

Sedimentos visuales y cuestiones de representación de y por los arhuacos: la dialéctica de las imágenes a partir de la misión capuchina en Nabusímake (Colombia, 1915-1982)

Sebastián Gómez Ruiz

Universidad El Bosque, Colombia
gomezruiz1203@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-2697-1625>

RESUMEN La presencia de la misión capuchina en Nabusímake (Colombia, 1915-1982) significó un proceso de etnocidio espiritual documentado por imágenes-archivo, que constituyen la memoria del pueblo arhuaco como parte de sus sedimentos visuales. En este artículo se argumenta que los procesos de autonomía territorial y expulsión de los capuchinos vinieron acompañados de unas formas en que los líderes arhuacos empezaron a tener un mayor reconocimiento debido a la apropiación de las imágenes producidas sobre su pueblo. Se muestra la transición que viene de unos monopolios de la representación a unos procesos incipientes de soberanía visual, en la cual los arhuacos empezaron a representarse a sí mismos con la colaboración de aliados como antropólogos y documentalistas. La circulación de estas imágenes ha implicado una reinterpretación emocional del pasado desde distintas voces.

PALABRAS CLAVE Memoria; fotografía; cine; arhuaco; historia; imágenes dialécticas.

Introducción

Desde que se iniciaron los procesos de comunicación propia en la Sierra Nevada de Santa Marta (SNSM)¹ por el año 2001, los indígenas han

¹ La Sierra Nevada de Santa Marta (SNSM) es un macizo aislado de la Cordillera de los Andes de aproximadamente 17.000 kilómetros cuadrados ubicado al norte de Colombia. Alcanza las nieves perpetuas (con su máxima altura a 5.775 msnm), a tan solo 45 km del mar Caribe. Es un hito geográfico único en el mundo que comprende una gran diversidad de nichos ecológicos con todos los pisos térmicos, que fue declarado Reserva de la Biósfera en 1979 por la UNESCO. Los cuatro pueblos indígenas (arhuacos-iku, kogí, wiwa y kankuamos), habitan el territorio bajo la figura de resguardos, la cual abarca los departamentos de

llevado a cabo reivindicaciones políticas en torno a la autorepresentación y la soberanía visual, desde la producción de películas y fotografías por parte de los colectivos indígenas de comunicaciones que se han articulado, a las luchas por la autonomía territorial.² No obstante, la presencia de la imagen tiene unos antecedentes más antiguos con la aparición de la cámara cinematográfica desde los años veinte en Nabusímake, capital del pueblo arhuaco durante la presencia de la misión capuchina. La fotografía y el cine en la historia arhuaca representan un pasado de aniquilación, de eliminación de la lengua, el vestido, la mochila y una total sujeción del cuerpo que Clastres (2001, 58) llamó la *espiritualidad del etnocidio*. Los sedimentos visuales designan un concepto que comprende la historia del etnocidio espiritual, en el que, a los arhuacos, al ser objeto de la representación, les fue remarcado el poder colonizador de la Iglesia, el Estado y el conocimiento científico sobre sus cuerpos. La apropiación de las imágenes implicó formas de localizar su poder en el despliegue de toda una economía visual de circulación, en la cual los que tenían el monopolio de representar eran los blancos (Poole, 2000). La expulsión de los capuchinos en 1982 y los procesos colectivos anteriores, fueron la gestación de formas no solo para tomar el poder político del territorio por parte de los arhuacos, sino de apropiarse de estos sedimentos visuales. Esto supuso que en los años 70 y 80 aparecieran registros visuales de los líderes indígenas y su discurso de emancipación de las tierras y autonomía de su cultura.

Me interesa utilizar fotografías y películas como imágenes-archivos, para analizar las miradas sobre la Misión Capuchina en Nabusímake desde 1915 hasta 1982, momento de expulsión de los capuchinos. Tomo como base metodológica el trabajo etnográfico realizado de manera intermitente desde el 2017 hasta el 2021, así como una documentación de archivos audiovisuales que se ha rescatado recientemente por los colectivos de conminación indígena. Este periodo histórico es fundacional para la historia arhuaca y tiene un gran valor en sus propias

Cesar, Magdalena y la Guajira, ubicados en sitios reconocidos como Parques Nacionales (Tayrona, SNSM y Teyuna). Así mismo, los cuatro pueblos indígenas provienen de la familia lingüística *chibcha*.

² En la actualidad existen varios colectivos de comunicación indígena en la SNSM que han producido una variedad de películas. Se inició en el 2001 con el colectivo *Zhigoneshi* que significa 'tú me ayudas, yo te ayudo' conformado por indígenas kogis, arhuacos y wiwas. Este se desintegró y en la actualidad se encuentra el colectivo wiwa *Bunkuaneyuman*, que significa 'lenguaje para una mejor comunicación' y el arhuaco Yosokwi, que significa 'el pájaro que aprende solo' dirigido por el realizador arhuaco Amado Villafaña.

narrativas como pueblo. Comienzo con la historia de los capuchinos y su presencia en Nabusímake porque es allí donde aparecen los primeros registros fotográficos y visuales que se tienen del territorio, particularmente con la expedición etnológica del sueco Gustav Bolinder, realizada entre 1914 a 1919. Existe además una variedad de películas hechas por no indígenas y por indígenas, tanto documentales como ficción y docuficción sobre este período.

La Real Academia Española define la palabra *sedimento* como: “materia, que, habiendo estado suspensa en líquido, se posa en el fondo por su mayor gravedad.”³ Utilizo esta metáfora de *sedimento* para dar cuenta de unas imágenes que, si bien permanecen en la historia del pueblo arhuaco como un bloque, tienen a la vez una naturaleza líquida, que se puede reconfigurar en el tiempo y tener múltiples significados. A partir de películas y fotografías, es posible aproximarse al pasado, no desde una temporalidad lineal y rígida, sino más cercana a un *inconsciente óptico*; en términos de Benjamin (2007), en las que el tiempo se puede montar, desmontar, interpretar y re-significar, en el mejor sentido cinematográfico. Más que hacer una aproximación diacrónica, lineal o histórica de las imágenes, este trabajo está interesado en su aspecto sincrónico, su evocación; busca lo que Taussig (2000), siguiendo a Benjamín, denomina *imágenes dialécticas*, es decir imágenes fragmentarias que vinculan distintas temporalidades. Taussig hace una crítica a la idea de contexto y linealidad, en tanto la considera una práctica “política disfrazada de objetivismo”. De acuerdo con Taussig, su programa de investigación se basa en la importancia “de la mimesis, y el poder de la imagen como material corpóreo capaz de despertar memoria” (Taussig 2000, 22). Mi interés no es hacer una comparación o crítica de los modos de representación desde una perspectiva semiótica, histórica o genealógica, sino producir imágenes dialécticas que condensan unas ideas sobre el tiempo, que tienen una capacidad de preformar la *alteridad* y la *mismidad*: imágenes análogas que se encuentran y, al mismo tiempo, se sitúan en las antípodas las unas de la otras. Se intenta contrastar estas *imágenes* que son visuales, pero también etnográficas como elementos detonadores de la narrativa histórica. No es un recorrido sobre la historia visual arhuaca y sus modos de representación, sino, por el contrario, se compone de una yuxtaposición

³ Véase: <http://dle.rae.es/?id=XRb5ksO>

de imágenes que han sido producidas en distintas temporalidades e interpelan la vida social presente y futura. En efecto, la fotografía, el cine y el vídeo ponen en tensión las dicotomías de: ficción/realidad, arte/ciencia, objetividad/subjetividad, mito/historia. Mientras la fotografía remite una experiencia vivida del espacio y del cuerpo, el cine añade el movimiento, la sincronidad y el sonido.

