

UMUNUKUNU



UMUNUKUNU

**ÁLVARO SALAMANCA BALEN
JUAN PABLO RICO GÓMEZ
LUNA ANDRADE ARANGO**

**DOCUMENTAL
PROYECTO CREATIVO DE CARÁCTER AUDIOVISUAL**

**EDWARD GOYENECHÉ GÓMEZ
DIRECTOR DE TRABAJO DE GRADO**

**UNIVERSIDAD DE LA SABANA
FACULTAD DE COMUNICACIÓN
COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y MULTIMEDIOS**

CHÍA

2018

RESUMEN

Umunukunu es un proyecto audiovisual documental que busca elaborar una reflexión en torno a los significados de riqueza y de pobreza como resultado de una investigación etnográfica de los indígenas Kogui de la Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia. Para la realización de este documental, se llevó a cabo una investigación bibliográfica y de campo sobre diversos aspectos históricos, geográficos y antropológicos de la Sierra y de las comunidades que la habitan. Como resultado de la investigación, se plantea una propuesta audiovisual que busca plasmar las vivencias de los Kogui de forma narrativa a través del viaje de Manuel, el protagonista del documental.

Palabras clave: audiovisual, cine etnográfico, cultura kogui, documental, indígena, pobreza, Sierra Nevada de Santa Marta.

ABSTRACT

Umunukunu is an audiovisual documentary project that aims to elaborate a reflection regarding the meanings of richness and poverty, through ethnographic research of Kogui people in Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia. To record this documentary, bibliographic and field research about historical, geographical and anthropological aspects on Sierra Nevada and the people who inhabits there was done. The audiovisual proposal focuses on showing Kogui's life in a narrative way through Manuel's journey, the main character of the documentary.

Key words: audiovisual, documentary, ethnographic film, Kogui culture, native, poverty, Sierra Nevada de Santa Marta.



ÍNDICE

1.	Introducción	5
2.	Tema general	6
2.1.	Tagline	6
2.2.	Personajes	7
2.3.	Conflicto	10
2.4.	Género y formato	11
3.	Justificación del tema	11
3.1.	Objetivo general del documental	11
3.2.	Objetivos específicos	12
3.2.1.	¿Por qué es llamativo?	12
3.2.2.	¿Por qué es importante contarlo?	13
4.	Investigación	13
4.1.	Sierra Nevada de Santa Marta	13
4.1.1.	Ubicación geográfica	13
4.1.2.	Clima	16
4.1.3.	Fauna	16
4.1.3.1.	Aves	16
4.1.3.2.	Mamíferos	17
4.1.3.3.	Peces	17
4.1.3.4.	Reptiles	18
4.1.4.	Flora	18
4.2.	Indígenas en la Sierra Nevada	19
4.2.1.	Proceso de colonización	20
4.2.2.	Los kogui	22
4.2.2.1.	Cultura material y tecnología	22
4.2.2.2.	Estética, recreación y contacto social	28
4.2.2.3.	Economía	31
4.2.2.4.	Organización política y social	35
4.2.2.5.	Cosmología y cosmogonía	37
4.2.2.6.	Sistema numérico kogui	41
4.2.2.7.	Medidas	42
4.2.2.7.1.	Medidas de longitud	42
4.2.2.7.2.	Medidas de peso	42
4.2.2.7.3.	Medidas de tiempo	43
4.2.2.8.	Vocabulario kogui	43
4.3.	Estado y nación	45
4.4.	Los indígenas en la legislación colombiana	49
4.5.	Pobreza	51
4.6.	Cine etnográfico	57
4.6.1.	Cine indígena en América Latina	59
4.6.2.	La auto-representación indígena	62
4.6.3.	Cine etnográfico en Colombia	64
4.6.4.	Cine en la Sierra Nevada de Santa Marta	68
4.7.	Experiencia de campo	69

4.7.1.	Dirección	70
4.7.2.	Producción	86
4.7.3.	Fotografía	88
5.	Tratamiento audiovisual y narrativo	102
5.1.	Dirección	102
5.1.1.	Propuesta de dirección	102
5.1.2.	Dispositivos	105
5.1.2.1.	Recorrido	105
5.1.2.2.	Capítulos	105
5.1.2.3.	Fuego	107
5.1.2.4.	Entrevistas	107
5.1.3.	Propuesta de montaje	108
5.1.4.	Sonido	108
5.1.4.1.	Ambientes	110
5.1.4.2.	Time-lapses	110
5.1.4.3.	Transiciones entre capítulos	110
5.1.5.	Propuesta de música	111
5.2.	Propuesta de fotografía	113
5.2.1.	Introducción	113
5.2.2.	Concepto visual	114
5.2.3.	Planimetría	115
5.2.3.1.	Composición	119
5.2.4.	Tratamiento de cámara	119
5.2.5.	Iluminación y atmósferas narrativas	121
5.2.6.	Cámara, objetivos y Grip	123
5.2.7.	Formato, tamaño y FPS	124
5.2.8.	Guion técnico	124
5.3.	Escaleta	124
5.4.	Guion literario	128
6.	Viabilidad de recursos y tiempo	144
6.1.	Presupuesto	144
6.2.	Propuesta de recaudación de fondos	150
6.2.1.	Propuesta inicial	150
6.2.2.	Ejecución	153
6.3.	Cronograma	157
7.	Propuesta de logline	161
8.	Referencias bibliográficas	162
9.	Lista de tablas	167
10.	Lista de figuras	168
11.	Anexos	170
11.1.	Guion técnico	170
11.2.	Artículos y notas periodísticas	171
11.3.	Página de Facebook: Umunukunu – Documental	174
11.4.	Campaña crowdfunding: Indiegogo	175
11.5.	Anexos digitales	178



1. INTRODUCCIÓN

Umunukunu es una película documental que aborda su temática principal, una reflexión en torno al significado de riqueza y de pobreza, a través del conocimiento de la cultura de los kogui. Para la elaboración de este documental, se ha llevado a cabo un proceso de investigación que ha planteado varias preguntas y, de tal manera, respuestas, que han alimentado al presente proyecto y lo han formado hasta llegar a lo propuesto en el presente libro.

