asimetría de la representación.

Cine insurgente. El encuentro de miradas

Jean Breschand (2004) explica que la cámara tiene tres funciones: dispositivo de percepción, herramienta de observación social y medio para nuevas figuraciones. En este apartado se reflexiona en torno a la cámara como *dispositivo de percepción*, que permite una aproximación “a una experiencia poética del mundo” (Breschand, 2004: 17) y en cómo mediante este dispositivo es posible experimentar sensaciones, ya que una película retrata el momento de una experiencia.

Antonio Ziri3n desde la Antropología visual explica que la categoría *est3tica* deriva del adjetivo griego *aisth3tik3s*, que alude a lo susceptible de ser percibido por los sentidos. En consecuencia, “la *aesthesis* no s3lo se refiere a lo sensorial, sino tambi3n a una cierta capacidad intelectual y una forma de conocimiento” (Ziri3n, 2017). En dicha reflexi3n, este autor enfatiza en la importancia de entender la est3tica, m3s all3 de su valor po3tico, como experiencia. Por consiguiente, la *experiencia est3tica* (Ziri3n, 2017) se refiere al encuentro con el otro, donde se conectan subjetividades y sensorialidades distintas.

Es importante destacar que cuando este encuentro est3 mediado

por el registro audiovisual se pone en marcha el funcionamiento de la cámara como dispositivo de percepción. Así, a partir de la perspectiva descrita, la antropología visual camina hacia experiencias etnográficas mutuas desde las que se realizan trabajos audiovisuales como el documental colaborativo, que pretende romper la asimetría de la representación, buscando sepultar la irónica afirmación de Eliot Weinberger: “hay una tribu, conocida como los ‘cineastas etnográficos’ quienes piensan que son invisibles” (Weinberger en Barriandos, 2010: 133).

Jorge Silva (1941-1987) y Marta Rodríguez empezaron a realizar cine documental militante desde finales de la década de los sesenta, con una mirada colaborativa desde su perspectiva combativa del *cinéma vérité* de Jean Rouch. “Para los practicantes de este estilo de cine documental, la verdad [es la] de un encuentro [entre sujeto y cineasta] en vez de una verdad absoluta o sin intervenciones” (Wood, 2012: 33).

En consecuencia, la experiencia estética, entendida como este encuentro entre subjetividades y sensorialidades distintas, desencadena un proceso de diálogo en el que se construye una narrativa que profundiza en las problemáticas que son relevantes y urgentes para las comunidades de las naciones retratadas. En los trabajos documentales de estos cineastas podemos escuchar *experiencias silenciadas* (Arboleda, 2004) narradas en la voz de sus protagonistas, quienes forman parte de la *sabiduría insurgente* (Guerrero, 2010) de su comunidad.

La noción sabiduría insurgente proviene de Patricio Guerrero, quien fortalecido por la sabiduría de lideresas indígenas de los Andes, como Mama Dulu Dolores Cuacango y Tránsito Amaguaña,

y mediante la experiencia de compartir con ancianos guaraníes en Paraguay, hace énfasis en que las sabidurías insurgentes “proporcionan referentes de sentido, no sólo para poder comprender la realidad y la vida, sino también para transformarla” (Guerrero, 2010: 23). Este autor ecuatoriano asegura que “la sabiduría hace posible la comprensión desde la vivencia experiencial para la transformación, para la liberación” (Guerrero, 2010: 55), destacando que “no es sólo la mirada, sino la articulación entre la mirada y la palabra lo que configura el sentido del poder” (Guerrero, 2010: 30).

La sabiduría permite el encuentro entre la explicación, la descripción, la comprensión, el diálogo entre conocimiento y amor, entre el saber y la intuición, entre el corazón y la razón, para la transformación y liberación de uno mismo y de la realidad; la sabiduría hace posible que podamos *corazonar* la vida, no sólo para comprenderla, sino fundamentalmente para transformarla, de ahí su sentido insurgente (Guerrero, 2010: 55-56).

Para acercarnos al significado de sabiduría insurgente, tomemos como ejemplo el documental *La voz de los sobrevivientes* [1980] de Jorge Silva y Marta Rodríguez. Una producción que es significativa por ser un documental en el que hay un cruce de miradas entre la mirada colaborativa y la mirada enraizada.

Marta Rodríguez y Jorge Silva se encontraban en la región del Cauca en Colombia, realizando la investigación para el documental *Nuestra Voz de tierra, memoria y futuro* (1981), cuando integrantes del Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC), les pidieron que realizaran un documental acerca de los asesinatos de sus líderes en el proceso de recuperación de tierras que como movimiento indígena estaban llevando a cabo.



Benjamín Dindicué en *La voz de los sobrevivientes*. Silva y Rodríguez (Directores) 1980



Testimonios en *La voz de los sobrevivientes*. Silva y Rodríguez (Directores) 1980

Silva y Rodríguez documentaron la reunión que una comitiva del CRIC sostuvo con delegados de Amnistía Internacional y realizaron entrevistas con compañeros de lucha y de vida de algunos de los dirigentes asesinados en el Cauca durante lo que iba del régimen del presidente Julio César Turbay Ayala (1978-1982). El resultado de este trabajo, que además quedó registrado como un documental realizado por Jorge Silva y Marta Rodríguez en colaboración con la comunidad indígena de Coconuco-Cauca y el CRIC, fue *La voz de los sobrevivientes. Homenaje a Benjamín Dindicué* (1980).

El montaje del documental se centra en la *voz de los sobrevivientes* narrando su experiencia. Inicialmente una voz en *off* (sonido fuera de campo, en el que no vemos a quien emite la voz) acompañada de fotografías de dirigentes que han sido asesinados/corte/voz en *in* (quien emite la voz aparece en la imagen). Después presenciamos la reunión entre delegados del CRIC y de Amnistía Internacional. En esta

primer secuencia el CRIC denuncia:

La represión de parte de los terratenientes y de parte de las autoridades ha sido una constante que siempre nos ha ido acompañando. Después de

la muerte del compañero Gustavo Mejía hasta la actualidad han muerto compañeros dirigentes en manos de pájaros, un total de 48 compañeros. La mayor parte de estos compañeros han sido compañeros dirigentes de comunidades, compañeros dirigentes de empresas comunitarias, compañeros dirigentes de tiendas comunales o compañeros gobernadores de los diferentes cabildos. En el año de 1979 se agudiza mucho más esa represión, se agudiza con la muerte del compañero Abelino Ulé en la zona norte, compañero dirigente de toda la zona. Con la muerte del compañero Benjamín Dindicué, en la zona de Tierradentro, el cuatro de febrero, compañero que fue vicepresidente del Consejo Regional Indígena del Cauca el año pasado. La detención de los compañeros directivos, compañero Marcos Abeldama. En términos generales, nuestra situación es delicada, nuestra situación es difícil ya que el objetivo principal del enemigo es acabar con nuestro movimiento (*La voz de los sobrevivientes* en Silva y Rodríguez, 1980).



Testimonios en *La voz de los sobrevivientes*. Silva y Rodríguez (Directores), 1980

En el discurso del CRIC, como sujeto colectivo, se denuncia la violencia contra los insurgentes: los insurgentes son quienes se levantan contra las autoridades de la nación hegemónica, en este caso el Estado colombiano. Es necesario señalar que debido a la estigmatización que en la región se ha generado contra el movimiento indígena, las palabras insurgente o subversivo no son utilizadas por estos pueblos y nacionalidades. Sin embargo, a la luz de los aportes de la ensayista mixe Yásnaya Aguilar (2019), vemos

que las luchas contra el *destierro* (Arboleda, 2007) son luchas de resistencia a los Estados hegemónicos y en ese sentido son rebeliones y acciones insurrectas, luchas de resistencia que buscan subvertir el orden dominante que se cimentó en los Estados nacionales que se fundaron *encapsulando* (Aguilar, 2019) a las naciones enraizadas, es decir, negándoles el acceso a la dirigencia, la participación política-administrativa, la expresión cultural e incluso el territorio. En consecuencia, la insurgencia es resultado de un proceso de toma de conciencia socio-histórica-política-cultural que cuestiona el orden colonial. Los testimonios en este documental son una muestra de ello.

Porque lo mataron a él pensaron que nos íbamos a quedar durmiendo, pero nosotros sabemos cómo seguimos la lucha, porque él dijo: cuando me maten, ustedes y mis hijos no se vayan a quedar asustados, porque nosotros no nos morimos de miedo, porque para morir hemos nacido, pero luchando nos vamos a morir, no de miedo. A él le decían guerrillero, que de otras organizaciones más, pero nosotros decíamos: digan lo que digan, lo que seamos, pero eso no nos da miedo a nosotros y así es que seguiré yo con mis hijos la lucha, contra el terrateniente y contra el gobierno también, porque gobierno y terrateniente son una sola persona ([La voz de los sobrevivientes en Silva y Rodríguez 1980](#)).



Testimonios en *La voz de los sobrevivientes*.
Silva y Rodríguez
(Directores) 1980

Los insurgentes, sobrevivientes de la violencia del Estado hegemónico y de los grupos paramilitares, poseen la memoria de la cultura insurgente, aún las mujeres se sientan alrededor del fogón para cuidar el fuego, aún se llevan a cabo rituales de armonización mediados por plantas medicinales y sagradas, aún están recuperando su territorio que sigue en manos de terratenientes y aún son cientos los dirigentes asesinados como una *re-actualización del*

hecho colonial (Rivera, 2010) en la que el invasor renueva su derecho de conquista infligiendo dolor a los cuerpos de los insurgentes, quienes siguen resistiendo al destierro.

El documental *La voz de los sobrevivientes. Homenaje a Benjamín Dindicué* está cerca de ser un retrato de la sabiduría insurgente, pero la militancia de Silva y Rodríguez –y quizá en mayor medida, la urgencia de conformar un documento que se convirtiera en testimonio-evidencia ante el Tribunal Russel en Holanda como el CRIC necesitaba en esa coyuntura– impidió que se abordara la dimensión simbólica de la problemática y no sólo la dimensión política, centrada en la denuncia.

Silvia Rivera Cusicanqui explica en *Violencias (re)encubiertas en Bolivia* (2010), la importancia del orden simbólico.

...estos episodios nos muestran el carácter de la resistencia indígena, que vincula estrechamente una dimensión política (armada o negociada) de la lucha, con la defensa de un orden simbólico y una cosmovisión cultural, que se plasman en el ejercicio de las prácticas rituales y ‘costumbres’ ancestrales, de las cuales se extrae permanentemente la fuerza moral y la legitimidad para cuestionar el orden colonial (Rivera, 2010:45).

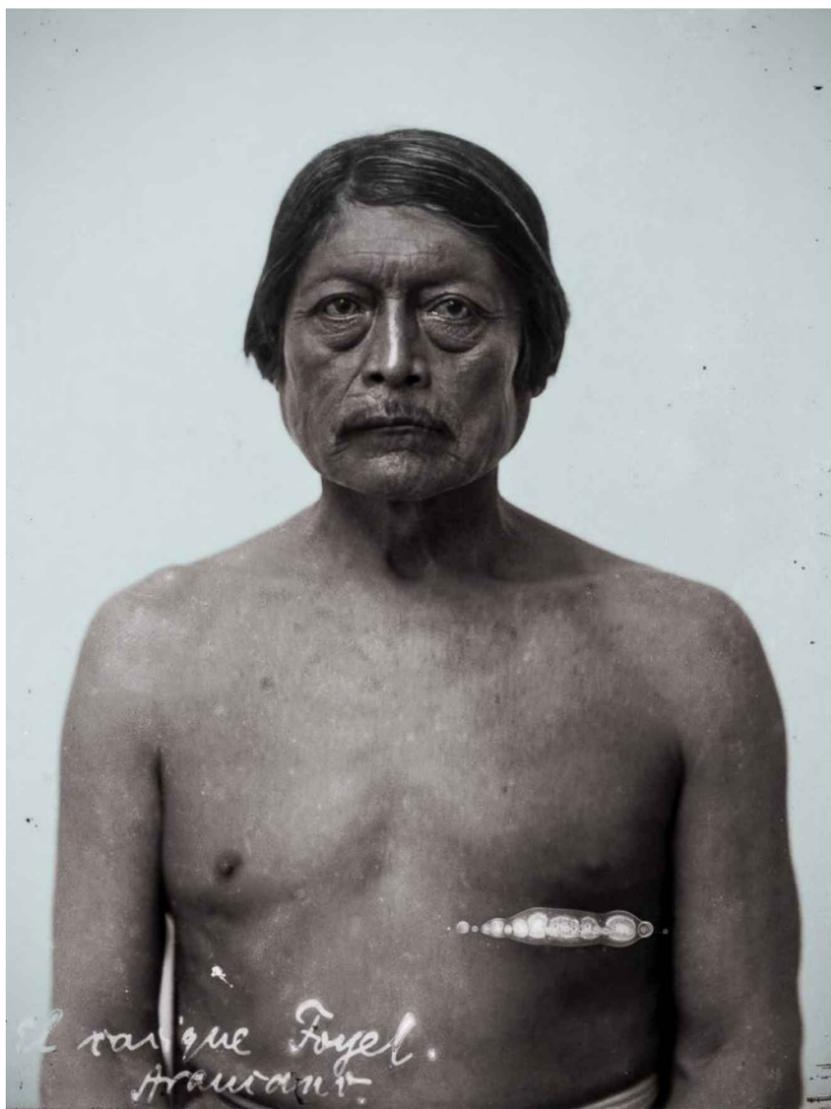
Para lograr un retrato de la problemática, que incluya tanto el orden político como el simbólico, es necesaria una mirada enraizada. Una forma de mirar que pueda ver las múltiples dimensiones de la coyuntura socio-política-cultural-militar. En consecuencia, es necesaria la mirada de quien creció en el territorio, que comprende el horizonte histórico profundo o que conoce a los miembros de la sabiduría insurgente, que por padecer dicho orden entiende su

funcionamiento. Además, la mirada enraizada abraza también las prácticas culturales ancestrales, el idioma y sus recursos estilísticos, metafóricos y sentidos más sedimentados en la memoria de la cultura insurgente.

Sin embargo, el encuentro entre la comunidad y los cineastas en *La voz de los sobrevivientes. Homenaje a Benjamín Dindicué* (1980) – en honor a dicho líder páez asesinado en 1979 – hizo historia, pues este trabajo fue el primer documental que acompañó una denuncia ante organismos internacionales. Es decir, esta producción realizada por Jorge Silva y Marta Rodríguez en colaboración con la comunidad indígena de Coconuco-Cauca y el CRIC, fue el primer documental que se usó como dispositivo para acorazar la defensa legal de una nación enraizada, de ahí su carácter insurgente.

La experiencia estética detrás de este documental es sumamente importante para la memoria de la cultura insurgente en la región del Cauca, pues inauguró una forma más horizontal para producir material audiovisual: el cruce de la mirada colaborativa con la mirada enraizada. En donde la cámara, como dispositivo de percepción, retrató un momento histórico desde la voz y la narrativa de sus protagonistas, pero sobre todo, para los fines que ellos necesitaban alcanzar ante la brutal violencia que los llamaba a insurgir también desde la representación.

Cine subversivo. Dispositivo de desobediencia estética



Lonko Foyer.
Museo de Ciencias Naturales de La
Plata [hacia 1886-88]/Iluminada por
Sebastián Hacher, 2018.

Christian León reflexiona en torno a la fotografía y el cine documental como *registros disciplinarios* (León, 2010), destacando la estrecha relación entre el racismo y el control de los cuerpos. La función de la cámara como *vigilante herramienta de observación social* (Breschand, 2004) es llevada por este autor ecuatoriano hacia la problematización de la dominación desde la representación. En donde “las imágenes indígenas jugaron un papel central en los proyectos blancos-mestizos de administración biopolítica de la población” (León, 2010: 28). Por ejemplo, los retratos antropométricos que sirvieron para la identificación criminal y médica, en las que al retratado se le anulan sus derechos y su humanidad.

La fotografía ha servido como registro para criminalizar, por lo que es densa de sentido político-ideológico-militar, debido a que ha sido usada como una estrategia de contrainsurgencia que muestra los cuerpos de los insurrectos violentados para advertir acerca de las fuerzas aniquiladoras del Estado. León lo evidencia en el caso de la sublevación de 1871 en Ecuador: “las fotografías de Daquilema encadenado y sentenciado son posibles solamente porque el líder

indígena iba a ser condenado a muerte luego de haber liderado un levantamiento contra el Estado” (León, 2010: 31).



Emiliano Zapata. José Mora, 1919

Excélsior, encabezó su primera plana con caracteres rojos, a ocho columnas, con la siguiente leyenda: ‘Murió Emiliano Zapata: el zapatismo ha muerto’ (Pineda, 2019: 345).

En ese sentido, en México, Francisco Pineda (2019) revela que el sentido que se buscó imponer ante la muerte de Zapata fue el del fin del zapatismo. En *El Universal* se leía: “el zapatismo, sin su viejo hombre-bandera, ha terminado”, en *El Demócrata* se sentenciaba: “ahora es fácil la tarea de exterminar los restos del endeble zapatismo” y en la editorial del *The new York Herald* lo llamaron: “el terror suriano” (Pineda, 2019: 345).

La noticia del asesinato de Emiliano Zapata se propagó de inmediato en la prensa. El 11 de abril, uno de los diarios más importantes de la capital,

Un día después de ese encabezado, el periódico *Excélsior* publicó en su portada la fotografía que exhibía el cuerpo del insumiso y, a un lado, la emblemática foto de Zapata y Villa, acompañados de la insurgencia revolucionaria tomando Palacio Nacional. Una portada que ejemplifica la disputa en el nivel simbólico, que muestra al

potente insurrecto del sur: acaecido.

En Bolivia, en octubre de 1967, el Che Guevara fue capturado y ejecutado. Las fotografías de su cuerpo sin vida fueron ampliamente difundidas y han sido analizadas como una puesta en escena por la forma en que Guevara fue expuesto: con los ojos abiertos, el torso desnudo y sin manchas de tierra y sangre, como sí se encontraban los otros dos hombres que fueron ejecutados junto a él. En ambos casos el reconocimiento del cuerpo estaba dirigido a la insurgencia para reafirmar no sólo el poder de las fuerzas armadas, sino el estereotipo criminal sobre el cuerpo desobediente.



Ernesto Che Guevara. Freddy Alborta, 1967

La representación ha sido fundamental para fijar la imagen racial-criminal que proviene de lo que Joaquín Barriandos denomina el *hambre por la alteridad* (Barriandos, 2010), una categoría metafórica que explica la necesidad que se satisface desde el régimen de representación dominante, al producir y consumir narrativas del “otro”. Un “otro” al que no se le considera como sujeto o que se le retrata como inferior con el objetivo de justificar el destierro, la esclavitud, el genocidio y el *poder disciplinario* (Foucault, 2009) al que someten al vencido militarmente.

La imagen como registro disciplinario en el cine potencia sus alcances, como se puede apreciar en las narrativas que buscan exotizar e incluso criminalizar a los pueblos que serán explotados por proyectos mineros, madereros, turísticos, etc. En este orden de ideas, destaca la precisión que hace Breschand: “aquello que en un principio permitió que el documental pudiera ser negocio, esto es, la visión de una naturaleza salvaje indígena, perdurará, pero sin escapar a su sello colonialista, entre la explotación y el exotismo” (Breschand, 2004: 18). En consecuencia, una de las improntas del cine documental contra-hegemónico es subvertir el uso de la cámara como una vigilante herramienta de observación social al servicio del hambre por la alteridad y la mirada panóptica colonial. Entonces, para acercarnos a la mirada subversiva tomemos como ejemplo la exploración cinematográfica de Jorge Sanjinés y el Grupo *Ukamau* (“Así es”, en idioma aymara). Para empezar, porque su trabajo es sumamente relevante para explicar cómo desde el cine se puede desobedecer a la estética[colonial]. Por otra parte, porque logra subvertir la *visibilización negativa* (Albán, 2006) y convertir a la cámara en un arma de ofensiva para intervenir en la realidad y no

sólo observarla.

Inicialmente es indispensable explicar lo que en este trabajo se entiende por estéticas desobedientes, ante lo cual es necesario comprender los alcances simbólicos y materiales de la colonialidad del ser, del saber, de la alteridad y del ver. A fin de comprender la emergencia de estéticas otras, la reflexión de Patricio Guerrero (2010b) es fundamental incluso sobre cómo es el funcionamiento de la colonialidad: la *hegemonía de la enunciación* que se instaura desde la colonialidad del saber, la *desvalorización de la memoria colectiva*, la *construcción de subjetividades e identidades negativas* que se establece desde la colonialidad del ser y las *dicotomías excluyentes* que se fundan en la colonialidad de la alteridad (Guerrero, 2010b:85-86).

En esta dirección, Joaquin Barriendos amplía los alcances del análisis de la colonialidad al llevarla al campo de la visualidad, desde donde reflexiona en torno a la *colonialidad del ver*: “la matriz de colonialidad que subyace a todo régimen visual basado en la polarización y la inferiorización entre el sujeto que observa y ‘su’ objeto (o sujeto) observado” (Barriendos, 2010:136).

Este autor hace énfasis en dos aspectos fundamentales para deconstruir la colonialidad del ver, por un lado construir herramientas para “desinvisibleizar el lugar de enunciación de la mirada occidental/colonial” (Barriendos, 2010: 130) y, por otro parte, acercarse a las producciones visuales como *imágenes-archivo*, para así analizar en cada capa de sentido las operaciones de poder, lo que él denomina como los “mecanismos y tecnologías visuales a través de las cuales opera la inferiorización, la objetualización y la racialización de la alteridad” (Barriendos, 2010: 130).

En 2010, Mignolo publica *Aesthesis decolonial* y en 2012 *Estéticas*

decoloniales, junto a Pablo Gómez, donde hacen explícita la necesidad de “la liberación de la *aisthesis* (el sentir)” (Gómez y Mignolo, 2012: 9), en dicha publicación la construcción de la categoría estética tiene una estrecha relación con la *desobediencia estética*, y para 2017, Mignolo publica *Descolonizaciones inciertas* donde considera a las estéticas decoloniales como “gestos descolonizadores” (Mignolo, 2017: 171) y utiliza términos como desnarrativizar, desnormatizar, intervenir, desenganchar, reinventar e invertir, siendo la categoría *imaginario del desacuerdo* la expresión más cercana a desobediencia que usa para describir las prácticas antagónicas que se construyen desde el régimen de representación contra-hegemónico. Además, en esta reflexión Mignolo usa el término *políticas desobedientes* para referirse a las *respuestas desoccidentalizantes* que se usan en las instituciones como museos y bienales (Mignolo, 2017: 174).

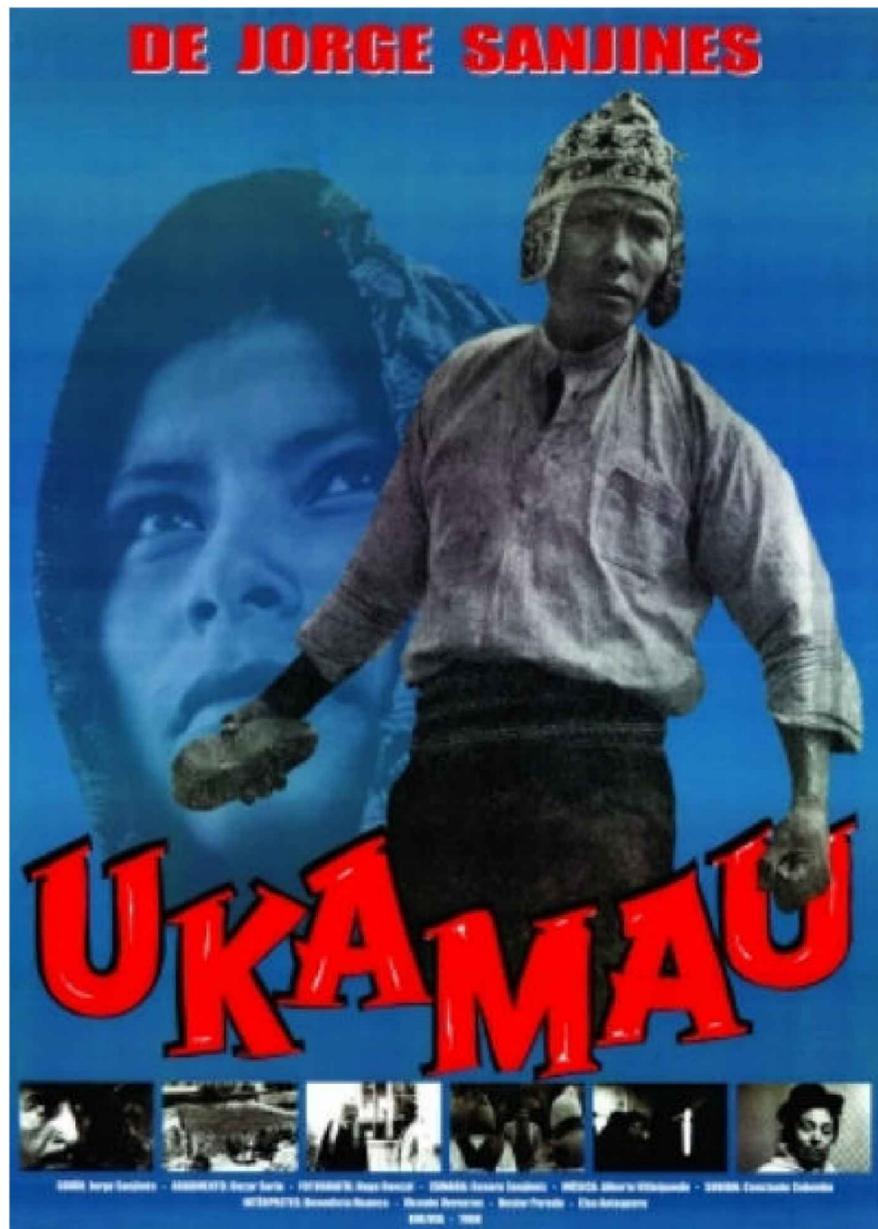
Es necesario subrayar que para ese autor argentino “pensar decolonialmente es un constante desprendimiento (*delinking*) de la epistemología moderno/colonial y un constante hacer gnoseológico/aesthético [...] Hacerlo implica comenzar por el vocabulario que nos atrapa y nos ata en el pensar y en el sentir que el vocabulario controla” (Mignolo, 2019: 20). Por consiguiente, la exploración epistémica/estética del autor pretende reconstituir el sentido de lo gnoseológico/aesthético, ya que considera que a pesar de que son dos conceptos moderno/coloniales es posible apropiarse de ellos. Por consiguiente, Walter Mignolo explora críticamente la construcción de la categoría *aesthesis*.

La palabra se origina en el griego antiguo, es aceptada sin modificaciones en las lenguas modernas europeas. Los significados de la

palabra giran en torno a vocablos como ‘sensación’, ‘proceso de percepción’, ‘sensación visual’, ‘sensación gustativa’ o ‘sensación auditiva’[...] A partir del siglo XVII, el concepto de *aesthesis* se restringe, y de ahí en adelante pasará a significar ‘sensación de lo bello’. Nace así la *estética* como teoría, y el concepto de *arte* como práctica (Mignolo, 2010: 13).

En síntesis, la estética tal como la conocemos ahora se usa en su sentido restringido, como “sensación de lo bello” a partir de cómo se percibe dicha sensación por quienes acuñaron y simplificaron esta categoría en Europa. Es decir, se universalizó una categoría que no puede ser traducida ni sentipensada por todas las culturas de la misma manera. En consecuencia, la estética ha funcionado como un dispositivo de colonialidad del *sentipensar* (Guerrero, 2010), en tanto valida una única experiencia sensorial: la estética colonial.

Un ejemplo del funcionamiento de la estética como régimen del sentir lo expresa Jorge Sanjinés en su discurso tras la presentación del documental *Ukamau* (1966) en la *I Muestra de Cine Latinoamericano* en 1968.



Jorge Sanjinés (*Director*), 1966

...tenemos que tener en cuenta que el pueblo indio en Bolivia tiene una mentalidad diferente, tiene un modo de pensar distinto, tiene una cultura de raíces antiguas diferentes. Para los occidentales, por ejemplo, les es muy difícil entender el teatro *kabuki*, para los japoneses no; son dos pueblos diferentes. Y eso ocurre también en Bolivia, el pueblo indio es absolutamente diferente, tiene otro modo de pensar y de captar, entonces hay que investigar en los engranajes de ese pensamiento, que es diferente al pensamiento occidental. *Ukamau*, que ustedes han visto esta noche, es un

primer intento de esa búsqueda. En Europa, una crítica escribió en un periódico que *Ukamau* venía de la prehistoria, dijo que no encontraba ninguna relación con el cine europeo y la película boliviana que eran... "cuadros". Bueno, fue la mejor crítica que nosotros recibimos, precisamente estábamos buscando eso y no creo que lo hemos logrado, estamos en los albores de ese descubrimiento que se realiza. Sin embargo, en Bolivia la película fue vista y recibida por la gente del pueblo; la gente de la clase media, el profesional, la burguesía, la alta burguesía, la pequeña burguesía, no asistieron a ver la película (Sanjinés, 1969).

En el marco de la *lucha de sentidos* (Guerrero, 2004) –donde la representación es usada como estrategia de contrainsurgencia por el régimen hegemónico y como táctica de ofensiva por quienes desobedecen a ese régimen– el objetivo primero de producir narrativas es hacerle frente a aquéllas que han sido diseñadas para justificar la persecución, la criminalización, las esterilizaciones forzadas, la tortura, las violaciones, desapariciones, masacres y genocidios de los pueblos racializados y criminalizados.

Un ejemplo de los alcances materiales del cine como táctica de ofensiva, es *Yawar Mallku (Sangre del cóndor)* (1970) de Jorge Sanjinés, quien en entrevista con Cristina Alvares Beskow (2016), responde sobre el impacto político de esta película.

Hasta entonces yo también estaba de acuerdo en que una película no hace historia, pero esa película sí cambió la historia, porque provocó... Primero fue una conmoción, porque nadie podía creer que los buenos, simpáticos y nobles gringuitos, todo el cuerpo de paz enviado por Kennedy, el simpaticón, pudieran hacer lo que estaban haciendo. Nadie podía creer que estuvieran esterilizando a las mujeres campesinas en un país de poca población, con alto índice de mortalidad materno-infantil, ¿qué era eso? Entonces era fácil aceptar que parecía una diabólica mentira, una calumnia, se desató una controversia en la sociedad boliviana y aparecieron varios artículos, unos a favor y otros en contra. El congreso del país y la universidad nombraron comisiones para investigar. Después de unos meses, casi al mismo tiempo, las dos comisiones aseguraron que lo que la película estaba denunciando era verdad y que disponían de varias pruebas, testimonios y documentos. Eso le sirvió al gobierno boliviano del general Torres para expulsar al cuerpo de paz de Bolivia, como hizo Evo con la DEA. Fue un golpe bien dado en el hocico del imperio (*risas*) (Sanjinés en entrevista con Alvares, 2016: 25).



Yawar Mallku, Jorge Sanjinés (Director) 1970

Las narrativas contrahegemónicas se caracterizan por ser estéticas desobedientes, estéticas que surgen en el cruce de la mirada colaborativa y la mirada enraizada, como vimos en el apartado anterior, estéticas que desde la mirada subversiva logran trastocar el orden dominante e *intervenir en la realidad* (Zamorano, 2009). Es necesario destacar que, como expresa Amos Vogel, *el cine como arte subversivo* (Vogel, 2016) es aquel que transgrede “los modos narrativos, los temas, las estructuras y las convenciones visuales y auditivas del cine comercial” (Vogel, 2016: 22). En nuestro continente este tipo de arte subversivo fue denominado: Tercer cine.

El cine proveniente del tercer mundo es tan joven, variado y amorfo como las distintas realidades políticas y geográficas que representa, y encuentra unidad sólo en su determinación por liberarse del yugo de la dominación extranjera; su subversión, por lo tanto, va dirigida primordialmente contra una élite en el poder, ajena e irrelevante, y contra una clase dominante nacional que se alía servilmente con la primera (Vogel, 2016: 264).

El cine de Jorge Sanjinés hace parte del Tercer cine, ya que es subversivo y desobedece el régimen del sentir impuesto por la estética [colonial] Además, no está dirigido a la burguesía o la élite que se considera poseedora de “alta cultura”. En este camino, la reflexión del documentalista cubano Júlio García Espinosa es indispensable para entender cómo funciona la colonialidad del sentipensar.

El arte popular no tiene nada que ver con el llamado arte de masas. El arte popular necesita, y por lo tanto tiende a desarrollar, el gusto personal, individual, del pueblo. El arte de masas o para las masas, por el contrario, necesita que el pueblo no tenga gusto. El arte de masas será en realidad tal, cuando verdaderamente lo hagan las masas. Arte de masas, hoy en día, es el arte que hacen unos pocos para las masas (García, 1970).

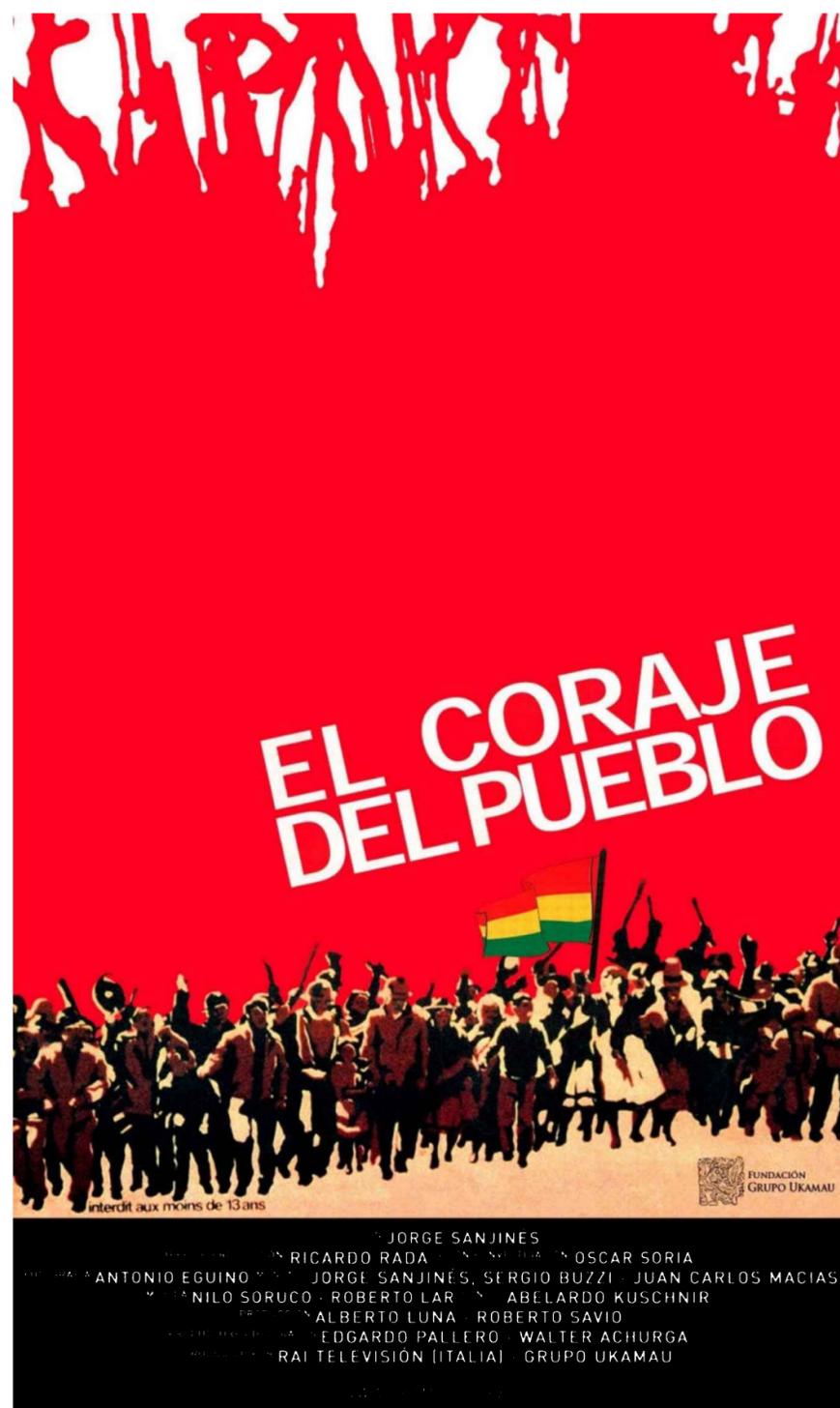
En síntesis, un cine subversivo transgrede la estética[colonial] para acceder a los engranajes de la mirada enraizada, que es diferente a la mirada panóptica colonial que usa la cámara como una vigilante herramienta de observación social. Entonces, el Tercer cine, desde la mirada enraizada y la mirada subversiva transgrede la

pretensión de observación social y se enfoca en intervenir en la realidad.

El coraje del pueblo (1971) de Jorge Sanjinés y el grupo *Ukamau*, es otro ejemplo de esa intervención en la realidad. Este documental de ficción aymara-boliviano, resultó de un diálogo colectivo con sobrevivientes de la masacre de la noche de San Juan (1967), la cual se ejecutó en el campamento minero Siglo XX, durante el régimen de René Barrientos Ortuño, en Bolivia.

En este filme se reconstruyeron las experiencias vividas por sus protagonistas, por lo que el documental les ofreció no sólo un medio para hacer catarsis tras la masacre, sino que también hizo posible que se fijará una narrativa de los sucesos desde una mirada subversiva, lejos del discurso en el que eran señalados como insurrectos violentos y tomando distancia de la visibilización negativa que se difundió desde el régimen hegemónico acerca de la guerrilla.

Los testimonios contenidos en *El coraje del pueblo* (1971) están en idioma aymara; los planos, las secuencias y la narrativa fueron realizados no como una táctica defensiva para denunciar la masacre,



El coraje del pueblo,
Jorge Sanjinés (Director) 1971

sino como una táctica de ofensiva, en la que se desenmascara a los culpables, no sólo al que ejecuta tras un uniforme, sino a la estructura que lo legitima. Así se lo propuso Sanjinés en 1969, tras sus experiencias fílmicas previas por las que decidió hacer *cine de ofensiva* (Sanjinés 1969), o en otros términos, *cine de combate junto al pueblo* (Alvares, 2016) para intervenir en la realidad.

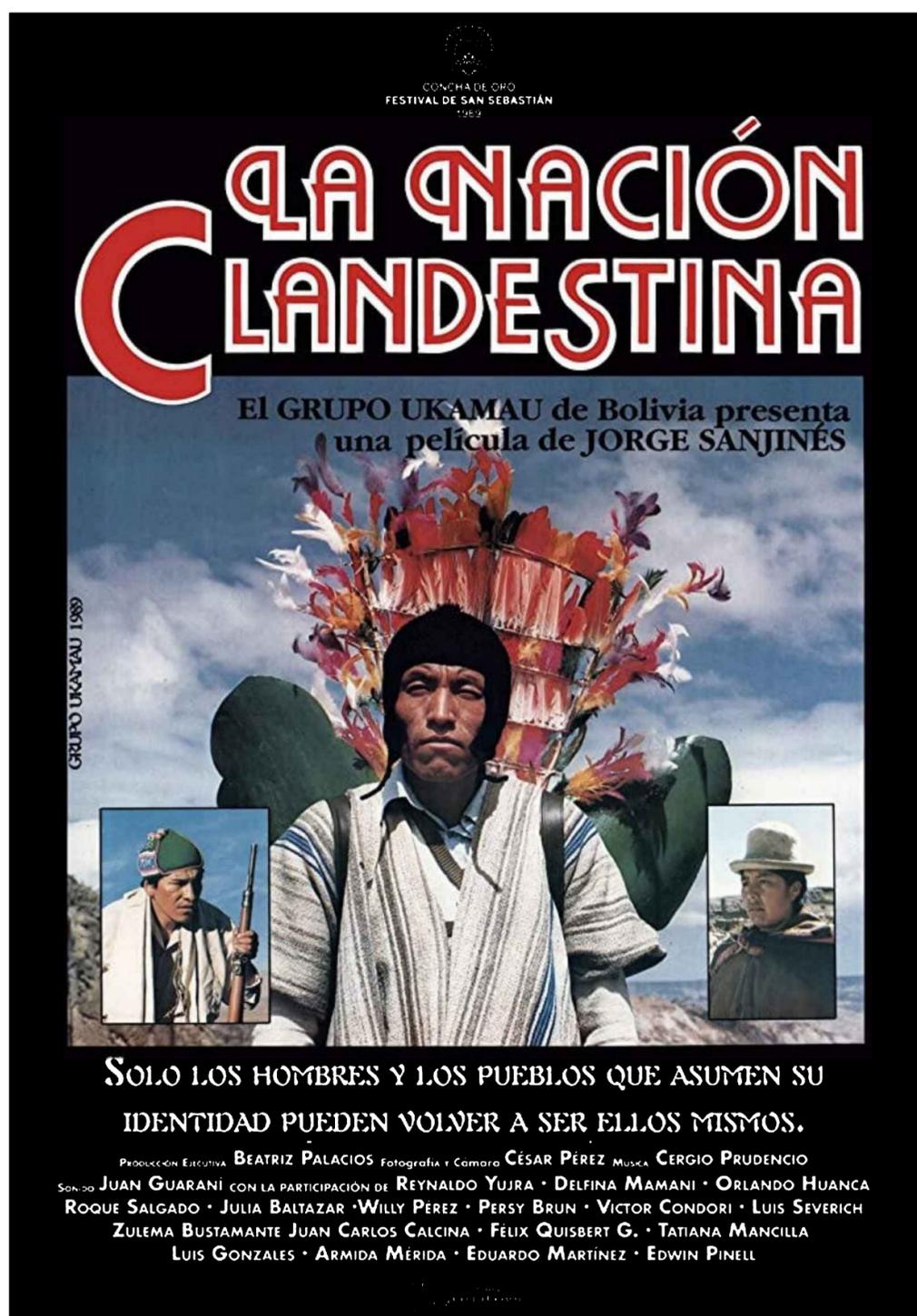
En relación a este documental, Silvia Rivera Cusicanqui explica el valor de la reconstrucción testimonial que Sanjinés realizó.

La versión iconográfica de Sanjinés es entonces una reconstrucción – mediada por su propia voz autoral– de la memoria colectiva de diversos segmentos de las poblaciones mineras, tal como se forjó a través de la oposición a las dictaduras de Barrientos y Banzer. Los significados plurales de la historia son recreados a través de un contrapunto entre voces de hombres y mujeres, obreros y campesinos, empleados y trabajadores manuales, que lejos de integrarse a una visión lineal y progresiva de la historia, permanecen como hilos sueltos de un tejido inconcluso, que será terminado de tejer por el/la espectador/a (Rivera Cusicanqui, 2015: 77-78).

Finalmente, en *La nación clandestina* (1989), Sanjinés y el grupo Ukamau logran una mirada enraizada en los Andes aymara y quechua, que abarca tanto el orden político, como el simbólico.

...comprendimos que ese cine que tenía como objetivo llegar a la mayor cantidad de espectadores bolivianos tenía que construirse bajo los preceptos inspirados en los mecanismos internos de otra visión del mundo, la visión mayoritaria, la visión de las culturas indígenas. Y fuimos elaborando una estética propia, un lenguaje, una narrativa que va a culminar después en *La Nación clandestina*, donde ya construimos el plano secuencia integral, que es una manera de contar que interpreta

el sentido del tiempo circular del mundo andino. Entre los aymaras y quechuas el tiempo no es lineal, como con los europeos, no responde a la lógica cartesiana. Un espacio en el cual el tiempo gira y todo regresa, eso es lo que hace la cámara también al narrar cada secuencia. (Sanjinés en entrevista con Alvares, 2016: 26).