En este artículo argumento que los procesos de autonomía territorial y expulsión de los capuchinos vinieron acompañados de unas formas de visibilidad en la que los líderes arhuacos empezaron a tener un mayor reconocimiento nacional, en parte debido a la aparición de una serie de documentales, registros fotográficos y sonoros, en los que son representados como sujetos históricos con un nombre y una imagen propia. Se hace una transición, que viene de algunos monopolios de la representación hacia procesos iniciales de soberanía visual (De Lary, 2013), en la que los indígenas empezaron a tener un mayor control sobre su imagen y su discurso político. Se trató de una ruptura en los modos de representación que los otros hacían de ellos y, en consecuencia, empezaron a representarse a sí mismos con la colaboración de aliados como documentalistas, antropólogos y fotógrafos. De la misma forma, implicó toda una reinterpretación del pasado y de reconfiguración del lugar del cuerpo que empieza a ser mostrado, ya no desde la sujeción, sino desde la liberación. Para esto, se hace un trabajo de archivos visuales que fueron *elicitados* con hombres y mujeres del pueblo arhuaco. Esta técnica metodológica consiste en la visualización de imágenes (fotografías, vídeos y dibujos) como dispositivos que activan y estimulan comentarios espontáneos de las personas interrogadas, permitiendo producir narrativas significativas, en la comprensión de un fenómeno social (Harper 2002). Es decir, se utiliza la imagen como un detonante de la memoria, o incluso como una forma de vincularse con la persona entrevistada a partir de la conexión sensorial y los contextos que presenta la imagen.

El artículo se estructura de la siguiente forma: en la primera parte se contextualiza históricamente la llegada de la misión capuchina; luego, se analiza la importancia de las fotografías y películas de Gustav Bolinder y, en menor medida, de Robert Wavrin. A continuación, se hace una revisión de las primeras producciones audiovisuales que aparecen en Nabusímake, para centrarse en la película *El valle de los arhuacos* (1962), de Vidal Antonio Roza, y su visionado en el poblado arhuaco de Katanzama. En la cuarta parte se introduce una imagen dialéctica de una

fotografía de Bolinder y la del líder Luis Napoleón Torres como la imagen de un arhuaco emancipado. Se entra a describir las circunstancias históricas que produjeron la expulsión de los capuchinos y cómo, de manera simultánea, las imágenes de los arhuacos empezaron a vivir una transformación desde la apropiación paulatina de su propia imagen con documentales que aparecieron en los años 80 y 90. Por último, se describe la película *Nabusímake: memorias de una independencia* (2010) y lo que implica esta mirada propia de ese periodo. En las conclusiones, se retoma el concepto de *sedimentos visuales*.

Los inicios de la misión capuchina

Los misioneros capuchinos llegaron a Santa Marta el 7 de enero de 1888 y fueron recibidos por autoridades eclesiásticas y civiles. El obispo de Santa Marta oficializó la misión con centro en Riohacha que tenía como fin atender la “civilización de los salvajes que pueblan la Guajira y la Sierra Nevada” (Bosa 2015, 160). La financiación de los misioneros estuvo a cargo del Estado y tenía como uno de sus fines organizar y crear escuelas. Los misioneros y luego las monjas, que eran en su mayoría de origen español, catalán e italiano, se convirtieron en los principales mediadores entre los indios y el Estado, encargados de los asuntos educativos y religiosos, para de esta forma permitir la incorporación de los indios en la nación. Para establecerse como intermediarios únicos, los capuchinos no permitieron que los *civilizados* o colonos pudieran acceder a posiciones de autoridades dentro de la Sierra Nevada. De esta forma, dos asuntos estratégicos configuraron la presencia de los misioneros y su legitimidad como mediadores en la región: por un lado, “someter a los indígenas a las leyes de la República y, por otro, atender a la educación en los territorios indígenas financiados por el Estado colombiano” (Bosa 2015, 164-165).

En 1916 los capuchinos abrieron el orfanato Sierrita y en 1917 el de San Sebastián de Rábago (Nabusímake). Ese mismo año viajó una comisión de arhuacos a Bogotá liderada por Juan Bautista Villafaña (también conocido como Duane), para reunirse con el entonces presidente José Vicente Concha (1914-1917) (Bosa 2016, 112). Los arhuacos le reclamaban al Estado la pérdida de autonomía política y la posibilidad de nombrar autoridades propias, demandando a la vez el derecho a pertenecer al Estado-Nación. Para esto pedían una bandera nacional y la aplicación de leyes colombianas. Sus reclamaciones se basaban en:

autonomía educativa, un trato más justo en las relaciones económicas con los colonos, y exigían el respeto a las tradiciones y costumbres propias, especialmente la celebración de la fiesta de la *Casa María*. La respuesta del Estado no se hizo esperar y a finales de 1916 el gobernador del Magdalena de entonces, Rafael Armas, dictaminó “cómo debían ser gobernados los salvajes que [iban] reduciéndose a la vida civilizada” (Bosa 2016,115) El decreto buscaba establecer los procedimientos formales para enfrentar lo que tenía que ver con autoridades civiles, comercio y atropellos culturales relacionados con las tradiciones, asegurando así prácticas propias alrededor de los *manos*.⁴ No obstante, de acuerdo con Bosa (2016), la implementación de este decreto significó un detrimento del poder de los arhuacos y el despojo de sus tierras. Esto hizo que todos los inspectores de la década de 1920 fueran colonos /mestizos, ya que ningún arhuaco estaba en capacidad de asumir dicha autoridad de acuerdo a los requerimientos del decreto, permitiendo que, en última instancia, los colonos tomaran el control de las tierras.

Etnología, fotografía y cine

El explorador sueco Gustaf Bolinder desembarcó en el puerto de Santa Marta en febrero de 1914 junto con su esposa.⁵ El Museo de Gottemburg lo había enviado para la recolección de materiales etnográficos y arqueológicos en las zonas del litoral y las estribaciones montañosas de la SNSM. En un principio, su expedición sería de unos pocos meses, sin embargo, terminó alargándose por casi dos años debido al comienzo de la I Guerra Mundial, que le imposibilitó regresar a Europa.⁶ El etnólogo, junto con su mujer, con quien ya tenía una hija nacida en Colombia, se fue a vivir con los indios ika a San Sebastián de Rábago (Nabusímake). De acuerdo con Uribe Tobon (1987), el trabajo como etnólogo de Bolinder estaba influenciado por el difusionismo: le interesaba especialmente la cultura material y el vínculo de los arhuacos (ika) con otros grupos cercanos, con el fin de trazar sus posibles orígenes.

⁴ Los *mamos* son hombres que cumplen un papel de guías espirituales y de organización en su comunidad. Son también mediadores entre el mundo espiritual y material.

⁵ Ver los textos del etnógrafo sueco Gustaf Bolinder (1966), quien realizó dos estancias de investigación en la Sierra Nevada en 1914-1916 y 1921.