Umunukunu tiene la intención de convertirse, posteriormente, en un largometraje: es decir, el documental ha sido el camino para encontrar las respuestas de los cuestionamientos, por medio de la ejecución de las propuestas de los diferentes departamentos de la realización del audiovisual. Como proyecto de grado, *Umunukunu* consiste en la investigación y en la realización del presente libro de producción, que conduce a la entrega de un primer corte del proyecto audiovisual que se elaborará completamente de manera posterior.

La realización de un largometraje implica acercarse a conocimientos que están por fuera del área audiovisual, con variantes que dependen de la naturaleza de cada proyecto; en este caso, documentar un recorrido indígena a lo largo de la Sierra Nevada de Santa Marta nos llevó a involucrarnos con múltiples áreas que son las que hacen que el proyecto trascienda para ser una realización audiovisual posterior, fuera del ámbito académico.

Por lo mencionado anteriormente, la realización de este documental, como proyecto de grado, implica también comprender toda la información que se tiene entre manos. El proceso académico aporta las pautas para ir paso a paso y dar el tiempo de analizar el material que se tiene para que, en el momento de pasar la puerta de lo académico a lo profesional, tener claro lo que queremos: qué queremos contar, cómo lo queremos contar y a quién se lo queremos contar. De esta manera, el tratamiento audiovisual (montaje, color, sonido, música, etc.), dentro del trabajo académico, es una tentativa y prueba encaminada al proyecto final.

La relación con el indígena es un punto clave dentro de este proyecto. Establecer una amistad con el personaje y entender su entorno y su forma de vida, como amigos y luego como realizadores, es un proceso de tiempo de convivencia y constante plática. Es aquí donde el trabajo de campo adquiere su importancia y donde el proyecto empieza a encontrar respuestas; es en la experiencia vivida en la que, como realizadores, tenemos que entender el rol de cada uno y empezar a converger como equipo de trabajo para lograr establecer una dinámica fluida y respetuosa con el indígena como individuo y, finalmente, con las comunidades.



Umunukunu es un proyecto que funciona cuando el realizador entiende el rol del indígena y cuando el indígena entiende el rol del realizador. Es, finalmente, el constante vaivén de saberes entre dos grupos de seres humanos con contextos de vida diferentes, que buscan conocerse mutuamente.

2. TEMA GENERAL

2.1. TAGLINE

Umunukunu -nombre por el que los indígenas denominaban a la Sierra Nevada de Santa Marta (Duque, 2012)- es un recorrido por la tierra sagrada de los kogui, en el que se muestra el poder de la naturaleza y la resistencia de las comunidades indígenas existentes en el ombligo del planeta.

La Sierra Nevada de Santa Marta es un territorio en donde están escritas las leyes sagradas de los indígenas. Esta delimitación geográfica les ofrece a sus habitantes lo necesario para vivir, desde alimentación y vivienda, hasta sabiduría y sanación. Debido a las diferentes alturas que alcanza y a la conformación de su relieve, la Sierra es una gran barrera orográfica donde se juntan todos los pisos térmicos de las montañas tropicales (Viloria, 2005). Asimismo, su ubicación geográfica hace posible el encuentro de múltiples microclimas que varían según la altura sobre el nivel del mar.

Todos estos microclimas permiten que los indígenas sobrevivan de la tierra. En los pueblos más altos, las tierras se caracterizan por tener poderes curativos relacionados con ritos de sanación y adivinanzas (Duque, 2012). Entre los 1000 y 2000 msnm la tierra brinda variedad de alimentos como papa, yuca, ñame, frutas, café y cacao. Esto conlleva a que todas las familias tengan un refugio en cada piso térmico y puedan disfrutar de la diversidad que ofrece la Sierra durante las 12 lunas llenas.

Umunukunu es una tierra de promisión que tiene como objetivo proteger el corazón del planeta Tierra: los indígenas son los encargados de cumplir este legado y conservar la riqueza que la Sierra les ofrece, una riqueza natural y cultural desconocida por muchos, alrededor del mundo. Debido a las particulares características del estilo de vida de los indígenas, las personas externas a la Sierra han creado concepciones sobre sus habitantes como pobres o salvajes (El Espectador, 2017).

Para los indígenas de la Sierra, su tierra es su lugar seguro, el lugar donde encuentran bienestar y desarrollo, un desarrollo contrario al que propone el capitalismo. *Umunukunu* les brinda lo que, para ellos, se define como riqueza: la naturaleza y el poder de proteger el universo.



2.2. Personajes



Figura 1. Manuel Garavito. Fotografía por Salamanca Balen (2017).

Manuel es el personaje principal de *Umunukunu*: él es un indígena kogui que está en la búsqueda de su propia riqueza alrededor de la Sierra Nevada de Santa Marta; por lo tanto, el recorrido y exploración por Umunukunu va a estar a los pasos de él. Durante todo el recorrido por la Sierra, Manuel se estará haciendo preguntas que se irán respondiendo por medio de las vivencias de los indígenas y del conocimiento ancestral de los mamos.

Los *hermanos mayores*, como se denominan los indígenas a sí mismos, estarán presentes durante todo el recorrido para enseñarnos cómo viven de la tierra y darle una enseñanza a Manuel. En cada uno de los pueblos, empezando por Casa Indígena, ubicada al nivel del mar en el pueblo de Palomino, seguido de Kasakumake, situada aproximadamente a 400 msnm, pasando por Jumandita a casi 600 msnm y finalizando en uno de los pueblos más altos de la Sierra, Ñimaizhi, que alcanza los 1500 msnm, los indígenas de la región realizan sus actividades diarias, que están empapadas de una tradición ancestral y cosmológica. En el recorrido por estos pueblos, los hermanos mayores desmienten muchos mitos creados por los "hermanos menores", todos aquellos exteriores a la Sierra.

Entre los hermanos mayores se encuentran los siguientes personajes:

Mamos



Figura 2. Mamos Ñimaizhi. Fotografía por Salamanca Balen (2017).