La nación clandestina,
Jorge Sanjinés (Director) 1989

En esta película la estética enraizada en la cultura aymara y qhichwa se expresa fundamentalmente en la representación de la dimensión temporal andina. Acerca de esta unidualidad del espacio-tiempo, Julieta Haidar e Ileana Almeida explican que en el idioma qhichwa “el espacio-tiempo constituye una unidad cronotópica que obedece a un proceso cognitivo distinto [al español]: el pasado está adelante, el presente en el aquí, y el futuro atrás” (Haidar y Almeida, 2011: 30), en donde *k’ipa* significa: atrás y futuro.

En *La nación clandestina* (1989) Sanjinés retrata a Sebastián, el personaje principal, caminando en la ciudad y el pueblo cargando una gran máscara de danzante que mira hacia atrás, es decir, hacia el

futuro. Silvia Rivera Cusicanqui explica que el uso de este recurso condensa un elocuente aforismo aymara: *Qhipnayra uñtasis sarnaqapxañani* que significa “Mirando atrás y adelante (al futuro pasado) podemos caminar en el presente futuro, aunque sus significados más sutiles se pierden en la traducción” (Rivera Cusicanqui, 2015: 11).



La nación clandestina, Jorge Sanjinés (Director), 1989

Así, Sanjinés desde la sabiduría insurgente consolida su mirada subversiva con una estética enraizada que desobedece a la estética[colonial] y su mirada panóptica.

Cine como detonante de la memoria de la cultura insurgente

En 1990 Ecuador fue sacudido por el levantamiento indígena, dos años después las naciones de la Amazonía ecuatoriana realizaron una marcha desde la ciudad de Puyo hasta Quito para exigir el reconocimiento de su territorio. Eriberto Gualinga, documentalista del Pueblo Kichwa de Sarayaku, recuerda que tenía trece años cuando caminó quinientos kilómetros hacia una ciudad que no conocía, por los caminos que Gualinga describe como otro mundo. Esta marcha, junto al levantamiento por la ley agraria de 1994 y la gran Marcha de la Toma de Quito por la constituyente de 1997, fue una de las acciones que articularon a las organizaciones que actualmente conforman el movimiento de los pueblos y nacionalidades indígenas del Ecuador (Chávez, 2005).

El proceso organizativo para llegar al levantamiento del 90 se potenció en la década de los setenta con la conformación de organizaciones de base con alcances regionales y nacionales, como son la Confederación de Pueblos de la Nacionalidad Kichwa del Ecuador (ECUARUNARI) que data de 1972, la Organización de los Pueblos Indígenas de Pastaza (OPIP) conformada en 1979 y la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE) fundada en 1986. En este periodo se intensificó la resistencia simbólica de las nacionalidades del Ecuador, pues uno de los objetivos de su lucha ha sido la reivindicación cultural. Dicha reivindicación busca subvertir la *visibilización negativa* (Albán, 2006) que desde diversos medios e instituciones se ha construido alrededor de lo indígena. Ariruma Kowii, poeta e investigador Kichwa de Otavalo, Imbabura, destaca que a mediados de los años setenta la

apuesta era iniciar un proceso de toma de conciencia y valoración de la identidad. Así, ante la narrativa fundada en la construcción imaginaria-colonial del salvajismo que aún circula en las escuelas, los medios de comunicación y los espacios de acción política, el movimiento de las nacionalidades y pueblos indígenas del Ecuador sumó esfuerzos para cuestionar a la nación hegemónica ecuatoriana y su estructura ideológica-política-económica-cultural.

En esta disputa simbólica se reconocen dos narrativas antagónicas. Por un lado, la narrativa construida desde el imaginario-colonial fijado por la nación hegemónica ecuatoriana. Por otro lado, la narrativa de los pueblos y las nacionalidades indígenas del Ecuador y su lucha por fundar una imagen y sembrar la palabra por la reivindicación política y cultural de sus naciones enraizadas. En este apartado se reflexiona en torno a esta segunda narrativa, con el objetivo de acercarnos a los alcances del cine documental como detonante de la memoria de la cultura insurgente.

El cine clasificado como militante encontró en el *cine latinoamericano* múltiples expresiones: *cine imperfecto*, *cine de la revolución*, *cine del compromiso social*, *cine de los oprimidos* (Álvarez, 2015) o *cine de ofensiva*, como el que realizó Jorge Sanjinés en Bolivia, pero sin duda, lo que lo dotó de singularidad es que se caracterizó por ser cine directo sumamente político, emotivo y enraizado, pues documentalistas como Marta Rodríguez y Alfonso Gumucio se formaron en los talleres de cine directo de Rouch y coincidieron con sus colegas latinoamericanos en que era necesario expandir el cine militante al cine colaborativo desde la búsqueda de una narrativa enraizada que detonará procesos revolucionarios: un cine semilla multisituado.

Tiempo semilla. [Fuera de aquí] Llucshi Caymanta

El cine militante enraizado tiene entre sus fundadores al grupo *Ukamau*, el cual está comandado por el boliviano Jorge Sanjinés, quien durante uno de sus exilios dirigió *Fuera de aquí* (Ecuador, 1977). Este documental retrata el desplazamiento forzado que enfrenta una comunidad andina y es una de las semillas del cine militante enraizado en Ecuador.



Alfonso Gumucio, *Diario Ecuatoriano. Cuaderno de rodaje*, 2015

Alfonso Gumucio Dagron en *Diario Ecuatoriano. Cuaderno de rodaje* (2015), comparte su experiencia como asistente de dirección en este documental, con una serie de instantáneas que reflejan el “proceso de creación colectiva del largometraje *Fuera de aquí*, pero

también el espíritu con el que un joven de 25 años sopesaba ese proceso y a los personajes involucrados” (Gumucio, 2015:1 3). Esta publicación está acompañada del documental *Diario ecuatoriano* (Ecuador, 2016) realizado por el documentalista ecuatoriano Pocho Álvarez, en el cual se registraron los testimonios que completaron el sentir del *Cuaderno de rodaje* de Gumucio.

El proceso de producción de *Fuera de aquí* está basado en el *cine directo*, en el cual se recrean situaciones y ambientes con la comunidad retratada. Gabriela Zamorano (2009) ha explorado los alcances de esta forma de producción audiovisual en Bolivia y destaca que “la actuación de las comunidades es la celebración ritual, que implica una relación más habitual con la práctica de representación” (Zamorano, 2009: 279).

Una premisa que resultó de su conversación con Francisco Cajías, instructor de guión, quien le compartió que el actor ideal para recrear estas escenas es “aquella persona cuya vida, de alguna manera, se relaciona con el papel a desempeñar” (Cajías en Zamorano, 2009: 280) lo cual provee a la representación de cierto “realismo psicológico”. La representación de la propia historia como celebración ritual dota a estos materiales de una estética enraizada-encarnada que hace de este cine directo un cine que interviene en la realidad. En consecuencia, para Zamorano estas producciones no son sólo prácticas de representación, sino que constituyen procesos de comunicación desde el involucramiento afectivo y la empatía política. Además, de que son materiales que logran recuperar y recrear vivencias y experiencias que históricamente han sido silenciadas.

En la narrativa y estética enraizada de este documental destaca el uso del plano secuencia. El cineasta quechua hablante Jorge

Vignati –quien trabajó con Sanjinés en *Yawar Mallku* [Sangre de cóndor] (Bolivia, 1970) y en *Llucshi Caymanta* [Fuera de aquí]– considera que este plano es fundamental para lograr que la comunidad de los Andes recree las escenas que son montadas, pero también para acercarse a su mirada enraizada, a su concepción del tiempo circular.

El planteamiento mismo con los campesinos, que son los protagonistas, no puede ser como el del cine convencional: plano-contraplano o *two shots, three shots*. Se pierden en la historia ellos, o se desarticula, no entienden esa metodología. Entonces coincidimos con Jorge Sanjinés en que había que hacerlo en planos secuencias. Ahí había que cambiar también el lenguaje si la intención es que mayoritariamente lo vea el hombre del ande. El hombre del ande tiene su mundo circular, nosotros tenemos un mundo lineal, entonces al contar o reproducir un hecho, tienes que hacerlo con la cámara, por eso el plano secuencia se presta para que el hombre del ande lo pueda entender bien. No es que sean brutos y no entiendan, es otra la mecánica cultural (Vignati en Álvarez, 2016: 5').



Rodaje de [Fuera de aquí] Llucshi Caymanta, Jorge Sanjinés (Director) 1977

El cine contra el destierro en Ecuador se sembró en el territorio de los Andes con la producción de *Llucshi Caymanta*, un documental en el que la inquietud estética de los realizadores fue guiada por una exigencia política asumida, por lo que rompió con el canon documental de la pretendida objetividad. Sin embargo, en esta producción no se dio una ruptura en relación a la autoría, pues no se transitó del cine de autor al cine comunitario, debido a que el guión se realizó desde la mirada militante de Jorge Sanjinés y no desde la mirada encarnada de la comunidad.

Alfonso Gumucio Dagron lo expresó en su *Diario Ecuatoriano. Cuaderno de rodaje* (2015):

Matias es un viejo campesino de la zona, miembro dirigente de una cooperativa de 85 familias que desde hace catorce años (creo) está

pagando más de 1 millón de Sucres por las tierras en las que trabajaron ellos y sus antepasados. Matías no es un campesino excepcional, más inteligente que los otros, nada de eso. Pero hay que escucharlo hablar con esa voz suave y su sonrisa, y contar en términos simples toda una problemática social fundamental. La lucha de clases se perfila en su discurso, y una gran conciencia de clase, solidaridad campesina, etc. Es una pena que por ahora en el rodaje la intervención de los campesinos se limite a repetir lo que ya está escrito, aunque lo que se escribió se basó en un contacto profundo con ese mismo campesinado (Gumucio, 2015: 35).

Incluso, en el diario de Gumucio se pueden leer otros momentos de tensión durante la producción de *Llucshi Caymanta* (1977), que reflejan que las metodologías del cine directo se construyen en el rodaje, ya que cada experiencia y cada encuentro tiene sus singularidades, y por supuesto que este proceso no está exento de conflicto y de contradicciones. Por ello, la mirada de Sanjinés se caracteriza por estar en constante disputa, entre su militancia y la búsqueda de la estética enraizada.

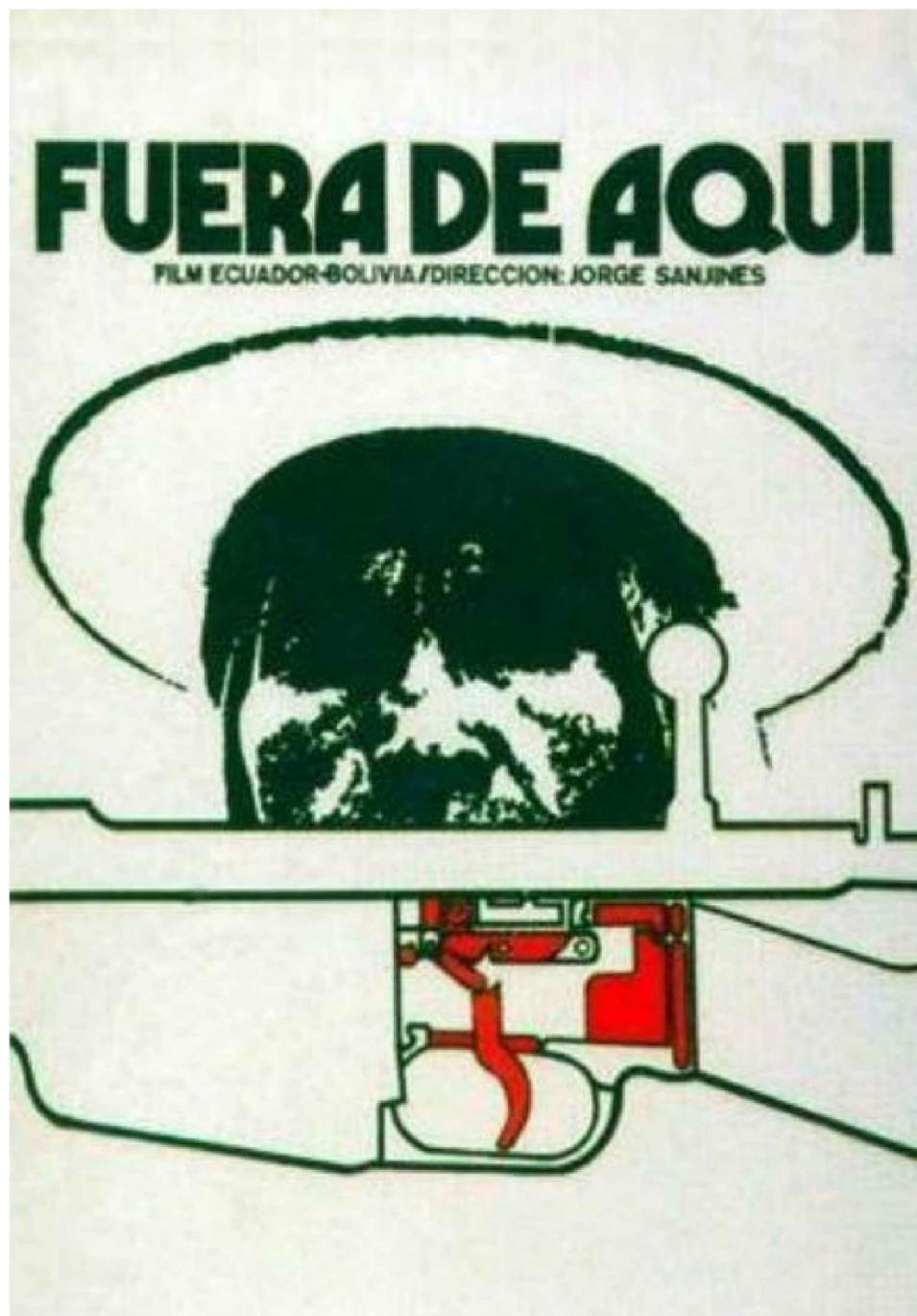
Este plano a mi parecer es prueba de lo que nunca se debe de hacer. Los campesinos se reunieron en casa de Gabriel para discutir sus asuntos. Los fuimos a buscar allí y les pedimos “el favor” de venir a ayudarnos con su participación. Participaron sí, pero de mala voluntad. Es más, fueron utilizados de una forma nada correcta. No tenían conciencia de lo que hacían, no estaban al mínimo interesados o motivados por el trabajo. Muchos campesinos se fueron a la mitad de la toma, etc. El diálogo tampoco fue muy bueno. Más tarde, en cambio, se logró la participación de los mismos campesinos para las escenas del bloqueo, pero en mejor forma. Se les proyectó la primera parte de *Jatun auka* la parte netamente campesina, y esto los motivó lo suficiente como para participar en las escenas del bloqueo (Gumucio, 2015: 41).



Rodaje de [Fuera de aquí] *Llucshi Caymanta*. Jorge Sanjinés (Director) 1977

Las impresiones de Gumucio, contenidas en su cuaderno de rodaje, no sólo reflejan la tensión en la filmación, muestran también la importancia de romper con la asimetría de la representación y de fijar una imagen desde la mirada encarnada-enraizada. Sin embargo, es innegable que este documental sentó precedentes en el cine documental ecuatoriano. *Llucshi Caymanta* (1977) es descrito por Juan Martín Cueva como una aventura colectiva, un documental de denuncia que hace del cine “un arma del combate revolucionario” (Cueva, 2015: 10). Por su parte, Pocho Álvarez expresa que este documental es “alimento y memoria de un tiempo semilla, un tiempo constructor del imaginario del cine latinoamericano” (Álvarez, 2015: 23). Un documental que el mismo Sanjinés describió en 1977 como su película más útil. Para acercarnos a la comprensión

de dicha aseveración, Álvarez cita a Sanjinés: “este concepto de utilidad caracteriza todo lo que en cine se propone nuestro grupo que no es otra cosa que servir y contribuir a la lucha por la liberación de nuestros pueblos latinoamericanos” (Sanjinés en Álvarez, 2015: 24).



[Fuera de aquí] *Llucshi Caymanta*. Jorge Sanjinés (Director) 1977

Este video recoge algunos de los hechos ocurridos durante el levantamiento indígena de junio de 1990 en la Sierra del Ecuador. El material fue filmado en las provincias de Chimborazo, Bolívar, Tungurahua, Cotopaxi e Imbabura con equipos no profesionales por diversos compañeros solidarios con los pueblos indígenas en su lucha para recuperar sus tierras y su cultura (CEDIS-CONAIE, 1990: 1’).

Fuera de aquí es un documental que se realizó en una época en la que los pueblos y comunidades del Ecuador se estaban organizando para insurgir como nacionalidades en un histórico levantamiento que fue registrado por la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE), quienes produjeron el documental: *El levantamiento Indígena de junio de 1990* (Ecuador, 1990), el cual es presentado de la siguiente manera:

Este video recoge algunos de los hechos ocurridos durante el

El levantamiento indígena de junio de 1990. El fuego ha pasado de mano en mano

El levantamiento indígena de junio de 1990 es un retrato de la lucha de resistencia de las nacionalidades enraizadas del Ecuador. Una crónica desde una polifonía de voces y desde la diversidad de los rostros de quienes se levantaron enunciando su identidad y posicionándose ante la larga historia de agravios que se han sedimentado en su cuerpo racializado, el cual se niega a incorporar los mandatos de quienes han inscrito en sus cuerpos los mensajes de la re-actualización de hecho colonial.

500 años de saqueo.

500 años de racismo y colonialismo.

500 años de despojo de la tierra.

500 años alimentando al país.

500 años que no han podido apagar la llama sagrada de la rebelión de los pueblos indios.

El fuego ha pasado de mano en mano.

Rumiñahui, Daquilema, Manuela León, Dolores Cacuango.

Con la crisis la situación se agrava. La quinta asamblea de la confederación de nacionalidades del Ecuador (CONAIE) reunida en Pujli en abril de 1990 convocó al levantamiento indígena del 4 al 6 de junio para exigir al gobierno respuesta a los 16 puntos del mandato por la vida y los derechos de las nacionalidades indígenas del Ecuador ([CEDIS-CONAIE, 1990: 2'](#)).

Este documental forma parte de la memoria de la cultura insurgente, en él se retrata la organización de los pueblos y el llamado a la unidad entre las diversas nacionalidades. Además, logra

registrar el anhelo de justicia que tienen estas naciones, su llamado al cese de la criminalización de la lucha indígena y la exigencia al gobierno para que garantice los derechos de los pueblos, iniciando por el reconocimiento legal de su territorio. También expone las tácticas que estas nacionalidades utilizaron para mostrarle a todo el país que la tenencia de la tierra no está cumpliendo una función social: la huelga de hambre de 11 compañeros de las diferentes provincias, los bloqueos, y “el ejército arreado por el pueblo” después del asesinato de uno de los manifestantes.

El levantamiento indígena de junio de 1990, además, detona la memoria de la cultura insurgente al hacer sonar la voz enraizada que usa el *código metafórico de la violencia* (Rivera, 2010) para transformar las inscripciones en el cuerpo racializado en una promesa de lucha: la sangre derramada es una semilla que crecerá en medio del pueblo para insurgir. Y aunque desde el régimen discursivo hegemónico, el entonces presidente de Ecuador, Rodrigo Borja Cevallos, denostó el levantamiento indígena asegurando que estaban siendo manipulados, la voz enraizada de quienes “hemos vivido atrás de los páramos escondidos de los mestizos, de los blancos, de los barbudos” (Testimonio en CEDIS-CONAIE, 1990: 14’), la voz alzada declaró: “¡ningún partido nos está manipulando!” La voz encarnada gritó: “¡Vivan los 500 años de resistencia indígena!” (Testimonios en CEDIS-CONAIE, 1990: 39’). La voz enraizada del levantamiento indígena de 1990 en Ecuador se preservó en la memoria documental (CEDIS-CONAIE, 1990).

El levantamiento indígena de 1990



"Yo ofrezco la sangre de nuestro hermano Osvaldo Paguay, que ha derramado por la causa, ya que significa, esa sangre, una semilla que dará fruto. Una semilla que crecerá en medio del pueblo. Una semilla que para nosotros es una gran victoria, ya que nos deja un símbolo, un signo de seguimiento hacia adelante con orgullo y en defensa de nuestras nacionalidades indígenas y en defensa de nuestros derechos" (Vocera en CEDIS-CONAIE 1990:31')

[Ver secuencia](#)



"Y ahora agitadores irresponsables están manipulando a los indígenas ecuatorianos de la sierra para que comentan actos de violencia que conspiran contra el avance económico del Ecuador y sobre todo contra la provisión de alimentos para las ciudades ecuatorianas" (Rodrigo Borja Cevallos en CEDIS-CONAIE 1990:32')

[Ver secuencia](#)

"El levantamiento indígena de junio de 1990". Elaborado con capturas del documental (CEDIS-CONAIE 1990)

Por la tierra, por la vida: levantémonos. Ya no son tiempos de decir patrón

Allapamanta, Kawsaymanta: Katarisun, debe su título a la consigna de la Marcha por la legalización de los territorios amazónicos y la defensa de la vida: Allapamanta [Por la tierra], Kawsaymanta [Por la vida]: Katarisun [Levantémonos]. La producción del documental estuvo a cargo de la Organización de los Pueblos Indígenas de Pastaza (OPIP), la dirección por Alberto Muenala otavaleño de Peguche y la edición la realizó Pocho Álvarez.

Es un retrato de la sabiduría insurgente, que subvierte la visibilización negativa y amplifica, desde la voz encarnada. El hilo conductor es la marcha, la cual se va tejiendo con los pronunciamientos de las voceras y voceros de las naciones amazónicas Kichwa, Achwar, Shiwiar y Záparo, quienes se dirigen al presidente de Ecuador, Rodrigo Borja Cevallos, a los medios de comunicación y al pueblo ecuatoriano, para explicar sus derechos como primeros habitantes, al tiempo que hacen un llamado de atención por los estragos que está dejando la explotación de la naturaleza en la Amazonía.

En este trabajo audiovisual Muenala logró retratar la solidaridad entre las naciones, su fuerza, resistencia y unidad. Además, se puede ver cómo la marcha de la Amazonía a Quito motivó un encuentro entre los ecuatorianos y un diálogo pluricultural, destacando que al incluir secuencias que dan cuenta de las acciones políticas-culturales, que se dieron durante la marcha, se muestra el carácter de la insurrección: pacífica, consciente y alegre.

En el documental se explica que la marcha tuvo como objetivo la legalización del territorio de los pueblos amazónicos y la reforma de la constitución política para que todas las nacionalidades que históricamente han habitado esas tierras fueran incluidas en el Estado ecuatoriano. Al final, se muestra que las acciones realizadas en esta marcha culminaron en la legalización de un millón ciento cincuenta mil quinientas veinticinco hectáreas del territorio ancestral y la exigencia del reconocimiento del Estado plurinacional y pluricultural.

Alberto Muenala colaboró con Marta Rodríguez, precursora del documental indígena en Colombia e Iván Sanjinés del Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC) de Bolivia, para impartir en Popayán, Colombia –ciudad sede del Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC)– el Taller: *“El uso del video en comunidades indígenas para testimoniar sus procesos de recuperación cultural”* (1992) en el cual compartió su reflexión y experiencia en torno a la importancia de implementar otras prácticas de producción en las que la mirada y la voz enraizada tuviera un rol protagónico.

En 1994, la CONAIE junto a Muenala organizaron el primer *Festival Continental de Video indígena del Abya Yala. La Serpiente*. Además, a partir de 1996 Muenala hizo parte de la formación de realizadores indígenas, en Bolivia junto a Iván Sanjinés y Marta Rodríguez, en México con *Ojo de Agua Comunicación* y Guillermo Monteforte y en Ecuador con una nueva generación de cineastas indígenas, entre las que destacan Patricia Yallico y Rocío Gómez (León, 2014b).

Rocío Gómez además de ser realizadora es comunicadora social y Antropóloga visual, como comunicadora realizó una investigación

en la que reflexiona en torno a la propuesta estética del cine documental indígena en Ecuador. Sin embargo, Gomez encontró que “Hay una apuesta política de visibilización, más que estética” (Entrevista a Rocío Gómez, Quito, Ecuador, abril 2016). En cuanto al trabajo de Muenala, Rocío Gómez asegura que uno de sus grandes aportes al cine indígena fue plantear “la necesidad de hacer cine desde nosotros mismos”. Sin embargo, agrega, “ahora la cuestión es ¿desde dónde construimos?” (Gómez, 2016).

Los documentales *El levantamiento indígena de junio de 1990* de CEDIS-CONAIE y *Allapamanta, Kawsaymanta: Katarisun* (1992) del documentalista Kichwa Alberto Muenala, son trascendentales en la historia del cine de las nacionalidades enraizadas del Ecuador, pues son narrativas que no sólo rompen con la pretendida objetividad, sino que además rompen con la asimetría de la representación. En ambos documentales los discursos están seleccionados por el realizador, pero son articulados desde la conciencia de lucha de quienes los pronuncian.

Allapamanta, Kawsaymanta: Katarisun



"Nosotros somos propios, indios que vivimos con nuestras costumbres, con nuestras ideas, con nuestros trabajos, con nuestra fuerza, con nuestras manos, sin apoyo de nadie. Somos propios, cuidadores de la Amazonía, tenemos agua limpia, árboles, animales, todo lo necesario tenemos en nuestro terreno de la Amazonía" (Vocero en Muenala 1992:7')

[Ver secuencia](#)

"Cuando hablamos de una sociedad única nacional estamos a lo mejor hablando de un presidente de una utopía. Hemos quedado con nuestras raíces y esas raíces nos hacen y nos dicen que somos pueblos diferentes, constituimos varias sociedades y ricas sociedades, un Estado muy rico en cultura, como nuestro querido país el Ecuador. Nuestros derechos ancestrales como primeros habitantes de este espacio, de esta superficie, no hemos sido o no han sido contemplados nuestros derechos plenamente en la constitución de la república del Ecuador y si contemplan son simples enunciados, pero no recogen todas nuestras propuestas, nuestra cosmovisión, nuestras particularidad, nuestra costumbre, nuestro pensamiento, nuestro hábitat" (Vocero en Muenala 1992:16')

[Ver secuencia](#)

"Señor presidente yo quiero invitar a actualizar todas las formas en las que nosotros hemos estado conviviendo. Los cambios, la modernización, las civilizaciones que van avanzando nos exigen actualizar todas las estructuras" (Vocero en Muenala 1992:21')

[Ver secuencia](#)

"Los pueblos indígenas queremos asumir responsablemente las tareas que históricamente nuestros padres nos enseñaron, a pesar de la larga y prolongada historia del colonialismo, a pesar de una larga historia de la vida republicana [...] Somos como peregrinos en aquellas tierras, no tenemos definitivamente el respaldo de la legalización y del reconocimiento de los gobiernos y del Estado ecuatoriano. Mientras no estén legalizadas nosotros somos todavía como visitantes en un tierra donde hace miles de años nacimos y crecimos. Creemos que es fundamental en nuestro país empezar a vivir una nueva forma de democracia, una nueva forma de convivencia realmente humana, realmente justa" (Vocero en Muenala 1992:22').

[Ver secuencia](#)



Testimonios en "Allapamanta, Kawsaymanta: Katarisun". Elaborado con capturas del documental [Muenala (Director), 1992]

CAPÍTULO 5

autores, categorías, narrativas

Siguiendo el conflicto

Litigio estratégico y cine documental

La voz de los sobrevivientes (1980)

Cuando las montañas tiemblan (1983)

Taeromenani. El exterminio
de los Pueblos ocultos (2007)

Belo Monte. Anuncio de una guerra (2012)

Perdimos y seguimos perdiendo (2013)

El río que se rotaron (2015)

narrativas

categorías



Siguiendo la metáfora

Memoria de la cultura insurgente

La cámara como medio para nuevas figuraciones (Breschand)

(re)existencia (Albán y Rivera Cusicanqui)

Kütral Kürruf Mew - El fuego en el aire

Siguiendo la filmografía

Cine enraizado en Sarayaku

Soy defensor de la selva

Las mujeres del Medio Día insurgiendo (Lotman y Guerrero)

Sachata Kishipichik Mani

Floreciendo por la unidad de los pueblos (Lotman y Guerrero)

Los descendientes del Jaguar

La traducción intersemiótica de la denuncia legal al lenguaje cinematográfico

(Toulmin, Haidar y Torop)

Kawsak sacha. La canoa de la vida

Los símbolos de la memoria de la cultura insurgente (Lotman y Guerrero)

autores

CAPÍTULO 5

Cine enraizado

Junta el sonido de tus labios
y partirán volando las palabras.
El *rewe* canta abuela
y danzan como antes mis antepasados
sobre estos territorios.

Desde el oriente
las voces de mis abuelos me llaman.
El sueño de sus fuegos
circula por mi sangre rebelde

Rayen Kvyeh, Fragmento de *Araucaria prisionera*

En el capítulo anterior se reflexionó en torno a la obra de Jorge Sanjinés y el grupo *Ukamau*. Se mostró cómo mediante la producción audiovisual este grupo ha logrado establecer un diálogo profundo con la *sabiduría insurgente* (Guerrero, 2010) aymara y qhichwa. Como vimos, Sanjinés desde su mirada subversiva —que transgrede los modos narrativos, temas, estructuras y convenciones estéticas— logró una traducción intersemiótica de la mirada enraizada de estas culturas andinas al lenguaje cinematográfico. Así, el cruce entre la mirada subversiva y la mirada enraizada logró desobedecer a la estética[colonial]. En consecuencia, su trabajo audiovisual muestra cómo las estéticas enraizadas son estéticas desobedientes.

La nación clandestina (1989), dirigida por Sanjinés, ya anunciaba el potencial de la cámara como un *medio para nuevas figuraciones*

(Breschand, 2004). Sin embargo, esta función de la cámara encuentra una particular trascendencia en el cine kichwa, nasa y mapuche, pues se relaciona profundamente con una impronta de los pueblos y naciones enraizadas: la (re)existencia.

Cine de (re)existencia. Estética enraizada

Es importante recordar que ante el régimen del sentir expresado en la estética[colonial], Walter Mignolo propone la *aesthesis decolonial*, la cual plantea la necesidad de la “*sanación descolonial de la herida colonial*” (Mignolo, 2017: 173). Entonces, el objetivo de la liberación del sentir es convertir las narrativas en un dispositivo de re-existencia, como plantean Adolfo Albán Achinte y Silvia Rivera Cusicanqui. Para Albán Achinte, antropólogo y pintor colombiano, el *continuum* estética-arte se constituyó como un patrón de poder racializador y opresor.

La estética y el arte se constituyeron en el proceso de conquista y colonización del proyecto moderno/colonial occidental patriarcal en un patrón de poder que racializó subjetividades sometiéndolas, las ubicó en la escala social construida de acuerdo con los cánones blanco-europeos y las discriminó para reducirlas y controlarlas. La estereotipación jugó un papel fundamental en el orden estético establecido y las producciones materiales y espirituales de pueblos indígenas y de africanos esclavizados y sus descendientes, fueron excluidas de la posibilidad de ser considerados como arte (Albán, 2011: 114).

El fin fundamental de la re-existencia es luchar por la dignidad y la visibilización de las *experiencias silenciadas* (Arboleda, 2004): “las estéticas decoloniales y de re-existencia nos invitan a des-aprender

para iniciar un recorrido por aprendizajes otros, en los cuales se pueda develar la existencia de formas diferentes de ver el mundo y de pintarlo con diversos colores” (Albán, 2011: 115), más allá de la *cromática del poder* (Albán, 2011). Por otro lado, Silvia Rivera Cusicanqui, socióloga, historiadora y artesana intelectual, se expresa de manera crítica respecto a la antropología visual para revelar a “la sociología de la imagen como praxis descolonizadora” (Rivera Cusicanqui, 2015).

La sociología de la imagen sería entonces muy distinta de la antropología visual, en tanto que en ésta se aplica una mirada exterior a lxs “otrxs” y en aquélla el/la observador/a se mira a sí mismx en el entorno social donde habitualmente se desenvuelve. En la antropología visual necesitamos familiarizarnos con la cultura, con la lengua y con el territorio de sociedades otras, diferentes a la sociedad eurocéntrica y urbana de la que suelen prevenir lxs investigadorxs. Por el contrario, la sociología de la imagen supone una desfamiliarización, una toma de distancia con lo archiconocido, con la inmediatez de la rutina y el hábito. La antropología visual se funda en la observación participante, donde el/la investigador/a participa con el fin de observar. La sociología de la imagen, en cambio, observa aquello en lo que ya de hecho participa; la participación no es un instrumento al servicio de la observación, sino su presupuesto, aunque se hace necesario problematizarla en su colonialismo/elitismo inconsciente (Rivera, 2015: 21).

Para esta autora boliviana, la mirada se sostiene desde las prácticas descolonizadoras, ella misma toma como universo de sentido el idioma aymara para abrazar la comprensión de la (re)existencia, la cual está profundamente vinculada con la re-actualización de la memoria simbólica, como explica Iuri Lotman

(1996).

En Rivera Cusicanqui, la (re)existencia está relacionada con “el *ch’amancht’aña* o impulso colectivo de realizar un deseo, el acto de conocer/actualizar el pasado y de imaginar otro futuro posible en el camino” (Rivera, 2015: 19).

La mirada *ch’ixi* de esta autora, es sumamente fértil y profunda para realizar un acercamiento a la descolonización de la mirada y lograr así nuevas figuraciones para la (re)existencia, liberando al sentir-pensar de “*las ataduras del lenguaje*” (Rivera, 2015: 23), rompiendo con los esquemas de percepción establecidos, con las fórmulas narrativas consagradas e incluso superando la fase de amargura del documental de denuncia (Rivera, 2010: 232) para alcanzar estéticas enraizadas.

Júlio García Espinosa, documentalista cubano anunciaba en 1970: “el arte no va a desaparecer en la nada. Va a desaparecer en el todo” (García, 1970: 32).

El cine imperfecto no puede olvidar que su objetivo es desaparecer como nueva poética. No se trata más de sustituir una escuela por otra, un ismo por otro, una poesía por una antipoesía, sino de que, efectivamente, lleguen a surgir mil flores distintas. El futuro es del folklore. No exhibamos más el folklore con orgullo demagógico, con un carácter celebrativo, exhibámoslo más bien como una denuncia cruel, como un testimonio doloroso del nivel en que los pueblos fueron obligados a detener su poder de creación artística. El futuro será, sin duda, del folklore. Pero, entonces, ya no habrá necesidad de llamarlo así porque nada ni nadie podrá volver a paralizar el espíritu creador del pueblo (García, 1970: 32).

La cámara como medio para nuevas figuraciones se potenció en

este continente con el llamado Tercer Cine. Jorge Silva, Martha Rodríguez y Jorge Sanjinés participaron de este proceso en el que se buscó el encuentro de miradas, como experiencia estética para insurgir y como práctica de subversión, surcando el camino para que en el territorio, desde la mirada enraizada, se exploraran nuevas figuraciones otras, las de las naciones enraizadas-*encapsuladas* (Aguilar, 2019).

Un ejemplo de ello es *Kütral Kürruf Mew* (El fuego en el aire) realizado por Francisco Huichaqueo, un artista visual mapuche que busca trascender el documental de denuncia. En él la función de la cámara como medio para nuevas figuraciones otras es una parte fundamental de su propuesta, la cual se centra en construir una cinematografía propia, un encuadre propio y fundar una imagen desde el texto interior, pues “hay que atrapar la imagen de nuestra perspectiva, nuestra cosmovisión y nuestra visión” (Huichaqueo en Borunda, 2019). En el caso de este artista mapuche, el texto interior proviene del llamado de los sueños.

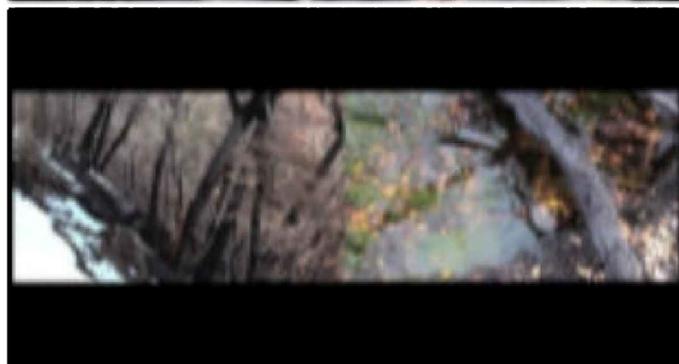
Kimün es la forma de pensamiento filosófico espiritual del pensamiento antiguo mapuche que vive en nosotros...el conocimiento se traspasa por el poder de la palabra, por nosotros, y ancestralmente por el *pewma*, el sueño que es la revelación conocimiento que podemos traer del otro espacio en un viaje cuando sale alma o espíritu a ir a otras partes, otros espacios (Huichaqueo en Borunda, 2019).

Huichaqueo propone el arte como encuentro y un tipo de imagen compleja: la imagen como altar. En [\[El fuego en el aire\] Kütral Kürruf Mew](#) (2017) Huichaqueo pone especial énfasis en la ambientación sonora para transmitir el llamado que recibió en sueños. El texto es

pronunciado por Héctor Mariano en mapudungun y luego en español, como una poesía que proviene de la sabiduría insurgente que acompaña al espectador en este viaje a otros *niveles de realidad* (Nicolescu, 1996).



*Te has vuelto ceniza
te ha cortado el fuego
Cuántos años quizás tienes
¿100 años?, ¿200 años?
No te respetaron.*



*La vida vieja/ la vida nueva
Nadie me defendió
todos escucharon mis gritos
¡Ayudenme!, ¡Ayudenme!, ¡Ayudenme!
nadie me escuchó.*



*Te ha secado el fuego
mal hombre
mal pensamiento el hombre
mala mano que ha prendido el fuego.*



*Tu vida y tu espíritu está vivo
Viejo abuelo
Tewen mayor
te han matado.*

[El fuego en el aire] *Kütral Kürruf Mew.*
Francisco Huichaqueo (Director) 2017

El ensamble se completa desde la estética enraizada de Huichaqueo, planos amplios que contemplan, que pasan de un nivel de realidad a otro con el uso de diferentes lentes y formatos. Una

experiencia estética que busca trascender la asimetría de la representación y que se centra en filmar el texto interior.

La espiritualidad mapuche, el ser mapuche (la persona) existe en el plano tangible, pero también en el intangible, habita en otro espacio. Entonces hay un flujo todo el tiempo circular, lo cual nos permite tener una percepción más afinada que tal vez otra persona que tiene una estructura cultural distinta no pone atención a ello. Por esa razón la percepción es muy importante para nosotros y cuando estamos en la vigilia del sueño nosotros podemos pedir ir a otros espacios. Podemos manejar un poco ese poder por medio de la sensibilidad porque se nos fue entregado a nuestro cuerpo, y es esa característica nuestra la que nos permite percibir el paisaje, el paisaje político, el paisaje espiritual, y paisaje natural de otra manera, es un paralelo. Existen más planos, es enorme y es ahí donde podemos poner la vista... Cuando el espíritu sale es como si tú estuvieras nadando debajo del mar. El vuelo es denso, es pesado, tú vuelas en el aire, en el sueño, pero es como si estuvieras debajo del agua porque el espíritu captura un campo energético distinto. Entonces tú cuando despiertas estás un poco cansado. Entonces por esa razón la mirada mapuche la mayoría de las veces es de arriba. Es como un viaje y me invita a filmarlo, me gusta lo observacional, la cámara fija frente a la vida, es esa vida que entra por el cuadro, también aparece el agua de distintas maneras, debajo y sobre ella, se posa mi cámara aludiendo a ese viaje en el sueño que te comentaba, pero también porque es el paso a otras dimensiones, son como espejos (Huichaqueo en Borunda, 2019).

Entonces, el cine como práctica de (re)existencia en Huichaqueo busca liberar al sentipensar de “las ataduras del lenguaje” (Rivera, 2015: 23) y se centra en visualizar el llamado en los sueños.

Una vez soñé que mi cuerpo sobrevolaba un río pequeño y yo me veía en él, y al día siguiente puse una cámara debajo de un río prístino en el fondo y miré la cámara, o sea hice un retrato de mí porque apareció en mi sueño y así partió la película. De esa manera voy obedeciendo el guión que se me presenta en ese plano y para mí esa es en parte la espiritualidad porque para nosotros las revelaciones son también vida o tu vida que se manifiesta allá (Huichaqueo en Borunda, 2019).

Los diferentes niveles de realidad representados en *Kütral Kürruf Mew* (2017) “proporcionan referentes de sentido, no sólo para poder comprender la realidad y la vida, sino también para transformarla” (Guerrero, 2010:23). Pues así como el cine de denuncia con una estética enraizada logra amplificar la voz de los insurgentes para (re)existir a la ocupación colonial, el cine del texto interior busca que el pensamiento de la sabiduría espiritual trascienda mediante la imagen, es decir (re)exista.

Entonces traemos en nuestro cuerpo un motor especial que puede traer conocimiento antiguo. Ese conocimiento yo lo relato a las personas o a ustedes...tengo que dejar ese testimonio de una manera fidedigna para que no se pierda. Y desde ahí podemos crear un pensamiento propio o interacción de pensamientos y comparaciones para expandir, para nutrir, mejorar una idea. Y eso es un pensamiento de sabiduría espiritual (Huichaqueo en Borunda, 2019).

Cine documental para acorazar la defensa del territorio

Las naciones enraizadas defienden su territorio no sólo de las empresas extractivas que de manera inconsulta pretenden incursionar en sus territorios y explotar la naturaleza, sino también de los grupos paramilitares que por medio de la violencia han provocado desplazamientos forzados. En ambos casos, estos agentes han sembrado terror en los territorios con el aval de los Estados o ante su omisión.

En una revisión exhaustiva de sesenta casos de defensa del territorio de las naciones enraizadas, que han accedido al sistema de protección que otorga la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), se observa que las solicitudes de medidas cautelares denuncian hostigamientos, amenazas, desapariciones forzadas, detenciones, tortura, asesinatos, masacres y desplazamientos forzados, lo cual no sólo es evidencia de que existe una ofensiva violenta y sistemática contra estas naciones, sino que también da cuenta de las estrategias que el *poder disciplinario* (Foucault, 2009) pone en marcha para significar en el cuerpo racializado los símbolos de su antagonismo. ([Ver mapa](#))

En la mayoría de los casos, el riesgo a la vida y la integridad está relacionado a las actividades de agentes privados que con anuencia de los Estados están realizando actividades de exploración y explotación en los territorios de estas naciones. En las evidencias presentadas por los solicitantes de medidas cautelares ellos refieren que estos conflictos están vinculados a las actividades de la agroindustria, la minería, las hidroeléctricas, la industria petrolera y la tala ilegal de árboles, las cuales son realizadas por agentes que bien pueden ser

terratenientes o empresas trasnacionales. Sin embargo, también hay casos que refieren que las fuerzas armadas realizan bloqueos e impiden el acceso a los territorios de donde estas naciones han sido desplazadas de manera forzada.

