

## Tejidos audiovisuales y poéticas radicales: Organización y lucha de pueblos indígenas en el cine colombiano\*

Audiovisual Weaves and Radical Poetics: Organization and struggle of indigenous peoples in Colombian cinema

Tecidos audiovisuais e poéticas radicais: organização e luta dos povos indígenas no cinema colombiano

José Gabriel Cristancho Altuzarra<sup>a</sup>  
Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4288-4361>

DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.syp43.tapr>

Recibido: 18 febrero 2022

Aceptado: 01 agosto 2023

Publicado: 13 septiembre 2024

### Resumen:

Este artículo presenta resultados de una investigación que estudió las producciones cinematográficas *Nuestra voz de tierra*, memoria y futuro y *Quintín Lame. Raíz de pueblos*, para identificar elementos alternativos a los regímenes audiovisuales contruidos sobre lo indígena por las industrias culturales hegemónicas. El trabajo parte ubicando los regímenes audiovisuales sobre lo indígena en el marco de la colonialidad en el contexto contemporáneo. A partir de esto, se analizan las dos películas, identificando los procesos organizativos de pueblos indígenas colombianos desde las primeras décadas del siglo XX como contexto de su realización; y se expone cómo las dos producciones entrelazan como un tejido la agencia comunicativa con una perspectiva estético-poética radical que cuestiona la explotación sobre los pueblos indígenas y explicita su capacidad de construcción de conciencia política y voluntad colectiva, fortaleciendo su memoria e identidad, las lenguas y culturas propias, la recuperación de territorios y la reivindicación de sus derechos.

**Palabras clave:** cine colombiano, estudios visuales, pueblos indígenas, regímenes audiovisuales.

### Abstract:

This article presents results of an investigation about cinematographic productions *Nuestra voz de tierra*, *memoria y futuro* and *Quintín Lame. Raíz de pueblos*, in order to identify alternative elements to the audiovisual regimes on the indigenous built by the cinematographic platforms and technologies of the hegemonic cultural industries. The work departs situating the audiovisual regimes on the indigenous in the frame of the coloniality in the contemporary context. From this, the text presents an analysis of the two films, identifying the organizational processes of Colombian indigenous peoples since the first decades on the s. XX as context of their realization. It is exposed how productions intertwine like a weave the communicative audiovisual agency with a radical aesthetic-poetic perspective to question the forms of exploitation over indigenous peoples and explicit their capacity to build political consciousness and collective strengthening their memory, identity, languages and own cultures, the recovery of territories and the claim of their rights.

**Keywords:** Colombian Cinema, Visual Studies, Indigenous Peoples, Audiovisual Regimes.

### Resumo:

Este artigo apresenta os resultados de uma pesquisa sobre as produções cinematográficas *Nuestra voz de tierra*, *memoria y futuro* e *Quintín Lame. Raíz de pueblos*, com o objetivo de identificar elementos alternativos aos regimes audiovisuais contruídos pelas indústrias culturais hegemónicas sobre os indígenas. O trabalho começa situando os regimes audiovisuais sobre os indígenas dentro da estrutura da colonialidade no contexto contemporâneo. Com base nisso, os dois filmes são analisados, identificando os processos organizacionais dos povos indígenas colombianos das primeiras décadas do século XX como o contexto de sua produção. A partir disso, os dois filmes são analisados, identificando os processos organizacionais dos povos indígenas colombianos desde as primeiras décadas do século XX como o contexto de sua produção; e é mostrado como as duas produções entrelaçam a agência comunicativa com uma perspectiva estético-poética radical que questiona a exploração dos povos indígenas e explicita sua capacidade de construir consciência política e vontade coletiva, fortalecendo sua memória e identidade, suas próprias línguas e culturas, a recuperação de seus territórios e a reivindicação de seus direitos.

**Palavras-chave:** cinema colombiano, estudos visuais, povos indígenas, regimes audiovisuais.

## Introducción

Hacia el 2006 la industria cinematográfica hollywoodense lanzó al mercado mundial la película *Apocalypto*. Con un elevado presupuesto, esta cinta, dirigida por Mel Gibson sobre los pueblos amerindios justo antes de la llegada de los europeos a comienzos del siglo XVI, dispuso de una calidad escenográfica y fotográfica que espectacularizó el esplendor de las construcciones mayas y los sacrificios humanos, al tiempo que ubicó el idioma nativo como eje lingüístico, elementos que, junto con los efectos especiales, pretendieron hacer hincapié en su realismo.

El gran recaudo de taquilla y las nominaciones a premios no evitaron las diversas críticas en las que investigadores cuestionaron tanto las imprecisiones históricas como la configuración narrativa que reforzaba el estereotipo occidental de lo indígena como salvaje y que justificaba el colonialismo (Lacadenia, 2007; Gárate, 2007; Yelle, 2011; Hansen, 2012; Aimers y Graham, 2017).

Esta no fue la primera ni sería la última apuesta hollywoodense reciente en la que los pueblos indígenas serían objeto de construcción audiovisual; en el 2009, sería publicada la película *Avatar* dirigida por James Cameron, que alcanzó no sólo el logro de ser la película más taquillera de la historia hasta la fecha, sino de haber logrado tres premios Oscar, dos Globos de Oro y dos premios BAFTA (García-Martínez, 2010).

En *Avatar*, la idealización de lo indígena llega a tales niveles que se fusiona con la construcción audiovisual de lo radicalmente otro (*alien*) y lo cibertecnológico (Bacchini, 2017; Carmona y Whiting, 2014; García, 2019; García-Martínez, 2010; Martínez, 2014; Mezquita, 2016). La construcción audiovisual de lo alienígena Na'vi expresa de manera explícita y crasa que lo indígena se ve como lo exótico, lo nativo ecológico (Ulloa, 2003), la sabiduría chamánica que hace parte de los movimientos *new age* (Caicedo-Fernández, 2009, 2015).

De más reciente producción y con una dirección mestiza y latinoamericana, la película del 2015 *El abrazo de la serpiente* logró visibilidad en los festivales de cine y en virtud de su nominación a los premios Oscar; las apuestas estéticas de esta obra, el recurso de actores naturales y el uso de lenguas nativas amazónicas llamaron la atención también de investigadores, quienes insistieron en que las perspectivas innovadoras de esta película logran cuestionar los lastres coloniales (Fernández, 2014; Galeano, 2016; Hoyos, 2019; Peña, 2017; Satizábal, 2016; Tiapa, 2019; Vieira, 2017).

Sin negar la importancia de estos factores, llaman la atención, sin embargo, las condiciones y causas que permitieron el estatus de visibilidad que la película alcanzó en los festivales europeos y en la plataforma hollywoodense, lo que puede evidenciar que afianza estereotipos audiovisualmente construidos por Occidente (Campos-Rabadán, 2018, 2020).