Los mamos son los líderes espirituales. Ellos están a cargo de mantener el orden natural del mundo a través de canciones, meditaciones, pagamentos y rituales de ofrendas. Ellos representan el principio del conocimiento y son una guía para su comunidad. De esta manera y, de manera simbólica, cuatro mamos son parte del hilo narrativo de *Umunukunu*, pues son ellos quienes guían a Manuel con sus enseñanzas.

Jabas



Figura 3. Jaba Teresa. Fotografía por Salamanca Balen (2017).

Las jabas son las esposas de los hombres. Ellas son las encargadas de tejer las mochilas con fique y lana de oveja para sus maridos. También realizan el trabajo de orfebrería para adornar la vestimenta de las mujeres de la comunidad. Las jabas, a su vez, tienen la labor de sembrar la coca y cortarla para dársela a sus esposos. Asimismo, cuidan de sus hijos y se encargan de cocinar los alimentos para su hogar.



Figura 4. Jaba Josepa. Fotografía por Salamanca Balen (2017).

Sauma



Figura 5. Sauma Ñimaizhi. Fotografía por Salamanca Balen (2017).

Los sauma, los niños de cada pueblo, son los que llenan de alegría e inocencia a la comunidad. Ellos están en constante aprendizaje acerca de su cultura y sus ancestros. Además de ayudar con las labores diarias como sembrar, recoger agua o cuidar de los animales, los niños se divierten con la naturaleza de la Sierra. Las niñas, al cumplir la suficiente edad de maduración, son asignadas a un esposo con el cual pasarán el resto de sus vidas y formarán una familia.



Figura 6. Sauma Kuisis. Fotografía por Salamanca Balen (2017).

2.3. Conflicto

A pesar de que la Sierra Nevada de Santa Marta es un paraíso de absoluta riqueza en el que sus habitantes viven plenamente, a lo largo de la historia se han creado concepciones de las miserables condiciones en las que viven los indígenas, demarcándolos como habitantes pobres o personajes salvajes, ignorando las condiciones de su hábitat y la cultura que llevan dentro. Manuel, nuestro protagonista, al tener constante contacto con el mundo occidental, se ha hecho varias preguntas acerca de lo que realmente es la riqueza: en su día a día se da cuenta de que el mundo civilizado no lo llena por completo, y cree que los ingresos materiales no lo satisfacen completamente; por lo tanto, decide explorar la Sierra y responderse varias preguntas con ayuda de su comunidad y de la sabiduría de los mamos.

Aquellos quienes habitan en un mundo capitalista y tienen los ingresos que les permiten acceder al mercado de bienes y servicios han creado una concepción de la pobreza relacionada con las condiciones del orden económico, es decir, con el proceso de acumulación del capital y las condiciones de vida asociadas con la educación, la vivienda, las relaciones sociales, la salud y la cultura.

Para comprender la pobreza no basta con describir las condiciones materiales; hay que intentar comprender a quienes viven en esas condiciones y en especial analizar el modo en que los sujetos las perciban, las sientan, la evalúan y actúan



frente a ella (Guevara, 2012). La pobreza es un concepto desconocido para los indígenas de la Sierra: ellos se han encargado de que cada uno de los habitantes de su tribu tenga lo necesario para vivir. Por esta razón, los terrenos de caza, pesca o recolección de frutos silvestres nunca tienen dueños particulares, sino que son comunales. Los objetos ceremoniales, aunque hereditarios por generaciones en las familias de los sacerdotes, nunca se consideran como propiedad particular, ni tampoco comunal, sino que pertenecen a la divinidad tribal (Correa, 2000). Con todo lo que Umunukunu les brinda, los indígenas se han conservado por generaciones, sin necesidad alguna de dejar sus tierras: en estas, ellos encuentran su comida, los recursos para construir sus casas, sus medicamentos e incluso las plantas sagradas con las que consiguen sabiduría.

La pobreza es un término que se acopla al estilo de vida de cada persona. Por esta razón, un campesino, un europeo o un mestizo no tienen la misma concepción de lo que este significa, de tal manera que es equivocado juzgar a los indígenas por su manera de vivir y denominarlos pobres sin saber que, para ellos, solo el hecho de habitar en la Sierra Nevada de Santa Marta y proteger el planeta desde ahí, los hace sentir afortunados y con la mayor riqueza considerada por ellos, una riqueza natural y ancestral que solo los indígenas pueden entender y disfrutar.

2.4. Género y formato

Umunukunu es una película DOCUMENTAL que, por su duración (50 minutos), entra dentro de la categoría de MEDIOMETRAJE. Como documental, el proyecto maneja una modalidad OBSERVATIVA aunque también haya uso de elementos reflexivos e interactivos.

3. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

3.1. Objetivo general del documental

El documental pretende contar cómo el concepto de pobreza ha sido siempre una construcción social y mostrar cómo esta no puede estar basada solamente en la faceta económica de la sociedad, sino que debe ser un concepto construido integralmente. Pretende demostrar al espectador cómo este concepto de pobreza ha sido impuesto sobre nosotros por un sistema del cual hacemos parte a veces sin quererlo. Así, aquellas personas fuera del sistema (político, social, cultural, educativo, etc.) nos enseñan cómo las necesidades que tenemos son generadas por ámbitos de consumo, y cómo la riqueza se encuentra en la medida en la que podemos suplir nuestras necesidades básicas sin necesidad de ser controlados por un sistema económico que encuentra sus bases en lo material.

Umunukunu busca, entonces, descubrir la Sierra Nevada de Santa Marta, no solo según la cosmogonía kogui, como el centro del universo y el ombligo del mundo, sino como una fuente infinita de riqueza para aquellas personas que la habitan. El documental presenta a la montaña como un argumento que refuta la concepción occidental de la riqueza y, por lo tanto, también de la pobreza. Por medio de este documental se quiere contar realmente cómo viven los indígenas de la Sierra Nevada: alejados de un sistema consumista, logran saciar todas sus necesidades con lo que la montaña les provee.