Las vocerías de las comunidades de estas naciones enraizadas están siendo criminalizadas y perseguidas por denunciar las violaciones que han sufrido, sin que los Estados atiendan su pedido de justicia, han agotado el sistema interno y han activado el mecanismo de medidas cautelares ante la CIDH al demostrar que su vida e integridad física se encuentran en inminente peligro por habitar y defender sus territorios. Una defensa que ha sido documentada a partir de la necesidad de exigir el cese a la violencia y en algunos casos también como una estrategia para acorazar el litigio estratégico que diversas comunidades han emprendido ante la omisión de los Estados.

Así, a nivel continental diversas producciones audiovisuales han colocado en el mapa y la agenda las problemáticas que enfrentan las naciones enraizadas, logrando difundir sus posicionamientos respecto a los sucesos que afectan su vida cotidiana y su pervivencia. Incluso, dichos documentales han sido integrados a las denuncias como pruebas ante instancias legales a nivel nacional e internacional en casos de defensa del territorio, de lucha contra el *destierro* (Arboleda, 2007). En dichos materiales, los documentalistas emiten una denuncia, un discurso político, han construido una narrativa propia, han hecho válido su derecho a la comunicación, han detonado la memoria de la cultura insurgente, han hecho evidente que las naciones enraizadas tienen una agenda propia, capaz de

incidir en ámbitos legales, sociales y culturales a nivel nacional e internacional.

En cuanto al cine documental como dispositivo para acorazar la defensa del territorio destacan dos experiencias que sentaron precedentes. La primera es *La voz de los sobrevivientes. Homenaje a Benjamín Dindicué*. (Colombia, 1980), de Marta Rodríguez y Jorge Silva, un documental realizado a petición del Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC) para evidenciar la violación de derechos humanos que padecían comunidades de la nación Nasa bajo el régimen del presidente Julio César Turbay y que sirvió como testimonio en el Tribunal Russell de Holanda. La segunda experiencia de documentación que sentó precedentes fue *Cuando las montañas tiemblan* (Guatemala, 1983) de Pamela Yates, un documental que fue presentado como evidencia por la misma documentalista ante la Audiencia Nacional de España en el caso de genocidio contra el General Efraín Ríos Montt en 2008.

En relación con el cine documental que ha blindado la defensa del territorio en casos que accedieron al Sistema Interamericano, destacan:

Soy defensor de la selva (Ecuador, 2003), *Los descendientes del Jaguar* (Ecuador, 2012) y *Kawsak sacha. La canoa de la vida* (Ecuador, 2018), documentales del cineasta kichwa Eriberto Gualinga, quien registró desde 2002 la militarización que las compañías petroleras habían impuesto en su territorio. La documentación que realizó fue usada como evidencia de las violaciones que su pueblo estaba enfrentando y también formó parte de una estrategia de comunicación que blindó el litigio estratégico que estaban llevando a cabo en el Sistema Interamericano desde 2003. Además, dichos documentales fueron las primeras producciones realizadas desde la

voz y la mirada enraizada para testimoniar un proceso de defensa ante dicho sistema, producciones que también han sentado precedentes, pues para los Sarayaku-runu el cine documental ha sido



Los descendientes del jaguar. Eriberto Gualinga (Director) 2012

un dispositivo para acorazar la defensa del territorio de su nación y reivindicar sus derechos, así como detonante de la memoria de la cultura insurgente que dio fuerza a otras naciones para resistir. El documental *Los descendientes del jaguar*, que se analiza más adelante, es la primera producción que traduce una denuncia legal al lenguaje cinematográfico, desde la mirada enraizada de quien enfrenta el conflicto y habita el territorio.

Taromenani. El exterminio de los pueblos ocultos (Ecuador, 2007), realizado por Carlos Vera, refiere al caso de las naciones Tagaeri y Taromenani, a quienes la CIDH les otorgó medidas cautelares en 2006, tras un conflicto entre clanes por la tala ilegal de madera en este territorio. En dicho documental se evidencian las estrategias que pusieron en marcha las empresas extractivas para propiciar el conflicto entre clanes al tiempo que muestra el impacto que el contacto está dejando en el territorio de estas comunidades amazónicas que se encontraban en aislamiento voluntario.



Taromenani. El exterminio de los pueblos ocultos. Carlos Vera (Director) 2007

Años después, Vera realizó una serie de entrevistas que liberó en su canal de *Youtube* con el título *Secretos del Yasuní* (2013). En dicha serie el documentalista registró diversos testimonios en torno al conflicto cultural, ambiental, económico y político en la región de la

Amazonía ecuatoriana. Esta serie testimonial de ocho capítulos abarca múltiples dimensiones de la problemática desde diversos lugares de enunciación: Miguel Angel Cabodevilla, especialista en Pueblos Ocultos en el Ecuador; José Proaño, Antropólogo Ecuatoriano; Verónica Potes, abogada especialista en Derechos Humanos; Alicia Cahuia, mujer Waorani, habitante de la comunidad de Wao Ñoneno, uno de los accesos al parque Nacional Yasuní; Mikel Berraondo abogado especialista en Derechos Humanos Indígenas; Eduardo Gudynas especialista en Ecología Social; Patricia Gualinga dirigente de Sarayaku, pueblo Kichwa de la Amazonía ecuatoriana y; Eduardo Pichinilingue, activista ambiental y de derechos humanos.



“La mujer de la selva” en *Secretos del Yasuní*. Carlos Vera (Director) 2013

Belo Monte, Anuncio de una Guerra (Brasil, 2012) un documental que retrata la lucha de las naciones Kayapó, del Río Xingu, quienes buscan frenar la construcción de la hidroeléctrica Belo Monte, y que tienen medidas cautelares desde 2011. Sobre el caso, André D'Elia realizó dicho documental con el objetivo de que la sociedad brasileña conozca las voces Kayapó acerca del impacto de la hidroeléctrica, que pone en riesgo la existencia de los pueblos del Río Xingu y que amenaza la biodiversidad de la Amazonía.



Raoni Metuktire en *Belo monte. Anuncio de una guerra*. D'Elia (Director) 2012

Perdimos y seguimos perdiendo (Colombia, 2013), un documental dirigido por Josep Lluís Penadés, en el que integrantes de la nación Wounaan, quienes tienen medidas cautelares desde 2011, describen la violencia que los obligó a salir de su territorio, de cómo las fuerzas armadas les robaban y los acusaban de ser parte de la guerrilla, justificando así asesinatos contra ellos. Así, por medio de la

voz wounaan se da a conocer una problemática que afecta a diversas naciones enraizadas, las cuales han quedado en medio del conflicto armado y que luchan por no perder su cultura ni su territorio.

El río que se robaron (Colombia, 2015). Un documental realizado por Gonzalo Guillén que retrata el caso de la nación Wayúu, quienes tienen medidas cautelares desde 2015 por la falta de acceso al agua potable, que en esa fecha ya había causado la muerte a 4770 niños. Este documental detonó la denuncia ante el Sistema Interamericano y además fue usado como evidencia para sustentar el caso de la nación Wayúu contra el Estado de Colombia.



Perdimos y seguimos perdiendo. Josep Lluís Penadés (Director) 2013

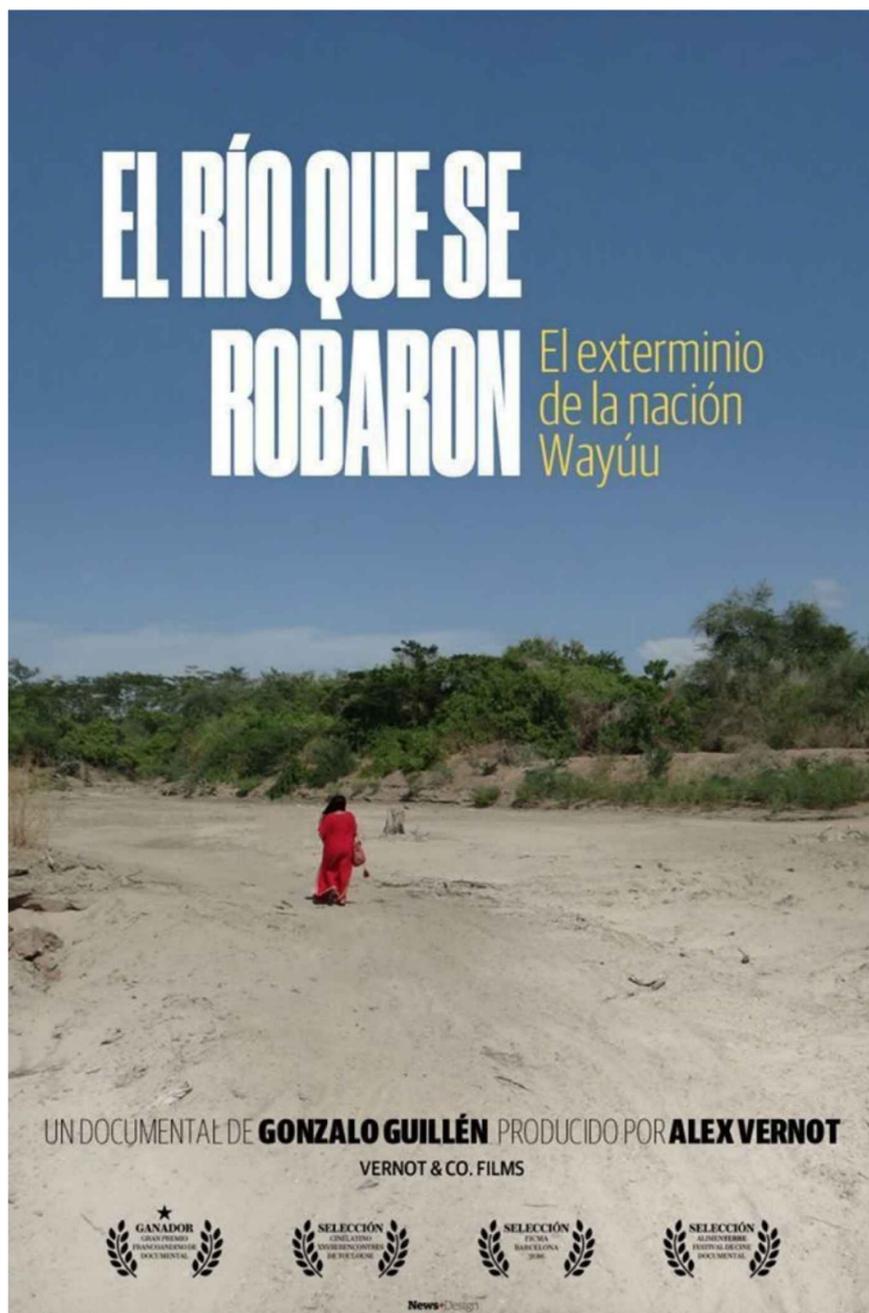
Gonzalo Guillén explicó en entrevista a teleSUR cómo mientras realizaba el documental se inició el acompañamiento legal.

A raíz del documental, cuando lo estuve rodando, editando y preparando, contacté a los líderes indígenas [Wayúu] con la abogada Carolina Sáchica que es la directora del Consejo Jurídico Popular de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Ella hizo las medidas cautelares en nombre de la comunidad Wayúu. Se presentaron, las admitieron y la principal prueba judicial que hay, digamos es el documental. La Comisión pedirá otras pruebas, probablemente le pida algunas explicaciones al gobierno. Y de parte de la demanda también van a haber importantes testigos que van a hablar y a demostrar que lo que se está diciendo es cierto, es tangible, es fotografiable. En el documental se ve perfectamente y esperamos que la orden se dé, la orden de abrir las compuertas de esa represa miserable, que el agua corra de nuevo por el río, que los indígenas puedan acceder a ella. Además, se pide que le ordene al gobierno colombiano alimentar a los indígenas y no dejar que ninguna finca, de ningún mafioso o no mafioso, ni ninguna mina de ninguna clase de yacimiento pueda usar una sola gota de agua hasta que no esté satisfecha la población humana, como lo ordena la legislación colombiana, como lo ordena la legislación internacional y como lo ordena la moral (Guillén en [teleSUR tv, 2015: 2'](#)).

Un par de años después de la realización de este documental, representantes de la comunidad Wayúu viajaron a la sede de la CIDH en Washington para tener una audiencia con dicho organismo en el *161 Periodo Ordinario de Sesiones*. Javier, de la Asociación de los Wayúu, además acudió a una sesión informativa en WOLA (Washington Office on Latin America), en la cual explicó la situación que su nación estaba enfrentando.

Nuestra comunidad está siendo exterminada. La comunidad Wayúu, que se asienta en el territorio de la Guajira al norte de Colombia, es la nación más grande que hay en nuestro país. Somos un solo territorio, el cual fue

dividido por una frontera entre Venezuela y Colombia. Del lado colombiano somos un poco más de 500 mil personas y del lado venezolano hay alrededor de 350 mil. Nuestra comunidad está siendo exterminada



El río que se robaron. Gustavo Guillén (Director) 2015

silenciosamente, por el abandono del Estado colombiano y también por una serie de situaciones, que sumadas a la corrupción sistemática que hay allá, vulneran todos los derechos. A raíz de toda esta situación que nosotros venimos denunciando por no tener un eco a nivel local, con un reclamo reiterado hacia el Estado colombiano, la Corte Constitucional ha dictado una serie de sentencias, pero el Estado ha hecho caso omiso a esas órdenes que ha dado la corte. Por eso en el 2015 decidimos, con el apoyo de la doctora Carolina, del periodista Gonzalo y de los honorables senadores, hacer un movimiento, el cual nos trajo a instancias internacionales, a la CIDH, para solicitar protección de

las vidas de nuestros menores que han muerto por hambre y sed, por la desatención del gobierno. 4771 niños documentados por la asociación fue una prueba contundente ante la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, para que decretará las medidas cautelares. Pero ahí no mueren solamente niños por desnutrición, también mueren integrantes de nuestra comunidad, como madres gestantes, lactantes, personas de tercera edad y casi toda la mayoría de la comunidad. Esta cifra que les di anteriormente, 4771 niños, fue tomada en el 45% del territorio, porque como asociación no logramos llegar a todas las comunidades y estimamos que hay un subregistro, son alrededor de 14 mil integrantes de la comunidad que han

fallecido en los últimos ocho años, desde que llegó la multinacional de explotación minera, carbón y acaparó todo el tema de agua. Atrapó en una represa el único río, el más importante, la fuente hídrica más importante de nuestro territorio que es el Río Ranchería y nos dejó a nosotros, a unos pocos metros, sin agua. Así como lo dice su nombre, el cercado es una represa y la comunidad no tiene acceso a ella. En el territorio en estos momentos nos estamos muriendo de sed, un genocidio que está cometiendo el Estado colombiano en contra de nuestra comunidad y que no solamente debe preocupar al pueblo colombiano, sino también a la comunidad internacional (Javier en [WOLA 2017:2'](#)).

En dicha sesión, titulada “La crisis de derechos humanos que enfrenta la comunidad indígena Wayúu de Colombia” se proyectó el documental *El río que se robaron* (2015), el cual resume el proyecto extractivo que está exterminando a la nación Wayúu.



El río que se robaron. Gustavo Guillén (Director) 2015

Los tres grandes puntos de explotación del cerrajón son la mina de explotación a cielo abierto más grande del mundo. Es uno de los grandes abastecedores de carbón de Europa, que venden ese carbón como energía limpia, siendo que lo que están vendiendo es la muerte y la sangre de una nación que se está muriendo, de una nación indígena. El cerrajón le paga al año, a veces más de mil millones de dólares por el uso del carbón y en regalías a la región les han llegado más de mil millones de dólares en los treinta años que lleva la mina, para una población de 500 mil habitantes y todo ese dinero, más de mil millones de dólares, se los han robado en su totalidad, absolutamente. Y las comunidades indígenas siguen viviendo como viven [...] viven al pie de la mina más grande del mundo de carbón a cielo abierto y no tienen carbón, y están sobre los yacimientos de gas que abastecen a toda Colombia y a parte a Venezuela y no tienen gas, tienen que cocinar con pequeños pedacitos de madera. Están exterminando a esta nación, porque son un estorbo para las grandes compañías que quieren explotar aún más, porque debajo de ese lecho seco del Río Ranchería hay 550 millones de toneladas de carbón, de todo ese gran yacimiento que hay ahí. Entonces quieren exterminarlos (Guillén en [teleSUR tv 2015:4'](#)).

El cine documental como dispositivo para acorazar la defensa del territorio en este caso tuvo múltiples alcances. Por un lado, en el corto plazo tuvo un impacto estratégico durante coyunturas determinadas: como evidencia en la petición de medidas cautelares y como material informativo en múltiples espacios y foros. Por otro lado, tiene un impacto de largo aliento, el cual está relacionado con su potencial para denunciar un proyecto extractivo que está exterminando a esta nación.

CINE DOCUMENTAL COMO DISPOSITIVO PARA ACORAZAR LA DEFENSA DEL TERRITORIO



Cine enraizado en Sarayaku

Sarayaku se encuentra ubicada en la Amazonía ecuatoriana, en la provincia de Pastaza, a orillas del Río Bobonaza. Los Sarayakuru son la gente del río de maíz, (sara-maíz/yaku-río) quienes se denominan así mismos *Dudzillacta* (pueblo del cenit o pueblo del medio día).



Los descendientes del jaguar. Eriberto Gualinga (Director) 2012

Los integrantes de la Nación Kichwa de Sarayaku son hijos de Amazanga (dueño y protector de la selva) y poseen una organización política propia: una asamblea comunitaria denominada Tayja Saratu-Sarayaku, Kurakas, líderes tradicionales o Varayuks en idioma kichwa y consejeros, mayoritariamente exdirigentes, mayores y sabios conocidos como Yachaks. La naturaleza provee el 90% del sustento alimenticio de los Sarayakuru, ya que viven de la

agricultura familiar-colectiva, la caza y la pesca dentro de su territorio (llacta), en el cual se encuentra su cultivo (chacra) y sus huertos al interior de la selva (purum) (Chávez, 2005).

Las empresas extractivas. El invasor actualizando su derecho de conquista

En los años veinte inició el acoso petrolero en la Amazonía ecuatoriana con las primeras labores de prospección en la región. En 1937, Shell construyó una base aérea en la ciudad amazónica de Puyo. La Amazonía se transformó en esos años y para 1947 la construcción de la carretera al Puyo representó no sólo pérdida de territorio para quienes vivían donde ahora están las vías, sino que también perturbó la dinámica cultural y económica de las naciones amazónicas. En los años setenta, helicópteros de la compañía Western ingresaron sin permiso al territorio de la nación Kichwa de Sarayaku para realizar prospección sísmica. En 1987, la petrolera ARCO intentó también explorar este territorio, pero los Sarayaku-runas con el apoyo de la OPIP se opusieron, pues eran evidentes las consecuencias ambientales que la prospección y la explotación de petróleo había dejado en el norte de la Amazonía ecuatoriana.

Sin embargo, para el año 2000 las empresas privadas: Compañía General de Combustibles S.A (CGC), su subcontratista Daymi Services S.A. y la Petrolera Argentina San Jorge S.A. habían ingresado al territorio de Sarayaku y sus actividades de exploración petrolera estaban amenazando la vida no sólo de los Sarayaku-runas, sino de Kawsak Sacha, la selva viviente. Por lo que esta nación

amazónica inició un proceso de litigio estratégico, el cual blindó con el registro documental y la emisión de pronunciamientos por todos los medios a su alcance para defender su territorio.

El Caso de la nación Kichwa de Sarayaku contra el Estado de Ecuador inició en 2003 en el Sistema Interamericano, cuando los Sarayaku-runas decidieron defender su territorio por la vía legal y se activaron medidas cautelares ante la CIDH para frenar las actividades de exploración que dichas empresas privadas habían puesto en marcha sin consulta previa, libre e informada y sin el consentimiento del pueblo de Sarayaku.

La defensa del territorio de esta nación amazónica ha sido una resistencia de largo aliento, pues su lucha por la vida en armonía (sumak kawsay) busca preservar la selva viviente (kawsak sachas), lo cual ha significado un compromiso legal, político, cultural y estético, más allá del Sistema Interamericano, incluso más allá de la Amazonía ecuatoriana.

En el año 2000 la CGC inició la fase de exploración en Sarayaku. Las estrategias que siguieron estas empresas privadas para ingresar al territorio de manera inconsulta estaban dirigidas a fragmentar el tejido de la comunidad con el objetivo de paralizar cualquier oposición organizada.

- a) relacionamiento directo con los miembros de las comunidades, saltando el nivel de la organización indígena;
- b) ofrecimiento de atención médica (...) para ser atendidas, las personas tenían que firmar un listado, el cual posteriormente se habría utilizado como una carta de apoyo dirigida a la CGC para que continuara los trabajos;
- c) pago de sueldos (..) para que reclutaran a otras personas a fin de avalar la

actividad de la prospección sísmica; d) ofrecimiento de regalos y prebendas personales; e) formación de grupos de respaldo a la actividad petrolera y f) ofrecimientos de dinero en forma individual o colectiva (Corte IDH, 2012: 23)

Por medio de estas maniobras la empresa petrolera pretendía legitimar su entrada al territorio kichwa. Dichas estrategias habían sido usadas con las comunidades vecinas, quienes firmaron convenios con la empresa mediante estas acciones. Sin embargo, ante la negativa de los Sarayaku-runas, en 2001, la empresa petrolera contrató un equipo de sociólogos y antropólogos cuya “estrategia consistió en dividir a las comunidades, manipular dirigentes y crear campañas de calumnias y desprestigio de líderes y organizaciones” (Corte IDH, 2012: 23). Esta campaña culminó en la creación de la “comunidad de independientes de Sarayaku” con quienes la empresa llegó a acuerdos con los que justificó su entrada al territorio.

Franco Viteri, ex Tayja Sarta de Sarayaku y quien lideró por dos años el proceso de resistencia ante estas empresas petroleras, considera que estas campañas son parte del irrespeto sistemático que han enfrentado las naciones amazónicas.

Durante este tiempo, el Estado, junto a los sectores de poder, han intentado dividir, deslegitimar y debilitar al movimiento indígena. Movimiento que ya ha empezado a hablar de nacionalidades, de autonomía, de territorialidad, de dignidad y de soberanía (...) Desde la época del boom petrolero, el Estado ecuatoriano ha irrespetado sistemáticamente nuestros derechos, creando organizaciones indígenas paralelas que permiten la firma de acuerdos y contratos que favorecen

a las empresas petroleras, deslegitimando así, la representatividad de todo el movimiento indígena en el Ecuador (Viteri, 2004: 19-20).

En 2001, “el Ministerio de Defensa de Ecuador suscribió un Convenio de Cooperación de Seguridad Militar con las empresas petroleras que operaban en el país, mediante el cual el Estado se comprometía a garantizar la seguridad de las instalaciones petroleras, así como de las personas que laboren en ellas” (Corte IDH, 2012: 23). En 2003 cuatro integrantes de la comunidad de Sarayaku fueron detenidos por personal de la petrolera y el ejército “ante la peligrosidad que revestían los sujetos en vista de poseer en sus manos armamento y explosivos” (Corte IDH 2012: 27). Por lo que uno de ellos cumplió una condena de un año de prisión por el delito de tenencia de explosivos. Así, con el aval del Estado ecuatoriano los Sarayaku-runa fueron criminalizados por defender su territorio.



Los descendientes del jaguar. Eriberto Gualinga (Director) 2012

En cambio, sin autorización de la asamblea de Sarayaku, entre 2002 y 2003, la empresa “cargó 467 pozos con aproximadamente 1433 kilogramos de explosivo pentolita, tanto a nivel superficial como a mayor profundidad, y los dejó sembrados en los territorios que conforman el bloque 23” (Corte IDH 2012: 28). Además, los Sarayaku-runa debieron enfrentar agresiones provenientes de comunidades vecinas, pues la estrategia para fragmentar el tejido comunitario funcionó en la región. Así, la narrativa de la criminalización revela su eficacia y quienes se oponen a la militarización del territorio se convirtieron en la “amenaza”.

El 4 de diciembre de 2003, unos 120 miembros del Pueblo de Sarayaku habrían sido agredidos con machetes, palos, piedras y armas de fuego

por miembros del Pueblo de Canelos, en presencia de agentes policiales, cuando se dirigían a una marcha por la paz y la vida que se realizaría el 5 y 6 de diciembre en Puyo, a raíz del peligro de militarización del bloque 23 (Corte IDH 2012: 31).

Durante el proceso de defensa del territorio en Sarayaku, Eriberto Gualinga documentaba las agresiones de las empresas y el ejército y, a partir de dichos archivos, realizó documentales que buscaban subvertir la *visibilización negativa* (Albán, 2006) que se había fijado desde la narrativa del Estado ecuatoriano.

Nos mostraron como un pueblo peligroso, como un pueblo subversivo, como un punto rojo para el desarrollo del Ecuador. La compañía contrató espacios enteros de radio, contrató publicaciones, planas enteras de periódicos, tenía programas de televisión para denigrar. Pensamos combatir con la misma arma, con el video mostrar que nosotros teníamos otra visión del desarrollo y que eso no nos convertía en un pueblo peligroso. Se trató de cooperar imágenes con los medios, compartir fotografías con la prensa, audio con la radio. Formamos una estrategia para mostrar la otra cara, que nos estaban mintiendo, que lo que la prensa hablaba no era verdad. Funcionó, mucha prensa vino a estar en Sarayaku, a hacer reportajes desde Sarayaku. Sarayaku empezó a ganar un espacio en los medios y los medios llegan a mucha gente, esa fue la clave para Sarayaku (Entrevista a Eriberto Gualinga, El Puyo, Ecuador, mayo 2016).

La defensa del territorio de Sarayaku ante el Sistema Interamericano fue blindada por una estrategia de comunicación que denunciaba las agresiones que habían sido silenciadas por las narrativas hegemónicas. Eriberto Gualinga fundó Selva producciones

y se convirtió en el primer cineasta enraizado que ha documentado un caso que ha accedido al Sistema Interamericano.

Soy defensor de la selva. Las mujeres del Medio Día insurgiendo

El primer documental de esta productora fue *Sachata Kishipichik Mani* (Soy defensor de la selva) (Ecuador, 2003), la producción más entrañable para el realizador y su comunidad. Un documental en el que se escucha la voz kichwa de sus protagonistas y que además es un referente de lucha para diversas naciones enraizadas, pues muestra la fortaleza con la que los Sarayaku-runu, y en especial las mujeres, afrontan la defensa de su territorio. Un texto de la memoria de la cultura insurgente de Sarayaku que denuncia la militarización del territorio.

En la primera película tengo varios personajes que hablan testimonios muy fuertes de su concepción de la selva, de la lucha, de la resistencia pacífica, hablan de derechos. No sé cómo hice el primer video, tenía que hacerlo ya, porque iban a militarizar el territorio y nos estaban tildando de un pueblo peligroso que está oponiéndose al desarrollo del Ecuador. Quise demostrar que hay otros conceptos de desarrollo. Mostré la otra cara de Sarayaku, mucha gente se volteó a mirar, la prensa puso mucha más atención. Eso fue el inicio de la lucha de comunicación desde Sarayaku (Entrevista a Eriberto Gualinga, El Puyo, Ecuador, mayo 2016).



Eriberto Gualinga. Selva producciones

Soy defensor de la selva



Aquí ha habido atropello de derechos, aquí ha habido violaciones de derechos humanos, aquí hay un cerco militar. Este pueblo es guerrero, este pueblo puede sublevarse cuando le tocan sus derechos. No podemos permitir que una fuerza armada, por ley y constitución ordenada para defender al pueblo, se parcialice a una acción petrolera. Aquí no ha vuelto nada de la plata petrolera, aquí ha quedado es basura, aquí ha quedado es chatarra, aquí ha quedado es destrucción del medio ambiente, aquí ha quedado división de las comunidades, aquí ha quedado es alcoholismo, aquí ha quedado es impactos socioculturales graves que no se difunden (Testimonio en Gualinga 2003:9')

[Ver secuencia](#)



Esperábamos que los señores gobernantes fueran nuestros padres, pero ellos mismos nos están mandando a matar, parece que nos tienen odio, mandan a los militares para que nos matemos entre nosotros, y ustedes los militares están para protegernos y no para estar a favor de las petroleras. Sarayaku desde siempre es el corazón de la Amazonia, el centro de todo, la tierra del medio día (Testimonio en Gualinga 2003:11')

[Ver secuencia](#)



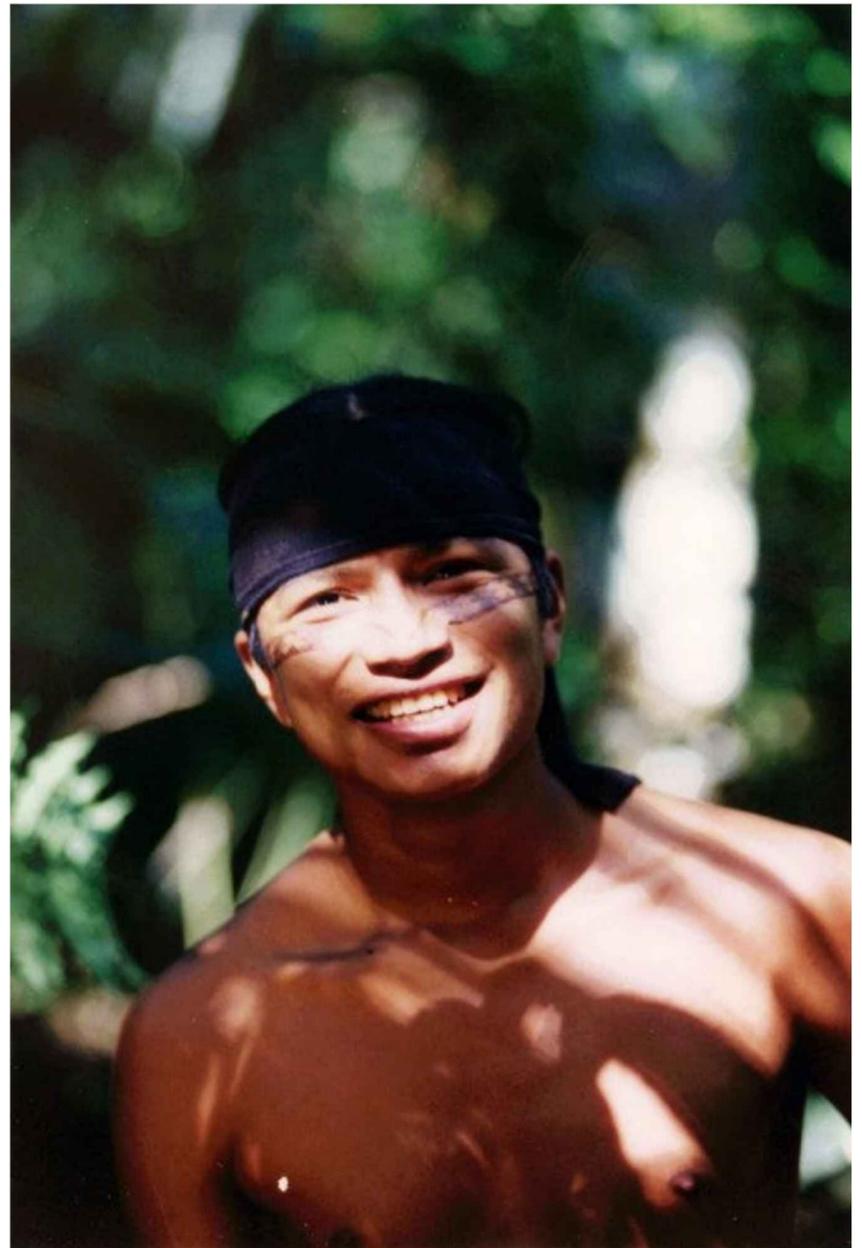
“Las empresas petroleras aquí se han enseñado durante estos 30 años, coger a los indígenas, comprar con quintal de arroz, con cajas de sardinas, con quintal de azúcar. Cambiando la manera de vida normal que tiene el indígena, de alimentarse de sus productos naturales, de su siembra, de su trabajo, de alimentarse de sus animales, de lo que produce su río, de vivir dignamente sin molestar al pueblo mestizo – blanco, sin migrar a la ciudad, sin estar pagando rentas [...] Ustedes dicen “el Estado tiene que hacer porque la tierra es del Estado”. Estado somos nosotros señores, por voto de nosotros están sentados ahí, porque nosotros, el pueblo es el que manda. El pueblo cuando no quiere le coge del brazo y saca fuera al presidente, a cualquier persona que sea, eso se ha visto muchas veces en nuestro país. [...] Ustedes abren y dicen tomen, no respetan a la tierra, que es nuestra madre, no respetan a todo lo que nos rodea, que nos da la vida, lo que nos da una energía para ser fuertes, para ser fortaleza [...] respeten a las comunidades, respetan a las culturas donde tienen su riqueza, su manera de vivir tranquila, respeten lo que dice el indio, no nos digan que “el indio tiene que estar sometido a lo que decimos nosotros los blancos” eso se acabó hace años, el tiempo de colonia, somos otros indios” (Testimonio en Gualinga 2003:15')

[Ver secuencia](#)

Testimonios en “Soy defensor de la selva”. Elaborado con capturas del documental [Gualinga (Director), 2003]

El conocimiento del hombre de la selva. Floreciendo por la unidad de los pueblos

El segundo documental de Selva producciones es *Sacha Runa Yachay* (El conocimiento del hombre de la selva) (2006). Un documental que se produjo como cine directo, en el cual se recrean situaciones y ambientes, pero además desde la mirada enraizada que interviene en la realidad. Así, esta producción retrata conversaciones entre un joven y sus mayores, todos Sarayaku-runas, que en kichwa buscan transmitir la memoria de la cultura insurgente de este pueblo del medio día. Así, en este documental se fija una narrativa acerca de la importancia de defender



Eriberto Gualinga. Selva producciones

el territorio desde la sabiduría enraizada. En esta producción, Gualinga trae a la memoria la Marcha por la legalización de los territorios amazónicos y la defensa de la vida, usando como imagen de archivo tomas de *Allapamanta, Kawsaymanta: Katarisun* (Por la tierra, por la vida, levantémonos) (Ecuador, 1992) de Alberto Muenala. De esta forma, la mirada kichwa de Imbabura es retomada por la mirada kichwa de la Amazonía para encarnarse.

Sacha Runa Yachay



“En el futuro ustedes serán como estos árboles, llenos de flores y sus ideas no podrán ser derrumbadas, florecerán como él. Todos los que estamos aquí somos como uno solo” (Sabino Gualinga en Gualinga 2006:1’).

[Ver secuencia](#)



“Nosotros somos la tierra. Nosotros los indígenas somos todo este territorio, no me estoy refiriendo a ser dueños de la tierra, me refiero a que el indígena es la misma tierra (Viteri en Gualinga 2006:0’). El pueblo de Sarayaku tiene su conocimiento y su poder emanado desde la tierra (Viteri en Gualinga 2006:2’). Si se pierde el conocimiento y la sabiduría que viene de los mayores este pueblo será un pueblo débil (Viteri en Gualinga 2006:4’). Los jóvenes deben observar que si esto desaparece el conocimiento indígena desaparecerá, nuestras visiones y sueños desaparecerán, y si eso acaba será un pueblo vacío, sin vida. Si



los seres espirituales desaparecen la tierra estará muerta, ya no existirá el buen vivir, la tierra fértil (Viteri en Gualinga 2006:13’).

El Pueblo de Sarayaku debe de caminar hacia adelante encontrándose con otros pueblos para encontrar el buen vivir, para tener la tierra fértil con el conocimiento indígena, con eso avanzaremos. Eso, cada día, cada mañana y cada amanecer debemos fortalecer, para que al



medio día, cuando la luna esté llena, esté bien construido y sea un

fruto que podamos compartir con todos. Este pensamiento lo transmitimos hacia otros pueblos para que ellos también puedan direccionarse con estas ideas. Un día las ideas de los pueblos se juntarán y serán uno solo y caminaremos juntos” (Alfredo Viteri en

Gualinga 2006:15’).

[Ver secuencia](#)

*Sabino Gualinga y Alfredo Viteri en "Sacha Runa Yachay".
Elaborado con capturas del documental [Gualinga
(Director), 2006]*

Los descendientes del Jaguar. La traducción intersemiótica de la denuncia legal al lenguaje cinematográfico



Eriberto Gualinga. Selva producciones

La coyuntura que motivó el tercer documental de Selva producciones, *Los descendientes del Jaguar* (Ecuador 2012), fue el juicio de la nación Kichwa de Sarayaku contra el Estado de Ecuador en la Corte Interamericana de Derechos Humanos (Corte IDH), al que Eriberto Gualinga acudió con cámara en mano para documentar este proceso que sentó precedentes en la defensa del territorio de las naciones enraizadas.

Luego de algunos años ya se iba a dar el último juicio en donde se iba a decidir si Sarayaku ganaba el caso y decidí hacer una nueva película.

Filmamos, entrevistamos, registramos todos los movimientos que estaba haciendo Sarayaku antes de la salida y luego hicimos el guion. Antes no teníamos el guion, teníamos un guion en la mente, luego lo discutimos y salió el guion y la narrativa (Entrevista a Eriberto Gualinga, El Puyo, Ecuador, mayo 2016).

Para este documental Eriberto Gualinga registró la Asamblea en la que el entonces Tayja Sarta de Sarayaku, José Gualinga, informaba a los Sarayaku-runu sobre el juicio que se tendría ante la Corte IDH. Este cineasta también documentó el entorno de quienes acudían a dicha audiencia para dar su testimonio y además realizó un retrato de cómo los voceros de Sarayaku caminaron la palabra antes de llegar a la Corte IDH, las ruedas de prensa y las entrevistas en programas de radio y televisión a nivel regional y nacional. En la sede de la Corte, en San José de Costa Rica, también documentó la palabra que su pueblo llevó al juicio, así como la ceremonia que realizaron ante lo que ellos consideraban “será crucial para nuestro futuro y quizás para el futuro de los demás pueblos indígenas de América Latina” (José Gualinga en Gualinga, 2012: 10’).

Los descendientes del Jaguar (2012) fue ensamblado desde la mirada en disputa de Eriberto Gualinga, pues, por un lado, Eriberto quería incluir testimonios encarnados, como los expresados en *Soy defensor de la selva* (2003). Por otro lado, quienes representaban a Amnistía Internacional, que coproducía el documental, se inclinaban por una narrativa en la que Eriberto fuera el protagonista, la cual se esperaba tuviera mayor alcance fuera de Sarayaku.

Al defender la selva viva, los Sarayaku-runu están enfrentando la *re-actualización del hecho colonial* (Rivera, 2010), pues las estrategias que las empresas extractivas implementan –la criminalización de la lucha indígena, las inscripciones en el cuerpo racializado y el destierro– son expresiones del *derecho de conquista del invasor* (Rivera, 2010). Ante ello, este pueblo de la nación Kichwa decidió defender la selva con las armas de “afuera”. Por ello, la mirada en disputa de

Eriberto Gualinga proviene de la necesidad de amplificar la resistencia legal y simbólica de su nación enraizada.

En Sarayaku en los últimos tiempos nos hemos dado cuenta de que tanto el conocimiento de acá como el conocimiento de la selva, son valiosos, si no tienes el conocimiento de la selva te pierdes en el mundo de la ciudad, estás perdido como indígena mismo, o si no sabes manejar una cámara, una computadora, ¿cómo vas a defender tu selva? Entonces es muy importante aprender lo nuestro y lo de afuera también, para estar a un nivel donde se puede discutir. Aprender de derechos, aprender de leyes, aprender de conceptos de vida de afuera. Pero tiene que haber un equilibrio, darle la vuelta al asunto para que haya una memoria viva, un archivo vivo, un corazón vivo de la comunidad. A través de otros aparatos, una nueva óptica, todo eso se discute en Sarayaku (Entrevista a Eriberto Gualinga, El Puyo, Ecuador, mayo 2016).

El objetivo de realizar esta producción en colaboración con Amnistía Internacional era llegar a un público más diverso, ya que ante la urgencia de subvertir la visibilización negativa que desde la narrativa de la nación hegemónica se hacía contra los Sarayaku-runá, era necesario compartir la experiencia de lucha con más gente, para fortalecer la defensa de la selva viva.

Años atrás vi que el video era una manera de hacer entender, de llegar a la gente –ahora mucho más a través de las plataformas sociales de internet– llegar al corazón o a la conciencia del que está en el escritorio, del que está en la oficina, para que conozca que nosotros vivimos de una forma diferente, pensamos de una forma diferente (Entrevista a Eriberto Gualinga, El Puyo, Ecuador, mayo 2016).

Los descendientes del Jaguar (2012) fue editado por Eriberto Gualinga en Inglaterra y fue modificado en varias ocasiones tras las revisiones del Consejo de Gobierno de Sarayaku y de los abogados que acompañaron el proceso legal. Respecto al montaje, el realizador afirma “el punto es hablar desde el corazón y llegar al corazón del otro. Yo me pongo a pensar en cómo me gustaría ver el video a mí, que me interesaría y eso lo pongo” (Entrevista a Eriberto Gualinga, El Puyo, Ecuador, mayo 2016). Al final, Eriberto Gualinga logró mediar la narrativa desde dentro de Sarayaku y de “afuera”, logrando un documental que traducía la reivindicación de su nación al lenguaje cinematográfico y que además podía ser comprendido por más sectores, tanto de la sociedad ecuatoriana como de la comunidad internacional.

La fuerza de este documental emana del potencial expresivo de la sabiduría insurgente de los Sarayaku-runas: Eriberto Gualinga, José Gualinga presidente (Tayja Sarta) de Sarayaku, Patricia Gualinga dirigente y Sabino Gualinga consejero sabio (Yachak). Además, los discursos que este cineasta kichwa teje desde argumentos estéticos-emotivos tienen un sentido que va más allá de lo político, pues involucran la dimensión afectiva. Incluso, Eriberto Gualinga recuerda que a veces se sentía triste al ver los registros, las lágrimas, las palabras fuertes que hablaban de la injusticia que vivieron. Así, en esta producción la mirada enraizada de Eriberto Gualinga ha inspirado a otros pueblos a defender el territorio desde la producción audiovisual, para amplificar las voces insurgentes de quienes son el corazón vivo de la comunidad, y que han sido silenciados y criminalizados desde la narrativa hegemónica.

Por otro lado, Los descendientes del Jaguar (2012) permitió dar a conocer la legitimidad de su lucha. En esta coyuntura, este pueblo de la nación Kichwa había alcanzado representatividad en la CONAIE, de la que Marlon Santi, originario de Sarayaku, era presidente. También contaba con el seguimiento a su caso por parte de medios de comunicación regionales, nacionales e internacionales. Además, su lucha se había convertido en un caso paradigmático en el Sistema Interamericano, pues la sentencia de la Corte IDH falló a su favor. Los Sarayaku-runas, también, contaban ya con un amplio conocimiento de las garantías y principios legales a los que hacía referencia su denuncia, área en la que Patricia Gualinga se desenvolvió con fuerza. Todo lo cual formaba parte de una coyuntura que distaba mucho de la situación en la que se encontraban cuando iniciaron su lucha.