Así, si los *regímenes audiovisuales* son modos regulares de ver(se) y de ser visto, de sonorizar(se), escuchar(se) y ser escuchado que se instauran como hegemónicos (Cristancho, 2018, p. 101). Se puede afirmar que los regímenes audiovisuales vigentes sobre lo indígena mantienen la lógica de la racialización implicada en la colonialidad (Quijano, 2000) que ha enseñado a ver y a escuchar lo indígena, predominantemente, como salvaje, ya sea con sus connotaciones negativas y que pretenden legitimar la colonización, pero también con perspectivas exotizantes, folclorizantes o idealizadas, que se subjetivan por medio de la espectacularización y la experiencia de inmersión en la imagen, gracias al auge y desarrollo acelerado de las nuevas tecnologías digitales.

En este contexto, es fundamental preguntar por las alternativas que se oponen o luchan frente a estos referentes que pretenden naturalizarse como parte del sentido común. Por eso, el propósito de este artículo es presentar resultados de una investigación que encuentra en dos producciones audiovisuales colombianas algunos elementos fundamentales como alternativa a los clichés sobre lo indígena potenciados por las plataformas y las tecnologías cinematográficas de las industrias culturales hegemónicas. En primer lugar, la película *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (Rodríguez y Silva, 1981) y, en segundo lugar, la película *Quintín Lame: Raíz de pueblos* (Tattay, 2015).

El trabajo se divide en dos partes; en la primera se señalan algunos referentes teóricos y metodológicos que dan pie para la investigación; en la segunda parte se analizan las dos producciones anteriormente mencionadas. Se cierra planteando perspectivas que se proponen como un horizonte de trabajo para el futuro.

## **La audiovisualidad en las redes oníricas del sentido común contemporáneo: referentes teóricos y metodológicos**

Para poder comprender el contexto contemporáneo en el que las nuevas tecnologías juegan un papel fundamental en la producción audiovisual, se parte de la siguiente afirmación de Walter Benjamin (2005): “El capitalismo fue una manifestación de la naturaleza con la que le sobrevino un nuevo sueño onírico a Europa y, con él, una reactivación de las energías míticas” (p. 396).

Esta afirmación de Benjamin sitúa al capitalismo no simplemente como un sistema económico, sino como forma de vida, como *ethos*, como fenómeno antropológico. Por eso, Benjamin se encaminó metodológicamente a dilucidar la trama de ese *ethos*. Aunque el capitalismo no es para nada natural, es un fenómeno producido por el ser humano que ha venido naturalizándose como una forma de vida en el mundo (Cristancho, 2020). Expresión de la modernidad, el capitalismo está basado en la estructura patriarcal existente desde épocas premodernas (Artous, 1982) y ha sido estimulado por los procesos coloniales que han marcado en particular al contexto latinoamericano (De Sousa, 2020).

El capitalismo se ha configurado como la capa superior de las formas de explotación coloniales y patriarcales; esto no significa que el capitalismo sea más importante, sino que se sobrepone, se sirve y articula las demás formas de explotación. Como diría Zuleta (1987), el capitalismo es “una fábrica de capitalismo, un ente que es su propia causa, un proceso capaz de reproducir su punto de partida, sus elementos y sus condiciones de existencia” (p. 174).

Se trata, por tanto, de pensar qué implica asumir al capitalismo como un sueño onírico y cuál es la composición de esa red onírica; qué energías míticas ha reactivado; qué mecanismos pueden deconstruir ese ensueño y esas energías míticas; saber si es posible concebir el mundo sin ensoñaciones ni mitos o, en caso negativo, investigar qué redes oníricas y qué energías míticas (re)activar y cómo hacerlo, para transgredir el capitalismo-patriarcalo-colonialidad y construir un mundo nuevo y más justo.

Estas cuestiones son de hondo calado y esta investigación buscó profundizar la senda en dicha dirección; puede afirmarse que las características de esas ensoñaciones y de esas energías míticas son tales que, como lo plantea Mark Fisher (2016), parafraseando a Jameson y a Žižek, “es más fácil imaginarse el fin del mundo que el fin del capitalismo” (p. 22). Esto se da en virtud del progreso construido como mito fundamental del capitalismo; así lo reconoció Benjamin (2005): “La creencia en el progreso, en una infinita perfectibilidad [...] pertenece al modo de pensamiento mítico” (p. 145).

En los planteamientos desarrollados hasta aquí se ve lo relevantes que son las imágenes y la imaginación; el interés antropológico por la imagen, o, mejor, la relación entre antropología y visualidad, ha sido ampliamente explorada por diversos investigadores dada la irrupción de la fotografía y la cámara cinematográfica en todas las dimensiones de la vida, incluida la investigativa (Carelli, 2013; Grau, 2012; Lisón, 1999; Sanjinés, 2013; Rodríguez, 2013).

Para complementar estos trabajos, se va a pensar la imagen como un fenómeno antropológico en sí mismo, en el marco del contexto social y cultural contemporáneo. Por eso, se formula la hipótesis de que en la construcción de esa red onírica del capitalismo y su reactivación de energías míticas han jugado un papel fundamental, en primer término, el carácter fetichista de la mercancía, expuesta magistralmente por Marx como expresión del trabajo enajenado y de la separación entre capital, tierra y trabajo (Marx, 1980, pp. 103ss; Marx, 2008, pp. 87-102), y, en segundo lugar, está el auge de las técnicas y tecnologías audiovisuales; estos dos elementos han venido articulándose profundamente.

En efecto, este auge comenzó con la fotografía y el cine, y se ha consolidado en la actualidad con las audiovisuales digitales, la virtualidad y el ciberespacio. En principio, la producción audiovisual no coincidía totalmente con la mercancía, sino que era una de las mediaciones que construía su carácter fetichista. El germen de este proceso fue identificado por Benjamin (1989) al formular el concepto de *pérdida de aura* de la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica.

En la actualidad se reconoce que “la imagen no es un simple pedazo de lo visible, [...] es una puesta en escena de lo visible, un nudo entre lo visible y lo que éste dice, como también entre la palabra y lo que ella hace ver” (Rancière, 2008, p. 77). En esa medida, las producciones audiovisuales contemporáneas se fetichizan, se comercian, se consumen y se evanescen, al punto de que en esta era mediática “se mira sin ver [...] el sufrimiento ajeno se transforma en objeto de consumo masivo [...] el espectador-consumidor sabe colocarse a salvo” (Valdés, 2008, p. 12).