⁶ En la misma época, el antropólogo Bronisław Malinowski también se quedaría sin poder salir de Nueva Guinea por los mismos motivos, al igual que el antropólogo alemán Konrad Theodor Preuss quien se quedó dos años conviviendo con los uitoto en Colombia.

Concluyó así, que los ika estaban relacionados con los chibchas del grupo andino (Uribe Tobon 1987).

Bolinder regresó a Suecia y cuando finalizó la I Guerra Mundial, volvió nuevamente a San Sebastián del Rábago. En esta ocasión, su proyecto era hacer una película etnográfica, pero se encontró con el orfelinato que los capuchinos habían creado. Su interés ya no solo radicaba en entender el origen de los ika, sino en hacer una película desde una perspectiva de la antropología del rescate que buscaba un compendio de las costumbres de los indígenas que se encuentran en riesgo de desaparecer (Uribe Tobon 1987). Más allá de la aproximación museográfica e incluso de la complicidad con los capuchinos que muestra Bolinder, la importancia de sus fotografías radicó en mostrar a los indígenas no como seres alejados de la modernidad, sino por el contrario, insertos en un proceso de control estatal y de evangelización (Muños 2017) (Imagen 1). En efecto, las fotografías de Bolinder tienen un valor que, en muchos sentidos, se aleja de la fotografía antropológica hegemónica de principios del siglo XX, en la que se privilegiaba una imagen exótica e inalterable de los nativos/indígenas /aborígenes (Mydin 2006).



Imagen 1: Foto de Gustaf Bolinder. | Fuente: Colectivo de Comunicaciones Yosokwi.

Las fotografías de Bolinder parten de una mirada científica en la que se busca medir, comparar y equiparar desde una tradición antropométrica, cuando se estaban configurando unas ideas de raza de acuerdo con el color de piel, la estatura y la cultura material (Poole 2000; Naranjo 2006) (Imagen 1). La producción y circulación de estas imágenes se enmarcan en una economía visual que parte de la ciencia y la etnología basada en la observación y el rescate de este grupo humano que, según Bolinder, se encuentra próximo a desaparecer. Sin embargo, la ambigüedad semiótica de la imagen, desde su ámbito representacional, hace que estas fotografías tengan múltiples significados y que uno de ellos sea el de situar al cuerpo de los indígenas desde los poderes de la Iglesia y el Estado.

En 1920 aparece la película etnográfica silente *Indios a caballo* (Imagen 2) de Gustaf Bolinder, filmada en el norte de Colombia, en la que dedica una parte a los arhuacos de Nabusímake. Los indígenas son el centro de la representación, pero se trata más de un recuento de la diversidad étnica en el norte de Colombia que de una profundización descriptiva sobre cada grupo. El valor de la película está en mostrar a los arhuacos en un contexto de intercambio con otros actores no indígenas, como los capuchinos y los colonos, cosa que era poco común en las películas etnográficas. Incluso la afamada película *Nanook of the North* (Flaherty 1922), de más o menos la misma época, minimiza la relación con el mundo exterior de los inuit, al no mostrar el ya importante intercambio comercial que tenían con la empresa francesa de pieles de los hermanos Révillon (Piault 2012, 90).



Imagen 2: Fotograma de *Indios a caballo* (1920), de Gustaf Bolinder. | Fuente: Youtube.

El Marqués de Wavrin (Robert Wavrin) fue un etnógrafo, cineasta, fotógrafo y cazador belga que realizó varias expediciones por América del Sur, llegando al norte de Colombia a la SNSM. En su película *Entre los chamanes* (1934), hace una aproximación más cercana al pueblo arhuaco (que confunde con arawak o arahuaco). Al Marqués le llaman la atención los gorros (*tutusoma*) en forma de picos nevados que portan los hombres y el carácter “bondadoso” de sus habitantes. El Marqués de Wavrin se hizo amigo de Duane (Juan Bautista Villafaña) cuando este era joven y líder de la comunidad. La relación que establece con Duane, lo lleva a publicar una protesta en el periódico belga *Le Peuple*, en la que denuncia la ocupación de los capuchinos (Moderbacher y Winter 2020). Estos primeros documentales sobre el pueblo arhuaco producen unas representaciones que, si bien llegan a ser coloniales y a abusar de su exotismo, son consumidas fuera de Colombia y permiten a públicos europeos conocer la existencia y los problemas de los pueblos indígenas en América.

El documental etnográfico de estos dos exploradores reproduce las contradicciones y ambivalencias del colonialismo en el contexto de la modernidad. Al igual que otras prácticas científicas, artísticas y jurídicas, llegan a representar al indígena como un ser despolitizado, ahistórico y parte del paisaje natural. En el caso de Bolinder, resultan más complejas y misteriosas las imágenes de su registro fotográfico que las de su

película, a pesar de ser este último un proyecto más ambicioso y amplio. De acuerdo con León (2010), las tecnologías de representación visual a lo largo del siglo XX implicaron importantes transformaciones frente al imaginario étnico, al instaurar un nuevo tipo de régimen de visibilidad de una población históricamente invisible. Así mismo, las imágenes entraron a circular en una economía visual en centros urbanos a nivel nacional e internacional como objetos de interés científico y artístico. Tanto las películas como las fotografías de este periodo constituyen una representación de la mirada etnológica de esa época que clasifica, mide y ordena la alteridad, pero al mismo tiempo constituyen una posibilidad de crear otros significados y temporalidades desde imágenes dialécticas que se pueden contrastar, remodelan el presente y cobran otros sentidos desde la experiencia sensorial que significa visitar esos archivos.

En búsqueda de *El valle de los arhuacos*

El valle de los arhuacos, del antropólogo y dibujante español Vidal Antonio Rozo⁷ (Imagen 3), es una película que tiene de todo: etnología, melodrama, religión e incluso comedia; sin embargo, no es ni lo uno ni lo otro. La historia, narrada por un cura capuchino con aires de etnólogo, empieza como si de una película etnográfica se tratara: con la ubicación del lugar en el departamento del Gran Magdalena en San Sebastián del Rábago (Nabusímake). No hay que engañarse, no es una película etnográfica, aunque tenga descripciones con esta pretensión: como la del joven Maco cortando la fibra de fique (*maguey*) que pone a secar al sol para que las mujeres puedan tejer, o tocando la flauta con sonido diegético.

⁷ La película *El Valle de los arhuacos* se basa en el libro *Cinco años de Aventuras*, de Fray Atanasio de La Ñora, misionero capuchino (1961, Editorial Agra LTDA, Valledupar, Colombia).