Sarayaku, en cierto momento, ha tenido que estar solo en la lucha, las grandes organizaciones cayeron, como la Organización de Pueblos indígenas de Pastaza, perdió fuerza, se desintegró, hubo divisiones. La CONAIE misma estaba dividida, estaba haciendo cogobiernos con los gobiernos. Sarayaku a la hora de defenderse, de resistir por el derecho de tener un territorio, no tenía representatividad. Los dirigentes nacionales y provinciales no tenían esa fuerza para representarnos. Entonces, tomó la decisión de salir solo, como un pequeño pueblo kichwa de la Amazonia. Nosotros somos parte de la nacionalidad Kichwa, somos bastantes, pero un pueblo pequeño sale a defender por sus propios medios su derecho territorial, los derechos colectivos, los derechos indígenas, los derechos de la naturaleza. Desde el 2002 para acá ha sido una experiencia muy grande, Sarayaku ha ganado espacios, ha abierto puertas, ha estado en grandes universidades dando conferencias y ocupa un puesto en la organización nacional CONAIE

con nuestro presidente de Sarayaku, como un referente bastante importante en la resistencia pacífica que hemos tenido (Entrevista a Eriberto Gualinga, El Puyo, Ecuador, mayo 2016).



Los descendientes del jaguar. Eriberto Gualinga (Director) 2012

Al contrastar el documental *Los descendientes del Jaguar* con la Sumilla de la ficha de la Corte Interamericana de Derechos Humanos sobre el caso, se revela que los tres derechos ejes de la denuncia de Sarayaku se argumentan discursiva y visualmente en el documental. Esta relación entre la denuncia legal y la denuncia audiovisual es el foco de atención en este apartado, pues el trabajo conjunto entre estas dos estrategias nutre el proceso de defensa, es decir, logra acorazar la defensa legal. Además, con relación al discurso de este documental, es destacable que a pesar de que el documental está registrado en su

mayoría en español, la construcción de la narrativa guarda una íntima relación con la cosmo-existencia kichwa.

Los saberes que se expresan son enunciados por quienes poseen el argumento estético emocional o conocimiento verdadero, en náhuatl, que proviene de la unión del rostro y el corazón (in ixtli in yolotl) y que en muchos casos está relacionado con los mitos y símbolos, como explica Reygadas, “en la perspectiva amerindia no sólo podemos quedarnos en la argumentación lineal. Los pueblos originarios desarrollaron parte central de la argumentación mediante mitos y símbolos. El mito es la gran reserva cultural de sentido. Y el símbolo es el condensador semiótico argumentativo por excelencia” (Reygadas, 2015: 26).

El Modelo de Toulmin, es muy útil para mostrar esta traducción intersemiótica, pues se centra en la macrooperación argumentativa y comparte la lógica de los procesos jurisprudenciales en los que se presentan cargos, evidencias, testigos, interpelaciones, alegatos, veredictos y sentencias. Este modelo está integrado por la reivindicación o denuncia, la evidencia, las garantías y los juicios generales.

Reivindicación o denuncia (Claim). “Se refiere a lo que se defiende y en torno a lo que se construye la argumentación” (Haidar, 2006: 390). En este sentido, *Los descendientes del jaguar* reivindica los derechos de las naciones enraizadas.

Evidencia (grounds). “Son los fundamentos requeridos para que las tesis sean aceptadas como sólidas y confiables” (Haidar, 2006: 390). En este caso, las evidencias son los hechos que le darán solidez a la reivindicación y la denuncia. La evidencia está articulada con las

garantías, los estatutos y principios legales. Los fundamentos que se ponen a prueba en este análisis corresponden a la Sumilla de la ficha de la Corte IDH: “el caso se refiere a la responsabilidad internacional por la violación de los derechos a la consulta, a la propiedad comunal indígena y a la identidad cultural, en los términos del artículo 21 de la Convención Americana, en relación con los artículos 1.1 y 2 de la misma, en perjuicio del Pueblo Indígena Kichwa de Sarayaku”.

Garantías (warrant). Al respecto Haidar destaca: “los fundamentos son el primer nivel de la solidez y de la confiabilidad de la tesis. El próximo nivel es relacionarlos con los warrants” (Haidar, 2006: 391). En el caso a analizar, las garantías toman la forma de estatutos y principios legales que se relacionan con las leyes o juicios generales.

Juicios Generales (backing). “Se refieren a los respaldos, a las garantías universales; son las operaciones de apoyo a los warrants, con carácter de premisas generales, que comúnmente son incuestionables” (Haidar, 2006: 392). En este documental los juicios generales toman la forma de Leyes.

Las evidencias están articuladas con estatutos y principios legales (Garantías) que se mostrarán están implícitos en el discurso:

- 1) El derecho a la identidad cultural. En primer lugar, refiriéndose al mito fundante, el cual se retoma y actualiza desde la voz enraizada para evidenciar que los Sarayaku-runas tienen una identidad ancestral que debe ser respetada. En segundo lugar, respecto a las prácticas culturales cotidianas, argumentos que se plantean al inicio del documental no sólo para contextualizar, sino

también para fundamentar implícitamente que en Sarayaku existe una forma de vida cotidiana relacionada a la identidad cultural y a saberes que están siendo amenazados. En tercer lugar, el derecho a la identidad cultural se refuerza con la pintura corporal, los cantos y la danza como prácticas rituales. Llama la atención que al inicio del documental Eriberto Gualinga narra dichas prácticas culturales y en el clímax del documental las retoma; esta estructura narrativa permite que el mensaje sea irrefutable, pues fija la narrativa de la ancestralidad.

2) El derecho a la consulta. Eriberto Gualinga narra la forma en que ingresó la compañía petrolera que pretendía explotar petróleo en su territorio, dicha narración es un acto reflexivo-emotivo vinculado a su vida cotidiana. Por su parte, Patricia Gualinga utiliza términos legales posicionándose como dirigente.

3) El derecho a la propiedad comunal. Eriberto Gualinga aporta evidencias que sustentan este fundamento de forma explícita. Además, vincula dos fundamentos, el de la identidad cultural y el de la propiedad comunal, pues al inicio narró la importancia del Río Bobonaza para la reproducción cultural y económica de su pueblo y al mostrar cómo los militares y guardias privados impiden la libertad de tránsito demuestra que este derecho no se respeta en Sarayaku. Finalmente, al relacionar a la dinamita con un símbolo, amplía el sentido de la *re-actualización del derecho de conquista del invasor* (Rivera, 2010).

Así, mediante una *traducción intersemiótica* (Torop, 2002), Eriberto Gualinga traduce al lenguaje cinematográfico una denuncia fundamentada en el derecho a la identidad cultural, el derecho a la consulta y el derecho a la propiedad comunal, logrando que su

reivindicación sea evidente, a partir de hechos concretos que demuestran cómo los derechos de los Sarayaku-runu fueron violentados. Además, ofreciendo su historia como un detonante de lucha, como un testimonio de la memoria de la cultura insurgente.

MODELO DE TOULMIN

LOS DESCENDIENTES DEL JAGUAR



REIVINDICACIÓN [CLAIM]

Nosotros somos el pueblo originario Kichwa de Sarayaku. Sabemos cuales son nuestros derechos y los estamos defendiendo, por eso hemos venido ante este tribunal (Gualinga 2012: 1')

[Ver secuencia](#)



EVIDENCIA [GROUNDS]

La empresa petrolera trajo toneladas de dinamita a nuestro territorio y realizó detonaciones para detectar petróleo. Más de una tonelada de explosivos continua hoy depositada en una parte del territorio de Sarayaku, como un simbolo y una evidencia del abuso que hemos sufrido (Gualinga 2012: 9')

[Ver secuencia](#)



GARANTÍAS [WARRANT]

CorteIDH: "El caso se refiere a la responsabilidad internacional por la violación de los derechos a la consulta, a la propiedad comunal indigena y a la identidad cultural, en los términos del artículo 21 de la Convención Americana (CorteIDH 2017)

JUICIOS GENERALES [BACKING]

La Corte ordeno a las autoridades desactivar o remover los explosivos aún enterrados y consultar con nosotros antes de emprender cualquier proyecto extractivo en nuestro territorio. La Corte le ha enviado un claro mensaje a todos los gobiernos del continente americano no sólo a Ecuador. Deben consultar con los Pueblos Indígenas de acuerdo a los estándares Internacionales, antes de tomar decisiones que puedan afectarnos (Gualinga 2012: 27')

[Ver secuencia](#)



"LOS DESCENDIENTES DEL JAGUAR"/MODELO DE TOULMIN, ELABORADO CON CAPTURAS DEL DOCUMENTAL [GUALINGA (DIRECTOR), 2012]

MODELO DE TOULMIN

LOS DESCENDIENTES DEL JAGUAR

FUNDAMENTOS. PRIMERA PARTE

DERECHO A LA IDENTIDAD CULTURAL

Memoria de la cultura insurgente



Hemos venido desde lejanas tierras, de Sarayaku, del Río de Maíz. Nosotros somos descendientes del Jaguar. Hijos de "Amazan Garuna" Hijos del Pueblo del Mediodía (Jose Gualinga en Gualinga 2012: 1').

La Cosmovisión de Sarayaku es el respeto que se tiene hacia los demás seres que viven en la selva. La cosmovisión de Sarayaku es la defensa de su territorio y es el equilibrio que tiene que haber en el territorio de Sarayaku, lo cual quiere contribuir hacia la humanidad (Patricia Gualinga en Gualinga 2012:5)

[Ver secuencia](#)

prácticas culturales cotidianas

Para nosotros la selva es la vida, la selva nos da nuestra identidad de pueblo indígena. Nuestras creencias están basadas en los seres vivos y los seres espirituales que habitan en esta selva. Nuestra vida como pueblo depende de nuestro medio natural (Gualinga 2012:2)

[Ver secuencia](#)

prácticas culturales rituales

Pintarnos la cara es una tradición ancestral. Las pinturas tienen diversos significados. Pueden ser un signo de elegancia, de vitalidad o una invitación para tomar chicha en casa. La pintura se elabora a partir de un fruto llamado wuitu (Gualinga 2012:3)

[Ver secuencia](#)



"LOS DESCENDIENTES DEL JAGUAR"/MODELO DE TOULMIN. FUNDAMENTOS. PRIMERA PARTE. ELABORADO CON CAPTURAS DEL DOCUMENTAL [GUALINGA (DIRECTOR), 2012]

MODELO DE TOULMIN

LOS DESCENDIENTES DEL JAGUAR

FUNDAMENTOS. SEGUNDA PARTE

DERECHO A CONSULTA



En 2002 una compañía petrolera ingreso a nuestras tierras. El gobierno le habia dado una licencia para explotar petróleo. Nosotros nos enteramos por el ruido de los helicópteros que aterrizaban en nuestro territorio [...]Nos organizamos de manera pacifica para hacerle saber al gobierno y a la empresa, que estaban cometiendo un abuso contra nosotros (Gualinga 2012:4').

Nosotros nunca fuimos consultados por el gobierno para este proyecto petrolero, no nos dieron informacion, no nos explicaron de que se trataba. No nos preguntaron que opinabamos sobre algo asi. Golpeamos todas las puertas posibles en Ecuador, fuimos a la justicia, fuimos al gobierno local y luego al gobierno nacional pero nadie nos atendió (Gualinga 2012:8').

Vamos a plantear todo el tema del consentimiento libre, previo e informado y que nosotros tengamos el poder de decir no! Cuando no queremos que ingresen empresas extractivas a nuestros territorios (Patricia Gualinga en Gualinga 2012:15').

Ver secuencia

DERECHO A LA PROPIEDAD COMUNAL

Con los helicópteros llegaron los trabajadores y los técnicos de la compañía, vinieron con militares y guardias privados. Toda nuestra vida se vio afectada en esos meses (Gualinga 2012:4')

Ver secuencia



Kawsak sacha. La canoa de la vida. Rompiendo el ritual del olvido

En 2015 el pueblo kichwa de Sarayaku talló la *canoa de la vida* a partir de un árbol de cedro. La canoa navegó por el Río Bobonaza en la selva ecuatoriana antes de ser enviada a Francia, donde tendría lugar la XXI Conferencia de las Partes, Francia 2015 (COP21). Ahí, una delegación de Sarayaku navegó el Río Sena con la *canoa de la vida*, como un símbolo de la resistencia de los pueblos. El acto inaugural de la ocupación colonial fue subvertido en ese acto simbólico que fue ideado por Jose Gualinga en 1992, quien buscaba que, en oposición a la conmemoración del descubrimiento de América, esta acción representará “la llegada y el descubrimiento de Europa por los pueblos originarios de América” (Gualinga, 2018). Así, al repetir el acto inaugural del “descubrimiento”, el pueblo de Sarayaku logró romper con el *ritual del olvido* (Mbembe, 2002).

Selva producciones documentó la construcción de la canoa, la forma en que fue transportada del interior de la selva al río Bobonaza, la ceremonia y la fiesta comunitaria que significó completar la labor de crearla, la ceremonia y la acción política que significó navegarla por el río Sena en el marco de la COP21.

En 1992, José Gualinga, representante de la Organización de los Pueblos Indígenas de Pastaza, en Europa lanzó la idea de construir una canoa y navegar en el río Meuse, en Lieja, Bélgica. Esta canoa iba a representar la llegada y descubrimiento de Europa por los pueblos originarios de América, en el aniversario de los 500 años de su descubrimiento, llamado por los pueblos amerindios, “quinientos años de resistencia indígena”. Veinte y tres años después, en el 2015, en

ocasión de la Conferencia de las Partes, COP21, esta idea floreció con la llegada de la canoa KINDY CHALLWA a París. Actualmente en el museo del Hombre, París, Francia (Gualinga, 2018: 27').

Además, visibilizó la lucha de los pueblos contra la ocupación colonial, contra los proyectos extractivistas y su hambre por recursos naturales, y también se reveló contra el régimen de verdad: dejó de ser el pueblo descubierta para convertirse en el pueblo que descubre. Eriberto Gualinga, documentalista kichwa de Sarayaku, registró este acto simbólico y dirigió el documental *Kawsak sacha. La canoa de la vida* (2018), para amplificar la propuesta de la *selva viva*, que se funda en el reconocimiento de la naturaleza como un ser vivo que debe ser protegido de los proyectos extractivistas, una defensa que como pueblo han llevado a la Corte Interamericana de Derechos Humanos usando el documental como táctica de autorepresentación para fijar su propia narrativa.

Kawsak sacha. La canoa de la vida se relata a partir de la insurgencia, de los mayores y los dirigentes de esta nación amazónica, por lo que tiene una estética enraizada que logra un retrato no sólo de la dimensión política, sino también simbólica de la problemática. Además, proviene de la mirada encarnada de Eriberto Gualinga, quien ha sido atravesado por la problemática, pues él nació y vive en el territorio de Sarayaku, por lo que ha padecido y enfrentado las estrategias de contrainsurgencia que ha implementado el Estado hegemónico ecuatoriano en contra de su nación.

Yo quería hacer una memoria viva de Sarayaku, quería grabar los cuentos, los cantos, la medicina, las leyendas, la forma de vida, todo me

parecía interesante, todo lo que el mundo de acá no conocía, en eso se cruza el problema petrolero-militar, también vino mostrando videos de resistencia, pero siempre lo mezclé con el arte, nunca quise mostrar lamentaciones, quise mostrar un poco de la música, un poco de la vida, los problemas, las soluciones, la fuerza que tiene. Entonces, lo que quería hacer, ya lo hice mezclando también la resistencia de Sarayaku. Empecé en el 99, trabajando, haciendo cursos y en el 2002 Sarayaku me pidió que yo tenía que ayudar con un video, hice un video y ese video ha tenido bastante impacto en otras comunidades, en otros pueblos que estaban dudando, ha llegado hasta Guatemala a Perú, parte de África y Asia, como un testimonio de que hay pueblos que no se rinden, hay pueblos que siguen luchando. Entonces, hay pueblos que siguen creyendo en la resistencia pacífica y eso es lo que mostraba mi video (Entrevista a Eriberto Gualinga, El Puyo, Ecuador, mayo 2016).

El trabajo documental de Eriberto Gualinga tiene como impronta la (re)existencia no sólo de las naciones enraizadas, sino también de la naturaleza, por ello la iniciativa de Sarayaku de activar mecanismos legales y mediáticos para exigir el reconocimiento de los derechos de la selva viva.

Sarayaku también se ha aliado con miradas colaborativas como la de Pocho Álvarez, documentalista ecuatoriano, quien estuvo a cargo de la edición de *Kawsak sacha. La canoa de la vida* (2018) y que hizo posible una inquietud de Gualinga: hacer sentir la selva viva. La colaboración posibilitó que Gualinga tomará la distancia necesaria para retratar, mediante el documental, la complejidad simbólica de la selva, donde el ritmo sonoro condensó el sentido, pues proviene de una capa sedimentada en la memoria de la cultura insurgente: los sonidos, los cantos y la voz amazónica.

Pocho Álvarez ha sido un hilo conductor del cine semilla. Alfonso Gumucio Dagron (2015) relata que él fue una de las personas que le propuso publicar su diario de rodaje del documental *Llucshi Caymanta (Fuera de Aquí)* (1977), publicación en la que además participó realizando el documental *Diario ecuatoriano* (2016). Además, también fue el editor del documental *Allapamanta, Kawsaymanta, Katarisun (Por la tierra, por la vida, levantémonos)* (1992), dirigido por el cineasta kichwa Alberto Muenala, los cuales son dos semillas del cine ecuatoriano enraizado que han sido potenciados por la mirada de Pocho Álvarez.

Para el documental de *Kawsak sachá. La canoa de la vida*, (2018) Gualinga y Álvarez tejieron una narrativa basada en los símbolos de la *memoria de la cultura* (Lotman, 1996) de Sarayaku. Durante mi estancia en Quito (2017), ambos documentalistas me permitieron registrar la conversación en la que Eriberto le explicó a Pocho la búsqueda del documental. Una charla reflexiva y alegre en la que ambos compartieron conmigo su mirada. Pocho Álvarez, desde su inquietud por comprender los conceptos de la *selva viva*, sus símbolos y entrecruzamientos, buscando respuestas para tejer, en la edición, una narrativa que expresa lo que Eriberto Gualinga quería transmitir.

Por su parte, Eriberto, como director del documental y como cineasta enraizado, respondió a cada inquietud de Pocho Álvarez, conversando sobre cómo los *Sarayaku-runa* sienten la vida en la selva, acerca de cómo es construir una canoa al interior de la Amazonía, la fiesta y el trabajo que significó navegar la canoa del río Bobonaza al río Sena, como un acto político. Pocho desde su experiencia, desde su caminar por el cine, nos compartió su compleja mirada documental

como tejedor de imágenes y como el hombre que por momentos ha volado con la cámara.

En este documental el tema-personaje es *Kawsak sachá* [la selva viva] y la canoa es el símbolo que condensa su significado, esta narrativa fue ideada desde el cruce de miradas de estos dos documentalistas, desde una construcción plural.

El cine es un arte plural, que es lo contrario de la pintura, la pintura es un arte singular, es decir, es uno cargado de todo un universo, de caminar, de peregrinajes, pero es un plural que te habita, es un plural pasivo digamos. En cambio, el cine es un plural activo, se nutre de creatividades vivas. Entonces, el editor edita vivamente, motivado por el tema que tú le conversas. El cine es un plural por excelencia, es la construcción del plural. Así que en ese sentido es una nutrición maravillosa (Pocho Álvarez, conversación con el director Eriberto Gualinga, Quito, Julio 2017).

Pocho Álvarez inició la conversación preguntando: *¿Qué significa la selva viva?*

Siempre nos han dicho desde niños que la selva tiene sus dueños. Nosotros tenemos nuestras Reservas, que, en las fiestas o cada año de vacaciones, nos vamos. Entonces, estamos lejos de toda conexión, de conexión con los *sarayakus* mismos, no estamos en reunión, sólo nos dedicamos a pescar, a trabajar, cuidarnos y hacer cacería. Ahí es donde nos enseñan que todo tiene su dueño, que los protectores de la selva son seres similares a nosotros, que nosotros por ser impuros – por comer ají, sal, estas cosas – no los podemos ver, ellos se apartan, y que con la entrada de las petroleras se mueren ellos, se mueren los protectores. Entonces, no son espíritus, los espíritus no pueden morir, son seres

vivos. Los grandes árboles son el hábitat de ellos, las grandes lagunas en medio de la selva. Con esa gente los *chamanes* se relacionan y ellos, a través de la *ayahuasca*, pueden hablar. Había un abuelo que podía convertirse en Tigre, podía hablar personalmente con los protectores, sin la *ayahuasca*. Él contó historias maravillosas, canciones que pudo escuchar en la selva, que cantaban los pájaros. Ese mensaje queremos que se entienda acá, en la ciudad y en los otros países. Esos conceptos se explicaron en grandes foros (Eriberto Gualinga, conversación con el editor Pocho Álvarez, Quito, Julio 2017).

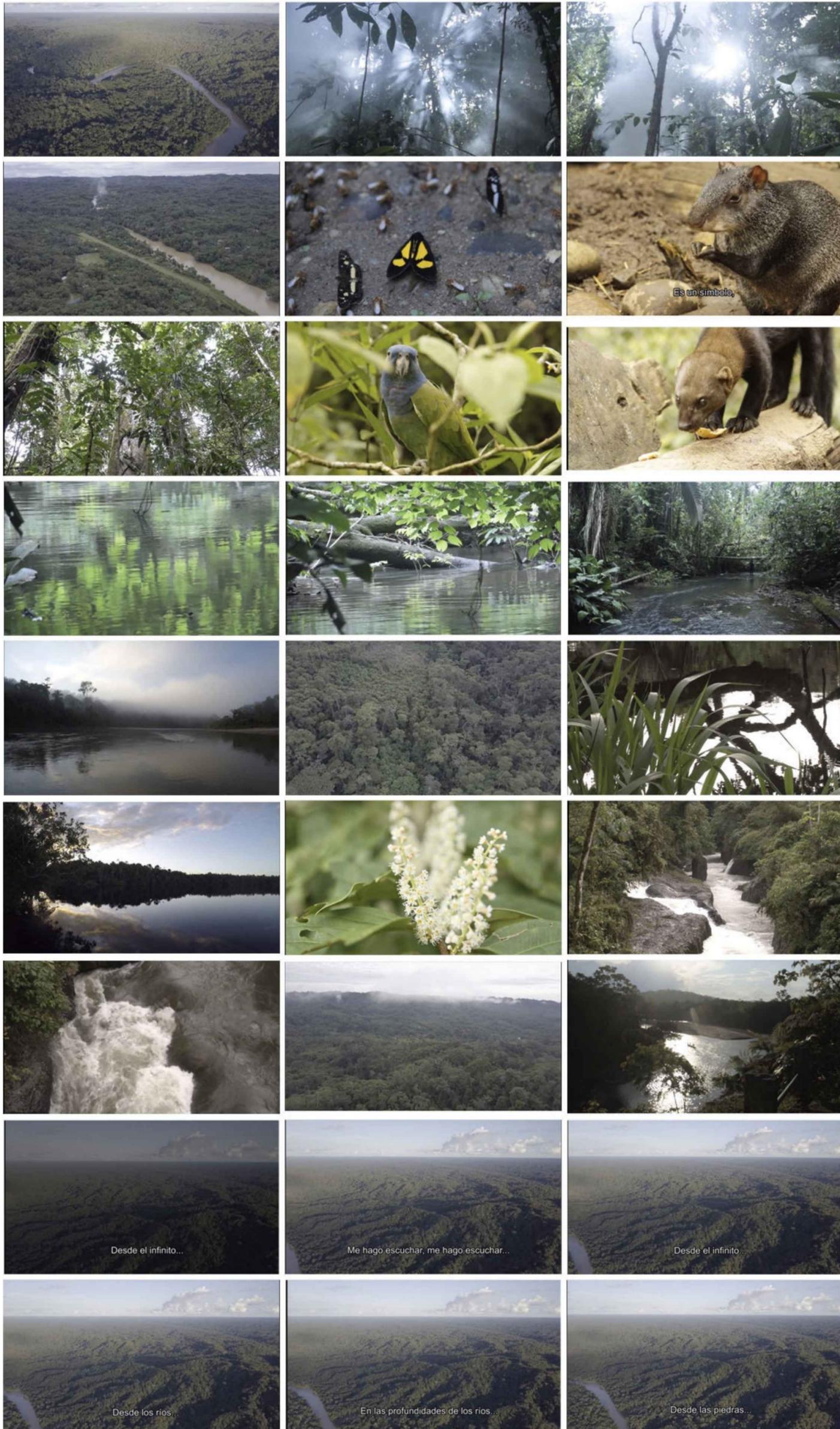
El primer desafío era “¿cómo transmitir esa percepción de la vitalidad de la selva como un organismo vivo con espacios resguardados por seres que cuidan, que son dueños de esos espacios?” (Álvarez, 2017). Eriberto Gualinga, desde su mirada enraizada-encarnada, tenía muy claro que los relatos testimoniales eran fundamentales, la voz *Sarayaku-runá*, pero también la crónica visual que había registrado. Además, Gualinga había decidido que era necesario contar con una mirada externa que guiara el documental, que hiciera comprensibles los símbolos de la memoria de su cultura fuera de Sarayaku, para que el mensaje de la *selva viva* llegará más allá de la Amazonía.

Vos me planteas una premisa que es la que te mueve a hacer este trabajo. Es decir, hay una canoa, que se carga de una representatividad que significa este mensaje de la *selva viva*, les entregamos a ustedes. Entonces, tenemos dos elementos con los cuales podemos jugar en este momento. Tienes la canoa, concreta, hecha, filmada, que se fue, y ¿cómo a esa canoa le insertas el concepto simbólico de la selva viva? Se trata de que encontremos con el material que hay esa respuesta a este reto, a este desafío (Pocho Álvarez, conversación con el director Eriberto Gualinga, Quito, Julio 2017).

Eriberto Gualinga le compartió a Pocho Álvarez los registros que, como cineasta enraizado, consideraba que retrataban el significado de la *selva viva*, para él, las tomas aéreas condensan ese sentido, en contraste, también, con las tomas de los seres visibles de la Amazonía, de los árboles y los cuerpos de agua donde habitan, en otro nivel de realidad, los dueños y protectores de la selva. Álvarez le anunció: “tenemos que encontrar un método, toca que tú decidas y me digas: este es el espíritu de la selva” (Álvarez, 2017). Al final, en las tomas que eligieron la luz fue fundamental para “*extraer la ficción de la realidad*”, para transmitir como “*sueña la realidad*” (Álvarez, 2017). El desafío de retratar la *selva viva* se logró a partir del uso de la fotografía y el ensamble sonoro. En el texto visual, a partir de planos en los que la textura de la luz logra transmitir la poética de la selva.

Es posible representar la vida de la selva en el puro ejercicio de la fotografía, en toda esa poética que es la luz con la selva, con los colores, con las transparencias, con las sombras, los contrastes, las formas, las profundidades que existen, lo que los árboles dejan entrever. Es una forma de representar el espíritu vivo de la selva, a través de esa sublimación de la imaginación de la realidad. Pero, además, es el estado de ánimo en el que tú fotografías. El documental, desde mi lectura personal, lo que busca es extraer la ficción de la realidad, es lo contrario de la ficción. La ficción lo que hace es recrear, recrear la realidad, es decir, tu coges y armas una historia real o una experiencia la vuelves ficción, pero la base es la realidad. Pero el documental es a la inversa, el documental lo que busca es mostrar la ficción de la propia realidad, es decir, como sueña la realidad. Entonces, ¿qué significa cómo sueña? cuando tú nos dices, esos amaneceres mágicos que he visto en Sarayaku, esa es una ficción de la realidad, que nunca se repite y si tienes la

oportunidad de capturarla, esa es la magia de la realidad, es tremendamente complejo. Es ver por la cámara y filmar con las dos luces: la de afuera y la de tu interior, desde el corazón y la cabeza, esa conjunción. Y ahí sí vuelas, cuando se junta esa luz mágica, vuelas tú y vuelas con la cámara, vuelas. En la edición lo que puedo hacer es jugar con lo que tú has filmado, porque ese es mi universo, no me puedo ir fuera de ese universo, no hay, esa es la nota de la edición, que es lo contrario de la cámara. La cámara tiene todo el universo para filmar, por eso una cámara dispersa es un desastre, porque filma todo y no filma nada. Y la edición, su mundo es lo que has filmado, no tengo otro universo, sino aquel que tú filmaste (Pocho Álvarez, conversación con el director Eriberto Gualinga, Quito, Julio 2017).



Kawsak sacha. La canoa de la vida. Eriberto Gualinga (Director) 2018

En el texto sonoro, el ritmo está marcado por el sonido de la flauta de los pueblos del norte, el cual se ensambla con la música del Pueblo de Sarayaku. El canto de Corina Montalvo es el símbolo sonoro que condensa el sentido de la *selva viva*.

También hay muchas analogías que puedes ir descubriendo, verás, el documental es una aventura de descubrimiento hacia afuera y hacia adentro, no es simplemente un caminar lineal. Es bien complejo, significa tejer. En este caso, tú tienes, por ejemplo, los cantos de tu madre. Una canoa navega siempre con una guía, con un canto. Entonces, de pronto todos esos elementos simbólicos son referentes, son como guías. En la construcción del relato cinematográfico sabían decir, son *leitmotiv*, es decir, que se repiten de tanto en tanto (Pocho Álvarez, conversación de postproducción con el director Eriberto Gualinga, Quito, Julio 2017).



Corina Montalvo en *Kawsak sacha. La canoa de la vida*. Eriberto Gualinga (Director) 2018

En el ensamble sonoro se puede sentir a la selva como el personaje del documental. Al final, la voz de Corina Montalvo, mujer sabia, madre de Eriberto, entona la canción que la selva le transmitió en sueños y su voz se convierte en la voz de la selva viviente y podemos sentirla desde el aire cantándonos, acercándonos a otro nivel de realidad.

Desde el infinito.

Dung, dung, dung, dung. Dung, dung, dung, dung.

Me hago escuchar, me hago escuchar

Desde el infinito.

Dung, dung, dung, dung. Dung, dung, dung, dung.

Desde los ríos.

Dung, dung, dung, dung. Dung, dung, dung, dung.

En las profundidades de los ríos.

Dung, dung, dung, dung. Dung, dung, dung.

Desde las piedras.

Dung, dung, dung, dung. Dung, dung, dung, dung.

(Corina Montalvo en Gualinga 2018:27').

El documental muestra cómo José Gualinga lleva este mensaje de la *selva viva* a la COP21: “aunque no lo podemos ver, existen ahí los seres protectores. Es como una red, una red que está conectada al ser humano, al embrión” (José Gualinga en Gualinga, 2018: 17'). Acerca del reto que tenían Gualinga y Álvarez, de cómo condensar en la canoa el simbolismo de la *selva viva*, en esta secuencia se muestra cómo se transportó la canoa en el interior de la selva y la soga envolviendo y sosteniéndose de un árbol remite visualmente al cordón umbilical que conecta a la madre con el embrión. Así, la soga

logra representar metafóricamente la conexión de la canoa con la *selva viva*.



Kawsak sacha. La canoa de la vida. Eriberto Gualinga
(Director) 2018

La red que existe dentro de la selva viva es descrita por Eriberto Gualinga como una telaraña espiritual, la cual existe en otro nivel de realidad y a la que sólo tienen acceso, mediante el lenguaje sagrado, las mujeres y hombres sabios: “yo pensaba también que esa conexión que tienen de montaña a montaña, como los grandes árboles, es como una telaraña a nivel espiritual” (Gualinga, 2017). Durante la COP21 José Gualinga explicó esta filosofía de los pueblos.

Para nosotros la selva está compuesta de diversas personas semejantes a nosotros que protegen todo el sistema, está el *Amazanga*, está el *Sacharunga*, está el *Ashingu*, está el *Guntusupta* y está el del agua, de las montañas, son todo un hábitat, es un todo. Es una casa, de ahí depende nuestra vida, por eso lo hemos llamado *selva viviente* y también están nuestros antepasados, en las lagunas, están inmiscuidos dentro de las lagunas y también dentro de los árboles, porque ahí es la morada.

A eso nosotros lo entendemos como vivo y desde la propuesta local, desde el pensamiento filosófico de los pueblos, no solamente de Sarayaku porque los pueblos originarios antes de la llegada de Cristóbal Colón y otros pueblos del continente, mantenemos este principio de pensamiento filosófico, que la tierra es viviente, la selva es viviente, los mares son vivientes, las montañas son vivientes, los glaciares son vivientes, a eso tenemos que proyectar, porque ya lo dijeron nuestros ancestros. Creo que una de las contribuciones importantes que venimos realizando para combatir el cambio climático, esa es la verdadera acción: impedir que nuestros territorios se transformen en zonas y campos petroleros de industria de muerte. Y hay que entender una cosa que es fundamental, lo dicen los ancianos, midiendo, calculando a través de la *ayawaska*, que cuando se detona y las lagunas se secan, o las cochas se secan, o los grandes árboles porque destruyeron sus raíces, las madrigueras, las cabeceras de agua dulce, empiezan a surgir una serie de fenómenos, epidemias, enfermedades, supuestamente ese el cambio climático ([José Gualinga en Gualinga, 2018: 17](#)).



Kawsak sacha. La canoa de la vida. Eriberto Gualinga
(Director) 2018

En dicho foro, Tom Goldtooth, de la nación Diné, se sintió llamado a intervenir para explicar que existe un lenguaje sagrado, una lengua secreta mediante la cual los pueblos han accedido a otros niveles de realidad, la cual podría servir para concertar, para pedir permiso a la naturaleza. En Sarayaku, cuando se escuchaban las detonaciones, dicen los sabios, que se escuchaban los gritos de dolor de los protectores de la selva ([Gualinga, 2006: 13'](#)) y cuando la empresa petrolera derribó un árbol sagrado de Sarayaku, Sabino Gualinga sintió que estaban desmembrando la selva. En la COP21, Ena Santi expresó también un argumento metafórico respecto a la actividad petrolera: “la sangre que tiene la tierra están sacando todo” ([Ena Santi en Gualinga, 2018: 9'](#)).

[Subtitulado de inglés a español] Compartimos mucho de nuestra cosmovisión como pueblos indígenas del norte y del sur. Decimos, pienso la traducción más fácil, de aquello que vemos. Tú puedes ver, podemos ver, naturaleza, plantas, pájaros, animales, la vida misma, y aquello que no se ve. Entonces, en la mayoría de las expresiones indígenas nosotros reconocemos también lo que no se ve, especialmente esos individuos en los pueblos que entienden los secretos, el lenguaje sagrado, la lengua secreta. Ellos ven lo que no se ve, el espíritu del árbol, el espíritu del agua [...] El otro punto es concertar [...] Es como buscamos concertar con la naturaleza. Cómo obtenemos el permiso de la naturaleza (Tom Goldtooth en Gualinga, 2018: 21’).

En cuanto al reto de mostrar que la canoa es un símbolo de la *selva viva*, Pocho Álvarez, desde la edición, planteó la necesidad de encontrar una narrativa visual que produzca una síntesis. “La canoa llega cargada de selva viva, de vida de la selva, y esa contradicción de llegar a París, al ‘mundo civilizado’ produce una síntesis: la selva viva que llega al Sena. La selva viva que llega a Europa con su mensaje” (Pocho Álvarez, conversación de postproducción con el director Eriberto Gualinga, Quito, Julio 2017).

La estructura del documental se teje, no es lineal es compleja, como puede observarse en las siguientes fichas en la que se puede ver el tejido visual de esta producción documental y cómo el desafío de retratar la *selva viva* se resuelve mediante la poética de la selva misma. El tiempo y el espacio se entrelazan a partir de un hilo conductor: los contrastes entre dos fiestas-encuentro, “la fiesta es la canoa, es un ejercicio simbólico que contrasta con la fiesta del COP21” (Álvarez, 2017). El retrato de estas fiestas-encuentro se

puede analizar en cinco momentos del documental (Gualinga, 2018: 1', 2', 3', 12' y 25').

En el primer momento es como estar en la Amazonía, se escuchan los pronunciamientos de los delegados de Sarayaku en la COP21 (Gualinga, 2018: 1'). En el segundo momento se observa la llegada de la delegación de Sarayaku a Francia, la sede de la COP21 y se ve cómo están proyectando la canoa en el tronco del árbol (Gualinga, 2018: 2'). En el tercer momento se ve simultáneamente cómo tallan la madera para dar forma a la canoa y cómo llega la canoa a Francia/corte/la canoa navegando el río Bobonaza/corte/la canoa llegando al río Sena/corte/los hombres tallando la canoa/corte/la canoa sobre el agua del río Sena/corte/la *selva viviente* condensada en la luz que se filtra por las hojas de los grandes árboles de Sarayaku, como el árbol del que está constituida esta canoa: La canoa es el *leitmotiv* que se repite de tanto en tanto y es la selva misma (Gualinga, 2018: 3').

En el cuarto momento se observa cómo la canoa es transportada del interior de la selva al río Bobonaza y cómo es la ceremonia para recibir esta canoa cargada de selva viva en el río Sena. Las mujeres sujetando la soga, el cordón umbilical que conecta a la canoa con la *selva viva*/corte/las mujeres de las naciones enraizadas de Canadá danzando frente a ella y frente al río Sena/corte/los hombres de Sarayaku usando la soga para hacer caminar a la canoa en la selva, en esta fiesta-encuentro que ha convocado a los *Sarayakuruna*/corte/los hombres nativos del norte haciendo sonar los tambores, los latidos sagrados que se conectan con el sonido de la flauta en esta fiesta-encuentro que es la COP21 (Gualinga, 2018: 12').

KAWSAK SACHA. LA CANOA DE LA VIDA



En el quinto momento la canoa navega el río Bobonaza/corte/la canoa navega el Río Sena/corte/la canoa deja el Río Bobonaza/corte/ la canoa cargada de *selva viva* se queda navegando el Río Sena y esta acción de resistencia simbólica produce la síntesis del argumento: la canoa es un símbolo de la defensa de la *selva viva*. Además, las secuencias que retratan la canoa como un símbolo de la memoria de la cultura insurgente dan cuenta del tiempo circular.

El tejido del documental muestra el curso cíclico y renovable de la historia que nos recuerda lo que el abuelo sabio, Sabino Gualinga, explicaba en *Sacha runa yachay (El conocimiento del hombre de la selva)* (2006): “en el futuro ustedes serán como estos árboles, llenos de flores y sus ideas no podrán ser derrumbadas. Florecerán como él, todos los que estamos aquí somos como uno solo” ([Sabino Gualinga en Gualinga, 2006: 1'](#)).



Eriberto Gualinga durante la grabación de *Kawsak sachá*.
La canoa de la vida, 2015

Kawsak sachá. La canoa de la vida



La delegación del pueblo indígena Kichwa de Sarayaku ha venido a participar en la cumbre de cambio climático, la COP21, porque nosotros consideramos que es una parte vital e importante para la sobrevivencia del ser humano y que como pueblos indígenas necesitamos incluir la cosmovisión en las decisiones de los gobiernos, por eso nuestra propuesta se llama Kawsa Sacha, selva viviente, donde el extractivismo no entra y se declare territorios vivos para la protección del planeta y libre de explotación petrolera, minera, y de todo tipo de extractivismo (Patricia Gualinga en Gualinga 2018:4').

[Ver secuencia](#)



“La presencia de esta canoa está simbolizando la vigencia de los pueblos originarios, que no somos del pasado, ni que el mundo globalizado nos ha exterminado, estamos vivos, presentes, activos, moviéndonos, pensando, planificando estrategias de vida. Cada mañana nos levantamos, con la guayusa, con nuestros padres, con los Yachaks, con las sabias, planificando que va pasar el día de mañana, que pasa hoy, soñando, mirando las visiones, cada día estamos planificando. Eso simboliza la canoa. Eso representa la presencia de la canoa, el pez colibrí, que hemos traído para decirle aquí en este espacio importante que a través de esa canoa hay una voz, hay una voz viva” (José Gualinga en Gualinga 2018:7').

[Ver secuencia](#)



“Nuestra propuesta es que el territorio de los pueblos originarios, que sea reconocido como un patrimonio sagrado de la biodiversidad cultural, libre de explotación petrolera, maderera, minera” (Felix Santi en Gualinga 2018:8').

[Ver secuencia](#)



Es el sueño de Sarayaku.

[Subtitulado del Kichwa al español] “Es el sueño de Sarayaku. En Sarayaku desde siempre se han construido canoas. Esta canoa trae el significado de la vida, el corazón de Sarayaku. Trae la vida de Sarayaku, para difundir aquí el sentido de la vida, la defensa de la tierra. Trae el espíritu de la anaconda. Desde siempre hemos viajado por los ríos. Esas ideas se hacen presentes aquí. La gente en Europa, EEUU, están con el espíritu débil porque destruyen la madre tierra. Esta canoa viene como un símbolo de la selva viviente, trae la energía, los sueños, las visiones de ayawaska de nuestros abuelos hasta aquí. Y nosotros los que estamos acompañando a esta canoa, solo estamos cumpliendo esa misión encomendada” (Franco Uiteri en Gualinga 2018:9').

[Ver secuencia](#)



Hemos traído desde Sarayaku hasta Paris esta canoa que es la sabiduría y enseñanza de nuestros abuelos.

[Subtitulado del Kichwa al español] “Hemos traído desde Sarayaku hasta Paris esta canoa que es la sabiduría y la enseñanza de nuestros abuelos. Traemos un mensaje a los pueblos del mundo para que escuchen y se hagan eco del mismo. Pero la canoa no se queda sola, muchos animalitos la están acompañando. Es un símbolo, una esperanza del pueblo de Sarayaku, para que la voz y la propuesta que hemos presentado aquí se haga realidad” (Mirian Cisneros en Gualinga 2018:10').

[Ver secuencia](#)

Testimonios en Kawsak sachá. La canoa de la vida. Elaborado con capturas del documental [Gualinga (Director) 2018]

CAPÍTULO 6

autores, categorías y narrativas

Tejedores de sabiduría insurgente

Memoria de la cultura insurgente

(Lotman, Guerrero y Almendra Quiguanaás)

Código metafórico de la violencia

(Rivera Cusicanqui) ←

autoras

categorías
analíticas



Las inscripciones en el cuerpo racializado

(Marcus, Segato, Aranguren,

Rivera, Albán y Arboleda)

Destierrro

(Arboleda)

Cine enraizado en el norte del Cauca

"Pa' poder que nos den tierra"

Las inscripciones en el cuerpo racializado

"Somos alzados en bastones de mando"

Enfrentando las estrategias de contrainsurgencia

narrativas



"País de los pueblos sin dueños"

La voz comunitaria que resiste al destierrro

El cine en minga y asamblea

CAPÍTULO 6

Cine en minga

Nos encontrábamos en las noches de luna, junto a la orilla de los ríos, para que el sonido del agua se llevara el eco de las palabras, hablábamos en nuestra lengua indígena, nos reuníamos a pensar y ponernos de acuerdo para volver a tener lo que, con engaños y violencia, el colonizador nos había robado: nuestra tierra. Sabernos comunicar nos ayudó a resistir.

Testimonio de Mayores del Pueblo Nasa [CRIC](#) 2010

En 2010 acudí a la *Primera Cumbre Continental de Comunicación Indígena del Abya Yala*, la cual se llevó a cabo en el *Territorio de Diálogo, Paz y la Convivencia de La María Piendamó*, en el norte de Cauca, Colombia. En este encuentro conocí el concepto metafórico de *Tejido* para hacer referencia a aquello que, desde la experiencia enraizada, en la comunidad creaba sabiduría en *Minga* [trabajo colaborativo comunitario, *tequio*]. En dicha cumbre el objetivo era tejer resistencias desde la comunicación.

Siete años más tarde volví a territorio nasa para acercarme al trabajo cinematográfico que realizó el *Tejido de comunicación* en tres documentales que siguen caminando la palabra de la resistencia al *destierro* (Arboleda, 2007), en el norte del Cauca: *Pa' poder que nos den tierra* (2005), *Somos alzados en bastones de mando* (2006) y *País de los pueblos sin dueños* (2009), los cuales retratan la violencia de Estado que se ha ejercido contra este territorio, justamente en este espacio simbólico que es el resguardo de La María Piendamó.