Así, las relaciones de explotación se construyen audiovisualmente como espectáculo, se naturalizan y se mitifican a través de estos mecanismos de subjetivación audiovisual. Por esta razón, en la actualidad el fetichismo de la mercancía y la producción audiovisual coinciden de tal manera que se han fusionado por completo. La consecuencia máxima de este proceso es que, actualmente, no solo hay que hablar del carácter fetichista de la mercancía, sino de la potencial mercantilización de cualquier cosa, objeto, producción de sentido o ser viviente en el marco del mito del progreso.

Así, el fetichismo de la mercancía y la producción audiovisual construyen y refuerzan esa red onírica del capitalismo, de tal forma que no se asume como *fantasmagoría*, sino como *realidad inmediata*; en otros términos, constituyen parte del sentido común, es decir, del “conjunto articulado de las formas compartidas de pensar, de sentir y de producir el mundo objetivo y subjetivo” (Cristancho, 2021, p. 8), que sostiene y legitima el orden social (Cristancho, 2021, pp. 8-10).

Los regímenes audiovisuales sobre lo indígena se encuentran en el marco de estos procesos y se expresan en los índices de taquilla de las películas mencionadas al principio de este trabajo. En *Avatar*, por ejemplo, el mito del progreso del capitalismo se expresa en que, aunque el planeta Tierra ha sido devastado, nada de eso ha impedido que los avances tecnológicos posibiliten la invasión y colonización de Pandora e, incluso, que se conciba cibertecnológicamente la relación entre los nativos con su entorno natural, así como la posibilidad de asumir un cuerpo físico incubado como un avatar, en el que se puede navegar físicamente en ese mundo, aunque en el sentido tecnológico del término, como sucede en los videojuegos.

El carácter fetichista de la producción audiovisual sobre los procesos coloniales que han hecho funcionar el capitalismo sirve al mismo tiempo como producción de plusvalía y como estrategia de legitimación y naturalización de los procesos de invasión en nombre del progreso, pues la guerra no consiste “solamente en incendiar ciudades y poblaciones, sino en ahogar el contra-fuego político que se incuba en cada imagen de la historia” (Didi-Huberman, 2008, p. 51).

Pero no es suficiente con dilucidar la naturaleza de las redes oníricas y de las energías míticas del capitalismo; Benjamin pensó en una metodología, la ejecutó e hizo el llamado para encontrar en los resquicios las formas de resistencia:

Método de este trabajo: montaje literario. [...] los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos. [...] Retomar para la historia el principio del montaje. Esto es, levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante. Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total. Así pues, romper con el naturalismo histórico vulgar. Captar la construcción de la historia en cuanto tal. En estructura de comentario. Desechos de la historia. (2005, pp. 462-463)

Así, en los desechos, en los harapos, está la posibilidad de resistencia, oposición y construcción de sentidos del mundo alternativos al sentido común que sostienen la hegemonía, y de dislocar sus regímenes audiovisuales: “Una obra resiste, en ese sentido, si sabe ‘dislocar’ la visión, esto es implicarla como ‘aquello

que nos concierne, y al mismo tiempo rectificar el pensamiento mismo, es decir, explicarlo y desplegarlo, explicitarlo o criticarlo, mediante un acto concreto” (Didi-Huberman, 2008, p. 41).

Por ello, es clave examinar las producciones audiovisuales que dislocan las imágenes y sonidos que conforman parte de la red onírica y de las fuerzas míticas del capitalismo, la colonialidad y el patriarcado, y que son la condición de posibilidad de la ruptura del sentido común que implica la mercantilización de todo. Es los que nos ocupará a continuación.

## Tejidos audiovisuales y poéticas indígenas en dos producciones audiovisuales

Entre 1974 y 1981 Marta Rodríguez y Jorge Silva realizaron la película *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*, una cinta cinematográfica de amplio alcance reivindicativo y con profundas reflexiones míticas y poéticas que realiza una crítica a dos de los grandes problemas transversales de Colombia, pero desde la mirada de los pueblos indígenas del Cauca: la lucha por la tierra y la violencia política.

Como bien lo ha señalado Cruz (2003), esta película es ya considerada como un clásico del cine latinoamericano, junto con *Chircales*, otra de las obras fílmicas realizada por Rodríguez y Silva (1967-1972). Siguiendo a Mateus (2013), se puede afirmar que *Nuestra voz...* se ha constituido en uno de los referentes clave para acercarse a la comprensión del audiovisual indígena colombiano en el marco de unos procesos de formación política de hondo calado.

Y es que esta producción no surgió de la nada ni fue hecha como si los pueblos indígenas fueran objetos o sujetos pasivos; al contrario, el rodaje y la elaboración de esta película se gestaron en el marco de un proceso organizativo de tejido colectivo de los pueblos indígenas del Cauca, que se ha venido fortaleciendo a lo largo de las últimas cinco décadas, conquistando una visibilidad en el espacio público y en la agenda política nacional (Peñaranda, 2012; Centro Nacional de Memoria Histórica [CNMH] y Organización Nacional Indígena de Colombia [ONIC], 2019).

La película fue realizada en blanco y negro, es asequible en la página oficial de la Fundación Cine Documental (s. f.) y en el sitio web Retina Latina (s. f.). El filme ubica la mirada del espectador en primeros planos que se enfocan en detalles de la estatua ecuestre de Sebastián de Belalcázar. Así, la espada, las espuelas de las botas, entre otros detalles, se van mostrando mientras una voz de mujer en *off* sentencia: “Castrar al sol: eso es lo que han venido hacer aquí los extranjeros”.

De este modo, se intercalan imágenes de tanques de guerra y procesiones religiosas en las que la banda marcial militar acompaña la marcha, lo que permite construir la alegoría de que el proceso colonizador se llevó a cabo en virtud de la alianza entre la cruz y la espada; la voz en *off* acompaña no de manera descriptiva, como lo hacen los documentales tradicionales, sino de manera poética, cómo el proceso colonial sigue vigente, ya que las prácticas iniciadas por los españoles continúan ejerciéndose por parte de sus descendientes. A través de las imágenes, se alude al Estado colombiano, representado por las élites militares, religiosas y gobernantes.

Estas imágenes de talante contextual se contraponen luego con imágenes de indígenas en sus ranchos; primeros planos de sus pies descalzos y curtidos, en torno al fogón cocinando y tejiendo; con voz en *off*, los indígenas van contando situaciones, mientras se van mostrando escenas de su vida cotidiana. Las imágenes se van intercalando con primeros planos y planos generales de la estatua de Sebastián de Belalcázar, haciendo énfasis en su espada, en las espuelas de sus botas y en las patas de su caballo.

El jinete montado a caballo se configura a lo largo de toda la película en una imagen-referente para designar al terrateniente, quien tiene el poder político, militar y religioso. Esta imagen comenzará a articularse con otra, de corte mítico, la del diablo, presentada performativamente a través de un actor con una máscara.