3.2. Objetivos específicos

- Mostrar cómo la pobreza es un concepto que, si bien es real y un problema grave para la sociedad occidental, es también creado y sostenido por un sistema que no se puede mantener sin las clases sociales.
- Explorar el estilo de vida de los indígenas de cuatro pueblos ubicados a diferentes altitudes de la Sierra, empezando desde el nivel del mar hasta los 1.500 msnm.
- Identificar las riquezas que la Sierra Nevada de Santa Marta les brinda a sus habitantes y cómo estas se convierten en recursos de autosuficiencia y supervivencia.
- Plantear al espectador preguntas sin respuesta única para hacerlo consciente de que el proceso de globalización no es igual de beneficioso para todos los seres humanos.

3.2.1. ¿Por qué es llamativo?

El documental es llamativo porque habla de problemas reales y graves en la sociedad occidental, pero tratados desde un punto de vista diferente, la cosmogonía indígena. La pobreza es un problema que concierne a todos y en este documental se van a abarcar dos perspectivas diferentes de la riqueza. Es un proyecto que documenta de forma audiovisual la manera en la que los hermanos menores conciben la riqueza desde los recursos económicos ligados a lo material, y cómo los hermanos mayores perciben la riqueza desde la naturaleza.

Este recorrido por la Sierra Nevada no solamente muestra un ángulo diferente de los conceptos de pobreza, sino que le plantea al espectador diferentes preguntas y posibles respuestas, mas no una respuesta absoluta. De tal manera, el espectador puede entrar en un proceso de crítica frente al proceso de globalización y crear sus propios juicios frente a los diferentes sistemas que lo alimentan.



3.2.2. ¿Por qué es importante contarlo?

Contar esta historia es importante debido al ya mencionado proceso de globalización que se está viviendo en el mundo contemporáneo. La globalización abre fronteras sociales, políticas, económicas y de distinta índole entre los países y las culturas. Los indígenas, no solo los de la Sierra están, en su mayoría, cerrados a este proceso, pues involucra muchos cambios en su cultura y sus costumbres.

Existen personas que aseguran que la globalización es un proceso necesario aún para los pueblos indígenas, pues el mundo se está transformando de una manera muy rápida y nadie se puede quedar atrás. En ese sentido, Ángel Espinoza (2009) asegura que “la globalización es un proceso que tiene muchos semblantes y que influye de manera determinante en todos los grupos y actores sociales, en este sentido, los pueblos indígenas no están libres de su influjo” (pag. 2). Sin embargo, existen también personas e instituciones como la ONG Survival International que dedican su vida a luchar por los derechos de los pueblos indígenas, incluyendo, dentro de estos, el derecho a mantener sus culturas y tradiciones libres de cualquier influencia.

De esta manera, y siendo conscientes de los dos puntos de vista más radicales en cuanto a este tema, y los matices que existen entre estas dos puntas, *Umunukunu* presenta esos puntos de vista contados desde las dos partes, mundo occidental y mundo indígena. De esta manera, el espectador tiene una herramienta más para crear sus propios juicios y organizar un argumento que le permita tener un pensamiento crítico frente a esta situación de la cual nadie es ajeno.

4. INVESTIGACIÓN

4.1. Sierra Nevada de Santa Marta

4.1.1. Ubicación geográfica

La Sierra Nevada de Santa Marta (SNSM) está ubicada al norte de Colombia, entre los departamentos de Magdalena, La Guajira y Cesar. Es un gran sistema montañoso entre el mar y la región del Caribe colombiano, que cuenta con una inmensa reserva acuífera y valiosos biomas neo tropicales (Viloria, 2005). La cima de la montaña se encuentra a unos 5.000 metros de altitud. En su base, a las orillas del Caribe, una densa selva tropical reviste las bajas llanuras. A medida que la montaña va tomando altura, la selva se va transformando en una sabana abierta y en bosques nubosos (Survival, 2017). La SNSM es la montaña costera más alta del planeta y la montaña más alta de Colombia, siendo un sistema montañoso totalmente aislado de la Cordillera de los Andes. Sus picos más altos se conocen como Pico Cristóbal Colón y Pico Simón Bolívar.



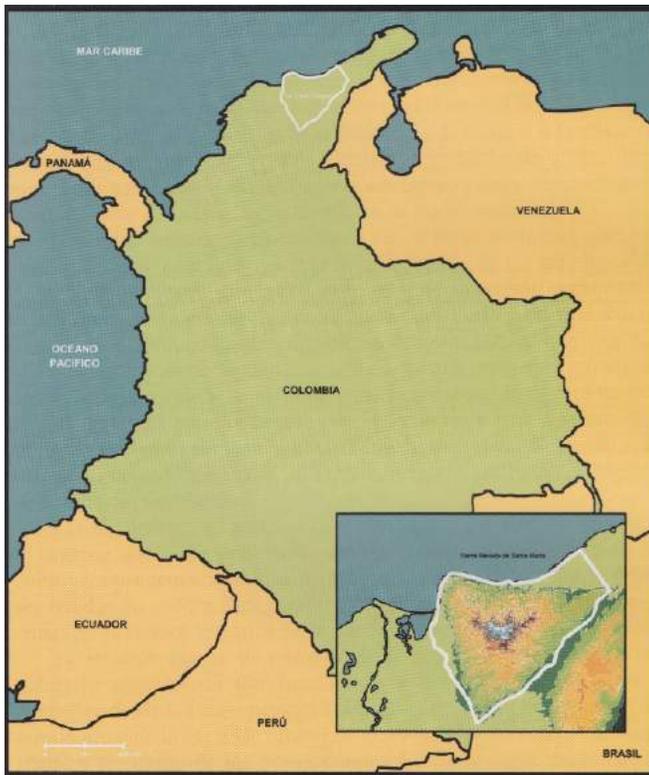


Figura 7. Sierra Nevada de Santa Marta. Localización general. Recuperado de Duque (2012, p. 31)

Debido a su tamaño, variación altitudinal y posición tropical, en la SNSM se encuentra una amplia variedad de climas y ecosistemas, siendo importante desde el punto de vista hidrológico y biológico por ser la principal fábrica de agua de la costa norte colombiana. En ella nacen aproximadamente 30 cuencas hidrográficas que abastecen en la zona plana a una población cercana al millón y medio de habitantes, y es allí donde también está representada la diversidad de los ecosistemas de la América tropical. La apariencia de la Sierra Nevada de Santa Marta es la de una pirámide de base triangular, con un área aproximada de 12.230 km² calculados a partir de los 200 metros sobre el nivel del mar. El flanco norte bordea al Mar Caribe desde las tierras planas y áridas del sur de la Península de La Guajira hasta los alrededores de la ciudad de Santa Marta, en la desembocadura del río Manzanares; el flanco occidental limita con el Mar Caribe, la Ciénaga Grande de Santa Marta y la planicie aluvial del río Magdalena, desde la desembocadura del río Manzanares hasta la población de Bosconia en el departamento del Cesar. Finalmente, el flanco oriental está enmarcado por los valles de los ríos Cesar al sur y Ranchería al norte, entre Bosconia en el departamento del Cesar y la población de Cuestecitas en el departamento de La Guajira (Colparques, 2017).