Cumbre continental de comunicación indígena en el Territorio de Diálogo, Paz y la Convivencia de La María Piendamó. Norte del Cauca. Colombia. Isabel Galindo 2010

Mauricio Acosta (director y editor) y Edgar Yatacué (fotógrafo-camarógrafo) conversaron conmigo durante esta visita al Cauca, acerca de cómo realizaron estas producciones, cómo las circularon en el territorio y el sentido o impacto que han tenido en la lucha por la liberación de *Uma Kiwe* [Madre tierra en nasa *yuwe*]. La conversación también giró en torno a cómo convertir el cine documental en un dispositivo para repolitizar la mirada y detonar la memoria de la *sabiduría insurgente* (Guerrero, 2010), a través de la denuncia documental, pero también de la *minga de pensamiento* para proponer

otras formas para los *Wët wët fxi'zenxi* [Buenos vivires en *nasa yurwe*, en Almendra Quiguanás 2017].

Este capítulo inicia con una breve introducción acerca de la resistencia nasa-misak al destierro, para luego analizar las inscripciones en el cuerpo racializado, las estrategias de contrainsurgencia que el Estado ha efectuado en el territorio y las propuestas de vida que estas naciones han implementado en sus espacios para resistir al destierro, las cuales están retratadas en estos tres documentales que se realizaron y circularon en *minga* y asamblea.



Armonización, Isabel Galindo 2010

La resistencia nasa

17 ago, CI. - Corinto, Cauca. Veinte segundos de ráfagas. 200 hombres, mujeres y jóvenes al suelo. Cinco segundos de silencio. Algún grito sofocado. Veinticinco segundos más de ráfagas. Cientos y cientos de balas, a discreción, desde dos direcciones distintas, pero todas disparadas por los gatillos de la Fuerza Pública. Las que pasan cerca suenan silbando y anuncian muerte, las otras suenan como chasquidos sordos. Unos segundos sin balas y empiezan las correderas. Y no demora en llegar el grito que la mayoría estaba intuyendo: “¡UN HERIDO, UN HERIDO!”. Grito que rápidamente se multiplica. Viene de tres sitios distintos, a pocos metros de distancia entre ellos. Tres hombres que ya no se levantan, que pasan a verse rodeados de gente. Gente que grita, que llora, que llama para que llegue una camioneta. Gente que empieza a difundir la información: “Urgente, el Ejército disparó ráfagas contra liberadores de la Madre Tierra en Corinto. Hay tres heridos, dos de gravedad” ([Colombia informa](#), 17/08/2020).

El 12 de agosto del 2020 la fuerza pública de Colombia asesinó a José Ernesto Rivera, liberador de *Uma Kiwe* [Madre Tierra] y a José Abelardo Liz, comunicador del Tejido de comunicaciones del Cabildo Indígena de Corinto, en un operativo de desalojo en el que participaron agentes del Escuadrón Móvil Antidisturbios (ESMAD) y el Ejército.

Los *Liberadores de Uma Kiwe* hacen parte de un proceso de defensa del territorio cuyo horizonte de sentido va más allá de la posesión de la tierra, pues tienen como objetivo liberarla del monocultivo y de cualquier forma de extractivismo. Un proceso que se resume en la frase *Cortar caña para sembrar comida* (2017), título del reportaje documental producido por Dora Muñoz, Cony Cuetia, Pueblos en Camino e Ivan Castaneira.

Un proceso que consiste en liberar a la tierra del monocultivo de caña que beneficia a los terratenientes-gamonales y que está afectando a *Uma Kiwe* y a las comunidades del Cauca, quienes han enfrentado masacres y destierro.

En el norte del Cauca a las actividades de las empresas extractivas se les conoce como proyectos de muerte y para hacerles frente, las comunidades, cabildos, pueblos y naciones de la región han propuesto *Planes de Vida*.

Así está presente el antagonismo entre vida y muerte y las formas mejoradas del poder de dominación; pero también las formas comunitarias de resistencia y autonomía en un contexto cambiante en el que el capital se sigue reencauchando para acumular, hasta ir las institucionalizando y los pueblos resistiendo y autonomizando para defender el *Qxhab Wala Kiwe* (territorio del gran pueblo) desde el Cauca (Almendra Quiguanás, 2017: 82).

La resistencia indígena en el Cauca tiene en su horizonte histórico profundo el levantamiento de La Gaitana en el siglo XVI, con un ejército de “20 mil guardias nasas, yalcones, pijaos, y timanaes” (Pueblo Nasa, 2016: 10), los resguardos logrados por Juan Tama y Manuel de Quilo y Sicos en el siglo XVIII y el levantamiento de Quintín Lame a inicios del siglo XX.

El *código metafórico de la violencia* (Rivera, 2010) que hace referencia a la siembra se ha sedimentado en la memoria de la cultura insurgente de la nación Nasa: los insumisos han sido sembrados en el territorio.



Liberadores de Uma Kiwe cortando caña para sembrar comida, Isabel Galindo 2017

Abelardo Liz: Tu vocación de escucha y canto te llevó a tomar grabadoras, cámaras y micrófonos. Herramientas de Wejxa (Viento), ahora tu viento y palabra de territorio están en los diferentes espacios. Supiste ver, escuchar y dar la voz que ahora se escuchará desde el otro lugar desde donde siempre nos seguirás acompañando amigo, hermano e hijo.

Estas son algunas palabras que se escuchaban con fuerza en la siembra del cuerpo de nuestro hermano Abelardo Liz, quien nos acompaña desde lo alto de las montañas, ondeando su voz y espíritu como el viento lo hace siempre para llegar a los diferentes territorios, hoy desde el lugar que reposa e hizo encuentro con nuestra Madre Tierra, aquella que él quería ver liberada y sanada.

Hoy sembramos tu cuerpo, pero tu legado y enseñanza quedarán plasmadas en los corazones de cada uno de nosotros para seguir el caminar de la resistencia ([CRIC](#), 16/08/2020).

En el territorio nasa se han sembrado insurgentes, insumisos caídos en las masacres, como *La masacre de El Nilo* (1991), donde murieron veinte, *La masacre de El Naya* (2001), donde murieron cien (Pueblo Nasa, 2016). Se han sembrado también todos los alzados de la guardia indígena que han sido asesinados por las fuerzas armadas, los liberadores de *Uma Kiwe*, José Abelardo Liz, comunicador del *Tejido*.

El territorio que ha sido arrebatado se ha defendido con la vida durante siglos y, ahí donde hubo masacres y el Estado colombiano buscaba sembrar terror, la resistencia indígena sembró su lucha y para estos pueblos “donde se ha derramado sangre nasa y donde cae sangre nasa hasta ahí llega el mojón” (Pueblo Nasa, 2016: 14).



Liberadores de Uma Kiwe frente al ESMAD, Isabel Galindo 2017

Aquí este gobierno no nos ha cumplido, nos sigue matando, nos sigue asesinando. No obstante, de eso, somos capaces de reponernos, recoger nuestros muertos y nuestros dolores y salir a convocar al resto de la sociedad para que seamos nosotros los que construyamos ese país para todos y todas. Por lo tanto, el día martes, después de una declaratoria aquí en el *Territorio de Diálogo, Paz y la Convivencia de La María*, seguiremos caminando la palabra de esta gran *Minga* con rumbo a la ciudad de Cali, vamos a caminar con todos y todas para ver si algún día tenemos una Colombia de los pueblos y sin dueños y no como es ahora, una Colombia con dueños y sin pueblos (Tejido de comunicación, 2009: 20').

Para resistir al destierro y a todas las formas de violencia que se estaban implementado en el territorio resguardado por las



Liberadores de Uma Kiwe, Isabel Galindo 2017

comunidades enraizadas, en 1971 se conformó el Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC) “como icono de la lucha indígena en Colombia, aglutinando diversos modos de resistencia y autonomía como la lucha armada, la articulación con el movimiento campesino, la apropiación de los cabildos como autoridad indígena y la asamblea como máxima autoridad” (Almendra Quiguanás, 2017: 82-83).

...a mediados de 1990 retomando el legado de Álvaro Ulcué Chocué: "ver, pensar, actuar", frente a los "planes desarrollo" municipales, desde el resguardo indígena de Jambaló, en el norte del Cauca, se nombró y promovió el Plan de Vida que años después se convertirá en eje fundamental de los resguardos indígenas de ACIN, y de las demás organizaciones, zonales, regionales y nacionales. En el año 2001 frente a

la agudización del conflicto armado, la grave violación de derechos en las comunidades, las masacres, amenazas, asesinatos selectivos, sobre todo, ante la necesidad de cuidar la vida comunitaria se reactivan las y los *Kiwe Thegnas* (cuidadores del territorio), que en ese momento desde Corinto se les llamó Guardia Cívica, que hoy se conoce como Guardia Indígena (Almendra Quiguanás, 2017: 81-82).

En 2005, la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca (ACIN) “por mandato colectivo crea los *Tejidos de Vida*, como organismos del gobierno autónomo” (Almendra Quiguanás, 2017: 82).

El *Tejido de comunicación* tiene como mandatos: “revitalizar palabra y acción ancestral para defender la vida toda”; “agrietar la comunicación impuesta por la conquista y la modernidad”; “entender permanentemente las estrategias de dominación y despojo que se incrustan en el territorio”; “reconocer y abordar con sabiduría las contradicciones”; “converger y tejer con otras y otros desde lo local hasta lo global y viceversa” (Almendra Quiguanás, 2017: 126-127). Desde estos mandatos, el *Tejido de comunicación* realizó los documentales *Pa’ poder que nos den tierra* (2005), *Somos alzados en bastones de mando* (2006) y *País de los pueblos sin dueño* (2009).



Cuidadores del territorio, Isabel Galindo 2017

Pa' poder que nos den tierra. Las inscripciones en el cuerpo racializado

El primer documental realizado por el *Tejido de comunicación ACIN- CXAB WALA KIWE* es *Pa' por que nos den tierra* (2005), un título que surge a partir del testimonio de una mujer que está indignada por la violenta represión de las fuerzas armadas contra la comunidad que, en una acción pacífica, estaba ocupando la finca *El Japio*.

El motivo de que nosotros estemos en esta finca es lo que todos necesitamos: tierra. El incumplimiento del gobierno hace que nosotros nos vayamos a las vías de hecho. Aunque él rechaza las vías de hecho, pero si no nos han cumplido los gobiernos anteriores a nosotros nos toca llegar a estos medios ([Testimonio en Tejido de comunicación, 2005: 1'](#)).

Este documental es una crónica de dicho desalojo, en el cual fue asesinado Belisario Camayo Güetoto, de Caldono. Por él, durante su funeral se gritó con rabia, tristeza y esperanza: “podrán asesinar las ramas y cortar el tronco, pero nunca podrán acabar con las raíces” ([Tejido de comunicación, 2005: 8'](#)).

Acerca de cómo se realizó esta producción, el director y editor, Mauricio Acosta, habla de cómo este trabajo se conformó como un documental de denuncia.

Nosotros en un primer momento decidimos hacer un registro de estas situaciones que se presentaban, una de ellas, la primera en la que yo personalmente tuve oportunidad de involucrarme fue en las

Recuperaciones de tierras, que se llamaban en ese momento. En 2005, en la finca *El Japio*, donde la comunidad entraba a liberar la tierra, a ocupar estas fincas de terratenientes y, bueno, se daba la confrontación con la policía, donde había unas cuestiones muy desafortunadas para la comunidad, torturados, hubo un muerto, siempre en las confrontaciones había muchos heridos de gravedad. Entonces, nosotros en ese momento, simplemente registrábamos lo sucedido y en vista de que íbamos sacando este material decidimos hacer el primer documental que se llama *Pa' poder que nos den tierra*, el cual narra un poco este proceso. Entonces, básicamente si nosotros vemos este documental ahora, se trata simplemente de un registro de lo que sucedía, es decir, gente en las fincas, la policía agrediéndolos y parece ser que se queda como en un primer nivel de lectura el documental, por eso, es como un *documental de denuncia* (Entrevista a Mauricio Acosta, Popayán, Colombia, junio, 2017).

Además, muestra la inconformidad que existe en estas comunidades ante la narrativa oficial que ha criminalizado su lucha al asociarla con la guerrilla.

Y que no se vuelva a mencionar eso de que acá hay es guerrilleros, acá no hay guerrilleros, como tú ves aquí, aquí está la comunidad organizada, que hay gente que se pone pasamontañas no para cubrir el rostro, sino para protegerse de los gases [...] Los pueblos indígenas, ni vamos a matar a nadie, ni vamos a agredir a nadie, sino que necesitamos la tierra, esta es la tierra que necesitamos. Nosotros no los necesitamos a ustedes, no necesitamos pelear con ustedes, no necesitamos matar a nadie, sólo exigimos es que nos devuelvan la tierra. Los pueblos indígenas no estamos enfrentándonos con ningún hermano del pueblo colombiano, sino que estamos exigiendo nuestro derecho y espero que algún día, usted también como colombiano, espero que exija sus

derechos, y nosotros lo entenderemos ([Testimonio en Tejido de comunicación, 2005: 13'](#)).

La criminalización de la insurgencia funcionó como argumento del uso discriminado (por su condición étnica) de la fuerza contra los cuerpos racializados, a los que se violenta y tortura bajo la amenaza paramilitar, tratándolos de guerrilleros.

Inicialmente, cuando estaban enfrentados entre la comunidad y los antimotines. Los mismos antimotines se encargan de decir que no se preocuparan, que a los 30 minutos venían los paramilitares que iban a matar más de 50 indios. Igualmente, eso parece que sí, ya estaba planeado, a los 30 minutos, a las 8:40 matan al compañero y hieren a otro compañero ([Testimonio en Tejido de comunicación, 2005: 7'](#)).

La palabra indio condensa el sentido de la opresión que se sigue ejerciendo, cuando Hugo Blanco (2017) pronuncia *Nosotros los indios*, dejando que la voz racializada emane, explica: “Tomo el término ‘indio’ [...] Es el apelativo despectivo usado contra nosotros. El látigo con que nos azotan la cara. Recojo el látigo. Me parece más apropiado en lugar de usar términos que suavizan o disminuyen la opresión” (Blanco 2017: 23). Así, con estas palabras, Hugo Blanco habla de la experiencia racializadora que atraviesa a las naciones que han sido *encapsuladas en los Estados hegemónicos* (Aguilar, 2019), la experiencia que por siglos se ha sedimentado en el cuerpo insurgente.

La intransigencia del Estado colombiano que envía a las fuerzas armadas a masacrar a las comunidades enraizadas desconcierta a los insumisos.

El gobierno se ha sentado con muchos sectores armados, con los paramilitares, con la guerrilla, nosotros que somos indígenas, civiles, que no manejamos armas, él debe sentarse con nosotros a dialogar, a ver las necesidades que nosotros tenemos en los resguardos ([Testimonio en Tejido de comunicación, 2005: 3'](#)).

La insurgencia vislumbra que el gobierno está esperando que haya masacre: *Pa' poder que nos den tierra.*

Soy indígena y me duele ver esta gente [...] Es que eso duele, uno de ver solamente a la gente, hermanos nuestros, porque todos somos hermanos, que les estén haciendo esto, a uno le duele mucho; no sé qué estará pensando el gobernador, qué estará pensando el gobierno, ¿será que quiere acabarnos con todos, será lo que quiere hacer, que haya una masacre pa' poder que nos den tierra? ([Testimonio en Tejido de comunicación, 2005: 19'](#)).

En esta producción se incluyen testimonios de quienes fueron heridos, golpeados y torturados por las fuerzas armadas que históricamente han sido usadas por el Estado colombiano para resguardar la propiedad privada de los terratenientes, una fuerza que ha incursionado ilegalmente en propiedad colectiva, como el Resguardo de la María Piendamó, donde han quemado casas, como se verá más adelante.

Estas son las heridas, estas son las armas, estas son las esquirlas de las granadas que ellos están lanzado, que están recargadas con bolas de cristal, con pedazos de tornillos y con bolas de pasta. Estos son los

impactos que causan los artefactos, las armas que ellos cargan (Testimonio en *Tejido de comunicación*, 2005: 10').



Herido en *Pa' poder que nos den tierra*. Tejido de Comunicación, 2005

Mauricio Acosta – al reflexionar en la forma en la que en este documental narraron la violencia de las fuerzas armadas contra la comunidad – comparte su asombro ante el poder del documental, el cual fueron descubriendo al construirse una mirada documental enraizada, tejiendo pensamiento con sus compañeros, pero sobre todo con la comunidad. La socialización de este documental en video-foros comunitarios, reuniones y asambleas permitió que el *Tejido de comunicación* convirtiera el cine documental en un dispositivo para re-politizar la mirada.

Nosotros, en vista de que estábamos descubriendo también la forma de narrar, la forma de contar nuestras propias historias, lo que hacíamos con base con la poca experiencia que teníamos era realizar estos documentales y llevarlos a las comunidades a video-foros comunitarios, asambleas, reuniones. Llevábamos un proyector, presentábamos el documental y conversábamos con la gente. Nos dimos cuenta con este documental [*Pa' poder que nos den tierra*] que motivaba muchos sentimientos en la gente, especialmente en los jóvenes. Entonces, si uno ve el documental ahora, es muy triste: ver un joven torturado dando un testimonio, la gente llorando por un muerto, torturados en el hospital, gente afuera muy dolida por estas situaciones. Obviamente es muy sensible y provoca ese tipo de sentimientos. ¿Qué pasaba en estos video-foros? Los jóvenes decían: “no, lo que hay que hacer es salir a vengarse, la próxima vez, que cuentos de respetar a los policías, ni nada, hay que matar policías para tomar venganza por el compañero que mataron, torturaron”, etc. Entonces, claro, personalmente me sentía muy mal, porque imagínate el poder del audiovisual ¿no? El poder de decir estamos contando una palabra de la comunidad, pero tal vez la forma en que la contamos no fue la indicada, o sea no era la verdadera palabra de la comunidad, porque obviamente la comunidad en ningún momento va a decir que la solución ante la agresión es tomar represalias contra la policía. Eso nos permitió entender el poder del audiovisual, entender que el video es una herramienta, además de necesaria para retratar y para dar testimonio de las historias que suceden en un territorio, para crear conciencia, conciencia política, conciencia social y eso no únicamente lo da el registro testimonial (Entrevista a Mauricio Acosta, Popayán, Colombia, junio 2017).

En *Pa' poder que nos den tierra* hay testimonios encarnados que muestran el poder disciplinario que ejercen los Estados hegemónicos que han encapsulado a las naciones enraizadas, en los cuales es posible ver— como en los testimonios contenidos en la *Saga de la*

Resistencia, acerca de la resistencia al destierro en Guatemala – cómo se *re-actualiza el hecho colonial* (Rivera, 2010), cómo el invasor re-actualiza su derecho de conquista al inscribir en el cuerpo racializado el mensaje de su antagonismo: el desmembramiento del cuerpo insurgente.

Tantos policías venían correteándome y yo me enredé con un palo y me caí, de ahí lo cogieron de punta de garrote ellos. El garrote, echando punta pie, me recibí como unos 30 garrotazos, de ahí quedé caído en el suelo, de ahí me dijeron “¡Hijo de puta, guerrillero!” Me trataron de guerrillero. Después me levantaron y me echaron gas en la boca, en los ojos y en los oídos. Y después me sentí que cogieron un dedo y lo mocharon, y cogieron otro dedo y también lo mocharon. De ahí me sentí, medio me borré en la cara, medio me borré ese gas y me miré y los dos dedos estaban mochos y cuando de ahí me sentí “¿qué voy a hacer!,” me sentí yo, y los mismos policías llegaron y dijeron “¡Hijo de puta, guerrillero, ahora sí toma!” dijeron, y un *man* llegó, cuando tenía los dos dedos así mochados ya, y me dio garrotazos por ahí mismo. Entonces me chispo de sangre y otros de abajo vinieron correteando, me dijeron “¡Hijo de puta, guerrillero, camina para la fiscalía”, me dijeron, “¿o vas a correr, puta? Corre, ahora sí, puta, corre. Te pagaste ya”, me dijeron cuando me mocharon los dos dedos ([Testimonio en Tejido de comunicación 2005:16'](#)).

La rabia que provoca sentir estos testimonios también ha hecho posible que el dolor sea compartido, que esta lucha se siga re-actualizando en el cuerpo racializado.

Pa' poder que nos den tierra se mostró en video-foros en muchas comunidades, y sí, la gente siente esa necesidad de salir allá a ayudar a

ellos. Entonces, uno ve que el video, pues sí impacta a muchas comunidades, lo que está viviendo esa comunidad como que también le duele a otra comunidad (Entrevista a Edgar Yatacue, Santander, Colombia, junio 2017).

Los cuerpos racializados en los que se ha inscrito el mensaje del poder disciplinario se convierten en lugares simbólicos de la memoria de la cultura insurgente, por eso son sembrados en el territorio, por eso no podrán acabar con sus raíces, por eso la sangre que brota de ellos re-actualiza el derecho que tienen las comunidades enraizadas al territorio: “donde se ha derramado sangre nasa y donde cae sangre nasa, hasta ahí llega el mojón” (Pueblo Nasa, 2016: 14).

En Colombia como en Ecuador, la sangre de los insurrectos es una semilla...

...una semilla que dará fruto. Una semilla que crecerá en medio del pueblo. Una semilla que para nosotros es una gran victoria, ya que nos deja un símbolo, un signo de seguimiento hacia adelante con orgullo y en defensa de nuestras nacionalidades indígenas y en defensa de nuestros derechos ([Vocera en CONAIE 1990:31'](#)).



III. Congreso de la ACIN. Unidad y gobierno propio. Isabel Galindo 2017

Somos alzados en bastones de mando. Enfrentando las estrategias de contrainsurgencia

Somos alzados en bastones de mando (2006) es un documental dedicado “A la memoria de Pedro Poscué, a su familia, a la comunidad de Corinto y a la Guardia Indígena” (Tejido de comunicación, 2006: 0’). El título condensa la esencia de la resistencia de las comunidades de las naciones del Cauca: la sabiduría insurgente. Es decir, quienes están alzados no son guerrilleros, como el entonces presidente Álvaro Uribe había afirmado, o como los medios de comunicación masiva han difundido.



Sabiduría insurgente en el XV Congreso del CRIC. La unidad en defensa del territorio, Isabel Galindo 2017

Los alzados portan sus bastones de mando, hacen parte de un proceso organizativo comunitario que trabaja guiado por los *Planes de Vida*, tejiendo pensamiento en las asambleas, caminando la palabra en los territorios, siguiendo los mandatos de los *Tejidos de vida*, cuidando la vida comunitaria y liberando a *Uma Kiwe*.

Los alzados en bastones de mando son los *Kiwe Thegnas* (cuidadores del territorio) o Guardia Indígena; los alzados en bastones de mando son las mayores y mayores, hombres, mujeres, jóvenes, quienes han sido atravesados por el poder disciplinario, quienes han encarnado

la resistencia al destierro, en quienes está enraizada la memoria de la cultura insurgente.



Liberadores de Uma Kiwe durante confrontación con el ESMAD, Isabel Galindo 2017

Los alzados en bastones de mando están al frente de la liberación de *Uma Kiwe*, enfrentando los desalojos en el territorio al que están enraizados: “Nosotros somos indígenas, defendemos nuestro territorio y miramos por nuestra comunidad, para eso estamos dispuestos y, si es posible, damos la vida por nuestra comunidad” ([Testimonio en Tejido de comunicación; 2006: 4’](#)). Un territorio que ha sido usurpado y acaparado por terratenientes que concentran el 60.22% de la tierra del Cauca. Así, el 7.8% de los “propietarios” posee más de la mitad de las tierras fértiles en

las que siembran monocultivo, extraen minerales y buscan petróleo (Pueblo Nasa, 2016: 18).

Como autoridades, como indígenas, dueños de Colombia, dueños de nuestras tierras. En el pasado nos quitaron y ahora tenemos que hacernos frente para quitarlos a ellos, porque estas tierras son nuestras, porque lo merecemos, porque son nuestras, nuestros líderes han derramado sangre, nuestros líderes han muerto, pero ahora nosotros es el tiempo de que luchemos por ellos también. Yo creo que desde el más

allá están proclamando, aquí los indígenas que están demostrando el valor, la fuerza que necesitan, la fuerza que tenemos que demostrar ([Testimonio en Tejido de comunicación, 2006: 0'](#)).

Mauricio Acosta, editor y director del documental *Somos alzados en bastones de mando* (2006) reflexiona en cómo el cine documental permite tejer el registro testimonial con el pensamiento comunitario.

El siguiente documental, que se da en el año 2006, se llama *Somos alzados en bastones de mando*, nosotros ya teníamos como la conciencia de decir, bueno que no suceda lo mismo que con el documental anterior. Va a ser también por una situación de agresión, en este caso la *Cumbre Nacional Itinerante* que se dio en la María Piendamó. Básicamente lo que hacía era mostrar el proceso de las comunidades indígenas en contra de los tratados de libre comercio y se hizo también bloqueo de la vía panamericana durante varios días y eso ocasionó la represión de la fuerza pública. Entonces, nosotros mostramos toda la agresión, situaciones similares tal vez de confrontación que el documental previo, pero nos enfocamos, sobre todo hacia la parte final del documental, en una reflexión: que los policías no son los responsables, ellos simplemente están al servicio de otros intereses, son siervos de otros intereses que están más allá de su alcance, en este caso las estructuras gubernamentales, y más allá las corporaciones multinacionales que utilizan a los gobiernos para sus intereses. Entonces, sí consideramos importante eso, el contexto, o sea el video no únicamente como una herramienta de dar cuenta de lo que está pasando, sino de reflexionar por qué está pasando, cómo nos está pasando, obviamente con la mirada de la comunidad. Entonces, eso nos permitió hacer una pequeña reflexión, pero ya el siguiente documental que a mi criterio es el que mejor articula un discurso comunitario es *País de los pueblos sin dueño* (Entrevista a Mauricio Acosta, Popayán, Colombia, junio 2017).

El *Tejido de comunicación* devela el funcionamiento de las estrategias de representación contrainsurgentes, contrastando lo que sucedía en el territorio con lo enunciado en los medios masivos comunicación, por ejemplo, por Sabas Preteit de la Vega, el ministro del Interior y de Justicia “Ahí hay campesinos buenos, indígenas buenos, personas, amas de casa, niños, que están siendo manipulados por las FARC” ([Sabas Preteit de la Vega. Ministro del Interior y de Justicia en Tejido de comunicación, 2006: 5'](#)). Ante lo que la comunidad explica:

El gobierno, como estrategia para mostrarnos de que nosotros podemos estar a lado de algún grupo armado, entonces siempre nos dice eso, y creo que no es la primera vez. Todas las acciones que los pueblos indígenas han reivindicado, han dicho que ahí está el grupo armado, pero en realidad el arma de nosotros es un bastón. Es el bastón de la guardia, el bastón de los cabildos es donde con eso se demuestra la fuerza, se demuestra el control del territorio, se demuestra la organización, se demuestra la armonía, se demuestra la solidaridad entre nosotros. Creo que eso es lo que hace el gobierno, siempre pretende desestabilizar nuestros procesos, pero creo que al contrario nos fortalece ([Testimonio en Tejido de comunicación, 2006: 5'](#)).

Somos alzados en bastones de mando (2006) subvierte la *visibilización negativa* (Albán, 2006) que se ha construido en torno a los *liberadores de Uma Kiwe*, quienes piden respeto para sus comunidades y procesos.

Que se nos respete la vida, la dignidad, la autonomía, nuestros derechos como personas, somos seres humanos igual que ellos, lo único que nos tiene abajo es porque nosotros somos pobres, pero tenemos la gran riqueza, como es la diversidad de los pueblos, la diversidad de nuestra madre naturaleza. En la cual hoy estamos luchando por ella, por la liberación de la madre naturaleza ([Testimonio en Tejido de comunicación, 2006: 10'](#)).

En este documental también se muestra cómo el discurso de los medios de comunicación masiva criminaliza a los *liberadores de Uma Kiwe*, refiriéndose a ellos como “miles de nativos” y “desbandadas iracundas”, adjetivos que muestran que en estas estrategias discursivas existe un *continuum* de la construcción imaginaria-colonial del salvajismo.

Pese a la calma de la mañana, en la zona permanecen miles de nativos que a un kilómetro de la vía de la panamericana amenazan con nuevos bloqueos y desbandadas iracundas como las que en las últimas horas dejaron seriamente afectado el resguardo La María, casa de los manifestantes, que pese a lo registrado insisten en que los destrozos son ajenos a su responsabilidad ([Discurso de noticiero en Tejido de comunicación, 2006: 17'](#)).

Carolina Arrunátegui (2010), en su análisis del racismo en la prensa peruana, analiza cómo la explicitación del grupo étnico y la hiperbolización numérica funcionan como estrategias retóricas. Esta autora encuentra que “hay información que se menciona en el discurso que es irrelevante para la comprensión de un acontecimiento. La mención de esta información [...] contribuye a formar una imagen negativa del Otro” (Arrunátegui, 2010: 443). Así, al decir que son

“miles de nativos” y describirlos como “desbandadas iracundas”, se les asocia de manera explícita con acciones negativas, con el objetivo de causar pánico y rechazo en la audiencia.

Las estrategias retóricas que usan los medios de comunicación para criminalizar son ampliamente conocidas por los liberadores, quienes, con las evidencias del registro documental, tienen en esta producción audiovisual un espacio para denunciar el terrorismo de Estado.

Lo que exigimos es que ustedes pasen esas notas y ojalá los directores de este noticiero, si es que se entienden como personas y humanas, que pasen las imágenes reales al país, que no le mientan más, que no le tapen y no le corten, que pasen la realidad de los hechos, cómo nos atropellaron, eso es pura barbarie, puros ataques de terroristas, eso sí se llama ser terroristas, homicidas ([Testimonio en Tejido de comunicación, 2006: 16'](#)).

Somos alzados en bastones de mando (2006) es una crónica de este terrorismo de Estado, donde se muestra cómo las fuerzas armadas del Estado colombiano irrumpen en el *Territorio de Diálogo, Paz y la Convivencia de La María Piendamó*, arrojando bombas lacrimógenas desde helicópteros, golpeando y humillando a quienes se encontraban concentrados en dicho resguardo, quemando motocicletas y casas, “destruyendo nuestras pequeñas cosas” (Menchú en Yates, 1983: 18'), como explicaba Rigoberta Menchú en *Cuando las montañas tiemblan* (1983).

Las fuerzas de seguridad de los terratenientes llegaron en mi aldea a

despojarnos de nuestra pequeña tierra, según ellos la tierra le correspondía al patrón, nosotros estábamos muy asustados, porque no hablábamos el español. Nos sacaron violentamente de nuestras casas, quebraron nuestras ollas, destruyeron nuestras pequeñas cosas. (Menchú en Yates, 1983: 18').

En cuanto a la María Piendamó:

No hubo clemencia para nadie, todo fue una atrocidad, no respetaron a los niños, no respetaron a las mujeres, no respetaron a nadie, ni a los ancianos y no respetaron el territorio (Testimonio en Tejido de comunicación, 2005: 12'). Les prendieron fuego a las casas, eso es lo más desolador (Testimonio en Tejido de comunicación, 2006: 19').



Somos alzados en bastones de mando. Tejido de Comunicación, 2006

En *Somos alzados en bastones de mando* (2006) se muestra también una disputa simbólica. Por un lado, cuando las fuerzas armadas del Estado irrumpen en el resguardo son confrontados por jóvenes ahí concentrados, quienes logran arrebatárles la indumentaria a algunos integrantes del ESMAD, anunciando que esta acción es “el símbolo de que el pueblo realmente puede enfrentar al Estado ([Testimonio en Tejido de comunicación, 2006: 9'](#)).

Sin embargo, al tiempo que anunciaban su victoria simbólica, helicópteros empezaron a sobrevolar el territorio del Resguardo, arrojando gas lacrimógeno e iniciando el caos del terrorismo de Estado, durante el cual también hubo violencia simbólica, pues la policía quemó los símbolos de las naciones del Cauca.

Bajaron la bandera del CRIC, la bandera de Colombia, y todas las banderas que había ahí las bajaron, las quemaron ([Testimonio en Tejido de comunicación, 2006: 14'](#)).

El desenlace fue aplastante para los insurrectos, quienes decidieron preservar la vida.

Luego de la invasión de la fuerza pública al Resguardo, las comisiones y delegaciones concluyeron que este gobierno no es un interlocutor válido para negociar, decidieron no confrontar por los costos en vidas que esto representaría y convocaron a todo el país a una Cumbre Nacional Itinerante y Permanente que aún se reúne y la llamaron Pedro Poscué, en homenaje al guardia indígena asesinado por la fuerza pública ([Testimonio en Tejido de comunicación, 2006: 21'](#)).

Al final del documental, el *Tejido de comunicación* decidió que era necesario incluir dos reflexiones acerca de la responsabilidad del Estado en la incursión de las fuerzas públicas, para no olvidar que las diferencias irreconciliables no están en el seno del pueblo, es decir, no se trata de una lucha entre indígenas o campesinos contra policías o militares. Las diferencias irreconciliables están entre el pueblo y quienes acaparan la tierra y tienen el respaldo del Estado y sus fuerzas armadas.

Las vulnerabilidad de los pueblos indígenas frente a otra vulnerabilidad como son los soldados, los policías, los ESMAD, todos esos son gente pobre que todos están al mando, a la orden que les den los grandes jefes, como son los empresarios, prácticamente el país está en manos de pocos, pocos millonarios [...] en ocasiones cuando uno ya se ve en esos momentos tan difíciles como los del miércoles, uno llega a tener momentos en que uno piensa, ¡uff! deberíamos de tener algo más que eso, cuando uno ve que maltratan a la gente y la tratan así, deberíamos de conseguir nosotros armas, deberíamos de verlo, pero también se pone uno a pensar que si yo como indígena para defenderme empiezo a armarme, empiezo a utilizar, digamos, a ponerme al nivel de ellos, entonces ya no seríamos diferentes, seríamos iguales, ¿por qué? porque estaríamos al mismo nivel y estaríamos enfrentándonos con las mismas herramientas y con la misma crueldad. En otras palabras, terminaríamos haciendo lo mismo que nosotros siempre hemos criticado ([Testimonio en Tejido de comunicación, 2006: 22'](#)).

Ante esta realidad, el mandato es: “Que el arma de los indígenas sea el bastón de mando y el pensamiento. Defender las ideas que tenemos”. Entonces, queda sembrar a los insurgentes en el territorio que anhelan un día liberar. En este tiempo espiral donde “los

muertos no quedan atrás, sino que van adelante mostrando el camino” (Tejido de comunicación, 2006: 23’).



*Guardia Indígena en la Cumbre continental de comunicación indígena en el Territorio de Diálogo, Paz y la Convivencia de La María Piendamó.
Isabel Galindo, 2010*

País de los pueblos sin dueños



*“Esta organización indígena no necesita de un fusil, no necesita de una arma, sino que necesita es valor para negociar y dialogar, por muy peligrosos que sean los armados que se encuentren atacándonos a nosotros”
(Testimonio en Tejido de comunicación 2009:0’)*

[Ver secuencia](#)



“con las armas nos quieren hacer agachar, quieren que nosotros agachemos la cabeza y pues realmente la comunidad al ver esta situación lo que hace es alzarse más, alzarse más de ánimos, llenarse más de ánimos para continuar” (Testimonio en Tejido de comunicación 2009:17’)

[Ver secuencia](#)



“La incapacidad de un gobierno de venir a hacerle frente a los problemas de los indígenas y sectores sociales cuando la toma de Toribío se hizo presente en medio de los combates. Hoy aquí no se hace presente porque nosotros estamos armados simplemente del bastón, que tristeza compañeros, queríamos enfrentar esa calumnia que tanto ha dicho el gobierno y sus ministros en que somos subversivos, aquí están gente digna y de honor, gente digna con principios y por eso estamos aquí poniendo la cara a una silla vacía que demuestra la incapacidad” (Testimonio en Tejido de comunicación 2009:24’)

[Ver secuencia](#)



“No puede ser posible que este debate lo hayamos solicitado hace cuatro años, pero toc que poner 120 heridos, muertos, para que usted hoy estuviera sentado con nosotros, dialogar y a decir y a desmentir lo que usted ha dicho, que aquí era el foco de la guerrilla, pero aquí se encuentran hoy nuestros pueblos dignos de los cuales hemos demostrado nuestra dignidad en todo su proceso. Nuestra madre naturaleza está en riesgo y está en riesgo porque aquí ustedes han sido los responsables de entregar a la multinacionales nuestros territorios y que hoy haya desplazamiento forzado, hoy hay asesinatos, hoy haya detenciones selectivas, hoy haya entonces desplazamiento masivos” (Testimonio en Tejido de comunicación 2009:28’)

[Ver secuencia](#)



“Las culturas convocan a la Minga, y en Colombia tenemos un trabajo muy grande que hacer, por eso hemos venido a recoger los dolores, las angustias, las tristezas y las esperanzas de los colombianos y colombianas, la Minga les propone que nos juntemos, todos estamos resistiendo, todos trabajamos, juntemos esa resistencia y volvámosla una sola, para que haya buena cosecha, para que tengamos un futuro para todos y todas. Esta minga no puede terminar en una coyuntura electoral, no señores, esta Minga no es trampolín para candidatos que utilicen esta minga y echar sus discursos para llegar a esos espacios. ¡No señores! que este esfuerzo no se prostituya en cosas pequeñas. Hay que cuidar esto como el nacimiento, como la semilla que hoy plantamos para un proceso de largo alcance. Los invitamos pues, a que continuemos caminando la palabra en esta minga de resistencia social y comunitaria de los pueblos que continuará caminando la palabra, la recogerán nuestros hijos, y los hijos de nuestros hijos para que la dignidad perdure” (Testimonio en Tejido de comunicación 2009:39’)

[Ver secuencia](#)



Testimonios en "País de los pueblos sin dueño. Elaborado con capturas del documental [Tejido de comunicación 2009]

País de los pueblos sin dueños. La voz comunitaria que resiste al destierro

País de los pueblos sin dueño (2009) es el último documental que realizó este equipo del *Tejido de comunicación*. Dora Muñoz y Nancy Guerrero estuvieron a cargo de la coordinación periodística; Hugo Dagua y Emilio Basto de la locución y reportaje; la investigación de los textos fueron realizados por Manuel Rozental y Vilma Almendra Quiguanás; la producción de campo por Gustavo Ulcué y Hector Martínez; el monitoreo de medios por Isadora Cruz y Vilma Almendra Quiguanás; la cámara por Edgar Yatacué, Harold Secue, Mauricio Acosta y Adolfo Ulcué; la coordinación técnica por Ismael Jumbe y Harold Secue; la logística y seguridad por Elvira Tenorio y Olmedo Quitumbo; la dirección y edición por Mauricio Acosta con la colaboración de Juan Manuel Camayo y Constanza Cuetia, quienes realizaron un proceso de *Tejido de pensamiento* mediante la producción y circulación de cine documental. En síntesis, en este cruce de miradas se conformó una narrativa desobediente: la estética enraizada.

La estética enraizada está en cada aspecto de la producción donde había integrantes del *Tejido* cuyo origen es nasa, destacando la mirada de Edgar Yatacué, pues la cámara, como medio para nuevas figuraciones otras, en su mirada enraizada logra “retratar el sentir”. Yatacué recuerda que Acosta le dijo: “métase que usted sabe, haga esas grabaciones, coja esa cámara y haga lo que a usted le parezca, y entonces me dio una libertad que yo siempre quise, siempre quería hacer unas tomas diferentes” (Yatacué, 2017). Por su parte, Acosta recuerda:

...él solito se iba, hacía sus videos solito, con su cámara pequeña grababa, luego en su casa editaba, cuando uno se daba cuenta, decía, “hice este video” y ¡pum! una cosa maravillosa. Por ejemplo, hubo una confrontación en Toribio, entonces uno iba y grababa, uno entrevistaba a alguien afectado porque le destruyeron su casa, etc., pero él iba y grababa a un músico que estaba por allá lejos cantando y se quedaba enfocado en el músico. Cuando uno después veía ese material decía ¡increíble! que es que la canción que estaba cantando ese músico como que refleja el dolor de lo que pasaba en el momento y no se necesitaba nada más (Entrevista a Mauricio Acosta, Popayán, Colombia, junio 2017).

Por ello, a decir por Acosta “para mí, una voz personal: si hay alguien que realmente sabe retratar el sentir, la estética nasa, es Edgar Yatacué” (Acosta, 2017).

Es necesario destacar que la mirada de este documentalista Nasa está fortalecida por el acompañamiento a su comunidad, una parte fundamental de su experiencia estética, que además logra romper con la asimetría de la representación.

la gente se confía en uno también porque lo ven ahí, si están en la marcha uno está ahí, si están en la protesta, también. Entonces, pues uno como que ya en vez de decir, “yo me identifico”, sino que ellos lo identifican a uno que uno está ahí permanentemente acompañándolos a ellos. Y uno de la comunidad tiene que ser así, no olvidarse de la comunidad (Entrevista a Edgar Yatacué, Santander, Colombia, junio 2017).

País de los pueblos sin dueños (2009) es a decir de Mauricio Acosta, el documental del *Tejido de comunicación* que “mejor articula un discurso comunitario” (Acosta, 2017). En este trabajo la narrativa es

política, en su sentido amplio, pues, como asegura Acosta: “obedece a una reflexión comunitaria y logra resumir de una forma mucho más estructurada los cinco puntos que se plantearon en la minga social y comunitaria, con una voz mucho más desde adentro de la comunidad” (Acosta 2017).

Los integrantes del *Tejido de comunicación* querían con este documento “no sólo mostrar cómo son las armas que nos agreden, sino cómo son los bastones comunitarios que están construyendo un proceso, cómo es la gente que marcha, los niños, los mayores que están creando comunidad, y no solamente enfocarnos en la agresión” (Acosta, 2017). Edgar Yatacué, nasa del Resguardo de Jambaló, fue uno de los camarógrafos en esta producción y desde su *mirada enraizada*, con la que “observa aquello en lo que ya de hecho participa” (Rivera, 2015:21), narra:

Uno ya está consciente en lo que está haciendo y también por lo que está viviendo, por ejemplo, en la realización de ese video, “*El país de los pueblos sin dueños*”, ya habíamos tenido muchas experiencias donde la fuerza pública en vez de proteger a la comunidad, antes era un peligro para la comunidad. A mí me gustaba mucho la filmación, estar con la comunidad, estar en la marcha con la comunidad, en los tropeles, estar ahí con la camarita, siempre me gustaba estar ahí, como decimos por acá, siempre me gustaba estar en la jugada. Mucha gente lloraba, uno estaba haciendo grabaciones cuando de un momento a otro me decían: me dieron y la persona estaba ya caída ahí en el pavimento, pues era duro para uno, pero uno como que ya, a la vez quería dejar la cámara y empezar a coger piedras y empezar a tirar, pero ¡no! el trabajo o la función de nosotros no es eso, sino que era hacer los registros fílmicos para tener un video y para hacer el documental (Entrevista a Edgar Yatacué, Santander, Colombia, junio 2017).

País de los pueblos sin dueños (2009) se narra desde una estética enraizada, resultado del cruce entre las miradas de la comunidad. En ese sentido, la experiencia estética es un encuentro entre saberes que tienen un horizonte profundo compartido y cuya impronta también es compartida: (re)existir a la ocupación colonial. Las acciones que se testimonian son desgarradoras porque retratan una realidad que viven las naciones: la criminalización de la protesta social.