Las imágenes del terrateniente a caballo son contrastadas con dos hombres con máscaras que simbolizan al diablo, mientras que una música estridente acompaña la visión; las imágenes construyen el paralelo entre el diablo y el policía carabinero, bien vestido y con sombrero; la voz en *off* refuerza estas descripciones, mientras

que la cámara se enfoca en primeros planos de las espuelas de los personajes, que luego se fusionan con las de la estatua; así se construye una continuidad histórica entre el pasado y el presente y la vigencia de la dominación.

Los primeros planos en los rostros de niños y ancianos sirven luego para hacer una transición que rompe la continuidad narrativa lineal tradicional; se deja a un lado esa construcción poética y tenebrosa sobre el diablo para, a través de música propia con flautas y tambores, enfocarse en la experiencia de tejido colectivo del Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC); la bandera del CRIC ondea en el viento y la cámara muestra a los indígenas organizados colectivamente; diversos líderes hablan ante sus comunidades y se hace énfasis, a través de carteles, en las banderas del CRIC. Algunos de los temas que se mencionan son los siguientes:

1. Recuperar tierras de los resguardos
2. Ampliar los resguardos
3. Fortalecer cabildos
4. No pago de terrajes
5. Conocimiento y aplicación justa de leyes indígenas
6. Defender historia, lengua y costumbres indígenas

A través de fotografías de Manuel Quintín Lame se muestra la memoria de la organización; y es que la formación política como estrategia orgánica fue identificada con claridad por los pueblos indígenas del Cauca a través de un proceso que comenzó desde hace cerca de un siglo. Para ese entonces, el liderazgo de Manuel Quintín Lame fue decisivo; su experiencia quedó consignada en diversos manuscritos (Lemaitre, 2013) y en el libro del propio Quintín Lame (2020), titulado *Los pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas colombianas*.

La película muestra cómo el programa de la lucha de ese momento está contenido en lo que hiciera Quintín Lame; la voz en *off* va contando la historia de Quintín, mientras se colocan fotografías de él; luego, la voz en *off* adquiere vida, porque se muestra a las personas en torno a la persona que cuenta esa historia. Niños y personas estudiado la historia en su cotidianidad.

Sin embargo, no se alude solo a Quintín Lame, sino también a otros líderes indígenas que jugaron un papel fundamental en el proceso organizativo y de lucha, como Juan Tame y José Gonzalo Sánchez y la cacica Gaitana; uno de los lectores cuenta el sentimiento de orgullo que eso implica; indígenas organizados, luchando por la recuperación de sus tierras contra autoridades civiles y eclesiásticas; esto se va mostrando nuevamente con imágenes de procesiones.

La película se enfoca en mostrar la invasión a las tierras como una estrategia de lucha y como una acción contrahegemónica, lo que contrasta con la idea de sumisión que había sido promovida por la Iglesia. Primero aparecen indígenas y campesinos besando el anillo del arzobispo y, en seguida, se muestran imágenes de ellos tomándose la hacienda, en una clara alusión a la insumisión de dicha construcción cultural.

El filme articula este proceso con la violencia política, a través de diversos relatos testimoniales; se alude, en primer término, a Justiniano Lame, quien fue asesinado en 1977 en una recuperación de tierras; la cámara enfoca el testimonio de su esposa, quien reconoce el papel político de Lame y el giro de su subjetivación, expresado en el diálogo entre Justiniano y una de las patronas, que le reclama: “—Otro día eras humilde; por qué ahora te has vuelto rebelde. —Otro día era humilde; pero los tiempos han cambiado” (Rodríguez y Silva, 1981).

Ríos de gente sirven para enmarcar el surgimiento del CRIC en la lucha por la tierra por parte del campesinado; esto se hace mostrando imágenes de campesinos afilando sus machetes; el sonido de la afiliación se oye con tambores; la cámara se ubica entonces en la lucha por la tierra en la región Caribe; la música con gaitas y tamboras ubica sonoramente a las imágenes de tomas de tierra en esta región por parte del campesinado, que alberga orígenes mestizos

La reflexiones de los campesinos ubican el papel de las mujeres en esa luchas; de igual forma, las escenas muestran indígenas sembrando, imágenes de cultivos y cosechas resultado de la lucha, haciendas recuperadas, el trabajo colectivo sobre la tierra y el trabajo colectivo en procesos pedagógicos colectivos.

La película también se interesa en mostrar la explotación minera de las Industrias Puracé en el Cauca, las precarias condiciones laborales, las consecuencias medioambientales de esa situación y la solidaridad del CRIC con esta situación. Se contrasta la movilización con la participación electoral; en cámara lenta se muestra el fraude electoral; en el marco de este proceso se cuestiona a los dos partidos tradicionales; se hace mención a Gaitán y a la violencia bipartidista en la que se afectó a los pueblos indígenas.

De igual forma, la película insiste, a través de imágenes de la academia de historia y de su relación con las fuerzas militares, en las causas del desconocimiento de la historia propia y en la necesidad de recuperarla, cuestionándose la celebración del 12 de octubre; también muestra imágenes de una momia y de la balsa del El Dorado, entre otras piezas de museo, mientras que en voz en *off* un indígena relata la historia del saqueo. Estas imágenes se van contrastando con imágenes cotidianas de indígenas en sus hogares.

Igualmente, se muestran imágenes de dirigentes indígenas que fueron asesinados. En el marco del foro de derechos humanos, se muestra la crítica contra el estatuto de seguridad que se dio entre 1978 y 1982, y se mencionan a algunas personas indígenas afectadas por las torturas y los tratos crueles e inhumanos en detención.

La lucha por la tierra es decisiva y ha sido una de las banderas fundamentales que ha logrado consolidar durante cerca de un siglo la organización indígena del Cauca; en este sentido, se destaca la concepción de la tierra, que sin duda es radicalmente opuesta a la separación entre tierra, capital y trabajo que implica el capitalismo:

Para nosotros los indígenas la tierra no es solo un pedazo de llano o de loma que nos da comida; como vivimos en ella, como gozamos o sufrimos por ella, es para nosotros la raíz de la vida; por eso la miramos y la defendemos también como la raíz de nuestra cultura. (Rodríguez y Silva, 1981, 00:37:06)

Se alude, a través de la construcción poética del encuentro del terrateniente con el diablo, al pacto que existe entre estas fuerzas. En ese sentido, no es simplemente un documental en el sentido argumentativo del término; la simbología construida a través de las escenas del diablo, así como las tradiciones orales de los indígenas, construyen una poética en la que se establece en primer lugar una equivalencia entre el diablo, el terrateniente, el adinerado y el extranjero y, en segundo término, el pacto hecho entre el adinerado y el terrateniente con el diablo:

Y ellos mismos dicen que hay diablo; pues el diablo son los terratenientes, todos, ajunta'os, los que nos matan, los que dicen que si uno se muere en pecado se va al infierno; y qué infierno; el infierno lo hacen los terratenientes, asesinos. (Rodríguez y Silva, 1981, 01:42:28)

Finalmente, es preciso llamar la atención sobre la estatua de Sebastián de Belalcázar que fue un objeto clave en la construcción audiovisual en esta película; la importancia de esta imagen-monumento para la ciudad de Popayán se vio fracturada en el año 2020, cuando indígenas del pueblo Misak irrumpieron en este lugar y la derribaron de su pedestal.