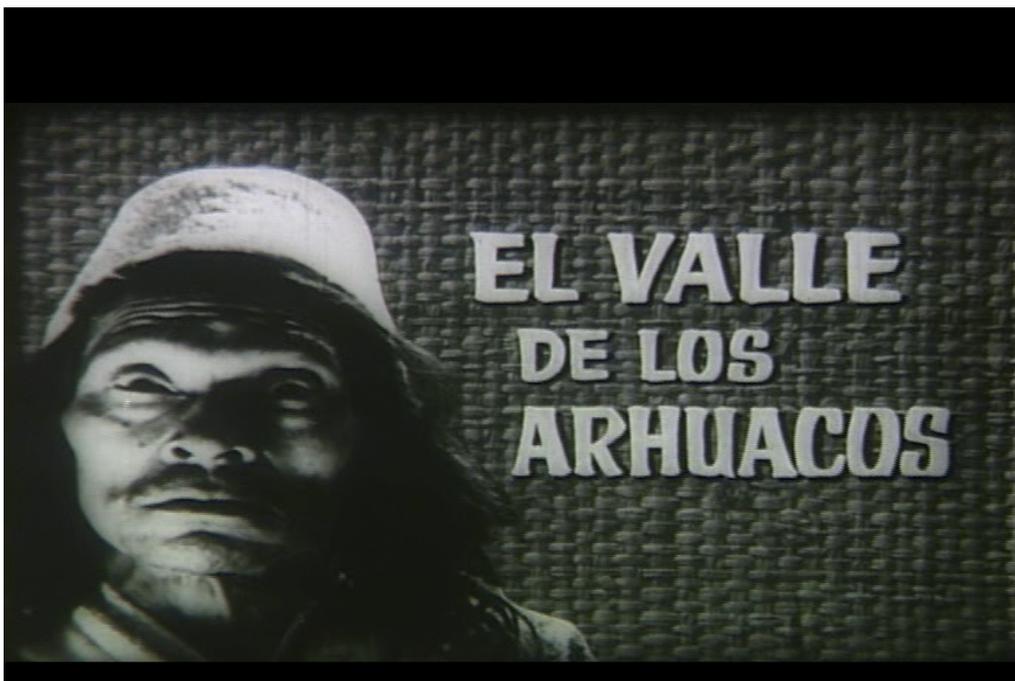


Imagen 3: Fotograma de *El valle de los arhuacos* (1964), de Vidal Antonio Rozo. | Fuente: Colectivo de Comunicaciones Yosokwi.

La historia de la película es el amor entre Arusica y Maco. Arusica es devota de la iglesia católica, mientras que Maco es fiel a las prácticas religiosas de los mamos. Los dos quieren casarse: Maco insiste en hacerlo mediante la tradición del mamo, o de otra forma *los espíritus lo castigarán*, y Arusica quiere casarse por la Iglesia. El centro del argumento no es su historia de amor, porque la relación entre los protagonistas no está en cuestión, sino que es la institución religiosa a través de la cual quieren unir sus lazos: la cristiana o las prácticas paganas de los mamos. En efecto, el argumento oculto es el enfrentamiento entre dos autoridades espirituales que se reafirman en el rito de celebración del matrimonio y buscan su legitimidad con la unión de la joven pareja. Así lo señala el narrador: “Quería sacar una familia arhuaca a la vez tradicional y cristiana”. La película retoma comentarios de tipo etnológico y muestra cómo el hombre debe trabajar para la familia de la novia (matrilocales), pero siempre insistiendo en la legitimidad del matrimonio católico, como vínculo primario para la reproducción social.

La legitimidad de los capuchinos en el territorio se basa en un discurso que no solo hace referencia a una tradición como el matrimonio o el bautismo, sino a otros valores de la modernidad. Los capuchinos impulsan un proyecto civilizador que se basa en la ética del trabajo y la

higiene. En una escena, cuando Maco está tocando la flauta, dice: “buscamos la ética del trabajo para no estar en ensoñaciones”; y en otra escena, con un plano general que se abre, hay varias mujeres arhuacas que lavan ropa en el río y la voz en off del narrador dice: “el indio desconoce la limpieza”, y así las monjas les enseñan a las mujeres indígenas a lavar la ropa. En este contexto, como si se tratara de un descuido, en otra escena, un hombre arhuaco señala las montañas y le dice al cura: “estas tierras eran nuestras”. El cura responde: “son los otros blancos tus enemigos” y la imagen se corta abruptamente. Esta escena, que puede pasar desapercibida, muestra uno de los reclamos más explícitos de los arhuacos en torno al derecho por la tierra, que hasta esa fecha estaba en manos de los capuchinos. Al final de la película, el mamo que extorsiona espiritualmente a Maco, termina raptando a Arusica y se la lleva a la montaña del diablo en donde el mamo cae y muere. Con la muerte del mamo triunfa el matrimonio de Manco y Arusica en el seno de la iglesia católica.

De acuerdo con el testimonio de un profesor de Nabusímake, la película fue realizada por la Iglesia Católica para mantener su legitimidad después de que el mamo Adolfo Torres muriera en extrañas circunstancias hacía más de treinta años desde que saliera la película. Según su versión, la película era una forma de mejorar la imagen de los capuchinos y poner al mamo como malo, para que de esta forma los capuchinos pudieran salvar su imagen, que en ese momento estaba desprestigiada. Amado Villafaña, en *Nabusímake: memorias de una independencia* también afirma que el mamo Adolfo fue asesinado cuando lo perseguían mientras huía de Nabusímake a Donachuí. En los créditos de la película, se pueden ver los agradecimientos al Vicario apostólico de Valledupar Monseñor Vicente Roing y la relación de la película con la Iglesia. Así recuerda Leonor Zalabata al mamo Adolfo Torres:

Asignaron un mamo que tuvo el valor de proteger a los niños que huían de la misión y se iban y él los protegía. Se llamaba el mamo Adolfo Torres. Fue el mamo que tuvo esa capacidad con otro mamo, pero él fue la figura más visible... A él lo asesinaron también los mismos Kankuamos. Eso, en el año 29 que matan al mamo Adolfo. En esa época, a finales de los 20, fue él uno de esas figuras, pero hubo otras figuras importantes porque muchas mujeres que huyeron de la misión capuchina se tiraban a las lagunas, muchos niños que se perdieron nunca aparecieron, pero tampoco nunca se denunció, parece. Fue una época muy tensa. (Entrevista a Leonor Zalabata, 2017)

El Valle de los Arhuacos fue realizada en un contexto histórico de transición política, en la que cada vez más estaba en cuestión la legitimidad de los capuchinos en Nabusímake. Lo que estaba en juego no era solo un tema en torno a la *pérdida cultural de los arhuacos*, sino la hegemonía y la propiedad de la tierra que estaba en manos de la Iglesia. La película, como estrategia de comunicación de los capuchinos, mezcla dos lenguajes: por un lado, sigue asumiendo una posición religiosa en defensa del matrimonio católico y, por otro lado, recoge un tipo de argumentación más moderna con comentarios etnológicos del pueblo arhuaco y al mismo tiempo, apelando a una legitimidad basada en el trabajo y la higiene.



Imagen 4: Filmación *Wàsi* (2017) | Foto de Sebastián Gómez Ruiz.