Otro más que nos ha masacrado el gobierno de Uribe, con este gobierno que día a día nos señala y nos tilda de guerrilleros. Cualquiera de nosotros estamos dispuestos a dar la vida por defender nuestros derechos, por reclamar una vida digna, porque no estamos enseñados a callar, porque nosotros somos luchadores de pensamiento, de palabra, de respeto, de dignidad. Pero a nosotros nos masacran y nos seguirán masacrando (*Testimonio en País de los pueblos sin dueños, Tejido de comunicación, 2009: 17'*).

Los asesinatos selectivos y las masacres cumplen esa función descrita por Silvia Rivera Cusicanqui (2010): re-actualizan el hecho colonial, reafirman el derecho de conquista del invasor. En este documental se retrata cómo el Estado hegemónico colombiano, encabezado por Álvaro Uribe con su régimen de terror, juzga a los pueblos de terroristas y guerrilleros, al tiempo que asegura que “son arreados como borregos”.

La criminalización de los pueblos, desde esa *hambre por la alteridad* (Barriendos, 2010) que representa al otro como un salvaje, es una estrategia política y de representación que busca convertir el territorio indígena en escenario militar. La disputa no sólo es material, también es simbólica, porque usa la representación como

estrategia y porque en el territorio están sembrados los símbolos culturales que les permiten (re)existir.

Así, uno de los aportes principales de este documental es que logra subvertir la visibilización negativa que se hace de estas naciones encapsuladas en Colombia, permitiendo un espacio en el que aquellas experiencias que fueron silenciadas se amplifiquen para (re)existir a la ocupación colonial.

País de los pueblos sin dueños, pues ni decir, porque ahí están los cinco puntos, que eso hizo como ver esa necesidad a través de los estudiantes, a través de la clase obrera, a través de los corteros de caña, de la zona campesina y todos se unieron porque ellos se sentían identificados. Entonces, ya cuando sale el video otra vez se logra dar a conocer el trabajo que hicieron las mismas comunidades y eso impacta mucho y dicen “no, muy interesante, hay que seguir luchando”. Y ese video ha sido muy relevante para dar a conocer a las otras comunidades, a los otros sectores. Pero ya últimamente pues se cambió todo y ya otra vez la gente se quedó como, “bueno y entonces esto qué pasó”. Pero como todo proceso tiene sus altibajos, pues puede que más adelante otra vez coja un rumbo y tome con más fuerza para seguir exigiendo lo que se necesita, pero lo que son videos que sea de la comunidad y que son por el dolor de comunidad, por lo que han salido a exigir. Es muy interesante socializar los documentales en muchos espacios, por esa razón es muy importante el video (Entrevista a Edgar Yatacue, Santander, Colombia, junio 2017).

En *País de los pueblos sin dueño* (2009), las inscripciones en el cuerpo racializado narradas en *Pa' poder que nos den tierra* (2005) y las estrategias de contrainsurgencia evidenciadas en *Somos alzados en*

bastones de mando (2006), son narrativas que se actualizan y se tejen con el pensamiento de la Minga Social y Comunitaria.

País de los pueblos sin dueño, muestra una situación similar a la que presenta *Somos alzados en bastones de mando*, que es que la gente congregada en la María Piendamó sale a bloquear la vía panamericana. Se da la confrontación con la policía, pero en este caso ya uno siente que la reflexión es mucho más política, no politquera. Política en el sentido de entender con una mirada más amplia como lo que estamos viendo, lo que está sucediendo en ese momento y que las cámaras están registrando, obedece a una reflexión comunitaria. En este caso, a la *Minga* social y comunitaria que plantea cinco puntos y esos cinco puntos son explicados durante el proceso del documental, se explica para qué, por qué está la comunidad ahí, cómo se convoca a otros sectores sociales y populares para luchar juntos, y hacia el final del documental ya hace una reflexión de que hay que trabajar juntos en *Minga* con todos los procesos para cambiar el país. Entonces, yo creo que este documental logra resumir de una forma mucho más estructurada, como con una voz mucho más desde adentro de la comunidad y no solamente registrar, como este tipo de documentales de denuncia, como si lo creo que es *Para poder que nos den tierra*, o sea, no hay que mostrar solamente la bota que nos está pisoteando, sino mostrar esas propuestas que tiene la comunidad, cómo son no solamente las armas que nos agreden, sino cómo son los bastones comunitarios que están construyendo un proceso, cómo es la gente que marcha, los niños, los mayores que están creando comunidad, y no solamente enfocarnos en la agresión. Entonces creo que descubrimos eso con el proceso de los documentales del *Tejido* (Entrevista a Mauricio Acosta, Popayán, Colombia, junio 2017).

En *Somos alzados en bastones de mando* (2006) un hombre pronuncia:

Este gobierno lo único que pretende es exterminarnos, entonces, nosotros creemos que vamos a dar hasta lo último por no dejar que él logre el objetivo que él tiene contra nosotros ([Testimonio en Tejido de comunicación 2006:5'](#)).

En contraste, en *País de los pueblos sin dueño* (2009), el registro testimonial amplía su mirada, también con la voz encarnada, pero dando espacio a la reflexión comunitaria acerca de cómo enfrentar ese exterminio.

El motivo que nos mueve a salir y levantarnos en la *Minga Social y Comunitaria* es que nos sentimos amenazados, agredidos con un plan de muerte que ha implementado la guerra, el terror y que a esa estrategia acuden todos los actores. Entonces, nos mata la guerrilla, nos matan los paramilitares, nos mata la fuerza pública y también nos agreden, digamos con las leyes, de manera muy sistemática. Las leyes están simplemente respondiendo al interés corporativo, al interés transnacional y no al interés del pueblo. Igualmente, aparecen en este momento los tratados de libre comercio que son un instrumento que utilizan las corporaciones multinacionales para apoderarse de los territorios, para apoderarse de la soberanía nacional y poner el sistema estatal al servicio de sus intereses. Entonces, frente a eso, es como los motivos por los que nos levantamos para decirles que no más a esto y proponemos una construcción de una agenda común de resistencia de los pueblos que nos permita defendernos de esta agresión ([Testimonio en Tejido de comunicación, 2009: 3'](#)).

Las inscripciones en el cuerpo racializado que se narran en *País de los pueblos sin dueño* (2009) se anclan con los discursos del general Oscar Naranjo, director de la policía, y de Álvaro Uribe, entonces

presidente de la república. Es decir, la narrativa va más allá de la brutalidad policial, pues se contextualiza con las estrategias discursivas de los representantes del Estado colombiano, quienes aseguran en televisión nacional que la fuerza pública no asesina “indígenas”, sino que los responsables son francotiradores. Sin embargo, el registro documental realizado por el *Tejido de comunicación* muestra a los “francotiradores” disparando desde los escuadrones de la fuerza pública.

Es totalmente falso y temerario llegar a decir que la policía nacional protege a esos delincuentes, por el contrario, la policía nacional, la fuerza pública es la que ha sido víctima de esa operación de francotiradores (General Oscar Naranjo. Director de la policía en *Tejido de comunicación*, 2009: 15’).

En la misma dirección, el discurso del presidente da pie a la criminalización de los integrantes de las naciones enraizadas en el Cauca, al anunciar que explosivos terroristas fueron los que acabaron con la vida de los manifestantes, un discurso respaldado por el ejército que aseguró ante los medios de comunicación que “Se está presumiendo que fue de la multitud donde se disparó el arma y esto lo están haciendo con el fin de caldear los ánimos” (*Tejido de comunicación*, 2009: 20’). Además, la estrategia discursiva de Uribe se centró en una de las líneas vertebrales de la agenda de su gobierno: la seguridad democrática. Un discurso que defiende lo indefendible, apelando a la seguridad, aunque ésta cobre vidas, dado que no se trata de las vidas de la élite económico-política de la nación hegemónica.

Ha aparecido en un canal de televisión un video que muestra a un integrante de la fuerza pública disparando, entonces aparece que el presidente de la República le ha mentado al país y eso afecta la seguridad democrática. Los indígenas no han muerto por disparos de la fuerza pública, sino por explosivos terroristas ([Álvaro Uribe. Presidente de la República de Colombia en Tejido de comunicación, 2009: 16'](#)).

Incluso, las fuerzas armadas del Estado colombiano aseguran que los “movilizados indígenas” están en contacto con las FARC. Un argumento que les ha funcionado para justificar el terrorismo de Estado en el territorio del Cauca.

El frente sexto de las FARC ha entrado en contacto con movilizados indígenas en la resistencia que se está dando ahí, esas monitorías están adicionalmente corroboradas con información de fuentes humanas en la zona y con nuestra propia inteligencia desplegada a efectos de controlar los brotes de terrorismo y estas manifestaciones de terrorismo ([Tejido de comunicación, 2009: 7'](#)).

Entonces, la rabia que provoca la asociación con la guerrilla se hace presente:

Lo único que le voy a pedir el favor es que a nosotros no nos traten de terroristas, no somos terroristas, somos una organización indígena que trabajamos por el bienestar, pensamos en el futuro de nuestros hijos ([Testimonio en Tejido de comunicación, 2009: 14'](#)).

La asociación con la guerrilla y el terrorismo tiene implicaciones simbólicas y materiales. Por un lado, visibiliza de manera negativa a

las naciones enraizadas que resisten al destierro, por otro lado, ha sido el argumento para inscribir en el cuerpo racializado el desmembramiento del tejido comunitario, pues en las detenciones se les da “trato de guerrilleros”, como narran en *Pa’ poder que nos den tierra* (2005) quienes fueron torturados por las fuerzas armadas del Estado colombiano. En *País de los pueblos sin dueño* (2009) también quedaron registradas estas estrategias de contrainsurgencia.

En el momento de la agresión la fuerza pública ha utilizado las armas. Entonces, en ese sentido, en el primer día, que fue el lunes la arremetida, un compañero perdió la vida al atravesarle un tiro de fusil a la altura de la cabeza, en el cráneo. También tenemos varios compañeros heridos que perdieron alguna parte de su cuerpo, especialmente el ojo ([Tejido de comunicación, 2009: 5’](#)).

La respuesta del gobierno ha sido militarizar el Resguardo de La María, un territorio indígena, donde están sus símbolos culturales. En este momento hay elementos de la fuerza pública entrando a las viviendas de las personas que viven allá, por lo menos ocho viviendas, ha sido maltratada la gente y han sido destruidos objetos, sus víveres y, pues, es una situación no sólo completamente represiva, sino ilegal, esto es propiedad colectiva, no es propiedad del Estado, no es propiedad privada de nadie ([Testimonio en Tejido de comunicación, 2009: 12’](#)).

Sin embargo, la sabiduría insurgente continúa alzada en bastones de mando “para ver si algún día tenemos una Colombia de los Pueblos y sin dueños y no como es ahora, una Colombia con dueños y sin pueblos ([Testimonio en Tejido de comunicación 2009:20’](#)).

Tejido de comunicación. El cine en *minga* y asamblea

En la producción de los documentales del *Tejido de comunicación* destaca que las narrativas fueron construidas en asamblea y en *minga* (Trabajo colaborativo-comunitario, *Tequio*), es decir, los principios organizativos que dieron forma a los *Tejidos de vida* se trasladaron a las prácticas documentales. Una forma de producir cine que recuerda lo descrito por Pocho Álvarez:

El cine es un plural activo, se nutre de creatividades vivas [...] El cine es un plural por excelencia, es la construcción del plural. Así que en ese sentido es una nutrición maravillosa (Pocho Álvarez, conversación con Eriberto Gualinga, Quito, Julio 2017).

La construcción de las narrativas desde ese plural se caracteriza por ser activa en la medida que se conforma desde un diálogo, y *estar siendo en asamblea* es justamente la forma de diálogo más encarnada, pues es la que se expresa desde la propia experiencia enraizada en el territorio.

En las distintas naciones enraizadas-encapsuladas en Oaxaca, México, por ejemplo, la asamblea hace parte de lo que se conoce como *usos y costumbres*, en tanto que es una forma de debate público en el que se toman las decisiones que guían a la comunidad y que escapan a las lógicas de toma de decisiones en las naciones hegemónicas, pues en la asamblea no se le delega a otro la propia voz, en la asamblea todos se pueden hacer escuchar, así tome horas o días. Como explica Vilma Almendra Quiguanás, nasa-misak: “siempre estoy y estamos en asamblea. Somos singular y plural indisociablemente en ésta. Cada vez que pensamos, sentimos, estamos siendo, en tanto comuneras y comuneros somos en asamblea (Almendra Quiguanás, 2017: 47).



El equipo del *Tejido de comunicación*, desde el que se produjo y circuló cine documental, trabajaba en el sentido de la *minga* y la asamblea. En primer lugar, porque las producciones audiovisuales tenían la autoría colectiva del *Tejido*, se hacían en *mingas* en las que todos participaban en un diálogo continuo desde sus saberes, en un constante proceso de aprendizaje en el que tejían pensamiento para enfrentar la violencia política que los atravesaba.

Aquí por algo se decía el *Tejido de comunicación*, aquí todo era en equipo, “no, que la persona va, hay una invitación para tal país, miremos quién puede ir”. Así era, “no, que ahora vamos a hacer un video, lo llevamos avanzado en tantos minutos, si quieren echar un vistazo”, decíamos nosotros. Entre todos nos reuníamos, nos sentábamos y ahí mirábamos “no, esto hay que cambiarlo”, “no que esto no va”, y por algo se hizo el *Tejido de comunicación*, porque ahí entre todos tejíamos ese pensamiento para hacer ese video. Aquí no es que digan, “no, esta es el área de video”, “el área de video va a hacer este documental y así como quede así será”. No, sino que ahí hacían parte los de impresos, hacían parte los de radio, hacían parte los de internet y los del área de video, desde ahí se terminaba ese video y quedaba a satisfacción de los 17 que le echábamos la mirada (Entrevista a Edgar Yatacue, Santander, Colombia, junio 2017).

Vilma Almendra Quiguanás explica cómo esta praxis se condensa en el “*ser palabrandando*”:

Palabrandar: Acción teórica y práctica que nos emergió cuando “nosotras y nosotros en medio de la muerte y el despojo, decidimos conscientemente asumir la comunicación otra, ponerle palabra al camino y caminar esa palabra: tener para ser palabrandando y no ser para tener

mercantilizando. Desde allí entendimos que los medios que usamos son medios, pero no son el fin en sí mismos. Que ese fin está en nuestras manos y en la conciencia de colectividad, comunariedad y del arraigo a *Mama Kiwe* que tenemos como hijos e hijas de ella (Almendra Quiguanás, 2017: 51).

En México a esta forma de trabajo colaborativo-comunitario en las naciones enraizadas se le conoce como *Tequio* y también se ha usado en el sentido de la realización documental, como es el caso de *Tequio audiovisual*, una cooperativa que ha utilizado los medios de comunicación como herramienta para la transformación social (*Tequio Audiovisual* 2016). En cuanto al territorio nasa-misak en Colombia, el cine documental que se produjo y circuló por el *Tejido de comunicación* se realizó en *Minga de pensamiento* con el objetivo de crear conciencia acerca de la importancia de la liberación de *Uma Kiwe*, de la recuperación de la tierra, la cual es una lucha que tiene un horizonte histórico profundo. Edgar Yatacue considera que en esta resistencia al destierro el registro fílmico es una herramienta muy importante.

En la recuperación de tierra, para poner a concientizar a la gente, a la comunidad porque nadie está por recuperar la tierra porque les da la gana, sino porque es una necesidad, cada vez los pueblos necesitan el territorio, cada vez los jóvenes, los niños que en este momento están, más adelante van a necesitar del territorio y es muy interesante estar cómo acompañándolos a ellos. Y un registro fílmico, pues es una herramienta muy importante (Entrevista a Edgar Yatacue, Santander, Colombia, junio, 2017).

El *Tejido de comunicación* usó este registro fílmico como dispositivo para la defensa del territorio al tejerlo como cine documental, pero sobre todo al circularlo en asamblea. En cuanto a la emergencia de estos discursos de resistencia al destierro, Mauricio Acosta lo considera “una necesidad imperiosa”.

Estando dentro de la dinámica del *Tejido de comunicación* me di cuenta de que el video sí era necesario, importante, fundamental, pero como una herramienta, en primer lugar, para protección y defensa del territorio. Porque constantemente las comunidades indígenas en el norte del Cauca –y en toda Colombia, pero hablo de la experiencia del norte del Cauca– han sido agredidas por diferentes iniciativas, tanto gubernamentales como proyectos extractivos, presencia de multinacionales, presencia de proyectos económicos, como de grupos ilegales, la presencia de los grupos paramilitares, de las guerrillas, etc. Entonces, constantemente uno encontraba situaciones, por ejemplo, situación de conflicto armado, en donde se presentaban combates, se presentaban bombardeos y eso afectaba, por supuesto, a la comunidad, había la necesidad de tener eso registrado en video. Había agresión por parte de, por ejemplo, de alguna multinacional minera que estaba ingresando al territorio y la comunidad decidía expulsarlos. Entonces, había siempre como esa necesidad imperiosa de que todo quede registrado como un documento audiovisual de las agresiones al territorio. (Entrevista a Mauricio Acosta, Popayán, Colombia, junio 2017).

En segundo lugar, se considera que las narrativas del *Tejido de comunicación* fueron construidas en asamblea y en *minga* porque quienes daban su testimonio, como en la asamblea, hacían sonar su voz, su propia experiencia en los procesos de lucha. En los documentales del *Tejido* no se privilegiaba la voz de los “líderes” de

la ACIN o del CRIC, o de quienes estaban al frente de los cabildos, sino de quienes desde la cotidianidad estaban enfrentando el régimen de terror en los territorios. Para Edgar Yatacue camarógrafo nasa del Resguardo Indígena de Jambaló, retratar el sentir de la comunidad era lo más importante, preguntar: *¿qué nos duele?*, y también amplificar las voces enraizadas de la sabiduría insurgente.

Si usted es una profesora yo no le puedo decir a usted “¿mi niño aprendió o no aprendió?”. Yo más bien le pregunto al niño “¿Usted qué aprendió el día de hoy?” Yo siempre tengo la costumbre de decir eso, “¿qué hicieron hoy?” Entonces, si una comunidad tiene un buen líder, pues la comunidad va a estar informada, va a conocer los temas o va a conocer el contexto de lo que está pasando. Entonces, por esa razón siempre mirábamos a la comunidad, siempre mirábamos a los mayores, a las mayores, a los jóvenes, para hacer una entrevista. Siempre estábamos pendientes –porque uno aquí en el *Tejido de comunicación*, a pesar de que éramos tantas personas, uno tocaba que andar con la cámara, trípode, la grabadora, para poder hacer un trabajo – yo siempre estaba pendiente, “no, el señor del sombrero negro, habló esto y esto y esto, lo voy a entrevistar”. Y esa era una pieza fundamental para las entrevistas y por esa razón siempre mirábamos era la palabra “¿qué nos duele?” Siempre decíamos eso, y entonces los jóvenes decían: “a mí me duele porque los líderes andan en carro”, o “les da pereza caminar”, “no llegan hasta por acá porque hasta acá no llega la carretera”. Bueno así. Entonces, a pesar de que estaban criticando, era una cosa cierta que en verdad estaba pasando. Por esa razón a mí siempre me gustó entrevistar a las comunidades, a las personas que nosotros decimos que es de la base, por esa razón, en la mayoría de los documentales siempre aparecen esas personas de la comunidad. (Entrevista a Edgar Yatacue, Santander, Colombia, junio, 2017).

Para Mauricio Acosta, la voz comunitaria, la voz de quienes están viviendo el proceso y no sólo de quienes representan el proceso, bien podría ser parte de la estética del cine documental enraizado.



Retrato a Mauricio Acosta, Isabel Galindo 2017

En estos documentales se siente que es la comunidad la que está contando su proceso. Entonces, por un lado, las cámaras están ahí en medio de la situación, en medio de la confrontación. Los testimonios se hacen en el momento, en caliente, por así decirlo, cuando están sucediendo los hechos, se nota que no hay un guion, sino que las cosas se dan a manera de crónica, de acompañamiento, de acuerdo con lo que las acciones comunitarias dictan. No hay protagonismo, a veces los documentales como que se centran en crear unos personajes y contar la historia a través de esos personajes, estos documentales no, en ninguno de los documentales hay un hilo narrativo a través de un personaje particular, sino son múltiples voces de acuerdo con cada momento del documental, son múltiples voces las que narran y no son siempre los líderes. Nosotros siempre tuvimos conciencia de narrar a través de las voces de la gente que está viviendo el proceso, no sólo de quienes representan al proceso. Entonces, creo yo que esos elementos que acabo de mencionar, de algún modo, sí le han dado alguna estética particular a los documentales, que ha logrado que se sientan como algo muy desde adentro, sin protagonismos, sin buscar una narrativa de obra maestra, de obra de autor, de obra para intelectuales u obra para entendidos del cine o del video, sino que son obras que buscan es llegarle al corazón de la gente, contada desde la gente, por la gente, y

creo que en ese sentido, estéticamente, sí, la gente se ha sentido identificada con esas obras (Entrevista a Mauricio Acosta, Popayán, Colombia, junio 2017).

Edgar Yatacué además destaca que la sabiduría proviene de la experiencia encarnada, por ello es necesario caminar la palabra de quienes “están viviendo y conocen el territorio”.

Yo sólo diría a las autoridades, hombres o mujeres, quienes estén al frente del proceso: siempre tomen la iniciativa, si usted viene de una comunidad y ahora es un gran líder, pues también es bueno que usted piense que la comunidad está allá, y que uno cuando está dentro de una comunidad siempre está en riesgo en muchos aspectos. Pueden ser los actores armados, puede ser gente que entra con proyectos, con megaproyectos a engañar a la gente. Entonces, bueno que mire por esos lados y que las autoridades no se dejen convencer, más bien pídanle opinión a la comunidad, porque la comunidad a pesar de que no es estudiada o a pesar de que no anda de reunión en reunión, es la más sabia, porque ellos lo están viviendo y conocen el territorio y conocen las necesidades de esa comunidad (Entrevista a Edgar Yatacué, Santander, Colombia, junio, 2017).

En tercer lugar, se trata de cine en asamblea y en *minga* porque los materiales eran socializados en asamblea cuando los *Tejedores* hacían *minga* para *palabrandar* (Almendra Quiguanás, 2017). La producción documental en el *Tejido* era el medio y no el fin, el objetivo de la realización de material audiovisual era re-politizar la mirada, generar un diálogo, un proceso de concientización de las problemáticas que se enfrentaban. Por ello, los tejedores caminaban

la palabra que estaba tejida en las producciones audiovisuales con la palabra viva de quienes asistían a los video-foros.

Uno ve los documentales y en su momento fueron súper exitosos. El último ganó el Premio Nacional de Documental, que es como el premio más importante en Colombia de documental y tuvo presencia en muchos festivales internacionales de cine, pero ese es como el modelo de medir el éxito como occidental: si estás en un festival de cine, o si, ¡qué sé yo!, está en televisión. Pero para nosotros eso no era lo más importante, lo más importante era cómo veíamos que el trabajo comunicativo que nosotros hacíamos se reflejaba en la conciencia de la comunidad. Hablando de un ejemplo claro, en una asamblea comunitaria cómo la gente decía, “bueno, después de haber entendido el proceso de comunicación, como ellos vinieron, nos acompañaron para entender la minería, entonces nosotros rechazamos la minería”. Y ellos nos agradecían a nosotros, porque decían, todo el trabajo que ustedes hicieron, que llegábamos, hacíamos video-foros, hacíamos lo que llamábamos *barridos*, por ejemplo, que era recorrer la comunidad, casa por casa, hablar con la gente, ir a asambleas, crear espacios de reflexión comunitaria, etc. El video, hay que entenderlo como una pequeñísima parte de ese otro gran trabajo, o sea, no podría yo hablar del video como algo separado en sí mismo, sino como una pequeñísima estrategia de la estrategia global del *Tejido* (Entrevista a Mauricio Acosta, Popayán, Colombia, junio 2017).

Además, trabajar en *Minga* posibilitó caminar la palabra enraizada para así re-politizar la mirada.

La satisfacción era para toda la comunidad y gracias a ello, pues, la gente que veía, la comunidad, por allá cuando presentábamos los video-foros, pues decían “no, este video es muy bueno, me gusta mucho”, y

entonces, eso hizo a que la comunidad cada vez se hiciera más fuerte, porque al presentar un video, pues ya era una forma de empezar a analizar, empezar a reflexionar y desde ahí ya muchos comuneros decían, “bueno, ¿las autoridades qué están haciendo?, ¿los profesores qué están haciendo?, y ¿qué estamos haciendo nosotros para empezar a seguir luchando?”. Entonces, sí, a través de ese video [*País de los pueblos sin dueños*], pues se lograron muchas cosas, reflexionar muchos temas alrededor de la organización, pero un video de una sola persona, yo creo que, no quedaría con el mismo peso, puede que sí, pero tendría que haber mucha investigación y mucha sensibilidad a través de lo que está haciendo, porque si no es un video que terminaría a favor de unos y generando problema a otros, y eso, yo creo que, por ahí no puede ser un video, un documental. (Entrevista a Edgar Yatacue, Santander, Colombia, junio, 2017).

La estrategia global del *Tejido de comunicación* permite entender la importancia de ir más allá de la producción colaborativa o comunitaria, pues hacer del cine un dispositivo para re-politizar la mirada no es una labor que se cumpla tan sólo en el proceso de producción, requiere de cineastas insurgentes dispuestos a *palabrandar* (Almendra Quiguanás, 2017).

Una vez que yo me empecé a involucrarme con la comunidad, con el trabajo del *Tejido*, saber que no solamente estaba haciendo video, sino que también en las otras áreas, saber que no se estaba haciendo un trabajo técnico, sino sobre todo un trabajo político, que incluía, primero ir a las comunidades, escuchar a las comunidades, trabajar con ellas, untarse de su trabajo, de sus voces y, como parte de ese gran trabajo, una cosa pequeñita que hicimos fue el trabajo en video. Pero era mucho más grande todo lo demás que se hizo. Entonces, creo que uno puede encontrar eso con otro tipo de documentalistas que llegan al territorio,

que lo que hacen es llegar, digamos tres días, cinco días, dos semanas y tienen su sistema de trabajo [que] consiste en: primero, imágenes de apoyo; segundo, entrevistar a los líderes; tercero, conseguir música. Y bueno, entonces con todo eso se arma un paquete que responde a unos estándares televisivos, a unos estándares desde la narrativa audiovisual pero no recoge, a mi criterio, como esa voz que sí lograron expresar los documentales que nosotros hicimos, porque son documentales que están hechos en medio de un proceso comunitario más grande que no se ve en el documental en sí mismo, por ejemplo, los video-foros comunitarios. Entonces, uno estando en los video-foros se daba cuenta lo que la gente quería ver. Siempre nos decían, “hubieran mostrado tal cosa”, “¿por qué no mostraron esto?”, “¿por qué es tan cortico?”, “¿por qué esto?”. O sea, nos daba muchas ideas de lo que la gente quería encontrar en un documental. Entonces, todo ese trabajo adicional, personalmente me sirvió mucho y creo que nos sirvió a todos en el *Tejido*, para entender que nuestro trabajo sobre todo era político, era un trabajo de reflexión, de conciencia comunitaria, y todo eso se trasladaba ya al momento de hacer un producto radial o una revista o un video, etc. (Entrevista a Mauricio Acosta, Popayán, Colombia, junio 2017).

En este proceso de insurgencia simbólica es sumamente importante tener presente la reflexión que Vilma Almendra Quiguanás (2017) comparte en *Entre la emancipación y la captura*, al explicar el lugar de enunciación desde donde se han atrevido a soñar y a narrar las *Memorias y caminos desde la lucha Nasa en Colombia*: “un desafío para recordar y dejar huella de eso imposible que estábamos haciendo posible, pues la evidencia nos señala que se está intentando borrar de un tajo esa memoria, para que sólo quede huella de lo prácticamente permitido (Almendra Quiguanás, 2017: 50).

El *Tejido de comunicación* utilizó el cine documental como herramienta para defender el territorio desde el territorio, es decir, desde la mirada enraizada que ha sido atravesada por el destierro y el terrorismo de Estado. De acuerdo con Elkin Rubiano (2014), en la estrategia global del *Tejido de comunicación* podemos apreciar “el poder del arte para la reconstrucción del tejido social (la curación)” (Rubiano, 2014: 88). El poder del cine documental para volver a unir lo que la violencia ha desmembrado. Por ello, estos comunicadores se reconocen como *Tejedores* y aquí se *corazona* (Guerrero, 2010) que son *Tejedores de sabiduría insurgente*. En náhuatl, como explica Armando Martínez, son *Tlamachijchiuani*, aquellos que crean saber con las manos.



Edgar Yatacué. Enrique Ramirez, 2018

En términos de Rubiano (2014), quien analiza la curación como forma política del arte, el trabajo global del *Tejido de comunicación* es un arte colaborativo-relacional-comunitario, pues crea *con* la comunidad (arte colaborativo), crea *una* comunidad (estética relacional) y crea *para* la comunidad (arte comunitario) (Rubiano, 2014: 88). Un trabajo que ha tenido efectividad en el plano simbólico y material, pues ha detonado la memoria de la cultura insurgente y ha re-politizado la mirada en las comunidades donde este *Tejido* produjo y circuló cine en *minga* y asamblea.

CAPÍTULO 7

autores, categorías y narrativas

El arte como dispositivo de intervención política y de sanación

categorías analíticas → Etnografía multilocal y multisituada
(Marcus)
Guerra de guerrillas de sentidos
(Guevara) ← autor

Dimensión estética y simbólica

Empolleradas. Narrativas desobedientes en el cuerpo racializado.

Benvenuto Chavajay. La intervención encarnada.

Bruno Varela. Una verdad forense en el entramado de escombros y silencios.

Rabih Mroué. La subversión del sentido de la gran maquinaria.

Dimensión política

Colonialidad del ver

(Barviendos)

narrativas →

Código metafórico de la violencia

(Rivera Cusicanqui)

Dos máscaras del sol. La usurpación simbólica de Konrad Theodor Preuss

Curando nos curamos. Wenu Pelon. Portal de luz de Francisco Huichaqueo

Dimensión sagrada

Artista - curandero

(Ramos y Rubiano)

Usurpación simbólica

(Guerrero)

CAPÍTULO 7

Narrativas desobedientes

Armonicemos los caminos
turbulentos del ocaso
No le tengas temor
al camino desconocido

Caminemos
y seamos luz
Hagamos que el poder
florezca en el bien

Los caminos
poblados de espinos
Los caminos
adoloridos

Hagamos
que fecunde el bien
Hagamos
que irradien prosperidad

Ariruma Kowii. *Amsa*, 2017

En 2017 me encontraba en Lima conversando con Marcelo Zevallos, cuando sus ojos se volvieron río al contarme sobre la obra del artista Tz'utujil Benvenuto Chavajay. La forma en que describió el poder del arte para recuperar la memoria me provocó una mezcla

de admiración e impotencia. En Perú entendí que la impronta del artista periférico es la desobediencia, se desobedece con el cuerpo racializado, con la piel herida. Nancy Viza me acompañó en ese viaje, ella, acuerpando desde la cultura emergente las luchas que afronta, ella que ha salido a las calles *Empollerada*. Días más tarde, en una Feria del libro conseguí la obra *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*, de Victor Vich (2015); ya en México lo leí casi sin detenerme, pues cada capítulo ofrecía una forma de acercarnos a obras artísticas desde su dimensión política, mostrando su alcance para denunciar la corrupción, la desigualdad, las desapariciones, las masacres. El arte como una potente entrada para recobrar la memoria política desde el lugar que ocupamos en el mundo.

Así, este capítulo nace de la conjunción de dos inquietudes, la primera es abordar el arte desde la dimensión política y la dimensión espiritual y, la segunda, es realizar una aproximación a la estética desde la desobediencia. Entonces, las preguntas formuladas inicialmente están relacionadas a la pertinencia de reflexionar en torno al arte y la estética, pues ambas tienen una fuerte herencia colonial y las narrativas sobre lo que me interesa reflexionar van en otra dirección, hacia una ruptura con el arte y la estética[colonial], pues se construyen desde la necesidad de desobedecer al régimen discursivo que ha buscado silenciar nuestras experiencias.

En este proceso de análisis, las reflexiones de Silvia Rivera Cusicanqui (2010) son fundamentales; resuena con fuerza su explicación de la existencia de un *código metafórico de la violencia* que detona la insurgencia, un código que tiene como fin último resistir al *destierro*, en términos del afrocolombiano Santiago Arboleda (2007).

El destierro, una condición de larga duración a la que han sido sometidas las naciones enraizadas-*encapsuladas* (Aguilar, 2019) en los Estados hegemónicos, una condición de explotación de sus cuerpos, sus territorios, sus espacios materiales y simbólicos.

En 2016, en la Universidad Andina Simón Bolívar de Ecuador me acerqué, por medio de la lectura, a las reflexiones en torno a la *colonialidad del ver*, realizadas por el mexicano Joaquín Barriandos (2010), por un texto de su autoría incluido en *Desenganche. Visualidades y sonoridades otras*, publicado en Quito por la Tronkal. En 2018 asistí al curso que Barriandos dictó en el *Centro de la Imagen*, en la Ciudad de México, titulado “La imagen caníbal. Hacia una crítica de la razón visual” y ahí empezó a tomar forma la estrategia de análisis que podría acercarme a la dimensión política de las prácticas narrativas desde la mirada decolonial, la cual requería posicionarse ante la imagen no sólo como una representación, sino como una *imagen-archivo* con diferentes capas de sentido, para practicar en ella una suerte de ejercicio de *arqueología decolonial* para develar el sentido de cada una de estas capas.

Mariana Martínez, quien dictó el taller “El cine y su expansión: del museo a la interactividad”, en *El Rule, comunidad de saberes*, en la Ciudad de México, me acercó a la lectura de la obra de Miguel Errazu (2018), “La imagen dañada” y su propuesta en torno a *Los Ingrávidos*. Además, compartió con el grupo importantes producciones, entre las que destacan las realizadas por Bruno Varela y Rabih Mroué, que se vuelven indispensables para revelar el planteamiento que propongo en torno a la guerra de guerrillas de sentido, en la que estas narrativas desobedientes se pueden entender como tácticas de representación.

En 2019 regresé a Lima y compartí en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes la charla “Regímenes de representación y estéticas desobedientes”, en la que mostré avances de la investigación que realizaba y que están contenidos en este capítulo; al terminar, Wilder Ramos me compartió su propuesta acerca del *artista-curandero*, con la cual logré dibujar la ruta de análisis de “El arte como dispositivo sanador”, una ruta que había sido detonada por el trabajo de curaduría que Francisco Huichaqueo había realizado en “*Wenu Pelon. Portal de luz*” y por la experiencia encarnada que Benvenuto Chavajay comparte en sus intervenciones como *kunaaneel* [curandero/sanador]. Fue a partir de este caminar que se construyeron los apartados de este capítulo: “Las narrativas desobedientes como prácticas de intervención política” y “Las narrativas desobedientes como dispositivos de sanación”.

Las narrativas desobedientes como prácticas de intervención política

Las premisas de Michael Foucault (2004) permiten un acercamiento a la discusión sobre la *voluntad de verdad* que existe detrás de toda formación discursiva, y también al entendimiento del régimen visual y el régimen discursivo como ejercicio de poder. La forma en que operan estos regímenes es explorada por Joaquín Barriendos (2010), quien mediante la caracterización de la colonialidad del ver logra poner en evidencia mecanismos y tecnologías visuales mediante las que se inferioriza y racializa a los integrantes de las naciones enraizadas en este continente.

Las reflexiones de Joaquín Barriendos (2010) son muy útiles para

situarnos en esta discusión, con el uso de categorías como *imagen indigesta*, *proteína visual* y *deglución* crea un terreno fértil que nutre las consideraciones y críticas en torno a la imagen que se consume a sí misma, es decir, a la instauración de la *imagen caníbal* como una representación utilitaria y al *ver* como un arma de la colonización. Así, Barriendos aproxima al lector a dos categorías metafóricas: el *hambre por los metales* y el *hambre por la alteridad* (Barriendos, 2010).

El hambre por los metales se refiere a la necesidad de los colonizadores por extraer y consumir los valores de cambio más preciados de la época: los metales. Barriendos, además, encuentra que los colonizadores no sólo tenían hambre de riquezas, sino que también de alteridad, una necesidad de fijar y consumir una narrativa y una imagen acerca del invadido, como un caníbal, y así justificar el despojo y la invasión en el territorio que habían vencido militarmente. Francisco Pineda (2007), por su parte, explica cómo la *construcción imaginaria del salvajismo* ha servido como argumento de la esclavitud y el genocidio desde la invasión colonial y cómo este discurso racista fue usado como una estrategia de contrainsurgencia, por ejemplo, durante la revolución zapatista. En consecuencia, a pesar de que tanto el hambre por los metales, como el hambre por la alteridad han mutado de acuerdo a los intereses de la empresa colonial vigente, existe un *continuum* en el discurso racista fundado en la construcción imaginaria-colonial del salvajismo, el cual sigue operando para desterrar y exterminar a los insumisos, es decir, esta construcción racista sigue siendo utilizada como argumento de la criminalización de la insurgencia, el cual ha servido para re-actualizar el hecho colonial.

La *re-actualización del hecho colonial*, que formula Silvia Rivera

Cusicanqui (2010), es central para comprender el funcionamiento de la representación como arma de contrainsurgencia, pues hace referencia a cómo el derecho de conquista del invasor se renueva una y otra vez en el curso cíclico y renovable de la historia. Una de las estrategias de contrainsurgencia utilizadas es, entre otras, la relacionada con las inscripciones en el cuerpo racializado, una categoría que he utilizado para hacer referencia a la forma en que el colonizador renueva ese derecho de conquista y re-actualiza el hecho colonial al inscribir en el cuerpo racializado el mensaje del poder disciplinario con el objetivo de impedir su insurrección: persecución política, desapariciones, tortura, asesinatos, masacres o genocidios.

Silvia Rivera Cusicanqui explica el funcionamiento del código metafórico de la violencia al relatar cómo, mediante el descuartizamiento o la decapitación y la incineración, se desmembró el cuerpo de los insurrectos durante la invasión colonial: “En el primer caso, los miembros cercenados del cuerpo del castigado, fueron esparcidos por toda la geografía de la rebelión, y en el segundo, sus cenizas fueron echadas a los ríos (igual que la cenizas de las *wak’as* durante la extirpación de las idolatrías) (Rivera, 2010:52).

El código metafórico de la violencia que se construyó, ante estos actos crueles que buscaban desmembrar el cuerpo insurgente, fue la promesa de su retorno en el tiempo de la renovación: “el cuerpo indígena despedazado volverá a unirse —lo hizo con Amaru y Katari— y habrá sonado entonces la hora del pachakuti, tiempo de la renovación/revolución” (Rivera, 2010: 52). Este código metafórico de la violencia quedó fijado en lo que he denominado la memoria de la cultura insurgente y, cuando el invasor renueva su derecho de

conquista y vuelve a desmembrar el cuerpo desobediente, este código también se re-actualiza y se renueva la insurgencia, la cual está sedimentada en la *memoria de la cultura* (Lotman, 1996) en la larga siembra, de más de 500 años de rebeldía de las naciones enraizadas, la cual se re-actualiza en el *curso cíclico y renovable de la historia* (Rivera, 2010). Las dictaduras militares son una evidencia, como lo muestra el documental *Nostalgia de la luz*, de Patricio Guzmán (2010), en el cual se retrata cómo los restos de los desaparecidos del régimen de Pinochet están abrazados por la arena del desierto de Atacama, y sus abuelas, madres y hermanas lo siguen caminando, buscando los restos de sus insumisos, encontrando fragmentos de huesos de unos y otros, esperando un día reunir sus pedazos.



Nostalgia de la luz. Patricio Guzmán (Director) 2010

Una obra fundamental para entender el código metafórico de la violencia es *Adiós, Ayacucho*, de Julio Ortega. Una novela peruana publicada por primera vez en 1986 durante el conflicto armado, la cual inicia anunciando “Vine a Lima a recobrar mi cadáver” (Ortega 2018:17). La versión teatral, de Miguel Rubio Zapata del *Grupo Yuyachkani*, completa el sentido profundo de esta obra por denunciar los horrores de la violencia racista a través de la voz del desaparecido, es decir, a través de un acto político que repara la memoria de la cultura insurgente: el viaje de Alfonso Cánepa, de Ayacucho a Lima, para reunir todas las partes de su cuerpo

desaparecido durante el conflicto armado en Perú. Esta obra hace sonar su voz y permite sentir vívidamente su propósito de reunir sus pedazos, aún después de las prácticas discriminatorias en los juzgados, aún después de la tortura, aún después del desmembramiento, aún después de las inscripciones en su cuerpo racializado.

Otra granada de fósforo reventó a mis espaldas vaciándome la cabeza y abriéndome el estómago como si fuera de trapo. Mientras rodaba por los aires, he visto a esos guardias bajando la ladera, aullando como lobos. Alguien me levantó del pie derecho. Entonces me di cuenta de que me faltaba la pierna izquierda. Me arrastraron hacia el fondo de la ladera, allí donde las rocas son más grandes y la hierba más cortante. Pero me arrastraban tan mal que en el camino se me iban quedando algunos huesos más. En adelante tendría que llevar bien precisa la cuenta de mis partes perdidas para recobrarlas luego y darme sepultura. Pero cuando me arrojaron por fin a un hueco ancho y poco profundo y empezaron a taparme con piedras y paja brava, he creído ver a uno de esos policías hurgando en torno, con una bolsa de plástico en las manos, y de inmediato supe que este hijo de mala madre recogería mis pedazos para llevarse medio cuerpo mío (Diálogo de Alfonso Cánepa, personaje principal de *Adiós, Ayacucho* de Julio Ortega, Adaptación teatral de Miguel Rubio Zapata del *Grupo Yuyachkani* en Ortega, 2018: 102).



Adiós, Ayacucho. Grupo Yuyachkani

El código metafórico de la violencia también se refiere a la semilla que se siembra cuando es asesinado un insurrecto. Por ejemplo, este código está presente en el documental *El levantamiento indígena de 1990*, producido por la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CEDIS-CONAIE).

Yo ofrezco la sangre de nuestro hermano Osvaldo Paguay, que ha derramado por la causa, ya que significa, esa sangre, una semilla que dará fruto. Una semilla que crecerá en medio del pueblo. Una semilla que para nosotros es una gran victoria, ya que nos deja un símbolo, un signo de seguimiento hacia adelante con orgullo y en defensa de nuestras nacionalidades indígenas y en defensa de nuestros derechos (Vocera en CEDIS-CONAIE 1990:31).

Las mujeres que mueren en la lucha por la defensa del territorio se siembran en el territorio, como sucedió con Berta Cáceres en Honduras, de quien también se espera su regreso: “*volveré y seré millones*”. Las mujeres siembran también la palabra, como lo hizo Tránsito Amaguaña en Ecuador. Así, las luchas se acuerpan, toman como territorio de lucha el cuerpo, se fortalecen con la potente presencia corporal en acciones donde se movilizan las narrativas contra el destierro, sembrando semillas de resistencia.