Puede afirmarse que este acto político es la decantación de los procesos organizativos de los pueblos indígenas del Cauca y la fractura respecto de una imaginaria construida que ha pretendido consolidar una hegemonía en Colombia que está anclada en la expulsión territorial y en la racialización de los pueblos indígenas.

Es clave entonces reconocer que los pueblos indígenas han mantenido sus procesos de organización y resistencia (Peñaranda, 2012; CNMH y ONIC, 2019); la película *Nuestra voz...* muestra lo que fue en sus inicios la recuperación de las lenguas, los saberes y las tradiciones propias como parte de su agenda que se extendió más allá del Cauca hacia otras regiones del país.

Sus reivindicaciones se han mantenido a lo largo de estos años; por tanto, la formación política ha sido la estrategia y el movimiento orgánico paulatino y constante que les ha permitido configurar su conciencia política y voluntad colectiva (Gramsci, 1999, p. 40). También les ha servido para construir y acumular poder popular, ensanchando sus reivindicaciones en defensa de la soberanía sobre sus territorios y el derecho de autodeterminación para sus propios gobiernos, así como la lucha por la soberanía audiovisual, es decir, el derecho a salvaguardar y realizar sus producciones audiovisuales desde su punto de vista (Comisión Nacional de Comunicación de los Pueblos Indígenas [Conip] y Ministerio de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones [MinTIC], 2018).

En este marco histórico se hace objeto de estudio la segunda producción titulada *Quintín Lame: Raíz de pueblos* (Tattay, 2015). Se trata de un documental que da cuenta de la manera como los pueblos indígenas del Cauca han fortalecido tanto el uso de los medios audiovisuales como su estrategia de lucha política, como los procesos colaborativos con no-indígenas; la película se encuentra disponible en el canal de YouTube de una de las productoras del filme, Polimorfo Cine, y cuenta con cerca de 15 200 visualizaciones.

El filme inicia con unas leyendas en fondo negro que sirven de contextualización y que ubican la lucha contra los procesos coloniales en diversos contextos, aludiendo a Gandhi, a Mandela y a Martin Luther King y resaltando la necesidad de recordar a Quintín Lame como un líder en el proceso de lucha en Colombia. Mientras tanto, una flauta con melodía indígena acompaña estas imágenes como una banda sonora, audiovisualidad que convoca a la reflexión íntima del espectador.

En seguida, se muestra un ritual conmemorativo indígena en la tumba de Quintín Lame, que inicia con las palabras de quien parece ser un líder religioso; estas imágenes dan paso a la música indígena que acompaña una marcha de varias personas indígenas con banderas y bastones que los identifican como parte del Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC).

El documental va contrastando paisajes naturales con la presencia de varias personas en el ritual conmemorativo; la banda sonora la componen el sonido directo de música indígena festiva —con flautas, tambores y otros instrumentos ancestrales—, plegarias y rituales ceremoniales en castellano y en lengua indígena, así como palabras que asocian la ceremonia y vida de Quintín Lame con los procesos organizativos actuales; las plegarias son hechas por hombres y mujeres; una de ellas invoca lo siguiente:

Por nuestro Mayor Quintín Lame para que nos siga acompañando y nos dé mucha fortaleza, mucha fuerza, nos va llevar muy lejos a mantenernos como pueblos [las imágenes muestran los bastones alzándose en la medida en que se hace la invocación]. (Tattay, 2015, 03:24)

El documental intercala los testimonios con dibujos animados que, acompañados de una melodía suave y ceremonial compuesta de instrumentos indígenas y sonidos naturales, refuerzan el mensaje que se escucha con voz en *off* con frases de Quintín Lame que quedaron plasmadas en una de sus obras más conocidas, *Los pensamientos del Indio que se educó dentro de las selvas de Colombia* (Quintín Lame, 2020):

Mi pensamiento es el de un hijo de la selva que lo vio nacer; que se crio y se educó debajo de ella como se educan las aves para cantar y se preparan los polluelos batiendo su plumaje para volar desafiando el infinito para mañana cruzarlo. Porque allí en ese bosque solitario se encuentra el Libro de los Amores, el libro de la Filosofía; porque ahí está la verdadera poesía, la verdadera Filosofía, la verdadera Literatura, porque ahí la Naturaleza tiene un coro de cantos y son interminables, un coro de filósofos que todos los días cambian de pensamiento pero que nunca saltan las murallas donde está colgado el misterio de las leyes sagradas de la naturaleza. (Quintín Lame, en Tattay, 2015, 03:45)

Desde esta plataforma, que sirve de introducción, el documental se encamina para mostrar los rasgos biográficos de Quintín Lame articulados al contexto, por medio de testimonios de descendientes de Quintín Lame y de líderes indígenas, de fotografías y de películas de archivo que hablan acerca de la existencia de territorios baldíos y terrajeros. Los testimonios se cuentan en ambientes propios en el campo, en las casas o en actividades ceremoniales mascando coca en la noche alrededor de la hoguera.



La voz en *off* de quien interpreta a Quintín Lame, acompañada de imágenes de dibujos animados, se va intercalando paulatinamente con las entrevistas. A través de estas estrategias audiovisuales, se muestra que Quintín Lame aprende de tres fuentes: vivir alerta a lo que la naturaleza indica (*el payach*), historias tradicionales y la lectura.

Con una frase de Quintín Lame se enfatiza en que el saber no es propiedad exclusiva de académicos; esto permite ubicar su aprendizaje autodidacta de las leyes que comienza en su infancia y continúa cuando presta servicio militar en la Guerra de los Mil Días (1899-1902), también se insiste y se impulsa a que los indígenas aprendan las leyes y demás saberes necesarios para su proceso organizativo y reivindicativo.

Sin embargo, se destaca el papel de su esposa, Pío Quinta, en la defensa y lucha por la tierra, y se alude también al manifiesto de las mujeres indígenas de 1927. Así se anuda narrativa y audiovisualmente el papel de la mujer en los procesos organizativos de los pueblos indígenas, en la conciencia de su propio ser-indio-nasa y en cómo esto lo motivó a recorrer las comunidades.