El 5 de mayo del 2017 presentamos *El valle de los arhuacos* en el poblado arhuaco de Katanzama, en el marco de la realización de la película *Wàsi* (Imagen 4).⁸ Durante el visionado, la película generó risas en el público,

⁸ *Wàsi (Ver)* (2017) es un corto documental etnográfico en el que se narra la historia de un día de ver (se) en la comunidad Arhuaca de Katanzama. De la mano de Amado Villafaña, nos adentramos en lo que significa el ver para los arhuacos a partir del visionado de fotografías históricas y las películas. Tráiler en: <https://vimeo.com/232148776>

más que indignación, que sería de esperar por la forma caricaturesca con la que eran representados los arhuacos. El visionado permitió desvelar algunos mecanismos sociales de cómo las personas se acercan a estos archivos visuales, en tanto generan reacciones emocionales, como la risa en este caso, que denota cómo las películas arhuacas son significadas dentro de un contexto de intimidad cultural. Resultó revelador acercarse a *El valle de los arhuacos*, no como una película etnográfica, religiosa o melodramática, sino como una comedia local. La gente se reía cuando se pronunciaba mal *mamo* y decían *mamu*. Otro motivo de burla era el doblaje en el que le ponían a los arhuacos voces con acento castellano de España. Pero, lo que más causaba carcajadas era cuando los indígenas tomaban churro (alcohol) que les traían los mestizos kankuamos de Pueblo Hundido. Al preguntar sobre la película en la comunidad, la gente me decía que sobre todo le gustaba cuando tomaban churro y decían que lo iban a dejar, pero no lo hacían. La risa como gesto de insubordinación (Scott 2004) anula la indignación que podría esperarse y revierte el mecanismo emocional desde un gesto con dimensiones políticas que le quita solemnidad y permite desvelar la representación caricaturesca que los capuchinos hacen de los arhuacos.

El valle de los arhuacos, vista como una estrategia de comunicación por parte de los capuchinos para limpiar su imagen y legitimar su poder en Nabusímake, es sintomática del declive y transición en las relaciones políticas que había entonces. El monopolio de la representación de los arhuacos ya no era exclusivamente de los etnólogos como Bolinder, ahora era la misma Iglesia la que usaba la representación audiovisual para legitimar su poder en un contexto de desprestigio de la misión. El valor de la película no radica únicamente en el modo en que los capuchinos muestran a los arhuacos, sino también en cómo se configura y transforma la mirada de la Iglesia desde el cine en un discurso, que no es solo religioso, sino propio de los valores de la modernidad como la higiene y el trabajo. De la misma forma, la película esconde un conflicto mayor, que era la tenencia de la tierra por parte de la misión capuchina y el reclamo de esta, por parte de los indígenas. Este se constituiría como uno de los temas centrales de las reivindicaciones arhuacas por venir. Sin embargo, *El valle de los arhuacos* también es un documento de la memoria emocional de un pueblo que interpela a los espectadores, les hace preguntas, les provoca gracia, risa y rabia. Les recuerda que las imágenes tienen la permanencia, la fuerza y la belleza que les da el tiempo, y el poder mirarlas les permite apropiárselas, ya no en clave de melodrama, sino de comedia.

La expulsión de los capuchinos

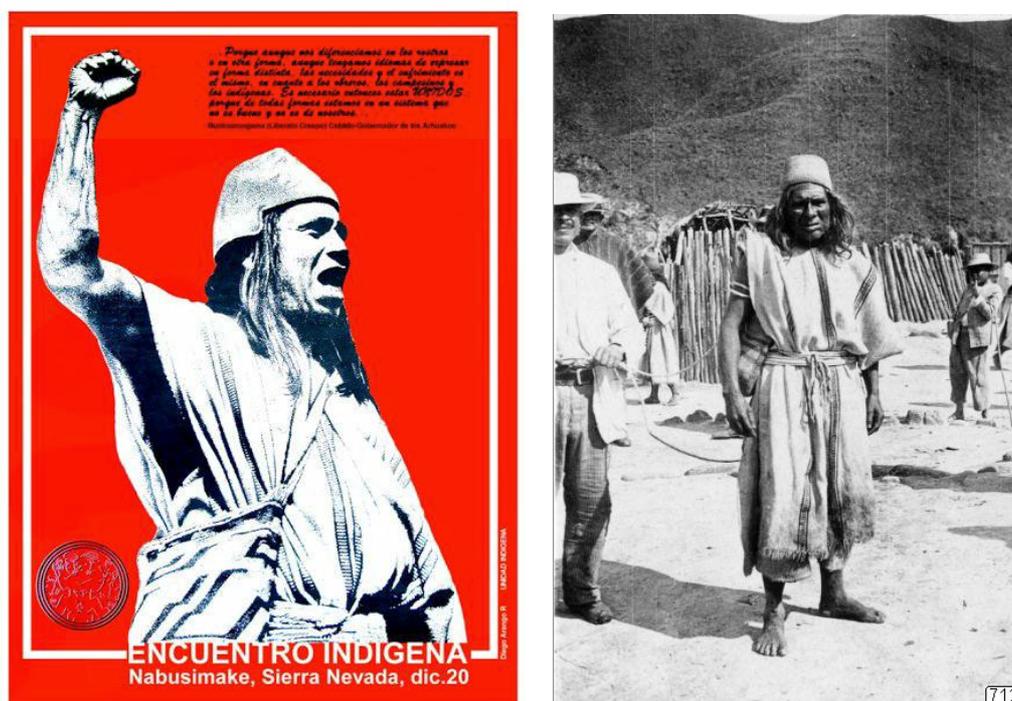


Imagen 5 y 6: Afiche de la ONIC 1982 (izquierda) y Foto de Hombre arhuaco atado, de Gustav Bolinder (1926) (derecha). | Fuente: Colectivo de Comunicaciones Yosokwi.

En las imágenes 5 y 6 el hombre arhuaco, del lado izquierdo, contrasta con la fotografía de Bolinder en la que el hombre arhuaco, del lado derecho, está sujeto por un *semanero*, al parecer después de haber sido arrastrado.⁹ El hombre del lado izquierdo con fondo rojo tiene la mano derecha alzada y con el puño apretado, en un gesto de resistencia. Según Amado Villafaña, esta imagen es del líder Luis Napoleón Torres, y fue la que se utilizó en la reunión de la creación de la Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC) en febrero de 1982, celebrada en Bogotá. Ese mismo año, el pueblo arhuaco tomó la misión capuchina el 7 de agosto. Para entonces, los capuchinos habían perdido la legitimidad dentro de la mayoría del pueblo y su presencia en el territorio estaba más que cuestionada. Estas dos imágenes muestran una transición histórica

⁹ Los *semaneros* eran mestizos que robaban a los niños indios para los capuchinos. En la actualidad, son indígenas voluntarios que prestan un servicio comunitario, relacionado con funciones de guardia y fuerza pública.

que estaba marcada por la sujeción, hacia una imagen que hace énfasis en la emancipación y unas incipientes reivindicaciones en torno a la soberanía visual en la que los arhuacos empiezan a ser autónomos frente a su representación, su territorio y constituir un discurso político como comunidad.

A finales de la década de los años 60 se dio por terminada la permanencia de misiones católicas en el territorio colombiano y de ahí en adelante, la relación entre indígenas y Estado se dio por medio de la División de Asuntos Indígenas. El Padre Javier Rodríguez decidió clausurar el orfanato e impulsar escuelas regionales en el año 1970 (Orozco 1990, 66). Dos años después, en 1972, por influencia de la Comisión de Asuntos Indígenas, se nombró a Pastor Niño como el primer Cabildo Gobernador indígena de Nabusímake. Su fallecimiento seis meses después condujo a la elección de Liberato Crespo como nuevo gobernador, quien se caracterizó por las reivindicaciones en torno a la recuperación de las tierras con su consigna “Por las tierras, por sobre las tierras”.