En esta *lucha de sentidos* (Guerrero, 2004), en la que se están renovando el derecho de conquista del invasor y la resistencia al orden colonial, la representación ha jugado un papel determinante. Por un lado, desde la mirada panóptica colonial y el hambre por la alteridad se han producido y fijado narrativas con estereotipos racializadores que se han constituido como parte de un régimen de representación hegemónico, por ejemplo, las pinturas de castas, las fotografías con fines antropométricos, las curadurías eurocéntricas de los museos o los documentales etnográficos que retratan a las naciones enraizadas desde la construcción imaginaria-colonial del salvajismo.

Por otro lado, desde la mirada enraizada se han construido narrativas desobedientes que buscan subvertir la *visibilización negativa* (Albán, 2006) y amplificar las *experiencias silenciadas* (Arboleda, 2004) de estas naciones enraizadas que han sido encapsuladas en los Estados hegemónicos, por ejemplo, mediante el arte corporal y de acción, el arte contemporáneo o relacional, la escultura social, la instalación, la intervención del espacio público y de diversos soportes como la fotografía, el *performance*, las obras teatrales o el cine documental enraizado.

En el caso de las narrativas que han sido construidas desde el régimen de representación hegemónico, una ruta de análisis es acercarse a ellas como *imágenes-archivo* (Barriendos, 2010), pues en cada una de las producciones que han representado a la alteridad se puede analizar el funcionamiento del estereotipo racializador y cómo éste forma parte de las acciones de contrainsurgencia, es decir, cómo se moviliza a modo de estrategia de representación contrainsurgente, ya sea porque haya sido producida con ese objetivo o porque haya sido puesta en circulación para tal fin.

En dichas representaciones, mediante un ejercicio de *arqueología decolonial* (Barriendos, 2010), es posible analizar en las distintas capas de sentido el funcionamiento de cada una de las colonialidades y el estereotipo racializador ahí condensado, por ejemplo, el estereotipo como *estrategia discursiva mayor*, en términos de Homi Bhabha (2002), el cual es puesto en marcha mediante la repetición exagerada de rasgos o cualidades que supuestamente se han identificado como constitutivas de la identidad, en este caso, de la identidad del insurgente racializado, quien ha sido inferiorizado por la *raza* a la que pertenece.

Uno de los objetivos de las estrategias de representación contrainsurgente es fijar estos estereotipos raciales para inferiorizar a quienes no tienen el color del colonizador o a quienes han sido desterrados y están resistiendo al orden político, económico, militar, estético y cultural que ha impuesto el colonizador. El ser insolente, rebelde, insumiso o desobediente es representado como atributos negativos desde la mirada del esclavista que teme una insurrección.

Las *pinturas de castas* son un ejemplo de textos que es posible analizar como imágenes-archivo para acercarse a la comprensión del

funcionamiento del estereotipo racializador. Estas pinturas datan del siglo XVIII, y sus condiciones de producción son el paradigma del cientificismo racial, el cual usó nombres artificiosos y genealogías “complejas” para caracterizar a la alteridad. En ellas se les asigna a los sujetos racializados nombres como “salta pa’ atrás” o “injerto malo”, como apelativos que reflejan la preocupación de la élite criolla por la “limpieza de la sangre”. En estas pinturas hay una jerarquía de los cuerpos que retrata el orden económico impuesto. Además, el lugar que se le asigna a cada uno de los representados en la división



Miguel Cabrera. *De Español y Negra nace mulata*. Galería de Castas Mexicanas, Museo de Historia Mexicana

del trabajo dice mucho acerca del imaginario de opresión de la época, y se puede leer a través de la vestimenta, de los gestos y de los lugares en que están situados los sujetos. Los textos anclan el sentido de la imagen para reforzar la creciente preocupación del criollo por la *limpieza de sangre* (Catelli, 2012), una preocupación que nace a partir de las reformas borbónicas y las limitaciones que imponían para que quienes no habían nacido en la península ibérica no alcanzaran el ascenso político, económico y social.



Miguel Cabrera. *De Español y Castiza nace Castiza*, Siglo XVIII, Galería de Castas Mexicanas, Museo de Historia Mexicana



Miguel Cabrera. *De Mestizo e India, nace Lobo*. Galería de Castas Mexicanas, Museo de Historia Mexicana

En las pinturas de castas, la *cromática del poder* (Albán, 2011) juega un papel determinante, ya que está estrechamente relacionada a los procesos de subalternización y de inferiorización por la condición de clase marcada por el color de piel. Además, esta serie de representaciones forma parte del proceso de construcción del imaginario cultural y la identidad criolla, que luego desembocará en lo que conocemos y apropiamos como identidad nacional, la cual está cargada de un denso colonialismo interno e internalizado, que se caracteriza por un desprecio y autodesprecio a las raíces nativas que

conforman nuestra identidad, y por la búsqueda de asimilación e integración a la clase dominante, es decir, a la del colonizador.

En términos de Mbembe (2002), las *Pinturas de castas* son archivos que cumplen la función de *talismán*, pues el Estado no tuvo que destruirlas materialmente, bastó con que “civilizará” la forma en que las miramos, a través del discurso nacional fundante del mestizaje que eliminó la fuerza insurgente que podrían detonar. Esta función del archivo como *talismán* suaviza la culpa del colonizador, y con este movimiento se elimina la posibilidad de reparación del daño, por lo que es necesario re-politizar la forma en que las miramos, ya no desde la mirada política que ha sido estratégicamente impuesta con estereotipos racializantes, sino desde otra política, como describe Francisco Pineda (2010) desde *Otra semiótica, para otra política*.

En cambio, las narrativas desobedientes re-politizan la mirada, produciendo los siguientes movimientos: de una mirada habitual – construida a partir de las narrativas hegemónicas que silencian experiencias y se fijan a partir de estereotipos racializadores – a una mirada crítica del orden político, económico, militar, estético y cultural; de la política en sentido restringido a la política en sentido amplio, es decir, del adoctrinamiento a la emancipación. Además, estas narrativas se construyen desde la *cosmo-existencia* (Guerrero 2010), es decir, desde el lugar que ocupamos en el mundo: en la comunidad, en el barrio, en el aula, en la protesta, en el congreso, en la corte, en el museo y en todo aquel territorio en que se sitúe y se encarne la visibilización negativa, o donde se silencien las experiencias de quienes no son parte de las sociedades del discurso.

Las narrativas enraizadas o encarnadas desobedecen el régimen narrativo hegemónico, por lo que estas dos narrativas son

antagónicas y enfrentan lo que considero y he llamado una guerra de guerrillas de sentidos. El término *guerra de guerrillas* lo retomo de Ernesto Che Guevara (1960), porque considero que traerlo al campo del sentido permite evidenciar la asimetría en que se da esta disputa simbólica y su carácter multisituado, pues desde el régimen de verdad se movilizan estrategias de representación que han sido usadas como argumentos de la criminalización de la sabiduría insurgente e incluso del genocidio contra las naciones enraizadas. En contraste, desde las narrativas que desobedecen a ese régimen se resiste mediante tácticas para detonar la memoria de la cultura insurgente.

Para reflexionar en torno a la potencia política de las narrativas que desobedecen al régimen narrativo dominante, a continuación, se realiza un acercamiento a las prácticas de *Empolleradas* como narrativas desobedientes en el cuerpo racializado en Perú, a la intervención encarnada de Benvenuto Chavajay en Guatemala, a la verdad forense que Bruno Varela revela en el entramado de escombros y silencios de los archivos sobre el oficialmente denominado como “El caso iguala” en México y a la propuesta de habitar la imagen que realiza Rabih Mroué.

Empolleradas. Narrativas desobedientes en el cuerpo racializado

El cuerpo racializado que ha sido atravesado por la violencia es un territorio de narrativas desobedientes, un re-generador del código metafórico de la violencia. La acción “Somos 2074 y muchas más” de *Empolleradas*, en Perú, es una digna muestra de la potencia de acuerpar las luchas. Mediante diversas acciones para re-actualizar la memoria de la cultura insurgente, este colectivo de mujeres moviliza su denuncia en las calles y plazas públicas, con la rabia que provoca la esterilización forzada a la que fueron sometidas miles de mujeres durante el régimen de Fujimori en la década de los noventa, mujeres de Piura, Ayacucho, Cuzco y Ucayali.



Registro. Somos 2074 y Muchas Más. Pool Vásquez, 2017

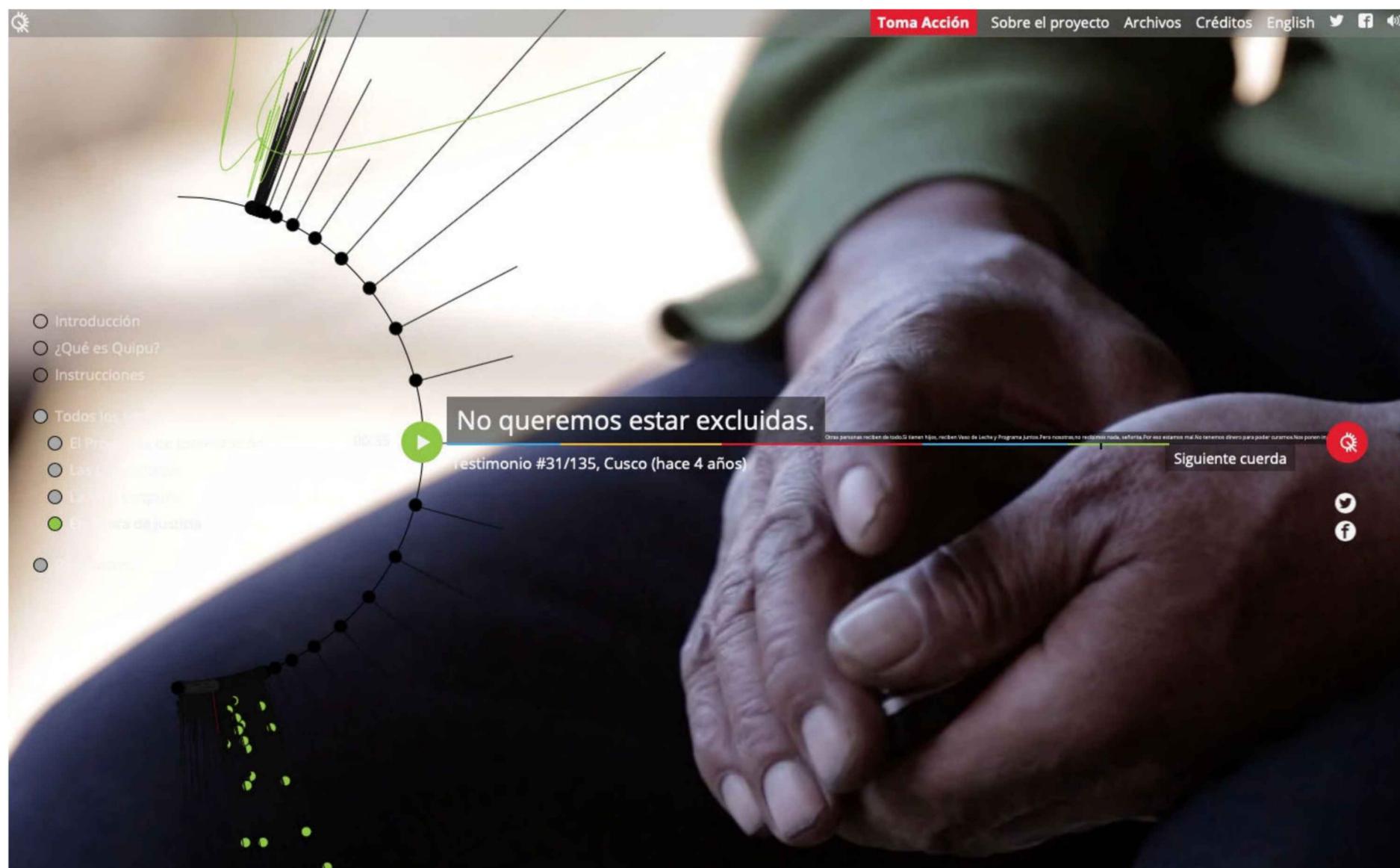
La esterilización forzada, un crimen de lesa humanidad, una política genocida contra las mujeres andinas que hace insurgir la narrativa desobediente: *Empolleradas*, subvirtiendo la mirada habitual de la pollera, re-politizando su uso. Ellas, vistiendo polleras, caminan con fuerza para visibilizar las experiencias silenciadas de mujeres quechua y aymaras, mujeres que se reconocen como campesinas, mujeres atravesadas por la violencia en Perú.

Por su parte, el *Proyecto Quipu* (2015), es un documental interactivo que permite que resuene la voz de estas mujeres, posibilitando que cientos de ellas den testimonio de la esterilización forzada a la que fueron sometidas.

El objetivo del Proyecto Quipu es iluminar los hechos sobre el caso de las esterilizaciones a través de la creación de un archivo de memoria colectiva. Nuestra intención es ayudar a que estas historias nunca sean olvidadas y a que estos abusos no se vuelvan a repetir. Estamos trabajando en colaboración con Amnistía Internacional, apoyando su campaña “Contra Su Voluntad”, y también en colaboración con las organizaciones de mujeres locales con la esperanza de que este archivo sea utilizado en su lucha por reconocimiento y reparación (*Proyecto Quipu* 2015).

El *quipu*, un sistema de registro inca, se re-actualiza en su función de representación de la memoria, los cordones de hilo de alpaca se digitalizan, cada cuerda es un testimonio en audio,

registrado desde una llamada telefónica, una voz quechua o aymara, que busca conectarse con otras voces, que anudándose hacen parte de la arquitectura del *quipu*, voces unidas en una plataforma web para exigir justicia y reparación.



Proyecto Quipu, 2015

Benvenuto Chavajay. *La intervención encarnada*

En 2012 Benvenuto Chavajay se tatuó en la espalda la cédula de identidad de Doroteo Guamuch Flores, un año después de la muerte de este atleta que en 1952 ganó la Maratón de Boston, ciudad donde la prensa norteamericana le impuso el nombre de Mateo Flores, ante la incapacidad de pronunciar su nombre Doroteo y su apellido Guamuch. La espalda de Chavajay no es el estadio olímpico, pero

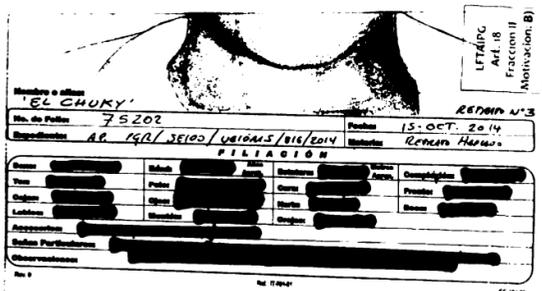
tiene el nombre de Doroteo Guamuch Flores, el estadio olímpico durante sesenta y un años tuvo el nombre de Mateo Flores, ante la incapacidad del Estado de Guatemala de contradecir la narrativa oficial de la victoria del maratón de Boston de 1952. La espalda de Chavajay quedó expuesta el 9 de agosto del 2016 en el Congreso de la República de Guatemala, como una intervención contra el olvido del origen kaqchikel del atleta, contenido en su apellido paterno. Ese mismo día, Chavajay entregó la propuesta para el cambio de nombre del estadio, como “un gesto para desempolvar la historia y activar la memoria” (Chavajay, 2018). El 26 de agosto del 2016, se decretó el cambio del nombre del estadio “y ahora, en todos los medios, todos



Intervención en el Congreso de la República de Guatemala. Benvenuto Chavajay, 2016
los domingos cuando juegan ya no es Mateo Flores, porque Mateo Flores no existe, es Doroteo Guamuch” (Chavajay, 2018).



Cuerpo desarticulado



Materia Oscura. Bruno Varela (Director) 2016

Bruno Varela. Una verdad forense en el entramado de escombros y silencios

Las 54 mil fojas que integran los tomos de la investigación de la desaparición forzada de los 43 normalistas de Ayotzinapa fueron liberadas al acceso público en 2015 por la Procuraduría General de la República (PGR). *Materia Oscura* de Bruno Varela (2016) es un corto documental en blanco y negro, realizado a partir de un trabajo de excavación en estas fojas, archivos en PDF, de los 85 tomos y 13 anexos que conformaron el [oficialmente designado como] “Caso Iguala”.

La acción de violentar las imágenes —rasparlas, rayarlas, quemarlas, perforarlas, intervenirlas con pigmentos, lacas, y ácidos— es una práctica del cine hecho a mano y conforma narrativas desobedientes que obstruyen la legibilidad para subvertir el sentido. Para *Materia Oscura*, la imagen-archivo ya estaba violentada, en estas 54 mil fojas había archivos tachados, fotocopiados y escaneados una y otra vez, perdiendo su legibilidad. Imágenes en ruinas en las que Varela realizó un ejercicio arqueológico para revelar una *verdad forense* (Errazu, 2018), para exponer la imagen desmembrada por la narrativa oficial,

como la estrategia que usó el régimen para negar justicia.

En términos de Mbembe (2002), estos archivos fueron dañados para convertirlos en escombros, intentando reducirlos al silencio para así domesticar la violencia, ya que se niega el archivo para negar la deuda. Sin embargo, Varela expone el doble registro de estos escombros y el contenido adicional se revela al indagar en el entramado de escombros y silencios.

Rabih Mroué. La subversión del sentido de la gran maquinaria

El dramaturgo, *performer* y músico libanés Rabih Mroué, permite un acercamiento a la comprensión de la guerra de guerrillas de sentido, con las tácticas narrativas que utiliza para *habitar la imagen*, noción que propuso en *The Inhabitants of Images* (Los habitantes de imágenes), en el Centro de Arte Dos de Mayo.

En Rabih Mroué el archivo es el arma, con la imagen-archivo expone temas que lo atraviesan: la guerra y posguerra libanesa, la ocupación israelí. En “*The Pixelated Revolution*” – incluido en “*Image(s) mon amour*” [CA2M, 2014] – expone el “*double shooting*” (doble disparo) “el disparo del francotirador o del soldado del régimen, y el disparo (fotográfico) del manifestante (sirio) con su teléfono móvil”. (Mroué, 2014).

Todo tiene que ver con la siguiente pregunta: ¿qué deberíamos olvidar y qué deberíamos recordar? El papel del artista entonces quizá no sea crear más imágenes, porque es muy difícil competir con esa gran maquinaria, así que es mucho mejor pensar cómo podemos hacer que

esta maquinaria pare en algún momento, hacer que no funcione o a veces apropiarnos de imágenes ya existentes o icónicas y representarlas de una manera diferente. Así que todo tiene que ver con una idea a la que vuelvo a menudo: ¿cómo pensamos la imagen? ([Mroué, 2014](#)).



Doble disparo. Rabih Mroué, 2014

Las narrativas desobedientes como dispositivos de sanación

En *For indigenous eyes only* (Sólo para ojos indígenas), Michael Yellow Bird (2005) motiva a los lectores a no olvidar cómo nombraron el mundo sus ancestros. Para Yellow Bird recuperar el sentido es un paso indispensable para iniciar un proceso de descolonización y es que la práctica de nombrar desde la propia

cosmo-existencia, es decir, desde el lugar que cada uno ocupa en el mundo, tiene importantes implicaciones en la disputa de sentidos, pues posibilita prácticas creativas reflexivas con las cuales re-politizar la mirada.

En náhuatl de Chilac, Puebla, el nahuatlato y poeta Armando Martínez, en conversación con Cuetzpallin Rodríguez (2019), ofrece una definición fértil del concepto “artista”, él refiere que *Tlamachijchiuani* es aquella persona que crea saber con las manos. La construcción de sentido con relación al concepto artista en náhuatl permite un acercamiento a la reflexión de Benvenuto Chavajay, quien explica que en maya tz'utujil no existe la palabra arte y, agrega, “para mí, el arte es una forma de sanar, sanar una herida, digamos desde la teoría, una herida colonial, o el lado oscuro del occidente. En tz'utujil, un pintor, un médico, un enfermero o un curandero, se dice lo mismo, que es *kunaaneel* (curandero/sanador)” (Chavajay, 2015). Es así como Chavajay ofrece desde su idioma una ruta navegable sobre una de las funciones de la producción creativa: curar.

Elkin Rubiano (2014) reflexiona en torno al “poder del arte para la reconstrucción del tejido social (la curación)”, destacando tres categorías de la curación como forma política del arte: “crear *con* la comunidad (arte colaborativo), crear *una* comunidad (estética relacional) o crear *para* la comunidad (arte comunitario o plástica social)” (Rubiano, 2014: 88). En estas prácticas semiótico-discursivas, el *artista-curandero* busca reconfigurar a la comunidad “a partir del lazo social construido por el arte” (Rubiano, 2014: 94), el cual hace parte del giro antropológico del arte, que no fija tanto su atención en los aspectos formales de la producción artística, sino en “su

efectividad en el plano de lo 'real': el impacto en una comunidad, en la formación de ciudadanos, en la inserción de población en conflicto, en la construcción de memoria, etc." (Rubiano, 2014: 88-89). Este autor colombiano, además, pone especial énfasis en cómo aquello que no puede expresarse o nombrarse por medio de palabras, tiene una dimensión estética.

Wilder Ramos, artista peruano integrante del colectivo C.H.O.L.O., por su parte, se centra en las prácticas artísticas relacionales, "aquellas que generarían participación, inclusión, comunicación y reflexión desde una experiencia compartida" (Ramos, 2019: 202), para indagar en el poder reparador y restaurador de afectos sociales o sensibilidades pérdidas, como las funciones sanadoras simbólicas del *artista-curandero* (Ramos, 2019). El *artista-curandero*, entonces, es aquel que tiene una mirada encarnada, es decir, una mirada que proviene de experiencias que atraviesan el cuerpo del artista, pues está íntimamente relacionado con su entorno y tiene una perspectiva política emancipadora que busca impactar en la vida cotidiana de la comunidad a la que pertenece.

...la relación del artista-curandero con la comunidad sería una relación de horizontalidad no jerarquizada, en la que el artista y su entorno son parte de una misma comunidad de valores, sentires y saberes propios, y cuyo objetivo principal sería la de reconfigurar el tejido social quebrado por una modernidad históricamente ajena (Ramos, 2019: 210).

Desde esta mirada encarnada, las *tácticas de representación insurgente* se movilizan a partir de rupturas insumisas. Entonces, el concepto *estética* ya no puede entenderse en esta disputa simbólica sin reflexionar en torno a su dimensión política, su dimensión

sagrada y su dimensión cultural. La emoción, lo sublime: *aisthetikós* de *aistheanesthai* “sentir” (Morin, 2003: 149), desde la desobediencia, es también la reparación del duelo colectivo.

Para realizar un acercamiento a la curación como una de las funciones reparadoras de las narrativas desobedientes, en el siguiente subapartado se propone un ejercicio de contraste entre dos maneras de conformar una curaduría para museo: por un lado, el trabajo del fotógrafo Alemán Konrad Theodor Preuss y, por otro lado, el del *artista-curandero* mapuche Francisco Huichaqueo.

Dos máscaras del sol. La usurpación simbólica de Konrad Theodor Preuss

Aura Reyes analiza el trabajo fotográfico que realizó Konrad Theodor Preuss entre 1913 y 1915 en comunidades de la nación Kogui, en la Sierra Nevada de Santa Marta, en Colombia, específicamente, en cómo Preuss usó “‘métodos científicos’ en la recolección de objetos con el fin de conformar colecciones para los museos” (Reyes, 2018: 128). En el análisis de Aura Reyes se destaca que Preuss dirigió su mirada hacia sitios y objetos rituales, lo cual da cuenta de que poseía un *hambre por la alteridad* (Barriendos, 2010) que se asemejaba mucho a la de los viajeros, los frailes y los cronistas del siglo XVI.

Los sitios sagrados y objetos rituales para las comunidades de la nación Kogui están en una dimensión sagrada, la cual es un ámbito privado, por lo que su registro fotográfico es ya una práctica transgresora al hacer públicos una pieza y un espacio sagrados. Aunado a ello, algunas de estas piezas – como las *Dos máscaras del sol* (1914) que fueron fotografiadas por Preuss y que actualmente están retenidas en el Museo Etnológico de Dahlem, en Berlín – fueron “recolectadas” y llevadas a Europa, de modo que el trabajo de Preuss se constituyó como una práctica de *usurpación simbólica* (Guerrero, 2004) que sólo puede empezar a ser reparada cuando estos objetos rituales sean repatriados y retornen a su lugar de origen, en el cual tienen una función simbólica.

Los objetos sagrados tienen una misión, una función, una conectividad [...] los objetos sagrados son para conectar lo espiritual y lo material. En

el mundo espiritual con la tierra, con el aire, con todo, con firmamentos. Se nos han llevado muchos objetos sagrados, por eso perdimos ese sueño, esas fortalezas de los taironas. [...] sabemos que esa máscara está allá, para los indígenas es una pérdida de conocimientos, pérdida de cultura, pérdida de conexión, pérdida de función, porque no le están dando su función, es una cosa en una cárcel allá (José de los Santos Sauna en Reyes, 2018: 144-145).

Para Patricio Guerrero, la cultura es un conjunto de interacciones simbólicas marcadas por el conflicto, es “un escenario para la lucha de sentidos por el control de los significados” donde “la usurpación simbólica forma parte del proceso general de usurpación propio de la naturaleza del poder” que “opera sobre símbolos que tienen una profunda eficacia en la construcción de sentido” (Guerrero, 2004:43).

Este tipo de usurpación opera sobre los símbolos, ya sea vaciándolos de sentido, transfigurándolos o resemantizándolos, con el objetivo de empobrecerlos, distorsionarlos, enajenarlos, degradarlos, exotizarlos o folklorizarlos y “que puedan ser más fácilmente instrumentalizados y manipulados por el poder” (Guerrero, 2004: 44).

Teniendo esto presente, es necesario que el legado colonial de la antropología científicista sea subvertido, para que las prácticas de representación dentro de esta disciplina no cumplan predominantemente la función de herramienta de observación social, sino que se conviertan en un medio para nuevas figuraciones, pues el etnógrafo científicista muchas veces se ha convertido en un transgresor de sentido, al propiciar prácticas de usurpación y despojo.



Mamo Pedro Juan, Museo Etnológico de Dahlem. Berlín 2013

Curando nos curamos. Wenu Pelon. Portal de luz

Curando nos curamos (2018) es el título de la conversación entre el cineasta mapuche, Francisco Huichaqueo, la curadora Amalia Córdova y el comunicador Wayuu David Hernández Palmar, quienes a través del trabajo de la curaduría han encontrado la forma de visualizar otras narrativas en el cine y los museos.

Estos autores han indagado en cómo nombrar la práctica de hacer curaduría. Huichaqueo comparte: “estuve pensando en ello bastante tiempo y llegué a la palabra mapudungun *azkunvn*: dejar arreglado, dejar en orden; dirigir, apuntar, poner algo con el frente hacia cierto lado. Para mí la figura del curador es la del que ordena con sabiduría y espiritualidad” (Huichaqueo, 2018). En estos términos, el trabajo de curaduría se convierte en una práctica creativa que tiene una dimensión estética, una dimensión política, una dimensión cultural y también una dimensión sagrada, desde las cuales el artista-curandero crea saberes con las manos para restaurar “*los afectos sociales o las sensibilidades perdidas*” (Ramos, 2019: 202). Por su parte, Córdova explica que “curar nos permite reorganizar; contribuir a repensar, desmantelar, descolonizar. Lo veo como un espacio de mediación, un enlazar de mundos” (Córdova, 2018).

En el caso de *Wenu Pelon. Portal de luz*, Huichaqueo narra cómo ordenó este tejido de textos complejos desde la sabiduría y espiritualidad de sus mayores, quienes lo guiaron en dicho proceso de curaduría y lo ayudaron a enfrentar las tensiones y conflictos que surgieron al enlazar la cosmo-existencia mapuche con la visión museográfica institucional, cuando el museo sirvió como un espacio de mediación para recuperar el sentido sagrado de lo que eran

considerados “objetos arqueológicos”, piezas de la colección del Museo Chileno de Arte Precolombino, las cuales “posiblemente llegaron ahí de saqueos o de expropiaciones, de la misma ‘Pacificación de la Araucanía’ y otros de ventas del propio mapuche, por la pobreza” (Huichaqueo, 2018), por lo que Huichaqueo tenía conflictos en aceptar la propuesta de realizar dicha curaduría. Al final, la acción de curar esta muestra tenía un carácter de intervención, significaba intervenir el museo para reparar el sentido de las piezas y reconectarlas a la comunidad mapuche y lograr una misión: *Curando nos curamos*.



Wenu Pelon. Portal de luz. Francisco Huichaqueo (Curador) 2015

Para realizar este ordenamiento de las piezas, Huichaqueo debía esperar la llegada del *pewma* (iluminación-revelación). Además, para ordenar con sabiduría y espiritualidad tuvo la guía de Juana Paillalef y la *machi* Silvia Calfuman, “Cóndor Azul”.

...en la cultura mapuche, para pactar cosas de importancia, muchas veces uno espera la revelación de un sueño. Juana Paillalef insistió mucho que trabajara con la espiritualidad y con una *machi*, así como lo hizo ella para reordenar el museo Ruka Kimvn Taiñ Volil [“Casa de la Sabiduría” o “Casa de las Raíces”] [...] me dijo que tomara el caso, que lo tomara como una misión espiritual [...] esperé el sueño. Ahora, yo sentí físicamente que algo pasaba dentro mío, que había aquí una conexión, una bisagra, una puerta que se estaba abriendo. Lo sentí porque en el mundo espiritual mapuche hay manifestaciones físicas en las que tú sabes que algo viene, o algo vas a soñar. Entonces llegó el momento del sueño, y vi todo lo que vi, todos esos elementos [los objetos mapuche] en suspensión. Vi las jarras antiguas flotando en un gran espacio cerrado como una sala de museo pero de noche. Dentro de los *metawe* (jarros) vi imágenes en blanco y negro en movimiento. Vi amigos míos del campo. Mi espíritu estaba dentro de las jarras. Vi que en el techo de ese lugar se abría un túnel de luz enorme y los objetos se iban por esa luz. Después al pasar las horas sentí que esa luz era el retorno de nuestras cosas y que iban a ser tocadas por mano mapuche después de muchos años; sentí un cambio de estado, de vibración (Huichaqueo 2018).



Wenu Pelon. Portal de luz. Francisco Huichaqueo (Curador) 2015

...busqué a la *machi* Silvia Calfuman, ó Cónдор Azul”, para que fuéramos al depósito de los objetos mapuche, al Museo Precolombino, donde estaban guardados en sus gavetas y en sus bóvedas de conservación. Hablé con la *machi*, le expliqué todo este mundo –que ella no conocía– y me preguntó por qué están las cosas guardadas en un edificio de concreto. Y le dije el porqué, que existe culturalmente la preservación de estos objetos. Entonces aceptó esta idea y fui con la *machi* a hacer una rogativa de todos los objetos que iban a salir a la exposición. Pedimos que se pusiera la mayor parte de los objetos sobre una gran mesa-platería, los *metawe*, todas las cosas, instrumentos, cosas ceremoniales, *kultrún* (tambor ceremonial). Y la *machi* dijo: «Empecemos la rogativa». Y me pidió que tocara una *pifilka* (flauta mapuche) en el *yeyipun* (una rogativa circular y frontal) que hicimos debajo del museo, en el subterráneo. Y los conservadores me dijeron: «No puedes tocar esa *pifilka*». Yo les pregunté por qué no. «No, porque

la puedes contaminar». Y la *machi* tocó el *kultrún*, y dijo: «Tóquela, *lamien* (hermano). Toque esa *pifilka*. Porque es nuestra». Y le hice caso a la *machi* y toqué. Esa *pifilka* hace mucho que no sonaba y después de muchos años en su encierro volvió a dar su canto [...] Y bueno, la *machi* tenía la última palabra. Fue al museo, vio los objetos, tocó su *kultrún*, hizo *yeyipun* a todos los objetos, y nos retiramos. Ella tenía que esperar el sueño y dar un visto bueno sobre si se hacía esta exposición/misión o no. Así que tuvimos que esperar. Le tuve que decir a las autoridades del museo, nuevamente, que había que esperar el sueño de la *machi*. Y que esa era la última palabra, no la mía (Huichaqueo, 2018).



Wenu Pelon. Portal de luz. Francisco Huichaqueo (Curador) 2015

2

Huichaqueo, también ha reflexionado sobre la necesidad de fundar una imagen desde el *texto interior* (Huichaqueo en Borunda, 2019) a través de revelaciones y, en esta ocasión, mediante el *pewma*, como fundamento del proceso creativo-sanador, curó la exposición-misión *Wenu Pelon. Portal de luz*, como una propuesta de narrativa que desobedece a los modos de compartir las prácticas culturales y sagradas de las naciones enraizadas en los museos, para así recuperar su sentido ancestral.

En el proceso de revelación, *Wenu Pelon* moviliza los sentidos, representa lo sagrado como algo vivo. La indumentaria mapuche, las máscaras talladas en madera, el barro en forma de jarros, la plata moldeada, los tambores, los cuernos y una diversidad de materialidades son suspendidas, dialogan en un espacio de encuentro, una *unitas multiplex* (Morín, 2003) en la que múltiples *textos* (Lotman, 1996) logran condensar el sentido de la unidad en la diversidad: *la imagen como altar* (Huichaqueo, 2015 y Córdova, 2018).



Wenu Pelon. Portal de luz. Francisco Huichaqueo (Curador) 2015

Reflexiones finales

A mi madre le gustaba contarme historias de su infancia, cuando estábamos en el pueblo se sentía más cercana, la sentía más cercana. Un día me contó que de su madre sólo recordaba sus pies, me decía que cuando era niña caminaba detrás de ella cuando sembraban maíz, su madre hacía el surco en la tierra y ella colocaba la semilla. Durante años esa imagen me ha acompañado como una secuencia cinematográfica, en la que la mirada se fija en los detalles, en los destellos del sol sobre la tierra marrón y sobre sus pies descalzos, en los surcos de la tierra, en la siembra como un lazo amoroso inquebrantable. Años más tarde le conté a mi madre que tenía mazorcas de varios colores, le pregunté cómo podía sembrarlas. Ella me dijo que si sembraba maíces de distintos colores las mazorcas se pintarían, porque las semillas del maíz brincan. La imagen de las semillas de maíz jugando debajo de la tierra también me ha acompañado por años, como una imagen alegre, como una metáfora de propagación.

En Ecuador estas secuencias se revitalizaron cuando leí lo que Tránsito Amaguaña pronunció: "la unidad es como la mazorca, si se va el grano, se pierde la fila, se pierde la columna, se acaba la mazorca". Por años, aún sin saberlo, había seguido la metáfora del desmembramiento, en los testimonios de tortura, en los casos de criminalización, de genocidio, en las fichas de casos, en pinturas, en novelas, en el cine documental, porque cuando escucho o leo sobre ello se guarda en mi memoria, como un recordatorio de la presencia del terrorismo de Estado. En cambio, esta metáfora del maíz detona alegría y fuerza, me recuerda la importancia de sembrar, de

propagar y circular nuestros sentipensamientos, de no permitir que se desgrane la mazorca.

Al inicio de esta investigación me centré en cómo el cine documental puede ser utilizado como un dispositivo para defender el territorio, pues con él se ha sembrado y propagado la palabra por la unidad de los pueblos. Francisco Pineda dio cabida a este proyecto en la línea de investigación de cultura y conflicto, la cual coordinaba. Pineda ha trascendido como un arqueólogo de la memoria, con su obra acerca del zapatismo, pero también por sus artículos y ensayos en los que realizó análisis del discurso racista, trabajos en los que ha legado importantes aportes por explorar y ampliar. Con la dirección de Francisco Pineda dibujamos las principales rutas de análisis que se siguieron en este trabajo de investigación, centradas en la dimensión del poder. Por su parte Julieta Haidar, también desde los inicios de esta investigación, compartió conmigo la perspectiva de la línea de investigación que coordina: Análisis del discurso y semiótica de la cultura. Entonces, aquello que era un recordatorio de la violencia de Estado, se convirtió en una ruta de análisis que desencadenó otras rutas, que sumadas pretendían explicar estrategias que se ponen en funcionamiento en las narrativas y representaciones desde el poder hegemónico.

Sin embargo, era necesario dar cuenta de la respuesta que han dado las naciones enraizadas, en cómo han enfrentado ese régimen de verdad racializante que se ha instaurado desde la invasión colonial. Por ello, este trabajo es un ejercicio de contraste entre narrativas antagónicas. Por un lado, porque es necesario dar cuenta de los alcances simbólicos y materiales del régimen discursivo hegemónico; por otro lado, porque es importante acercarnos a las

prácticas discursivas y narrativas de quienes han logrado múltiples rupturas con el régimen dominante, pues hacen parte de colectivos, comunidades, pueblos y naciones que han conformado prácticas de (re)existencia desde la memoria de su cultura, de ahí que son quienes muestran un camino andado en el que es posible seguir caminando para no ser desterrados, para acceder a la justicia, para preservar y revitalizar las prácticas culturales y para incluso sanar.

Así, el terror que provoca el poder disciplinario detona la memoria de la cultura insurgente, que usa el código metafórico de la violencia para re-actualizar la resistencia al destierro, para sembrar el cuerpo de los insurgentes, quienes en este tiempo circular están en el pasado, es decir, al frente mostrando el camino.

Entonces, este trabajo es también un tejido de narrativas que provienen de experiencias enraizadas-encarnadas que pueden propagarse por la geografía de la rebelión. Así como los restos de los insumisos fueron sembrados, así puede ser diseminada la insurgencia: la pregunta incómoda de una documentalista a un dictador, navegar del Río Bobonaza al Río Sena para romper el ritual del olvido, autonombrarse chola y usar pollera para gritar en la calle una herida que sangra, tatuarse una cédula de identidad para encarnar la memoria, revelar que la verdad forense no es el desmembramiento del cuerpo del desaparecido, sino el del archivo, reordenar el universo simbólico con los restos de la guerra de los símbolos o ser tejedor de sabiduría insurgente desde el cine en asamblea y *minga*.

Si el derecho de conquista del invasor se re-actualiza una y otra vez mediante actos extremadamente violentos que inscriben en el cuerpo racializado el mensaje del desmembramiento, entonces que

prevalezca lo que Transito Amaguaña pronunció: “Tenemos que estar unidos como un costal de quinua, tenemos que cuidar que no se haga un hueco en el costal”.

Los testimonios de terrorismo de Estado desde los que se gestó esta investigación dieron paso a la metodología que debía seguirse en este trabajo, en la cual se comparte cómo se construyó el objeto de estudio y cómo se transitó por él. A manera de síntesis, la estrategia de análisis que se siguió para realizar este trabajo fue: 1) caracterizar el contexto; 2) visibilizar el lugar de enunciación; 3) trazar rutas de análisis; 4) realizar una etnografía multilocal y multisituada en la que se siguió el conflicto, la filmografía y la metáfora para construir el dato complejo; 5) recuperar las categorías analíticas y premisas de los autores que permitían explicar las rutas de análisis que se plantearon; 6) construir modelos de análisis transdisciplinario y; 7) ampliar las categorías analíticas seleccionadas para adaptarlas a las rutas de análisis planteadas. Es importante tomar en cuenta que dicho proceso no fue lineal, pero para efectos explicativos se puede resumir en esos siete elementos, en los cuales se caminó, yendo y regresando continuamente para estructurar este trabajo. La claridad en las rutas de análisis que se podían abarcar y cómo se tejían unas con otras permitió avanzar en la escritura, en la selección del corpus analítico, en la construcción del dato complejo y del modelo de análisis, como se muestra en el siguiente esquema, el cual se describe punto por punto a continuación.

Modelo de análisis

autores, categorías y narrativas

↪ Caracterización del contexto

GUERRA DE GUERRILLAS DE SENTIDOS

Usurpación simbólica (Guerrero)/lucha de sentidos (Guerrero)/Guerra de guerrillas (Guevara)

DESTIERRO TRANSCULTURAL

(Arboleda y Nicolescu)

ETNOGRAFÍA MULTILOCAL Y MULTISITUADA

(Marcus)

SEGUIR EL CONFLICTO (Marcus)

Análisis de coyuntura y correlación de fuerzas (Foucault, Pineda)/Interseccionalidad raza-clase-género (Davis)/Colonialidad del ver (Barriendos)/Hambre por los metales y Hambre por la alteridad (Barriendos)/Formaciones imaginarias (Pêcheux)/Construcción imaginaria del salvajismo (Pineda)

CONSTRUCCIÓN IMAGINARIA-COLONIAL DEL SALVAJISMO

(Pêcheux y Pineda)

↪ Lugar de enunciación

Mirada enraizada

cosmo-existencia (Guerrero)/mirada ch'ixi (Rivera Cusicanqui)/artista-curandero (Ramos y Rubiano)/sabiduría insurgente (Guerrero)/memoria de la cultura (Lotman)

MEMORIA DE LA CULTURA INSURGENTE

(Lotman y Guerrero)

SEGUIR LA FILMOGRAFÍA

Funciones de la cámara: Dispositivo de percepción, vigilante herramienta de observación social y medio para nuevas figuraciones (Breschard)/Imagen compleja (Catalá)/Traducción intersemiótica (Torop)/Modelo de Toulmin (Haidar)/Archivo (Mbembe)/Imagen-archivo (Barriendos)/Arqueología decolonial (Barriendos)

TEJIDOS DE SABIDURÍA INSURGENTE

(Almendra Quiquianás y Guerrero)

SEGUIR LA METÁFORA (Marcus)

↪

Estrategia de análisis

código metafórico de la violencia y re-actualización del hecho colonial (Rivera Cusicanqui)/Tiempo circular (Rivera Cusicanqui y Uignati)/Visibilización negativa (Albán)/Experiencias silenciadas (Arboleda)/Estereotipo (Bhabha)/cromática del poder (Albán)/Cuerpo disciplinado (Foucault)/Investigadoras de la revuelta anti-colonial (Federici)/Escritura en el cuerpo de las mujeres (Segato)/Las inscripciones de la guerra en el cuerpo (Aranquren)

↪ Categorías analíticas y autores

INSCRIPCIONES EN EL CUERPO RACIALIZADO

(Segato, Aranquren y Federici)

↪ Categorías analíticas ampliadas

1) Caracterización del contexto

La columna vertebral de este trabajo es la disputa de sentidos, el contexto que se caracterizó como una Guerra de guerrillas de sentidos, para lo que se retomaron premisas de Ernesto Che Guevara (1960) y Patricio Guerrero (2004).

El término “guerra de guerrillas” se lleva al campo del sentido para dar cuenta de la asimetría en la que se da esta disputa de alcances materiales y simbólicos. Es una ruta pendiente caracterizar esta disputa de sentido desde una mirada que pueda matizar el conflicto, más allá del antagonismo irresoluble entre el régimen discursivo hegemónico y las narrativas que lo desobedecen, para así aproximarnos a sectores con quienes los que insurgen no tienen diferencias irreconciliables. También es una ruta de análisis pendiente partir de un contexto en el que no se está disputando sentido, para así acercarnos, por un lado, a la heterogeneidad de la mirada enraizada, que pueda dar cuenta de la diversidad de miradas provenientes de las múltiples naciones encapsuladas en los Estados hegemónicos de este y otros continentes y, por otro lado, que permita ahondar en la mirada colaborativa, desde la cual se han realizado múltiples narrativas desobedientes y encarnadas.

2) Lugar de enunciación

En cuanto a visibilizar el lugar de enunciación, éste también fue un punto de partida para explicar el lugar desde el que se investiga y escribe y el lugar desde el que se construyen las narrativas que se

citan, tanto las que provienen del régimen dominante, como las que lo desobedecen. Así, indagar respecto al lugar de enunciación permite acercarse a la complejidad de las narrativas que se analizan.