La SNSM es un fenómeno geográfico excepcional, ya que pocos macizos al lado del mar llegan hasta tal altura. Como es natural en los macizos, en la Sierra existen numerosos ríos y quebradas. Los ríos que desembocan en el mar desde la



vertiente norte son, de oeste a este, los ríos Piedras, Mendihuaca, Guachaca, Buritaca, Don Diego, Palomino, San Salvador, Ancho (o San Miguel) y Calancala o Ranchería. Hacia el oeste y desembocando en el mar o en la Ciénaga Grande, corren, de norte a sur, los ríos Manzanares, Gaira, Córdoba, Río Frío, Orihueca, Sevilla, Tucurínca, Aracataca y Fundación (Reichel-Dolmatoff, 1985). La SNSM está conformada por lagunas en lo más alto de sus picos, en las que nacen los ríos mencionados anteriormente; estas lagunas son alimentadas por la nieve de los páramos.



Figura 8. Sierra Nevada de Santa Marta

En la Sierra Nevada nacen las aguas que abastecen los acueductos de todos los asentamientos que la circundan, con una población cercana a 1,5 millones de habitantes y las distintas explotaciones agrícolas, ganaderas y mineras ubicadas en su área de influencia (Colparques, 2017). Como menciona Viloria de la Hoz (2005) en su libro *La Sierra Nevada de Santa Marta. Economía de sus recursos naturales*, la Sierra Nevada de Santa Marta es una gran “estrella del agua” que produce unos 10.000 millones de metros cúbicos de agua al año, de los cuales un gran porcentaje escurre directamente al mar Caribe, a la Ciénaga Grande de Santa Marta o a la Ciénaga de Zapatosa.



4.1.2. Clima

La SNSM, al ser una montaña que alcanza casi los 6.000 metros de altura, tiene una variedad de climas. Reichel-Dolmatoff (1985), en su investigación sobre los kogui, divide la Sierra por metros de altura. Según él, la zona tropical abarca la mayor parte de la extensión total y alcanza hasta unos 1.300 metros, altura que corresponde aproximadamente al nivel de las nubes bajas. La zona subtropical sigue posteriormente, llegando hasta los 2.500 metros, donde empieza la zona templada que a los 3.500 metros limita con los páramos. A unos 1.000 metros más arriba aparece la nieve.

Para hablar de la temperatura, es necesario comprender la ubicación de la SNSM. Como ya se mencionó anteriormente, la Sierra está ubicada en el norte del país. En todo el noroeste se distinguen dos estaciones en el año: la época lluviosa, o invierno, que comienza a fines de marzo o comienzos de abril y que permanece hasta la mitad del mes de diciembre, y la época seca, o verano, que está presente entre los meses de diciembre y abril. Una corta época poco lluviosa en julio se designa como *veranillo*.

4.1.3. Fauna

Según la fundación ProSierra, en la Sierra se puede encontrar cerca del 30% de la fauna vertebrada registrada para todo el territorio nacional, a excepción de los peces. Como es conocido mundialmente, Colombia es el país con mayor biodiversidad de aves y en la Sierra se encuentra una gran cantidad de estas.

4.1.3.1. Aves

De los 21 órdenes de aves registrados para Colombia, 19 están presentes en la Sierra Nevada. Así mismo, de las 27 familias del orden Passeriformes, 21 se encuentran en el macizo con 180 géneros y 318 especies. En este grupo se ha descrito la mayor cantidad de especies únicas para la Sierra Nevada. De las 14 especies endémicas, 9 pertenecen a los Passeriformes, 4 a los Apodiformes y una a los Psittaciformes. Dentro de los primeros, las especies endémicas se distribuyen principalmente en las familias Parulidae y Furnariidae (Fundación ProSierra, 2017).

Reichel-Dolmatoff, en su expedición por la Sierra en los años 40, describió una gran cantidad de aves, como las de la familia Cracidae, que son apreciadas presas de caza y son bastante comunes hasta las grandes alturas. También mencionó la presencia de aves rapaces, lechuzas, palomas, tominejos y tucanos. En la costa septentrional se encuentran, también, especies de pelícanos y garzas. Muchos guías de la región de Palomino consideran que las montañas costeras son el mejor destino para realizar avistamiento de aves.





Figura 9. Cóndor andino, especie presente en la Sierra Nevada. Wikimedia Commons.

4.1.3.2. Mamíferos

La fauna de mamíferos de la Sierra Nevada de Santa Marta está distribuida en 10 órdenes con 32 familias y 189 especies posibles que corresponde al 17,98% de las especies de fauna de vertebrados reportados. El actual estado de conocimiento de las especies presentes o posibles permite ver que el grupo con mayor amplitud es el de los murciélagos, que alcanza cerca de 109 especies, seguido por el de los roedores, los carnívoros y marsupiales, entre los más importantes (Fundación ProSierra, 2017).