El documental intercala también imágenes de archivo de periódicos de la época, mostrando el proceso de organización que agenció como intelectual orgánico de pueblos indígenas en los departamentos del Cauca y del Tolima, así como los encarcelamientos y liberaciones que Quintín Lame tuvo que enfrentar; esto se va articulando con testimonios que dan cuenta de la continuidad de la lucha a lo largo del tiempo: “Yo seguí luchando la tierra comenzaría de 25 años y ya tengo 73 años. *Pero la gané* (subrayado con eco)” (Otilia Ocoró, Comunidad San Isidro, en Tattay, 2015, 39:37).

El documental muestra también la relación que hay entre la lucha social, la identidad indígena, las lenguas y la cosmovisión. Así, se va mostrando cómo la educación fue uno de los núcleos de trabajo que Quintín Lame realizó para fortalecer los cabildos; esto se relaciona en el documental con los procesos de educación propia actuales, con la acumulación de poder colectivo a través de las reuniones en Mingas, con la necesidad de que las distintas comunidades se articularan a los procesos y con la vigencia de la lucha por los derechos propios, dados los proyectos extractivistas contemporáneos, en el marco de la globalización.

Así, en ese diálogo entre el pasado y el presente, la memoria de lo que Quintín Lame agenció es resaltada en la película con la mención de la escritura y de los memoriales como una forma de materializar su pensamiento y sus denuncias y de mostrar cómo las denuncias están articuladas a un pensamiento profundo que inspiró y movió cada acción de este líder social y que propició diversos logros, como la recuperación del resguardo de Ortega y Chaparral y la conciencia identitaria de los pueblos indígenas del Cauca. Esto se expresó después del fallecimiento de Quintín Lame en la continuidad de la lucha en la actualidad, lo que motiva la conmemoración que sirve de *leitmotiv* en el filme:

Llevamos 7 días caminando en memoria del mayor Quintín Lame; sabemos que el espíritu de él sigue vivo y por eso venimos a ofrendar nuestra fuerza nuestra palabra nuestro caminar para que el caminar del movimiento indígena también perdure en el tiempo. (Aída Quilcué, en Tattay, 2015, 1:08:06)

Como se dijo anteriormente, la película va intercalando los testimonios y las imágenes cotidianas y de archivo con una construcción animada, que va acompañada de una voz en *off* que interpreta el pensamiento de Quintín Lame; este recurso le da una fuerza poética y memorial a la construcción audiovisual, ya que articula el pensamiento y la praxis de Quintín Lame y de los pueblos indígenas del Cauca.

La película cierra con un recurso que fusiona la imagen animada de Quintín Lame penetrando en las montañas con la imagen de Quintín Lame tendido en su lecho de descanso; esta imagen se va difuminando hasta dar lugar a una fotografía en la que se ve una cadena de montañas con la silueta del dibujo; de esta forma se construye la imagen-concepto de que hay un estrecho arraigo entre el territorio, Quintín Lame y los pueblos indígenas del Cauca y del Tolima.<sup>1</sup>

## Conclusiones y perspectivas

Este trabajo evidencia la forma como los procesos organizativos y la configuración de sujetos y tejidos colectivos de los pueblos indígenas colombianos se ha materializado también en formas de producción audiovisual en las que ellos han participado activamente como parte de su proceso de lucha social y política.

Es cierto que el sentido común está configurado por redes oníricas y energías míticas que promueven con una potencia enorme regímenes audiovisuales a través de sus industrias culturales y del desarrollo tecnológico, lo que legitima la racialización y los procesos de colonización.

Sin embargo, este estudio ha mostrado que la voluntad colectiva y la conciencia política de los pueblos indígenas ha sido el resultado de procesos de formación, es decir, de procesos de configuración de los modos de ser en el mundo que se gestan en ámbitos formales y en la vida cotidiana (Herrera *et al.*, 2005), y que son asumidos como una estrategia orgánica por excelencia; tal y como lo reconoció Gramsci (1999):

El elemento decisivo de toda situación es la fuerza permanentemente organizada y predispuesta con tiempo que se puede hacer avanzar cuando se juzga que una situación es favorable (y es favorable sólo en la medida en que tal fuerza exista y esté llena de ardor combativo); por eso la tarea esencial es la de ocuparse sistemática y pacientemente en formar, desarrollar, hacer cada vez más homogénea, compacta, consciente de sí misma a esta fuerza. (p. 40)

Esta estrategia orgánica de la formación política fue identificada con claridad por los pueblos indígenas a través de un proceso que comenzó hace cerca de un siglo. Las dos películas estudiadas reconocen cada una a su modo la importancia del liderazgo de Manuel Quintín Lame como un intelectual orgánico que agenció procesos de formación que les permitieron a sus comunidades aprender elementos de lectura y escritura; redactar memoriales; interponer demandas en defensa de los resguardos; llevar a cabo manifestaciones y tomas de tierras, y, sobre todo, gestó un proceso organizativo que prácticamente no se ha detenido.

Gramsci (1999) afirmó que “ninguna formación de voluntad colectiva nacional-popular es posible si las grandes masas de campesinos cultivadores no irrumpen simultáneamente en la vida política” (p. 17). Esto ha sido claro para las organizaciones indígenas, que tienen un saber construido no desde la academia, sino desde la labor política estimulada a partir del liderazgo de Quintín Lame, y también para los demás liderazgos sociales y políticos que se han gestado de generación en generación; incluso, la experiencia de los pueblos indígenas enriquece aún más el planteamiento de Gramsci desde el contexto latinoamericano. En efecto,

dentro de cada campesino hay un indio acurrucado, que es su verdadera identidad histórica y cultural, como si dijéramos su alma. A ese indio sobreviviente de todas las colonizaciones, que remeda en su vestir y en su hablar a los patronos y conquistadores, pero que no se ha rendido ante ellos, Quintín Lame lo hizo poner de pie y caminar, lo dinamizó y lo movilizó. (Castillo, 2020, p. 48)

Este estudio muestra formas de enfrentar las redes oníricas y las energías míticas vigentes: pese a la distancia temporal entre las dos producciones, la constancia organizativa les da una línea de continuidad. Ambas películas son tejidos audiovisuales que entrelazan la apuesta comunicativa con una perspectiva estético-poética radical que cuestiona las formas de explotación de los pueblos indígenas y que explicita la capacidad de construir conciencia política y voluntad colectiva, lo que les permite ganar terreno en el fortalecimiento de la memoria, la identidad, las lenguas y la educación propia, así como en la recuperación de territorios y la reivindicación de sus derechos al gobierno propio y a su soberanía audiovisual.