Para lo anterior es importante preguntar desde qué *cosmo-existencia* (Guerrero, 2010) se están produciendo estas prácticas, desde qué mirada [*mirada ch'ixi* (Rivera Cusicanqui, 2010), mirada encarnada, mirada enraizada, mirada en disputa, mirada panóptica-colonial (Foucault, 2009, Castro-Gómez, 2005, León, 2010)]. De esta manera se acerca al lector a las múltiples dimensiones que atraviesan al investigador y al productor de narrativas, la cual es en sí misma una ruta de análisis muy vasta, pues trata de las motivaciones personales, comunitarias y sanadoras de los tejedores de sabiduría insurgente, pero también de las condiciones de producción y circulación de sus discursos, pues está directamente relacionada con su condición de raza-clase-género.

En relación con el lugar de enunciación desde el poder, también es una ruta vasta por explorar, para visibilizar las motivaciones y estructuras de quienes producen y amplifican el discurso racista y criminalizante.

3) Rutas analíticas

Las rutas analíticas están relacionadas con las motivaciones de quien investiga, en este caso dichas rutas se fueron articulando a partir de la necesidad de indagar en el racismo que opera en las representaciones que se producen o circulan desde el poder, lo cual

me permitió acercarme a la criminalización de los defensores del territorio.

Para la escritura de este trabajo se siguieron 13 rutas de análisis: “la construcción imaginaria-colonial del salvajismo como argumento de la esclavitud y el genocidio”, “la criminalización de la sabiduría insurgente como *continuum* de la construcción imaginaria-colonial del salvajismo”, “las inscripciones en el cuerpo racializado como estrategia de contrainsurgencia”, “la heterogeneidad de la mirada”, “el cine como práctica insurgente-subversiva-de(re)existencia”, “las prácticas insurgentes-subversivas-de(re)existencia como tejidos de textos complejos”, “las prácticas insurgentes-subversivas-de(re)existencia como prácticas multilocales y multisituadas”, “el cine documental como dispositivo contra el destierro”, “el cine documental como traducción intersemiótica”, “el cine documental como detonante de la memoria de la cultura insurgente”, “el cine documental como dispositivo para re-politizar la mirada”, “las narrativas desobedientes como dispositivos de intervención política” y “las narrativas desobedientes como dispositivos de sanación”.

Finalmente, se resalta que las rutas de análisis que se siguieron permitieron conformar un modelo de análisis, el cual puede ser utilizado para acercarse a múltiples y diversas narrativas.

4) Construcción del dato complejo

A lo largo de esta investigación se construyeron datos complejos y un modelo de análisis para acercarnos al destierro y la criminalización racializadora desde el cine documental y las

narrativas desobedientes. En el camino se tejieron rutas de análisis, categorías analíticas, premisas y experiencias enraizadas y encarnadas de autores, documentalistas y artistas-curanderos: tejedores de narrativas insurgentes. Dichos datos complejos se analizaron como narrativas desobedientes y se caracterizaron como insurgentes-subversivas-de(re)existencia.

El análisis de estas narrativas desde una mirada enraizada-encarnada posibilita comprenderlas como tácticas de representación que hacen frente a las estrategias de representación de contrainsurgencia que se producen desde el régimen discursivo hegemónico, en lo que se ha denominado en esta investigación como: guerra de guerrillas de sentidos. En esta disputa de sentidos es sumamente explicativo encontrar indicios de cómo se ponen en circulación las estrategias de *usurpación simbólica* (Guerrero, 2004) desde el régimen de verdad. Para realizar este análisis de la disputa de sentidos se realizó *etnografía multilocal y multisituada* (Marcus, 2001), en tanto que ésta permite circular las hipótesis de trabajo en múltiples localidades y a partir del análisis de múltiples lugares de enunciación.

En este trabajo, para analizar las narrativas desobedientes se realizó dicha etnografía siguiendo el conflicto, la metáfora y la filmografía, principalmente respecto a naciones mayas enraizadas-encapsuladas en Guatemala, la nación Kichwa de Sarayaku, la nación Mapuche y la nación Nasa y Misak. Además, se hizo referencia a prácticas provenientes de Bolivia, Perú, México y Líbano.

Las hipótesis que se circularon en dicha etnografía fueron: 1) la construcción imaginaria-colonial del salvajismo se usa como argumento de la criminalización y el destierro de manera

transcultural; 2) las inscripciones en el cuerpo racializado-desterrado es una estrategia de contrainsurgencia transcultural; 3) la memoria de la cultura insurgente actualiza el *código metafórico de la violencia* (Rivera, 2010) para combatir los símbolos de la ocupación colonial y; 4) el cine enraizado-encarnado subvierte la visibilización negativa (Albán, 2006) y amplifica las *experiencias silenciadas* (Arboleda, 2004).

Construir el dato complejo permitió ir más allá del cine documental para así caminar las rutas analíticas que se plantearon, como en el caso de “la construcción imaginaria del salvajismo”, que es una ruta que nos legó Francisco Pineda, quien escribió un texto introductorio sobre el discurso racista en México en el que plantea premisas fundamentales para entender el racismo como argumento de la esclavitud y el genocidio. El texto es un apartado de antecedentes históricos en el cual expone, como discurso fundante del racismo, una carta escrita por el fraile Tomás de Ortiz (siglo XVI) cuya narrativa buscaba deshumanizar a las naciones invadidas a partir de tres elementos en los que se fundaba la idea de civilización en la narrativa de los invasores: la moralidad, la racionalidad y la gobernabilidad (Pineda, 2007). Para comprender el alcance de la construcción imaginaria-colonial del salvajismo, se analizó el *Tríptico del jardín de las delicias*, pintado por El Bosco en 1500, específicamente un fragmento del panel conocido como “El infierno musical”, en el cual se puede observar cómo unos perros devoran el cuerpo sufriente de una víctima del infierno. En contraste con el *Manuscrito del aperreamiento*, que data de 1540. Además de otras prácticas semiótico-discursivas: pinturas, crónicas, manuscritos, testimonios en juicios, etc.

El análisis de la construcción imaginaria-colonial del salvajismo, nos llevó a tejerla con el horizonte histórico profundo de la tortura, para el que se construyó el *imaginario-colonial del salvajismo*, el cual funcionó como argumento para violentar los cuerpos racializados. Para tejer estas rutas de análisis se reflexionó en torno al genocidio perpetrado en Guatemala durante el régimen del General Efraín Ríos Montt (1982-1983), el cual fue retratado por la documentalista Pamela Yates en las tres producciones que integran la *Saga de la Resistencia*. En *500 años. Una vida en resistencia*, Marta Casaús Arzú, socióloga, historiadora y politóloga testifica, como perito durante el juicio por genocidio contra Ríos Montt, que en un estudio realizado con la élite económica y política que se considera blanco-criollo, un 10% le planteó que hay que exterminar a la población maya.

El análisis de la producción documental de Pamela Yates nos llevó hacia otra ruta analítica: las inscripciones en el cuerpo racializado como estrategia de contrainsurgencia. Para este propósito se analiza no sólo la *Saga de la resistencia*, sino también los documentales del Tejido de comunicación. En esta ruta de análisis, como en las anteriores, aunque aquí de manera predominante, se sigue la metáfora. Para ello se utilizan categorías analíticas y premisas de Silvia Rivera Cusicanqui (2010), quien explica la *re-actualización del hecho colonial*, que hace referencia a cómo se renueva el derecho de conquista del invasor mediante la violencia. Esta fuerza letal re-actualiza la invasión cuando el opresor reafirma su dominio mediante, por ejemplo: la persecución, la criminalización racista, la tortura, las violaciones sexuales, las desapariciones, las masacres y el genocidio; actos que son perpetradas contras las *naciones encapsuladas-enraizadas*. En cuanto a esta *re-actualización del*

hecho colonial, Silvia Rivera Cusicanqui la describe potentemente a través de la historia de las rebeliones andinas y de una reflexión que da cuenta de las estrategias de desmembramiento del cuerpo [colectivo]; por lo cual plantea que la forma metafórica en que las naciones enraizadas-encapsuladas han codificado las formas violentas del *poder disciplinario* (Foucault, 2009) es lo que conforma el *código metafórico de la violencia*, como un dispositivo que se ha puesto en funcionamiento para mantener viva, lo que en este trabajo se ha denominado la *memoria de la cultura insurgente*.

5) Selección de autores, premisas y categorías analíticas

El modelo de análisis que se propone en esta investigación se construyó a partir de la metodología que nos ha compartido en las aulas la doctora Julieta Haidar, en la cual es sumamente importante tener claro qué autores, premisas y categorías analíticas se utilizan para caminar las rutas que se plantean.

En esta investigación, para *seguir el conflicto* (Marcus, 2001), primero se realizó análisis de coyuntura y de correlación de fuerzas (Foucault, 2004, Haidar, 2006 y Pineda, 2007 y 2010), tomando en cuenta la interseccionalidad raza-clase-género (Davis, 2005). Para acceder a los sedimentos, es decir, al horizonte histórico profundo, se analizó el funcionamiento de la *colonialidad del ver* (Barriendos, 2010), el *hambre por los metales*, el *hambre por la alteridad* (Barriendos, 2010), las *formaciones imaginarias* (Pêcheux, 1969) y la *construcción imaginaria del salvajismo* (Pineda, 2007), para así mostrar cómo opera el poder en el *continuum* de la construcción imaginaria-colonial del salvajismo:

de la demonización del enemigo a la criminalización de la *sabiduría insurgente* (Guerrero, 2010).

Seguir la metáfora implicó seguir el *código metafórico de la violencia* y la *re-actualización del hecho colonial* (Rivera Cusicanqui, 2010), así como la representación del tiempo circular (Rivera Cusicanqui, 2010, 2015, 2018 y Vignati 2015) como estrategia para detonar la memoria de la cultura insurgente. Seguir el código metafórico de la violencia además requirió de analizar cómo se fijan las narrativas desde la *visibilización negativa* (Albán, 2006) y cómo se han activado mecanismos para silenciar las experiencias (Arboleda, 2004) de las naciones enraizadas-encapsuladas, mediante el *estereotipo como estrategia discursiva* (Bhabha, 2002) y la *cromática del poder* (Albán, 2011) como estrategia de representación contrainsurgente.

En cuanto a los *cuerpos disciplinados* (Foucault, 2009), destacan las reflexiones realizadas por Silvia Federici (2015), quien explica que la *caza de brujas* es una *estrategia de cercamiento* del territorio y de la insurrección. Finalmente, seguir la filmografía, permitió determinar cómo se pone en funcionamiento la cámara como *dispositivo de percepción*, como *vigilante herramienta de observación social* y como *medio para nuevas figuraciones* (Breschand, 2004), lo cual permitió mostrar que en el cine documental puede realizarse una *traducción intersemiótica* (Torop, 2002) de la denuncia legal al lenguaje cinematográfico. Para explicar cómo se realiza dicha traducción se utilizó el modelo de argumentación de Toulmin (Haidar, 2006).

Al seguir la filmografía también fue posible acercarse a la *imagen compleja* (Catalá 2005), al archivo (Mbembe, 2002), a la imagen-archivo (Barriandos, 2010) y esbozar ejercicios de arqueología

decolonial (Barriendos) sobre las narrativas que se analizaron, concluyendo que el cine documental que se realiza desde experiencias enraizadas-encarnadas, se ha conformado como un tejido de sabiduría que detona la memoria de la cultura insurgente y que sigue disputando sentido desde la cicatriz de la voz, porque “al decir la palabra triste de los abuelos, decimos: palabra que mira, que guarda, que vive” (Malina, 2016: 7).

6) Construcción de modelos transdisciplinarios

Uno de los principales aportes de esta investigación es la construcción de modelos de análisis transdisciplinarios, los cuales permiten hacer operativas las rutas de análisis que se trazaron con relación a las premisas y categorías analíticas de los autores que se retoman. A lo largo de la investigación se construyeron dichos modelos operativos a partir de nueve campos cognitivos: la decolonialidad, la transdisciplinariedad, la epistemología de la complejidad, la sociología de la imagen, las ciencias antropológicas, el *continuum* estética-arte, el análisis del discurso, la semiótica de la cultura y los derechos humanos.

El primero en relación con los autores y las categorías analíticas, el segundo en cuanto a las rutas analíticas y el tercero respecto al objeto empírico. En cada uno de ellos se muestra cómo se modelaron los capítulos. Además, en todos los capítulos se construyó un modelo operativo mediante el cual se muestran las rutas de análisis que se siguen, los autores y categorías analíticas que se utilizaron, los objetos empíricos que se retomaron para construir el dato complejo y

las categorías analíticas que se ampliaron para caminar dichas rutas de análisis. El objetivo de dichos modelos es compartir con el lector la estrategia de análisis que se siguió, la cual puede ser revisada y ampliada para su aplicación en múltiples prácticas semiótico-discursivas o desde otros lugares de enunciación, es decir, desde otros autores o incluso desde categorías construidas en otros idiomas, para ampliar el sentido. Finalmente, para estas conclusiones generales también se construyó un modelo operativo que hace posible acercarse a la estrategia de análisis que se construyó para realizar esta investigación, para analizar el cine documental y las narrativas desobedientes.

7) Ampliación de categorías

Por último, la ampliación de categorías también fue uno de los aportes de esta investigación, la cual permitió transitar por las rutas analíticas que se plantearon. Es importante destacar que la ampliación de categorías tiene como función llevar las premisas de los autores a la propia experiencia, por lo tanto, es un ejercicio para ampliar su carácter explicativo mediante el diálogo con otros autores y otros lugares de enunciación. En cambio, ampliar categorías mediante una reflexión desde idiomas no hegemónicos amplía el sentido, es decir, repensar dichas categorías desde los idiomas de nuestros abuelos permite ir más allá de la potencia explicativa y hace posible ampliar nuestro horizonte de sentido. En esta investigación no se alcanzó a realizar dicha reflexión, sin embargo, considero que es una ruta de análisis vastísima, además de un ejercicio necesario

para comprender y dinamizar la dimensión política de nuestra cosmo-existencia.

Para realizar la caracterización del *cine insurgente-subversivo-de(re)existencia*, se retomaron premisas de Patricio Guerrero (2010), Amos Voguel (2016), Adolfo Albán (2006 y 2011) y Silvia Rivera Cusicanqui (2010), principalmente. Además, se reflexionó en torno a las producciones documentales del cineasta kichwa Eriberto Gualinga, *El Tejido de comunicación en territorio nasa y misak* y el trabajo del cineasta mapuche Francisco Huichaqueo. Dicha caracterización hizo posible trazar las rutas de análisis sobre las que se caminó para comprender al cine como dispositivo contra el destierro, como dispositivo para re-politizar la mirada y como detonante de la memoria de la cultura insurgente.

También se realizó una tipología de miradas retomando premisas de Silvia Rivera Cusicanqui (2010) con relación a la *mirada ch'ixi* y premisas de Foucault (2009), Castro-Gómez (2005) y Christian León (2010) respecto a la mirada panóptica-colonial, para así poder caracterizar la mirada en disputa, la mirada encarnada y la mirada enraizada.

En el primer capítulo, se amplía la ruta de análisis que nos legó Francisco Pineda, agregando el componente colonial, para analizar la *construcción imaginaria-colonial del salvajismo*. Pineda (2007) se había aproximado a dicha construcción a partir de la demonización del enemigo y de la figura del caníbal. Para ampliar dicho análisis, en este trabajo, además, se retomaron premisas de Joaquín Barriendos (2010) acerca de la imagen caníbal, y también premisas de Silvia Federici (2015) con relación a la bruja, destacando su caracterización como *instigadoras de la revuelta anticolonial*. En este caso la ruta quedó

abierta hacia el análisis del funcionamiento de estas tres representaciones, que hacen parte de la construcción imaginaria-colonial del salvajismo.

En el capítulo segundo, para profundizar en el código metafórico de la violencia, se construyó la categoría analítica *inscripciones en el cuerpo racializado*, a partir de premisas acerca del *cuerpo disciplinado* (Foucault, 2009), la *escritura en el cuerpo de las mujeres* (Segato, 2014) y las *inscripciones de la guerra en el cuerpo* (Aranguren, 2006). Entonces, las premisas desarrolladas por Segato, Aranguren y Rivera, permiten comprender que mediante las inscripciones en el cuerpo racializado, como estrategia de contrainsurgencia, los colonizadores les afirmaron a las naciones enraizadas su capacidad destructora, inscribiendo sobre sus cuerpos los símbolos de su antagonismo.

El análisis de las inscripciones en el cuerpo racializado hizo evidente que se ha desmembrado el cuerpo desobediente por la *geografía de la rebelión* con el fin de desmembrar la resistencia al destierro. Sin embargo, se mostraron múltiples narrativas que han desobedecido a ese régimen de verdad, las cuales han disputado sentido desde la invasión, estrategias materiales y simbólicas que han sido puestas en marcha por las naciones enraizadas, quienes no han permitido que las silencien, revitalizando sus culturas dinámicas, detonando la memoria de la cultura insurgente.

Además, se profundizó en cuanto a la *Memoria de la cultura insurgente*, otra de las categorías que se ampliaron en esta investigación, para la cual se retomaron premisas de Iuri Lotman (1996) en cuanto a la *memoria de la cultura* y premisas de Patricio Guerrero (2010) en relación con la *sabiduría insurgente*, para poder

caminar la ruta de análisis “el cine documental como detonante de la memoria de la cultura insurgente”. Para esto se analizaron documentales que muestran cómo se fue construyendo el cine enraizado que da cuenta del código metafórico de la violencia y las inscripciones en el cuerpo racializado, que detonan la memoria de la cultura insurgente, documentales realizados desde el cine militante o de ofensiva, como lo denominó Jorge Sanjinés del grupo Ukamau y documentales que hacen parte del cine enraizado-encarnado realizados por documentalistas kichwas en Ecuador y nasa-misak en Colombia. Para dicha ruta analítica se siguió entonces el conflicto, la metáfora y la filmografía, a partir de estas categorías analíticas y las premisas de estos autores, encontrando que el cine documental enraizado se ha conformado como un tejido de sabiduría insurgente, narrativas que retratan la dimensión estética, la dimensión política, la dimensión sagrada, la dimensión simbólica y la dimensión cultural, con el anhelo de tejer insurgencias para re-politizar la mirada y desmontar la imagen racializadora que se ha fijado desde el régimen de verdad.

Por otro lado, se caracterizan a las primeras naciones como *naciones encapsuladas-enraizadas*, que parte de lo descrito por Yásnaya Aguilar (2019), quien encuentra en el concepto *encapsulado* una vía potente para explicar cómo las naciones que han sido colonizadas también han sido encapsuladas dentro de los Estados hegemónicos que no las representan ideológica, política, económica ni culturalmente, y que por siglos han vulnerado su derecho a la autodeterminación como naciones.

El concepto *enraizadas*, además, pretende establecer que dichas naciones poseen una *memoria de la cultura* (Lotman, 1996) que

determina su *cosmo-existencia* (Guerrero, 2010), la cual está sembrada en el territorio: es decir, enraizada en la tierra de origen. Y por ello, el *destierro*, en términos del afrocolombiano Santiago Arboleda (2007), señala la condición de larga duración que han enfrentado quienes han sido arrancados de la tierra.

Finalmente, se reflexiona en torno a las *estéticas enraizadas*, para ello se retoman premisas desde distintos campos cognitivos, acercándonos a la experiencia estética, al régimen del sentir que se instauró desde la estética[colonial], citando reflexiones realizadas por Walter Mignolo y otros autores, encontrando que lo que permite caminar las rutas que nos trazamos es el carácter desobediente con el que se puede caracterizar a la estética: *estéticas desobedientes*.

Entonces, se transitan dos caminos. Uno es reflexionar en cómo se ha transgredido ese régimen del sentir, mediante la intervención de los museos, del cuerpo, de la fotografía, del espacio público, de la Corte, etc. Otro, es transgredir la estética[colonial] ampliando los lugares de enunciación, describiendo la experiencia enraizada y también la experiencia encarnada como experiencias estéticas profundas, que van más allá del sentido restringido de estética: la estética enraizada de Eriberto Gualinga al retratar a *Kawsak Sacha*, la selva viva; la estética enraizada de Francisco Huichaqueo que mediante el *pewma* (iluminación-revelación) recrea *la imagen como altar*; la estética enraizada del Tejido de comunicación nasa, que ha realizado cine en *minga* y asamblea desde sus símbolos, quienes han revitalizado la metáfora del tejido, para tejer sus pensamientos y sus procesos comunitarios, convirtiéndose en *Tejedores de sabiduría insurgente*, y así poder sembrar vida donde el Estado ha inscrito muerte, caminando su palabra para ser maíz que brinca, que se

propaga, que detona la memoria de la cultura insurgente para no ser desmembrados, para no ser mazorca que se desgrana, porque como anunciaba Tránsito Amaguaña "la unidad es como la mazorca, si se va el grano, se pierde la fila, se pierde la columna, se acaba la mazorca".

Referencias bibliográficas

Aguilar, Y. (2017, septiembre). "ÈÈTS, ATOM. Algunos apuntes sobre la identidad indígena". *Revista de la Universidad de México*, pp.17-23.

------(2019). *Un nosotrxs sin Estado*. México: OnA ediciones.

Albán, A. (2006). "Conocimiento y lugar: más allá de la razón hay un mundo de colores". En *Texiando textos y saberes. Cinco hilos para pensar los estudios culturales, la colonialidad y la interculturalidad* (pp.59-82). Colombia: Editorial Universidad del Cauca, Colección Estudios (Inter)culturales.

----- (2008). "¿Interculturalidad sin decolonialidad? colonialidades circulantes y prácticas de re-existencia". En *Diversidad, interculturalidad y construcción de ciudad*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

------(2011). "Estéticas decoloniales y de re-existencia: entre memorias y cosmovisiones". En *La arquitectura de sentido II. La producción y reproducción en las prácticas semiótico-discursivas* (pp. 87-117). México: Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH).

Almendra, V. (2017). *Entre la emancipación y la captura. Memorias y caminos desde la lucha Nasa en Colombia*. México: Grietas Editores.

Alvares, C. (2016). "Un cine de combate junto al pueblo. Entrevista con el cineasta boliviano Jorge Sanjinés". *Cinema Comparat/ive Cinema*, IV, pp. 22-30.

Álvarez, P. (2015). "Diario de rodaje de una película que la realidad repite". En *Diario Ecuatoriano. Cuaderno de rodaje* (pp.23-27). Ecuador: Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador.

Aranguren, J. (2006). "Las inscripciones de la guerra en el cuerpo:

evidencias de un sujeto implicado". *Revista Colombiana de Psicología*, núm. 15, pp. 103-112.

Arboleda, S. (2004). *Intelectualidades afrolatinoamericanas: pasos silenciados y senderos palpitantes*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos.

----- (2007). "Conocimientos ancestrales amenazados y destierro prorrogado: La encrucijada de los afrocolombianos". En *Afro-Reparaciones: Memorias de la esclavitud y justicia reparativa para Negros, Afrocolombianos y Raizales*. Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

Arrunátegui, C. (2010). "El racismo en la prensa escrita peruana. Un estudio de la representación del Otro amazónico desde el Análisis Crítico del Discurso". *Discurso y sociedad*, 4, pp. 428-470.

Barriandos, J. (2010). "La colonialidad del ver. Visualidad, capitalismo y racismo epistemológico". En *Desenganche. Visualidades y sonoridades otras* (pp.130-156). Quito: La Tronkal.

Barros, M. (2017). *Vivir para morir: la cultura de la muerte en Etruria entre los siglos X y I a.C.: características y transformaciones*. Disponible en <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/144231>

Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

Blanco, H. (2017). *Nosotros los indios*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, Programa Democracia y Transformación Global.

Borunda, S. (2019). "Cosmovisión Mapuche y el viaje cinematográfico: Una entrevista con el cineasta Francisco Huichaqueo Pérez". noviembre 22, 2019, de

Media+Environment Sitio web: <https://mediaenviron.org/article/11083-cosmovision-mapuche-y-el-viaje-cinematografico-una-entrevista-con-el-cineasta-francisco-huichaqueo-perez>

Breschand, J. (2004). *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós.

Buelna, E. (2009). *Indígenas en la Inquisición Apostólica de fray Juan de Zumárraga*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Carrillo, C. (2014). "Manuscrito del aperreamiento". *Arqueología mexicana*, núm.54, pp.40-43.

Casallas, D. y Padilla, J. (2004). Antropología forense en el conflicto armado en el contexto latinoamericano. Estudio comparativo Argentina, Guatemala, Perú y Colombia. *Maguaré*, (18). Recuperado a partir de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/10948>

Castro-Gómez, S. (2005). *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Català, J. (2005). *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

Catelli, L. (2012). "Pintores criollos, pintura de castas y colonialismo interno: los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo virreinal tardío". *Cuadernos del CILHA*, vol. 13, núm.2, pp. 146-174.

Chavajay, B. (13 de febrero de 2015). *Muxu'x*. Quetzaltenango, Guatemala: Ciudad Imaginación.

----- (20 de febrero de 2018). "*Why the Indigenous Today?* [Discurso principal]". Conferencia de The Museum of Modern Art, Nueva York, EEUU.

Chávez, G., Lara, R. y Moreno, M. (2005). *Sarayaku: El Pueblo del cénit, Identidad y construcción étnica, Informe antropológico-jurídico sobre los impactos sociales y culturales de la presencia de la compañía CGC en Sarayaku*. Quito Ecuador: FLACSO.

Corte Interamericana de Derechos Humanos. (2012). Sentencia del “Caso del pueblo Indígena Kichwa de Sarayaku”. Washington D.C. Disponible en: http://corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec_245_esp.pdf

Cueva, J. (2015). “Que conste en actas”. En *Diario Ecuatoriano. Cuaderno de rodaje* (pp.9-11). Ecuador: Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador.

Davis, A. (2005). *Mujeres, raza y clase*. Madrid: Ediciones Akal.

Errazu, M. (2018). “La imagen dañada”. septiembre 12, 2018, de campo de relámpagos Sitio web: <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/4/12/2018>

Fanon, F. (2001). *Los condenados de la tierra*. México: FCE.

Federici, S. (2015). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. México: Tinta Limón.

Fernández, F. (2013). “El ‘tío’ está sordo: Los mineros bolivianos y el Patrimonio Cultural Inmaterial”. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 8, núm.3, pp.303-322.

Fernandez, G. (1853). *Historia general y natural de las indias, islas y tierra firme del mar oceánico*. Tomo segundo de la segunda parte. Tercero de la obra. Madrid: Imprenta de la Real Academia de la Historia.

Figuerola, C. (2002). "La desaparición forzada en Guatemala (1960-1996)". *Estudios Latinoamericanos*, núm. 18, pp.151-171.

Florescano, E. (1994). *Memoria mexicana*. México: FCE.

Foucault, M. (2004). *El orden del discurso*. España: Tusquets Editores.

----- (2009). *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI.

García, J. (1970). "Por un cine imperfecto". septiembre 15, 2010, de *revista universitária do audiovisual* Sitio web: <http://www.rua.ufscar.br/por-un-cine-imperfecto/>

Georgakas, D. y Gupta, U. (1985). "Antropología visual". En *Cine, antropología y colonialismo* (pp.81-103). Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Gisbert, T. y De Mesa, A. (2010). "Los grabados, el 'Juicio Final' y la idolatría indígena en el mundo andino". En *Entre cielos e infiernos. Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco* (pp.17-42). La Paz, Bolivia: Fundación Visión Cultural.

Global Witness (2016). *En terreno peligroso*. Londres: Global Witness.

----- (2017). *Defender la tierra. Asesinatos globales de defensores/as de la tierra y el medio ambiente en 2016*. Londres: Global Witness.

----- (2018). *¿A qué precio? Negocios irresponsables y el asesinato de personas defensoras de la tierra y del medio ambiente en 2017*. Londres: Global Witness.

----- (2019). *¿Enemigos del Estado? De cómo los gobiernos y las empresas silencian a las personas defensoras de la tierra y del medio ambiente*. Londres: Global Witness.

Gomez, P. y Mignolo, W. (2012). *Estéticas decoloniales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Facultad de Artes ASAB.

Gruzinski, S. (1994). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: FCE.

Guamán, F. (1980). *Nueva Cronica y Buen Gobierno. Tomo II*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Guerrero, P. (2004). *Usurpación simbólica, identidad y poder. La fiesta como escenario de lucha de sentidos*. Quito: Ediciones Abya-Yala.

----- (2010). *Corazonar. Una antropología comprometida con la vida. Miradas otras desde Abya Yala para la descolonización del poder, del saber y del ser*. Quito: Ediciones Abya Yala.

----- (2010b). "Corazonar el sentido de las epistemologías dominantes desde las sabidurías insurgentes, para construir sentidos otros de la existencia (Primera parte)" *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, vol. 4, núm.5, pp. 80-94.

Guevara, E. (1960). *Guerra de guerrillas*. Cuba: Oceansur.

Gumucio, A. (2015). *Diario Ecuatoriano. Cuaderno de rodaje*. Ecuador: Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador.

Gutierrez, J. (2020). Videoconferencia "Estándares desarrollados por la corte Interamericana de Derechos Humanos en casos de ejecución extrajudicial", Oaxaca: CEDHAPI.

Hacher, S. (2017). "Arte, vida y masacres. Bordar el genocidio Mapuche" de *Revista Anfibia*. Sitio web: <http://revistaanfibia.com/cronica/bordar-el-genocidio-de-los-mapuche/>

------(2018). "Inakayal vuelve. Rebobinar la marcha de la muerte" de *Revista Anfibia*. Sitio web: <http://revistaanfibia.com/cronica/rebobinar-la-marcha-de-la-muerte/>

Haidar, J. (2006). *Debate CEU-Rectoría. Torbellino pasional de los argumentos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Haidar, J. y Almeida, I. (2011). "Semiótica de la cultura quechua. Modelo mitopoético y lógica de lo concreto". *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, núm.17-18. pp. 14-45.

Huichaqueo, F., Córdova, A. y Hernández, D. (2018). "Curando nos curamos. Conversación entre tres curadores de imágenes en movimiento del Abya Yala". *Revista Icónica. Pensamiento fílmico*. Sitio web: <http://revistaiconica.com/curando-nos-curamos-cine-indigena-latinoamericano/>

León, C. (2010). *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador*. Quito: La Caracola Editores.

------(2014). "Las nuevas prácticas documentales en la era de la complejidad". En *El documental en la era de la complejidad* (pp.8-18). Quito, Ecuador: Corporación Cinememoria, Universidad Andina Simón Bolívar.

------(2014b). *Poéticas y políticas del video indígena en el Ecuador, Informe de Investigación*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

León-Portilla, M. (2010). "El indio vivo visto por los frailes en el siglo XVI". *Estudios de cultura Náhuatl*, núm. 41, 281-295.

López de Gómara, F. (1554). *Historia general de las indias Tomo II*. Ambreres: Casa de Juan Steelsio. Transcripción y revisión de Miguel Andúgar Miñarro.

Lotman, I. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Malina, H. (2016). *Xtámbaa. Piel de tierra*. México: Pluralia.

Marcus, G. (2001). "Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal". *Alteridades*, vol.11, núm.22, pp. 111-127.

Martínez, P. y Díaz, A. (2017). "Entre el cielo y el infierno: cofradías de indios en el Cusco y el programa iconográfico de las postrimerías (siglos XVI y XVII)". *Estudios atacameños Arqueología y Antropologías Surandinas*, núm.61, pp.49-71.

Mbembe, A. (2002). "The Power of the Archive and Its Limits". En *Refiguring the Archive* (pp.19-26). Ciudad del Cabo: Springer.

Meza, A. (2017). *Mosaico de jade con reflejos de obsidiana*. México: Ediciones Malinalli.

Mignolo, W. (2010). "Aiesthesis decolonial". *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, vol. 4, núm. 4, pp. 10-25.

----- (2017). "Descolonizaciones inciertas". *Revista arteBA*, núm. 3, pp.170-175.

----- (2019). "Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis

decolonial una década después”. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, vol.14, núm.25, pp. 14-32.

Mora, P. (2015). *Poéticas de la resistencia. El video indígena en Colombia*. Bogotá: Idartes.

Morin, E. (1999). *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. Francia: Organización de las Naciones Unidas para la educación, la ciencia y la cultura.

----- (2003). *El método V. La humanidad de la humanidad. La identidad humana*. Madrid: Cátedra.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. España: Paidós.

Nicolescu, B. (1996). *La Transdisciplinarietà. Manifiesto*. París: Ediciones Du Rocher.

Ortega, J. (2018). *Adiós, Ayacucho*. Ciudad de México: FCE.

Pêcheux, M. (1969). *Analyse automatique du discours*, Editorial Dunond, Paris. (1978, *Hacia el análisis automático del discurso*, Madrid: Editorial Gredos).

Pineda, F. (2003). “La representación de ‘indígena’. Formaciones imaginarias del racismo en la prensa”. En *Imágenes del racismo en México*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

----- (2007). *El discurso racista en México. Antecedentes históricos*. Artículo sin publicar.

----- (2010). “Otra semiótica para otra política”. *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, núm. 14-15-16, pp. 78-83.

------(2019). *La guerra zapatista 1916-1919*. México: Era.

Pueblo Nasa. (2016). *Libertad y alegría con Uma Kiwe. Palabra del proceso de Liberación de la Madre Tierra*. Colombia: Pueblo nasa-norte del Cauca.

Ramírez, F. (2020). “Paro pluri-nacional, movilización del cuidado y lucha política. Los signos abiertos de octubre”. En *Octubre y derecho a la resistencia. Revuelta popular y neoliberalismo autoritario en Ecuador*. Buenos Aires: CLACSO.

Ramos, W. (2019). “El artista como curandero: aproximaciones al estudio de la plástica relacional contemporánea en la ciudad de Lima”. En *Ensayos críticos sobre arte, educación y cultura en el Perú* (pp.192-221). Lima: Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú.

Reyes, A. (2018). “Reconociendo el pasado y el presente a través de la fotografía. Temporalidad y cultura en las imágenes de Konrad Theodor Preuss”. En *Fotografía en América Latina. Imágenes e identidades a través del tiempo y el espacio* (pp.124-163). Perú: Instituto de Estudios Peruanos.

Reygadas, P. (2015). *El arte de argumentar*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Rivera, M. (2012). *Filmar lo invisible. Sueños, ficción y etnografía de los tiempos en México*. Quito: FLACSO.

Rivera, S. (2010). *Violencias (re)encubiertas en Bolivia*. La Paz: La mirada salvaje.

------(2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta limón.

----- (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en*

crisis. Buenos Aires: Tinta limón.

Romano, S. (2012). "Entre la militarización y la democracia: la historia en el presente de Guatemala". *Latinoamérica*, núm.55, pp. 215-244.

Rossells, B. (2011). "El imaginario Demoniaco: del a Mesopotamia a America". *Dominios da imagem*, núm. 9, pp.51-56.

Rubiano, E. (2014). "Las formas políticas del arte. El encuentro, el combate y la curación". *Revista Ciencia Política*, vol. 9, núm. 17, pp. 79-96.

Sanjinés, J. (1969). *Cine del Tercer Mundo*. Montevideo: Cinemateca del Tercer Mundo.

Segato, R. (2014). *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. Puebla: Pez en el árbol.

Sugg, R. (2016). *Mummies, cannibals and vampires. The History of Corpse Medicine from the Renaissance to the Victorians*. Londres: Routledge.

Todorov, T. (2010). *La conquista de América. El problema del otro*. México: Siglo XXI.

Torop, P. (2002) "Intersemiosis y traducción intersemiótica". *Cuicuilco*, vol. 9, núm. 24.

Vich, V. (2015). *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Vignati, J. (2015). "Detrás de la cámara". En *Diario Ecuatoriano. Cuaderno de rodaje* (pp.177-185). Ecuador: Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador.

Viteri, F. (2004). "Ecuador. La lucha en Sarayaku". En *Pueblos en lucha. Memoria del foro: Casos emblemáticos de defensa de derechos humanos, IV Congreso Latinoamericano de la red de Antropología Jurídica* (pp.19-27). Quito, Ecuador: FLACSO.

Voguel, A. (2016). *El cine como arte subversivo*. México: Documental Ambulante.

VTR Chile (17 de diciembre de 2015). *Entrevista Francisco Huichaqueo (KulMaPu cap. IV)* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=jcI54mXnQks&feature=youtu.be>

Wood, D. (2012). "Marta Rodríguez. Testigo audiovisual de un etnocidio". En *Cuadernos de Cine Colombiano. Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento* (pp.28-41). Bogotá: IDARTES.

Yellow-Bird, M. (2005). *For Indigenous Eyes Only: A Decolonization Handbook*. Estados Unidos: School of American Research.

Zamorano, G. (2009). "Intervenir la realidad: usos políticos del video indígena en Bolivia". *Revista Colombiana de Antropología*, vol.45, núm. 2, pp. 259-285.

Zeballos, U. (2002). *Indigenismo y nación: Los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el Boletín Titikaka, (1926-1930)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA).

Ziri6n, A. (2015). "Miradas c6mplices: cine etnogr6fico, estrategias colaborativas y antropolog6a visual aplicada". *Iztapalapa Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, núm.78, pp.45-70.

------(2017). *Reflexiones sobre est6tica, antropolog6a sensorial y cine etnogr6fico*. Art6culos sin publicar.

Referencias documentales

Cabellos, E. (director). (2015). *Hija de la laguna* [Documental]. Perú: Guarango.

CEDIS-CONAIE, (Productor). (1990). *El levantamiento Indígena de junio de 1990* [Documental]. Ecuador: CONAIE.

D'Elia, A. (director). (2012). *Belomonte anuncio de una guerra* [Documental]. Brasil: CINEDELIA.

Gualinga, E. (director). (2003) *Soy defensor de la selva. Sachata Kishipichik Mani* [Documental]. Ecuador: Selva producciones.

Gualinga, E. (director). (2006). *El conocimiento del hombre de la selva. Sacha Runa Yachay* [Documental]. Ecuador: Selva producciones.

Gualinga, E. (director). (2012). *Los Descendientes del Jaguar* [Documental]. Ecuador: Pueblo Originario Kichwa de Sarayaku y Amnistía Internacional.

Gualinga, E. (director). (2018). *Kawsak sacha. La canoa de la vida* [Documental]. Ecuador: Selva producciones.

Guillén, G. (director). (2015). *El río que se robaron* [Documental]. Colombia: Vernot & Co Films.

Huichaqueo, F. (director). (2017). *Kütral Kürruf Mew (El fuego en el aire)* [Documental]. Chile: Huichaqueo.

Muenala, A. (director). (1992). *Por la vida, por la tierra: Levantémonos. Allpamanta, Kawsaymanta: Katarisun* [Documental]. Ecuador: OPIP.

Muñoz, D., Cuetia, C., Pueblos en Camino., y Castaneira, I. (Productores).(2017). *Cortar caña para sembrar comida*. Colombia.

Penadés, J. (director). (2013). *Perdimos y seguimos perdiendo*. Colombia.

Sachse, R. (Productor), & Guzmán, P. (Director).(2010) *Nostalgia de la luz* [Documental]. Chile: Blinker Filmproduktion / WDR / Cronomedia / Atacama Productions.

Sanjinés, J. (director). (1966). *Ukamau* [Documental]. Bolivia: Grupo Ukamau.

Sanjinés, J. (director). (1970). *Yawar Mallku (Sangre del cóndor)* [Documental]. Bolivia: Grupo Ukamau.

Sanjinés, J. (director). (1971). *El coraje del pueblo* [Documental]. Bolivia: Grupo Ukamau.

Sanjinés, J. (director). (1977). *Fuera de aquí. Llucshi Caymanta* [Documental]. Ecuador: Grupo Ukamau.

Sanjinés, J. (director). (1989). *La nación clandestina*. [Documental]. Bolivia: Grupo Ukamau.

Silva, J., Rodríguez, M. (directores). (1980). *La voz de los sobrevivientes Homenaje a Benjamín Dindicué*. Colombia: Silva, J., Rodríguez, M., Comunidad Indígena de Coconuco-Cauca y el Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC).

Silva, J., Rodríguez, M. (directores). (1981). *Nuestra Voz de tierra, memoria y futuro* [Documental]. Colombia.

Tabares-Duque, S. (Productora general), & Court, M. & Lerner, R. (Directoras). *Proyecto Quipu* [Documental interactivo]. Perú: Chaka Studio.

Tejido de Comunicación. (Productores). (2005). *Pa' por que nos den tierra*. Colombia.

Tejido de Comunicación. (Productores). (2006). *Somos alzados en bastones de mando*. Colombia.

Tejido de Comunicación. (Productores). (2009). *País de los pueblos sin dueños*. Colombia.

Varela, B. (director). (2016). *Materia Oscura*. [Documental] México.

Vera, C. (director). (2007). *Taromenani. El exterminio de los pueblos ocultos*. Ecuador: Camara Oscura.

Yates, P. (directora). (1983). *Cuando las montañas tiemblan*. Estados Unidos: Skylight.

Yates, P. (directora). (2011). *Granito de arena: Cómo atrapar a un Dictador*. Estados Unidos: Skylight.

Yates, P. (directora). (2013). *Dictador en el banquillo* [Serie documental]. Estados Unidos: Skylight.

Yates, P. (directora). (2017). *500 años. Una vida en resistencia* [Documental]. Estados Unidos: Skylight.



Isabel Galindo Aguilar

Antropóloga social por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Los temas centrales de su trabajo son la disputa de sentidos, la criminalización racializadora y el cine documental contra el destierro. Ha colaborado con el Centro de Derechos Humanos y Asesoría a Pueblos Indígenas (CEDHAPI) en la documentación de casos para la solicitud de medidas cautelares ante la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) en conflictos por territorio en la Región Mixteca y Triqui en Oaxaca. Ha realizado los documentales: “El aliento de los pájaros” (2008), presentado en el Primer Congreso sobre experiencias de salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial en México y “Xochimilco: Voces del agua de la cuenca de México” (2009), presentado en el selección oficial del XI Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas “Por la vida, imágenes de resistencia”, en Colombia.

Tejedores de sabiduría insurgente. Cine documental y narrativas desobedientes contra el destierro es un libro escrito con respeto, cariño y admiración por esas tejedoras y tejedores que resisten y que no renuncian a la defensa de la madre tierra. Esta investigación ilumina una serie de procesos autoritarios, construcciones jerárquicas y discursos violentos, que nos atraviesan históricamente; del mismo modo, da cuenta de un ancestral tejido de lucha que no se ha detenido.

Este libro organiza un conjunto de casos específicos que, desde un ejercicio estético desobediente, alcanzan su existencia contra narrativas, estructuras y sentidos comunes que amenazan su lugar en este mundo. Isabel Galindo observa y se aproxima a estos casos con modelos de análisis transdisciplinarios que diseñó desde diversos campos cognitivos. Capítulo tras capítulo revela estas estrategias analíticas con un claro fin: compartir didácticamente sus recursos constructivos.

Veo su revisión indispensable para todos aquellos que imaginan el arte, la creación, la construcción de relatos o la gestión cultural, como una posibilidad para mejorar las condiciones sociales y culturales en las que vivimos. Docentes y estudiantes encontraremos aquí duras y necesarias revelaciones para replantear nuestro accionar creativo y político en el mundo, e intentar purificar nuestros filtros intersubjetivos con los que nos vinculamos entre seres humanos y no humanos.

Marcelo Zevallos

Iuri Lotman
100 Años



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



ANALÉCTICA