En su libro *Los Kogi*, Reichel-Dolmatoff (1985) citó algunas familias y especies que observó con frecuencia y que desempeñan algún papel en la cultura indígena: el llamado “tigre” o jaguar (*Panthera Onca*) es bastante frecuente en las selvas tropicales y subtropicales de la vertiente norte, pero es más bien raro en las otras vertientes; lo mismo sucede con el puma o “león” (*Felis Oca*). El tigrillo o “gato pardo” (*Felis Pardalis*) es también común. Muchos pequeños mamíferos de hábitos más bien nocturnos se designan por parte de los colonos mestizos como “zorros” (zorro perro, zorro chucho, zorro guache y otros). Conejos, mapuritos y marticas son frecuentes. La danta abunda principalmente en la vertiente norte, donde se encuentra desde las tierras bajas hasta los climas fríos, al igual que el venado. Paca capibara, puerco maná y zaíno son los principales animales de caza y abundan en la vertiente norte. Los armadillos son frecuentes en las tierras planas calientes del norte, pero escasos en las otras vertientes o en alturas más grandes. Los monos aulladores y los micos existen en muchas partes.

4.1.3.3. Peces

Un aspecto por resaltar con la presencia de peces en la SNSM se relaciona con la elevada pendiente y la corriente tan fuerte y rápida, que impide la presencia de este tipo de fauna.



La investigación realizada por la Fundación ProSierra (2017) es la siguiente:

Es el grupo menos estudiado de los vertebrados en la Sierra Nevada de Santa Marta. Los pocos estudios que existen no sobrepasan los 1.000 metros de altura, lo que contribuye a mantener grandes vacíos acerca de su riqueza y composición. En la actualidad está representado por las clases Chondrichthyes y Osteichthyes (Actinopterygii), distribuidos en 13 órdenes, 33 familias, 73 géneros y 95 especies de las cuales, hasta el momento, no se reporta ninguna como endémica. El grupo de peces corresponde aproximadamente al 8,56% de la fauna de vertebrados registrados para la Sierra Nevada de Santa Marta.

4.1.3.4. Reptiles

La distribución altitudinal por géneros para el grupo de los reptiles presentes en la Sierra Nevada es el siguiente: en la selva ecuatorial, 57 géneros; en la selva subandina, 22 géneros; selva andina, 3 géneros y en el páramo un género y constituye junto con los anfibios el grupo de mayor grado de conocimiento sobre su composición y distribución en la Sierra Nevada.

4.1.2. Flora

La ecología de la Sierra es muy variada debido a su gran extensión y altitud. En las zonas más bajas, entre el mar y alrededor de los 1000 msnm, se presenta un bosque denso siempre verde ombrófilo. Sus árboles se caracterizan por tener una altura de 15 metros y estar rodeados de cuencas, como el río Piedras y Palomino. En la experiencia de campo se observó que esta vegetación se presenta en la Casa María, en Palomino, y en el pueblo de Kasakumake. Más arriba de los 1000 msnm se encuentra un bosque denso siempre-verde ombrófilo tropical submontano. En esta altitud, los árboles son mayores a los 15 metros y la niebla es muy frecuente, por lo tanto, la humedad de aumenta y las lluvias son más frecuentes. Estas características se identificaron en los pueblos de Jumandita y Ñimaizhi. El bosque tropical montano se presenta después de los 2300 msnm y sus árboles crecen hasta los 15 a 20 metros y la pluviosidad alcanza 2500 mm.

El páramo abierto se encuentra en torno a los 3200 msnm. En este ecosistema abundan los arbustos y las herbáceas, la humedad se presenta en gran cantidad y existe una sequía intensa en el costado sur. Después de los 3800 msnm, los matorrales del páramo se manifiestan en una vegetación leñosa concentrada en las orillas de corrientes y laderas, y los frailejones forman un bosque cerrado topando con los ríos Donachui y Guatapurí. Los lagos glaciares provienen de los deshielos depositados que se encuentran encima de los 3000 msnm: en estos lagos crecen plantas sumergidas y emergentes.



El superpáramo se encuentra entre los 4000 y 4600 msnm: este corresponde a las zonas rocosas de las crestas de las cumbres y derrubios glaciares. Entre las grietas, se puede presentar algún tipo de vegetación. Las áreas periglaciares, las zonas próximas al borde de las lenguas nevadas, no tienen vegetación presente. Alrededor de los 5500 msnm, se presencia nieve permanente y está cubierta por hielos y lagunas glaciares (Fundación ProSierra, 2017).

4.2. Indígenas en la Sierra Nevada

En sus laderas viven cuatro pueblos indígenas diferentes, pero emparentados entre sí: los arhuacos (o ikas), los wiwas (ó sanká), los kogui y los kankuamos. Juntos, suman más de 30.000 personas (Survival, 2017). Sus lenguas hacen parte de la familia lingüística de las lenguas chibchenses. Los kogui son, quizá, los más aislados y los que más conservan su cultura intacta, a diferencia de los wiwas y arhuacos, que viven en constante contacto con los colombianos. Durante la investigación se percibió que los arhuacos usan prendas de vestir no tradicionales, como jeans, cachuchas y camisetas que intercambiaron o compraron en el pueblo de Palomino. Físicamente, los indígenas de la Sierra son muy parecidos entre sí, a excepción de los ika, que mantienen una estatura más alta.

Los indígenas con los que más se tuvo contacto fueron los kogui. Ellos se caracterizan por su estatura baja, su piel morena y cabellos negros y lisos. Su cuerpo es ancho y de extremidades cortas, sus ojos son alargados y oscuros, tienen una mirada penetrante. Su nariz es pequeña y achatada, sus labios son gruesos y sus dientes oscuros por el uso constante de poporo y jugo de tabaco. Los indígenas mantienen su contextura ancha debido a que están en constante movimiento, durante sus largas caminatas, los hombres van poporeando y las mujeres alzando a sus hijos y tejiendo.

Los kogui viven principalmente en las faldas septentrionales, donde ocupan especialmente los valles de los ríos Palomino, San Miguel y Ancho a una altura promedio de 1.000 a 2.000 metros sobre el nivel del mar. Un grupo pequeño vive en el alto río Don Diego y otro en las cabeceras del río Ranchería. A finales del siglo pasado, como cuenta Reichel-Dolmatoff (1985), aproximadamente de 1975 en adelante, se produjo una migración en esta zona, causada, por una parte, por la actividad de los misioneros, y por otra, por la guerra civil en Colombia, en la que bandos de ambos partidos políticos se refugiaron en el territorio indígena mencionado. Un grupo kogui, procedente principalmente del valle de Palomino, emigró hacia el oeste y llegó pasando por el alto río Don Diego a las cabeceras del Río Frío, ya en las vertientes occidentales de la Sierra Nevada.