En ambos casos, el pasado y el presente de los procesos organizativos se encuentra entretejido con las proyecciones del futuro; el horizonte no es el mito capitalista del progreso que queda cuestionado: “Hay que basar el concepto de progreso en la idea de catástrofe. Que esto ‘ siga sucediendo’, es la catástrofe” (Benjamin, 2005, p. 475). La organización y la lucha de los pueblos indígenas está enraizada en las memorias de sus ancestros y de sus luchas, lo que permite cuestionar el mito del capitalismo y asumir como horizonte la reivindicación del pleno reconocimiento de su existencia. Las dos películas descubren momentos singulares

del cristal del acontecer total que ayudan a romper con el naturalismo histórico vulgar (Benjamin, 2005, p. 463).

Finalmente este análisis deja abiertas preguntas, relacionadas con lo que los documentales no muestran, con lo que no se ve, con lo que queda fuera del campo de visión; también hay que seguir analizando procesos de otros pueblos indígenas y las audiovisuales que emergen allí. En futuros trabajos, se profundizará en otras producciones audiovisuales, como las promovidas por la Fundación Daupará, en las que se destacan directores como Gustavo Ulcué, Rosaura Villanueva, Mileidy Orozco, Olowaili Green Santacruz, entre otros.

Este acercamiento permite comprender e imaginar otras formas de ver lo indígena, la formación política de los pueblos y la necesidad de que organizaciones sociales que atacan las formas de desigualdad y de exclusión contemporáneas fortalezcan las articulaciones que les permitan la configuración de una hegemonía alternativa a la ya existente; es necesario que se fortalezcan las redes de trabajo que permitan estudiar y producir nuevas formas de audiovisualidad que sigan dislocando los regímenes audiovisuales vigentes, las redes oníricas y las energías míticas que impiden ver otros mundos posibles.

## Referencias

- Aimers, J. y Graham, E. (2017). Noble Savages Versus Savage Nobles: Gibson's Apocalyptic View of the Maya - *Apocalypto*. Mel Gibson, director. Touchstone Pictures, 2006. *Latin American Antiquity*, 18(1), 105-106. <http://doi.org/10.2307/25063088>
- Artous, A. (1982). *Los orígenes de la opresión de la mujer*. Fontana.
- Bacchini, F. (2017). Mítica ecológica: selvas y héroes contemporáneos. En A. Ávalos, M. Tapia Kwiecien (eds.), *Los discursos sobre la ecología y el medioambiente desde una perspectiva ecocrítica e interdisciplinaria. Actas de las IV jornadas internacionales de ecología y lenguajes 2015* (tomo II, pp. 24-29). Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba.
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos Interrumpidos I* (pp. 15-60. Taurus.
- Benjamin, W. (2005). *El libro de los pasajes*. Akal.
- Caicedo-Fernández, A. (2009). Nuevos chamanismos, Nueva Era. *Universitas Humanística*, (68,15-32. [https://repository.icesi.edu.co/biblioteca\\_digital/bitstream/10906/82328/1/caicedo\\_nuevos\\_chamanismos\\_2009.pdf](https://repository.icesi.edu.co/biblioteca_digital/bitstream/10906/82328/1/caicedo_nuevos_chamanismos_2009.pdf)
- Caicedo-Fernández, A. (2015). *La alteridad radical que cura. Neochamanismos yajeceros en Colombia*. Universidad de los Andes.
- Campos, M. (2018). Lo (trans)nacional como eje del circuito de festivales de cine. Una aproximación histórica al diálogo Europa-América Latina. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, (17), 11-40.
- Campos-Rabadán, M. (2020). Tensiones en el circuito cinematográfico internacional: modelo para el estudio de los festivales latinoamericanos. *Comunicación y Medios*, 29(42), 72-84. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2019.57224>
- Carelli, V. (2013). *Video nas aldeias*, una propuesta de seducción cultural. *Revista Chilena de Antropología Visual*, (21), 51-63. [http://www.rchav.cl/2013\\_21\\_b04\\_carelli.html](http://www.rchav.cl/2013_21_b04_carelli.html)
- Carmona, L. G. y Whiting, K. (2014). Pandora y Thanatia: una visión termodinámica del agotamiento de los recursos minerales. *Gestión y Ambiente*, 17(2), 119-127. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/gestion/article/view/42404>
- Castillo, G. (2020). Manuel Quintín Lame: Luchador e intelectual indígena del s. XX. En M. Quintín Lame, *Los pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas colombianas* (pp. 13-50). Universidad del Cauca; Universidad del Valle.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) y Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC). (2019). *Tiempos de vida y muerte: memorias y luchas de los Pueblos Indígenas en Colombia*. Autores.

- Comisión Nacional de Comunicación de los Pueblos Indígenas (Conip) y Ministerio de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (MinTIC). (2018). *Política pública de comunicación de y para los pueblos indígenas*. Autor.
- Cristancho, J. (2018). *Tigres de papel, recuerdos de película. Memoria, oposición y subjetivación política en el cine argentino y colombiano*. La Carreta; Universidad Pedagógica Nacional.
- Cristancho, J. (2020). *Transvoluciones. Diálogos filosóficos*. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- Cristancho, J. (2021). La categoría Hegemonía: a conceptuales para el estudio de las relaciones de poder. *Revista Izquierdas*, (50), 1-20. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8135313.pdf>
- Cruz, I. (2003). Marta Rodríguez y Jorge Silva. En P. Paranaguá (ed.), *Cine documental en América Latina* (pp. 206-213). Anaya.
- De Sousa, B. (2020). *La cruel pedagogía del virus*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Clacso).
- Didi-Huberman, G. (2008). La emoción no dice “yo”. Diez fragmentos sobre la libertad estética. En *Alfredo Jaar. La política de las imágenes* (pp. 39-67). Metales Pesados.
- Fernández, J. (2014). El abrazo de la serpiente: naturaleza viva. *Cameraman: Revista técnica cinematográfica*, (85), 6-17.
- Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Caja Negra.
- Fundación Cine Documental. (s. f.). <https://martarodriguez.com.co/>
- Galeano, D. (2016). La influencia del lenguaje y sus expresiones cotidianas empleadas por los indígenas en el discurso narrativo de la película *El abrazo de la serpiente* [Tesis de grado]. Universidad Cooperativa de Colombia, Colombia. <https://repository.ucc.edu.co/entities/publication/7ad248e7-0852-40e8-a963-b28e1d0f9f70>
- Gárate, M. (2007). “Apocalypto”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.3338>
- García, J. (2019). *Avatar. Nostalgia por lo sagrado*. <https://hcommons.org/deposits/objects/hc:28404/datastreams/CONTENT/content>
- García-Martínez, A. (2010). Avatar y la ideología. *Perspectivas del mundo de la comunicación*, (58), 6-7. <https://dadu.n.unav.edu/bitstream/10171/43075/1/Avatar%20y%20la%20ideolog%C3%ADa%20en%20PDF.pdf>
- Gramsci, A. (1999). *Cuadernos de la cárcel* (tomo 5). Ediciones Era.
- Grau, J. (2012). Antropología audiovisual: reflexiones teóricas. *Alteridades*, 22(43): 161-175. <http://www.scielo.org.mx/pdf/alte/v22n43/v22n43a11.pdf>
- Hansen, R. (2012). Relativism, Revisionism, Aboriginalism, and Emic/Etic Truth: The Case Study of *Apocalypto*. En R. Chacon y R. Mendoza (eds), *The Ethics of Anthropology and Amerindian Research* (pp. 147-190). Springer. [https://doi.org/10.1007/978-1-4614-1065-2\\_8](https://doi.org/10.1007/978-1-4614-1065-2_8)
- Herrera, M., Infante, R., Pinilla, A. y Díaz, C. (2005). *La construcción de cultura política en Colombia. Proyectos hegemónicos y resistencias culturales*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Hoyos, D. (2019). La narrativa poscolonial y el lenguaje como materia estética en *El abrazo de la serpiente* de Ciro Guerra. *Revista Luciérnaga Comunicación*, 11(21), 74-87. <https://revistas.elpoli.edu.co/index.php/luc/article/view/1682/html>
- Lacadena, A. (2007). *Apocalypto* y la imagen violenta de los mayas. *Revista Española de Antropología Americana*, 37(2), 247-250.
- Lemaitre, J. (2013). *La Quintiada (1912-1925). La rebelión indígena liderada por Manuel Quintín Lame en el Cauca: recopilación de fuentes primarias*. Ediciones Uniandes.
- Lisón, J. (1999). Una propuesta para iniciarse en la antropología visual. *Revista de Antropología Social*, 8, 15-35. <https://revistas.ucm.es/index.php/RASO/article/view/RASO9999110015A>
- Martínez, S. (2014). “The Pandora Effect:” James Cameron’s “Avatar” and a Trauma Studies Perspective. *Atlantis. Journal of the Spanish association of Anglo-American studies*, 36(2), 115-131. <https://www.jstor.org/stable/43486663>
- Marx, K. (1980). *Manuscritos: economía y filosofía*. Alianza.
- Marx, K. (2008). *El capital. Libro 1. El proceso de producción de capital*. Siglo XXI.
- Mateus, A. (2013). *El indígena en el cine y audiovisual colombianos: imágenes y conflictos*. La Carreta.