Mientras en la SNSM se estaban organizando, emancipando y se empezaban a visibilizar los liderazgos arhuacos, el cine indígena en Colombia estaba viviendo un proceso que Mateus Mora (2013) denomina de *redescubrimiento* entre 1966 y 1980.¹⁰ En este periodo los indígenas empezaron a ser representados como sujetos sociales y políticos que resisten y reivindican sus derechos al enfrentarse a los poderes de los terratenientes y a la violencia institucional. Desde un punto de vista formal, este se vio influenciado por el “cine político marginal” (Pineda, 2015), el cual se encontraba en un contexto de ebullición (la Revolución Cubana, Mayo del 68, la crítica al imperialismo y procesos de descolonización a lo largo del mundo) y tomaba elementos del neorrealismo italiano, el nuevo cine brasileño y el *free cinema* británico (Mora, 2014). En este período llama poderosamente la

¹⁰ Se trataba de un cine de observación, de combate y testimonio, enmarcado dentro del documental antropológico, las etnografías visuales, el cine “imperfecto” de los años 60 y 70, la producción “militante” o de activistas políticos sintonizados con la causa indígena y el cine “doméstico” (Mora, 2015). Películas representativas de esta tendencia son: *Chircales* (1971) de Marta Rodríguez y Jorge Silva, *Oiga vea* (1971) de Luis Ospina y Carlos Mayolo, *Planas, testimonios de un etnocidio* (1971) de Marta Rodríguez y Jorge Silva y *Los hijos del subdesarrollo* (1975) de Carlos Alvares, *El pecado de ser indio* (1975) de Jesús Mesa García. De acuerdo con Pineda (2015), este cine no solo tiene temáticas sociales comunes, sino que comparten unas características cinematográficas y formales. La mayoría de estas películas parten del documental para hacer una representación “objetiva de la realidad”, y hacen de las limitaciones técnicas una impronta estética a la vez que esbozan los primeros procesos de creación colaborativa.

atención la figura de Marta Rodríguez, quién empezó a grabar testimonios en audio y vídeo de líderes indígenas a lo largo del territorio colombiano. Por ejemplo, se interesó por el líder arhuaco Ángel María Torres. En una escena de *Nabusímake: memoria de una independencia*, la película de Amado, Marta Rodríguez le enseña a él y a sus hijos, la grabación en audio en la que Ángel María cuenta su vida y su proceso de convertirse en líder (de ser evangélico poco a poco, acercarse a las tradiciones propias). Así dice uno los audios grabados por Rodríguez: “Conocí la religión evangélica y no conocía nada de lo propio”. Llama la atención que Ángel María Torres se formara como un líder en su territorio, gracias en parte a que sabía hablar muy bien *iku* y español, como lo cuenta su hija. El vídeo y la fotografía como herramienta de comunicación del pueblo arhuaco permitieron la consolidación de líderes y personalidades indígenas. Gracias a la colaboración de documentalistas y antropólogos como Marta Rodríguez y Yesid Campos, estos empezaron a tener relevancia, reconocimiento y nombre, no solo a nivel local, sino a nivel nacional.

La toma de la misión

El 1 de agosto de 1982 se reunieron en Nabusímake más de 600 arhuacos venidos de distintas partes de la Sierra para celebrar el II Congreso Indígena Arhuaco, después de que dos monjas colombianas que sostenían un vínculo estrecho con la comunidad fueran remplazadas por monjas españolas. Con el congreso se decidió por votación implementar la autonomía de las autoridades arhuacas en cuanto al manejo de la salud y educación, elementos que les permitía, argumentaron, la sobrevivencia de su cultura. Con esta decisión la asamblea tomó pacíficamente la misión capuchina. La acción de los arhuacos, al final, tuvo gran trascendencia nacional y apareció en los principales diarios y revistas del país. Cinco días después, el Obispo de Valledupar José Agustín Valbuena, se comprometió a entregar a los arhuacos las instalaciones de la misión y las 12 escuelas que desde 1916 ocupaban los padres capuchinos. Tendrían que esperar dos años más para la entrega total.

Durante los años 80 y principios de los 90 se empezó a narrar este nuevo momento de emancipación de la historia arhuaca, principalmente, con la producción de dos documentales: *El universo mágico de los arhuacos: Sierra Nevada de Santa Marta* (1980), de Ana María Echeverría, y *Travesía mundo indígena: Simonorua la puerta de la sierra* (1992), de

Alfredo Molano. La aparición del vídeo facilitó el trabajo de realizadores y hacia finales de los 80, empezaron a surgir importantes producciones de televisión nacional, así como retratos de realidades locales en los canales regionales. Estos documentales se caracterizaron por ser de tipo expositivo, narración en voz en *off*, imágenes como ilustración y comentarios de forma permanente, enmarcados en una tradición más de tipo periodístico. Durante la década de los 80,¹¹ lo étnico/racial y lo regional tomaron un mayor valor en el contexto nacional e hicieron necesario rescatar la memoria cultural del país reflejándose en una gran variedad de películas que tendrían como influencia los métodos del trabajo de campo etnográfico.¹²

Contrario a otros documentales más descriptivos que se hacían por esa misma época sobre comunidades indígenas al norte de Colombia, como: *Comunidades indígenas en Colombia* (1995) y *El universo mágico de los arhuacos* (1980), además de explicar los tópicos culturales del pueblo arhuaco en torno al poporo, la hoja de coca (*ayo*), los mamos y las mochilas, también narraba su historia reciente de emancipación de la misión. Aparecen los testimonios en imágenes de varios líderes arhuacos entre los que destaca el del entonces Cabildo Gobernador Luis Napoleón Torres, hablando en español, lo que empieza a perfilar unas ideas sobre los desafíos que se le presentaban a su pueblo en cuanto al cuidado de la naturaleza y la defensa de los recursos hídricos: “Los ríos son la sangre y representan lo femenino. Todo depende de la tierra”. Otro de los pilares principales del discurso era la educación propia, entendida también desde la apropiación de herramientas *civilizadas*. Así lo señala en la película Sebastián Torres, coordinador de Educación de Nabusímake de ese entonces: “Se trata de dominar las técnicas del mundo civilizado para que, sin dejar de ser indígena, se puedan superar”. La imagen permite no solo una forma de autorepresentarse como seres libres, sino que se empiezan a construir unos planteamientos políticos como pueblo, aprenden a comunicarse de manera directa con el mundo *bunachi* (no

¹¹ Durante esa época hubo otros documentales hechos por extranjeros como: *Ika Hands* (1988, 60 minutos) de Robert Gardner y *Desde el Corazón del Mundo. Un mensaje de los hermanos mayores* (1990) de Alan Ereira (BBC, 90 minutos). Sin embargo, estos documentales no hacen referencia especial al contexto de Nabusímake.

¹² Un ejemplo de esto fueron los documentales de Gloria Triana sobre lo indígena y el trabajo al interior de las comunidades de tipo antropológico, como soporte al documental. Triana combinó su formación como antropóloga y su conocimiento sobre la cultura popular haciendo uso de las técnicas de la investigación social a partir de un tiempo invertido en el trabajo de campo, acercándose a la cultura popular con producciones como: *Así es mi pueblo* (1983), *La minería del hambre* (1983), y *Cantos y danzas de vida y muerte* (1983).

indígena) y a apropiarse de sus herramientas tecnológicas, que van marcando los prolegómenos de un discurso más elaborado sobre la soberanía visual y el control de su propia imagen.