Los kogui habitan principalmente el norte de la Sierra y los ika o arhuacos en el suroriente y en los ríos que bajan al occidente, aunque en ocasiones se ven poblaciones arhuacas muy cercanas a los pueblos kogui. Estas dos comunidades raramente tienen que convivir o interactuar, pero se consideran muy afines.



4.2.1. Proceso de colonización

Antes de la llegada de los españoles a Colombia, la SNSM era territorio de los tayronas, quienes cuidaron de la sierra y desarrollaron una tecnología en el manejo de terrazas y caminos a base de piedra que les servían como transporte de agua. Vilorio de la Hoz (2005), en el libro *Sierra Nevada de Santa Marta - Economía de sus recursos Naturales* menciona lo siguiente:

En el período prehispánico, los indígenas de la Sierra Nevada lograron articular los procesos productivos, urbanísticos y sitios de pagamentos, a través de una extensa red de caminos empedrados que intercomunicaban un amplio territorio del macizo, desde el nivel del mar hasta altitudes próximas a los 2.500 m.s.n.m. Las tribus de la costa, productoras/recolectoras de pescado y sal, intercambiaban con las de valles intermedios hortalizas y otros bienes agrícolas, presentándose una dependencia intertribal (p. 3).

Mientras tanto, en el Nuevo Mundo, los virreyes y la Real Audiencia, desde España, se encargaban de repartir el territorio colombiano que, para esa época (s. XVI) se conocía como la Nueva Granada. Este territorio no había tenido mayor trascendencia en términos de riqueza y de recursos ya que era solamente un territorio de paso por las grandes vías marítimas. Esta situación se mantuvo hasta que Inglaterra y Francia empezaron a reclamar un papel más dominante en los procesos colonizadores: el puerto de Cartagena de Indias fue tomando importancia al ser el lugar de recolección de riquezas del norte de América del Sur.

El investigador y arquitecto Juan Pablo Duque Cañas, en su libro *Territorios indígenas y Estado: A propósito de la Sierra Nevada de Santa Marta* (2012), resume el inicio de la colonización de esta manera:

Ahora bien, como una cosa era la situación de guerra entre España y sus vecinos, teniendo como escenografía el mar y sus costas, y otra su presencia en las tierras del interior, las regiones pobladas fueron repartidas de manera que se pudiera ejercer un relativo control sobre ellas, facilitando por la casi inexistente oposición indígena, pues la mayoría fue rápidamente sometida e incorporado al llamado *orden civilizado* (p. 79).

Durante continuas batallas, los tayronas se defendieron de los españoles, pero fueron derrotados. Algunos indígenas escaparon de los colonos y se refugiaron en lo más profundo de la Sierra, viviendo aislados casi hasta finales del siglo XIX. Los españoles bautizaron la parte suroriental como San Sebastián, pero el poblado no prosperó.



Luego de la derrota militar de los tayronas entre 1599 y 1600, los españoles abandonaron sus incursiones militares o de colonización en la Sierra Nevada. Fue solo hasta 1693 cuando los primeros misioneros capuchinos fueron autorizados por el rey para trasladarse a la provincia de Santa Marta para catequizar a los indios arhuacos. Los capuchinos llegaron primero a Venezuela, y de allí se desplazaron hacia los territorios de La Guajira, Sierra Nevada y Perijá. En 1716 iniciaron su obra evangelizadora en las distintas tribus de la región como los arhuacos, chimilas, yuppas (tupes o yukos) y wayúu (De Vilanesa,1952). A partir de este momento, el régimen colonial se extendió por la Sierra Nevada, según menciona Vilorio (2005):

La segunda mitad del siglo XVIII se caracterizó por la integración de comunidades y territorios indígenas al sistema colonial, a través de la creciente fundación de parroquias indígenas al interior de la Sierra Nevada. Además de San Sebastián de Rábago, se fundaron las parroquias de San Isidro de Atánquez, Marocaso, El Rosario, San Pedro (Bongá), San Antonio, San Miguel y San Carlos de la Fundación. Este último asentamiento se estableció en 1788, en la zona plana aledaña a la vertiente occidental de la Sierra Nevada, a mitad de camino entre Santa Marta y Valledupar. Desde esta nueva población, se dirigieron los operativos de “pacificación” contra los indios chimilas, y se logró así vincular a la producción agropecuaria una fértil región enmarcada por los ríos Tucurinca, Aracataca, Fundación y Ariguaní, las estribaciones occidentales de la Sierra Nevada, y la Ciénaga Grande de Santa Marta. Casi 200 años después del aniquilamiento de los tayrona, a manos de los españoles en Bonda y Pocigüeyca, se produjo el control militar sobre los chimilas y su sometimiento al régimen colonial (p. 6).

El siglo XIX se caracterizó por la oposición ideológica al reconocimiento de los derechos de los indígenas como ciudadanos, influenciada por la religión y la política, que denominaba a los indígenas como salvajes reducidos a la vida civil. Por lo tanto, los indígenas debían abandonar sus tierras y creencias tradicionales para reducirse a la doctrina cristiana que estaba arrojando a todo el Estado nacional colombiano. Esta transformación a una vida civilizada significaba la custodia de los indígenas a los misioneros, quienes dejaron todo en manos de la iglesia para así determinar cómo estas sociedades -atrasadas y salvajes- debían ser gobernadas. Esto avalaba el proceso de aculturación y la usurpación de tierras en donde los aborígenes fueron sometidos a todo tipo de torturas psicológicas y físicas, según menciona Duque (2012):

A tan infortunada costumbre no fueron ajenas ni siquiera las figuras más representativas de este periodo centenarista. El dirigente político Rafael Uribe Uribe consideraba, en 1907, que la existencia de indios solo demostraba el atraso del país. Para corregir esta situación, promovió la colonización militar de los territorios indígenas y la enseñanza urgente del



idioma español entre ellos como mecanismo para llegar a la civilización buscada (...) (p. 89).