- Mezquita, M. (2016). Análisis del Mito de Gaia y de la perspectiva ecocrítica en *Avatar*, de James Cameron. *El Futuro del Pasado. Revista electrónica de historia*, 7, 127-151. <https://doi.org/10.14516/fdp.2016.007.001.004>
- Peña, C. (2017). La ruta al conocimiento: una lección de epistemología en *El Abrazo de la Serpiente*. *Revista Contribuciones a las Ciencias Sociales*. <http://www.eumed.net/rev/cccss/2017/01/episteme.html>
- Peñaranda, R. (Coord.). (2012). *Nuestra vida ha sido nuestra lucha. Resistencia y Memoria en el Cauca indígena*. Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH).
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder y clasificación social. *Journal of world-systems research*, 6(2), 342-386.
- Quintín Lame, M. (2020). *Los pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas colombianas*. Universidad del Cauca; Universidad del Valle.
- Rancière, J. (2008). El teatro de las imágenes. En *Alfredo Jaar. La política de las imágenes* (pp. 69-89). Metales Pesados. Retina Latina. (s. f.). <https://www.retinalatina.org/>
- Rodríguez, M. (2013). Hacia un cine indígena como metáfora de la memoria de un pueblo y de su resistencia. *Revista Chilena de Antropología Visual*, (21), 64-79. [http://www.rchav.cl/2013\\_21\\_b05\\_rodriguez.html](http://www.rchav.cl/2013_21_b05_rodriguez.html)
- Rodríguez, M. y Silva, J. (Dir.). (1981) *Nuestra voz de tierra memoria y futuro* [Película]. Fundación Cine Documental.
- Sanjinés, I. (2013). Usando el audiovisual como una estrategia de sobrevivencia y de lucha, de creación y recreación de un imaginario propio. *Revista Chilena de Antropología Visual*, (21), 32-50. [http://www.rchav.cl/2013\\_21\\_b03\\_sanjines.html](http://www.rchav.cl/2013_21_b03_sanjines.html)
- Satizábal, C. (2016). El abrazo de la serpiente o la poesía del viaje sagrado. *Fuera de Campo*, 1(1), 53-65. <https://issuu.com/uartesecc/docs/volumen-i-numero-1-mayo-2016/51>
- Tattay, P. (Dir.). (2015). *Quintín Lame. Raíz de pueblos* [Película]. Polimorfo Cine; Consejo Regional Indígena del Tolima.
- Tiapa, F. (2019). Modernidad fronteriza y ubicuidad del terror: la dimensión histórica y etnográfica de El Abrazo de la Serpiente. *Perifèria. Revista d'Investigació i Formació en Antropologia*, 24(2), 4-35.
- Ulloa, A. (2004). *La construcción del nativo ecológico*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia (Icanh); Colciencias.
- Valdés, A. (2008). Prefacio a la edición chilena. *Alfredo Jaar. La política de las imágenes* (pp. 5-15). Metales Pesados.
- Vieira, G. (2017). La colonialidad y la resignificación de los conocimientos representadas en la película "El abrazo de la serpiente". *Revista SURES*, (10), 1-11. <https://revistas.unila.edu.br/sures/article/view/757>
- Yelle, R. (2011). The Ends of Sacrifice: Mel Gibson's *Apocalypto* as a Christian Apology for Colonialism. *The Journal of Religion and Popular Culture*, 23(1), 82-89. <https://doi.org/10.3138/jrpc.23.1.82>
- Zuleta, E. (1987). *Ensayos sobre Marx*. Percepción.

### Origen de esta investigación

Este artículo es resultado del proyecto de investigación *Visibilidad e invisibilidad de lo indígena en algunas producciones audiovisuales. Disputas por la hegemonía en la cultura política colombiana* (SICIUD 4-160-609-20), financiado por el Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

### Notas

\* Artículo de investigación.

1 Curiosamente, en el 2016, un año después de la realización de esta producción colombiana, Disney construyó un simbolismo parecido en la película animada *Moana*, pero con connotaciones diferentes. Una estrategia de las grandes productoras audiovisuales está siendo la de apropiarse de las mitologías no occidentales y lanzarlas al mercado en el lenguaje y forma audiovisual tecnológicamente producida por Occidente; las resignificaciones que ello conlleva tendrían que ser estudiadas detalladamente en próximas investigaciones.

*Cómo citar:* Crisnacho Altuzarra, J. G. (2024). Tejidos audiovisuales y poéticas radicales: organización y lucha de pueblos indígenas en el cine colombiano. *Signo y Pensamiento*, 43. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.syp43.tapr>