Si hasta entonces la mayor visibilidad y protagonismo había sido de hombres líderes arhuacos, en *Simonorua la puerta de la sierra*, la protagonista es una mujer: Benerexa Martínez, quién cuenta su experiencia con los bunachis, que, para ella, tiene raíces en “miedos ancestrales”. Cuando era niña su mamá le decía: “Pórtate mal y verás que el bunachi te va a llevar”. Luego dice: “Me criaron de civil, pero ahora los arhuaco están con su vestido, su lengua, su tierra”. Benerexa cuenta aspectos de la vida cotidiana y de cómo la mochila que hacen las mujeres empieza a jugar un papel importante en la economía doméstica: “La mochila se viene usando para el uso y no para el comercio, pero ahora traen bastante comercio”. También dice frente a la hoja de coca (*ayu*), que en los años 80 era un tema importante por el fenómeno del narcotráfico: “El ayo se toma cuando lo autoriza el mamo. Acabar el ayu es acabar la existencia del arhuaco”. El valor de este documental es mostrar cómo empieza a perfilarse el rol de la mujer arhuaca relacionado con la salud, que años atrás estaba en manos de las monjas capuchinas. Al final del documental se denuncia el asesinato de los líderes arhuacos Luis Napoleón Torres y Ángel María Torres en los años 90.

Aires de familia: *Nabusímake: memoria de una independencia*



Imagen 7: Juan Bautista Villafañá Mestre (Duane). | Fuente: Amado Villafañá.

Cuando le mostré a Amado Villafaña, realizador arhuaco, esta foto de su padre (Imagen 7), lo primero que me contó fue la historia sobre la expedición de 1916 a Bogotá. Su padre, Juan Bautista Villafaña (Duane), fue uno de los líderes que comunicaron las necesidades del pueblo arhuaco al presidente de la República. De acuerdo con Amado, su padre se sentía orgulloso de sus raíces indígenas pese a tener ascendencia bunachi. Como su padre, él es comunicador del pueblo arhuaco, considerándose a sí mismo como un intermediario entre los *mamos* y los *hermanitos menores* (no indígenas). También, como su padre, hablaba iku y castellano. Esto le ha servido para comunicarse, esta vez, haciendo uso del vídeo y la fotografía. Una de sus primeras películas, *Nabusímake: memoria de una independencia*, es la historia no solo de los capuchinos en este lugar, sino de su familia, del linaje de los Villafaña. En efecto, es precisamente desde estos linajes (*tana*) familiares como se estructura y se transmite la memoria, desde un despliegue de relaciones de parentesco que le ha permitido recorrer la SNSM, pernoctar en casas de familiares durante la filmación, así como involucrar a su familia en la película.

La primera película indígena sobre la misión capuchina hasta su expulsión en 1982 es *Nabusímake: memoria de una independencia*. Se trata de un recorrido de los hijos de Ángel y Gunzareyumun Villafaña, los hijos de Amado, para entender, por medio de su historia familiar, el proceso histórico de la misión capuchina. La película es un viaje en el espacio, puesto que los niños van a diferentes pueblos de la Sierra en donde hablan con *mamos*, mujeres y hombres indígenas. También van a Bogotá, en donde Marta Rodríguez, Yesid Campos y Guillermo Padilla les proporcionan documentos y otra mirada sobre ese período. También es un viaje temporal, ya que indaga sobre la historia en medio de estas conversaciones. La película es así polifónica en la medida que contiene diferentes versiones sobre la historia. Este recorrido puede interpretarse como el de los *hermanitos menores* que aprenden sobre la historia de sus *hermanos mayores* (indígenas). Su valor se encuentra en la recuperación de las imágenes, entre ellas las fotografías de Gustaf Bolinder (1915), *El valle de los arhuacos* y la *La gente de Aluaka* (1982). Uno de los aspectos más relevantes de la película es haber realizado un *reenactment*, es decir una puesta en escena de las fotos de Bolinder en *Nabusímake*, en la que el pasado cobró vida y fue interpretado desde su violencia.

Nabusímake: memoria de una independencia es un trabajo que recobra la soberanía de la memoria, desde la apropiación de imágenes, que anteriormente habían sido utilizadas para representarlos como indios,

salvajes, borrachones y perezosos. Para esto, dotó de nuevos significados las imágenes de archivo, esta vez en torno a la resistencia, la sobrevivencia y el orgullo. Se convierte en su versión nativa sobre sus propios procesos, en la que tanto hombres como mujeres lideresas han forjado la historia reciente de emancipación del pueblo arhuaco. Aunque para Villafaña estas películas están hechas para afuera, es decir, para los no indígenas, en realidad se han convertido en documentos de la memoria local arhuaca. Si bien el registro de esta historia es parcial, en cuanto que recurre a un linaje familiar, el mismo parte una mirada propia y es un intento por retomar voces indígenas que amplían el conocimiento y la visión de este período de la historia del pueblo arhuaco.

Conclusiones

Los sedimentos visuales designan un concepto que da cuenta de la historicidad del etnocidio espiritual de los indígenas arhuacos durante la presencia en Nabusímake de la misión capuchina (1915-1982). Constituyen una forma de aproximarse a la historia del pueblo arhuaco desde imágenes-archivos que hablan del pasado, pero que son significadas en el presente. Las capacidades táctiles y de circulación que tienen las imágenes, desde el concepto de economía visual (Poole 2000), permite un acercamiento etnográfico y experiencial a las imágenes, mientras la aproximación desde las imágenes dialécticas (Taussig 2000; Benjamin 2007) reconocen unas temporalidades más cercanas al montaje cinematográfico que a unas formas lineales de narrar la historia, lo que permite pensar el orden de la historia desde una forma de construir sentido particular, que se sintetizan con la aparición del cine.

Las imágenes dialécticas se producen en el pasado, se les da un sentido en el presente y se proyectan hacia el futuro desde una interpretación racional, pero también emocional y sensorial; en los archivos son (re)apropiados por los comunicadores y por el pueblo arhuaco, como se mostró con la risa en el visionado en Katanzama de la película *El valle de los arhuacos*, la imagen del indígena atado y emancipado de la ONIC de 1982 y el documental familiar *Nabusímake: memoria de una independencia*.

A los indígenas arhuacos, al ser objetos de la representación por parte del Estado, la Iglesia y el conocimiento científico, les remarcaron el poder colonizador sobre sus cuerpos que muestran las fotografías y

películas de Gustaf Bolinder. La apropiación de su imagen implicó unas formas de localizar el poder no solo físicamente, sino desde el monopolio de la representación, en la que los mostraban como perezosos, paganos, sucios, borrachos y salvajes. La expulsión de los capuchinos en 1982 y los procesos territoriales que venían desarrollándose durante los años 70 significaron la gestación de unas formas de autonomía política y soberanía visual por parte de los arhuacos, que coincidió con unos modos incipientes de apropiación de estos sedimentos visuales, desde el registro visual y sonoro. Estas formas de apropiación de la imagen, que se dio con la colaboración de documentalistas y antropólogos, le permitieron al pueblo arhuaco empezar a autorepresentarse como seres emancipados, posibilitándoles además construir y perfilar unos planteamientos políticos que fueron registrados en imágenes y entrevistas. La revisión de estos archivos audiovisuales ha implicado para los colectivos de comunicación indígena actuales crear otros significados del pasado y, a la vez, producir otras temporalidades que forman parte de la materialidad del cine y su capacidad de crear imágenes dialécticas que se contraponen, se recortan y sobreviven en la memoria colectiva.

Referencias

- Benjamin, Walter. 2007. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos.
- Bolinder, Gustaf. 1966. *The Indians of the Tropical Snow-Capped Mountains Investigations in Northern Most South America*. New Haven: Human Relations Area File.
- Bosa, Bastien. 2015. "Volver: el retorno de los capuchinos españoles al norte de Colombia a finales del siglo XIX." *Historiolo. Revista de historia regional y local* 7 (14): 141- 179. <https://doi.org/10.15446/historelo.v7n14.46767>
- _____. 2016. "¿Despojados por ley? Los efectos del Decreto 68 de 1916 de la Gobernación del Magdalena sobre la población arhuaca." *Revista colombiana de antropología*. 52 (2): 107-138. <https://doi.org/10.22380/2539472X41>
- Clastres, Pierre. 2001. *Investigaciones en antropología política*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- De Largy Healy, Jessica. 2013. "Yolngu Zorba meets Superman". *Anthrovisions*. <https://doi.org/10.4000/anthrovision.362>

- Harper, Douglas. 2002. "Talking about pictures a case for a photo elicitation". *Visual Studies* 17 (1): 13-26. <https://doi.org/10.1080/14725860220137345>
- León, Christian. 2010. *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador*. Quito: Consejo Nacional de Cinematografía.
- Mateus Mora, Angélica. 2013. *El indígena en el cine y el audiovisual colombianos: imágenes y conflictos*. Medellín: La carreta Editores E.U.
- Moderbacher Christine y Winter Grace. 2020. "The life and work of Marquis Robert de Wavrin, an Early Visual Anthropologist". *Visual Anthropology* 33 (4): 313-332. <https://doi.org/10.1080/08949468.2020.1791571>
- Mora, Pablo. 2014. *Poéticas de la resistencia. El video indígena en Colombia*. Bogotá: Cinemateca Distrital: Ideartes.
- Muños, Catalina. 2017. "Memory and Photography among the Arhuaco of the Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia". *History and Anthropology* 28 (3): 375-397. <http://dx.doi.org/10.1080/02757206.2017.1281267>
- Mydin, Iskander [1992] (2006). "Imágenes históricas, públicos cambiantes". En: *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, editado por Juan Naranjo, 196-204. Barcelona: Editorial Gustavo Gil, SL.
- Naranjo, Juan. 2006. "Introducción. Medir, observar, repensar". En: *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, editado por Juan Naranjo, 11-23. Barcelona: Editorial Gustavo Gil, SL.
- Orozco, José Antonio. 1990. *Nabusímake. Tierra de Arhuacos*. Bogotá: ESAP Centro de Publicaciones. Edición Príncipe.
- Piault, Marc Henri. 2002. *Antropología y cine*. Madrid: Cátedra signo e imagen.
- Pineda, Gloria. 2015. *Cine político marginal colombiano. Las formas de representación de una ideología de disidencia (1966-1976)*. Bogotá: Ideartes.
- Poole, Deborah. 2000. *Visión, raza y modernidad. Una introducción al mundo andino de las imágenes*. Lima: Casa de Estudios del Socialismo.

Scott James C. 2004. *Los dominados y el arte de la resistencia*. México D.F.: Edición Era.

Taussig, Michael. 2000. *Un gigante en convulsiones. El mundo humano como sistema nervioso en emergencia permanente*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Uribe Tobon, Carlos Alberto. 1987. "Un antropólogo sueco por Colombia: Gustaf Bolinder". *Boletín Museo del Oro* 18. Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá.

Filmografía

Desde el corazón del mundo. Un mensaje de los hermanos mayores [largometraje, documental, digital]. Dir: Alan Ereira. S/productora, Inglaterra, 1990. 90 minutos.

El universo mágico de los arhuacos: Sierra Nevada de Santa Marta [cortometraje, documental, DVD]. Dir. Ana María Echeverría. S/productora, Colombia, 1980.

El valle de los arhuacos [largometraje, ficción, DVD]. Dir. Vidal Antonio Rozo. S/productora, Colombia, 1964. 70 minutos.

Entre los chamanes [cortometraje, documental, 16 mm]. Dir. Robert Wavrin. S/productora, Bélgica. 1934. 45 minutos.

Ika Hands [largometraje, documental, DVD]. Dir. Robert Gardner. S/productora, Estados Unidos, 1988. 60 minutos.

Indios a caballo [cortometraje, documental, digital]. Dir. Gustaf Bolinder. S/productora, Suecia, 1920. 11 minutos

La gente de Aluaka [cortometraje, documental, DVD]. Dir. Héctor Acebes. S/productora, Colombia, 1982. 10 minutos.

Nabusímake: memoria de una independencia [cortometraje, documental, DVD]. Dir. Amado Villafaña. S/productora, Colombia, 2010. 35 minutos.

Nanook of the North [largometraje, documental, digital]. Dir. Robert J. Flaherty. S/productora, Estados Unidos, 1922. 70 minutos.

Simonoru: la puerta de la sierra [cortometraje, documental, DVD]. Dir. Alfredo Molano. S/Productora, 1992. 30 minutos.

Wàsi (Ver) [cortometraje, documental, digital]. Dir. Sebastián Gómez Ruiz y Amado Villafaña. S/productora, Colombia, 2017. 17 minutos.

Sedimentos Visuais e Questões de Representação dos e pelos Arhuaco: A dialética das imagens a partir da missão capuchina em Nabusímake (Colombia, 1915-1982)

RESUMO A presença da missão dos capuchinhos em Nabusímake (Colombia, 1915-1982) significou um processo de etnocídio espiritual documentado por imagens-arquivo, que constituem a memória do povo arhuaco como parte dos seus sedimentos visuais. Neste artigo, argumenta-se que os processos de autonomia territorial e expulsão dos capuchinos vieram acompanhados de umas formas em que os líderes arhuaco começaram a ter um maior reconhecimento, em parte, devido à apropriação das imagens produzidas sobre o seu povo. Mostra-se a transição de uns monopólios da representação a uns processos incipientes de soberania visual, no qual os arhuaco começaram a representar-se a si próprios, com a colaboração de aliados como antropólogos e documentaristas. A circulação destas imagens implicou uma reinterpretação emocional do passado a partir de diferentes vozes.

PALAVRAS-CHAVE Memória; fotografia; cinema; arhuaco; história; imagens dialéticas.

Visual Sediments and Issues of Representation of and by the Arhuaco: The Dialectic of Images from the Capuchin Mission in Nabusímake (Colombia, 1915-1982)

ABSTRACT The presence of the Capuchin mission in Nabusímake (Colombia, 1915-1982) signified a process of spiritual ethnocide documented by archive images, which constitute the memory of the arhuaco people as part of their visual sediments. In this article, it is argued that the processes of territorial autonomy and expulsion of the Capuchins were accompanied by some ways in which the arhuaco leaders began to have greater recognition, in part due to the appropriation of the images produced about its people. The transition from monopolies of representation to incipient processes of visual sovereignty, in which the arhuacos began to represent themselves with the collaboration of allies like anthropologists and filmmakers, is shown. The circulation of these images has implied an emotional reinterpretation of the past by different voices.

KEYWORDS Memory; photography; films; arhuaco; history; dialectical images.

Recebido a 14-01-2022. Aceite para publicação a 13-04-2022.