A mediados del siglo XX, se produjo un fuerte proceso de poblamiento en la Sierra, ya que muchas familias provenientes del interior del país buscaron un refugio alejado de la violencia que sucedía en el resto de Colombia. Asimismo, en los años 70 se dio una movilización hacia los bosques de la SNSM para el cultivo de marihuana, producto de la gran demanda internacional. Además del sufrimiento de los indígenas por esta invasión, fueron equívocamente culpados como cooperadores de estos movimientos ilegales.

En *Territorios indígenas y Estado*, Duque (2012) menciona lo siguiente, haciendo énfasis en el reproche del indígena:

Pero sobre todo y en esencia, los indígenas han rechazado, desde el principio, que sus territorios sagrados hayan sido convertidos en escenarios de guerras que no comparten, provocando represalias que los han afectado más a ellos que a los bandos del conflicto. Por otro lado, a los grupos armados al servicio mercenario de narcotraficantes, políticos y terratenientes corruptos les recriminan usar su fuerza ilegal para proteger las tierras usurpadas ilícitamente, en un alarmante proceso que cada vez se muestre más dramático, pues está mediado, a su vez, por el desplazamiento o la desaparición de buena parte de la población indígena (p. 92).

4.2.2. Los Kogui

4.2.2.1. Cultura material y tecnología

El indígena Kogui organizó su mundo sistemáticamente y, con la construcción de tiendas y chozas, no solamente concibió un bienestar técnicamente posible, sino que también expresó simbólicamente un comportamiento cultural, producto de una triple necesidad: crear un medio técnicamente viable y eficaz, asegurar un marco para el sistema social, y ordenar el espacio circundante a partir de su propio centro existencial. Así, el hábitat humano es el símbolo concreto del sistema social, estructurado y simbolizado entre lo íntimo, que es él mismo, y lo exterior. Leroi-Gourhan plantea que, a partir de la ubicación e identificación de este centro, el mundo circundante se percibe y reconoce por dos vías: una estática -que le permite, desde su foco, reconstruir los círculos sucesivos que van amortiguándose hacia fuera, hasta los límites con lo desconocido, que ya no se atreve a transgredir- y la otra dinámica, sólo posible a través del recorrido espacial, para conocerlo y acostumbrarse a él. Estas dos vías de aprehensión espacial las denomina, en su orden, *irradiante* e *itinerante* (Duque, 2012, p. 36).



Según el planteamiento de Leroi-Gourhan, los indígenas crean su territorio a partir del centro de su mundo, del cual salen unos anillos que determinan su intimidad, protección y reconocimiento según la cercanía al núcleo: estos se conocen como irradiante (Figura 10). La otra vía se denomina itinerante (Figuras 11 y 12) y se enfocan en los múltiples recorridos del territorio, que de manera radial o espiral se identifican desde el centro hasta los puntos geográficos reconocibles que se encuentran ubicados en los límites externos de su territorio.

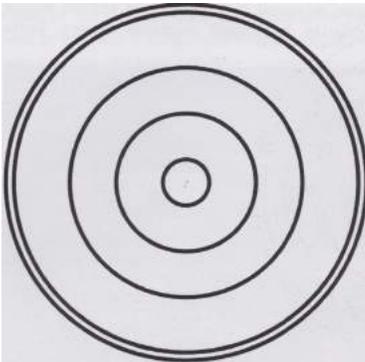


Figura 10. Irradiante.

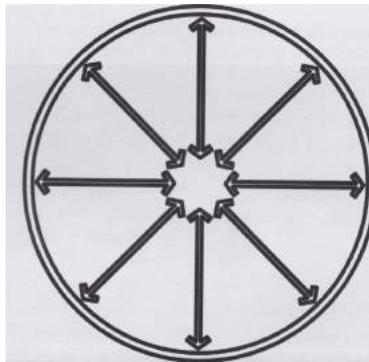


Figura 11. Itinerante.



Figura 12. Itinerante, espiral.

Tomadas de Duque (2012, p. 38-39).

Los kogui forman poblaciones con una gran cantidad de casas. En todos los pueblos existe un centro ceremonial o centro social, alrededor del cual se agrupan las casas casualmente, según menciona Reichel-Dolmatoff (1985). Generalmente, el terreno sobre el que se levanta la población no es muy plano y se construyen pequeñas murallas transversales de piedra o zanjas de desagüe para evitar que durante la estación lluviosa se erosione demasiado el suelo.

Kasakumake, el pueblo visitado durante la investigación de campo, tenía un río cristalino al lado de la población en donde las mujeres recogían agua y bañaban a sus hijos. Alrededor de cada casa, las mujeres siembran pequeños cultivos y cerca a los pueblos siembran plantas medicinales. En las poblaciones existe el centro ceremonial, la cocina comunal y la cárcel: esta última es la más pequeña, tiene un cepo con dos maderos que sirven para torturar. En la cocina comunal preparan la comida para las ceremonias y las fiestas. Cada uno de los nombres de los pueblos se asignan según las adivinaciones de los mamos.

Cada familia tiene dos casas en cada pueblo, en una vive el hombre y en la otra la mujer. Tradicionalmente, es prohibido que la mujer entre a la casa del hombre y este a la casa de ella y los hombres comen en el espacio entre las casas, donde la mujer les pone la comida. Esta costumbre existe aún en muchos lugares, pero en otros ya tiende a desaparecer y, a veces, vive la familia bajo un solo techo; esto ocurre, principalmente, en las zonas más expuestas a la aculturación. En la población, en cambio, los hombres duermen siempre en la casa ceremonial, de modo que las casas de

vivienda tienen en el fondo solo la función de cocinas donde permanecen las mujeres y los niños (Reichel-Dolmatoff, 1985, p. 53).

Las casas de los indígenas, comúnmente llamadas chozas, están dispuestas circularmente y terminadas en altos techos cónicos. La construcción de las casas es un trabajo exclusivo de los hombres. Primero, nivelan el suelo y hacen un cimiento circular de piedra. Luego clavan aproximadamente 18 palos de madera de casi 2 metros de alto. El techo se hace aparte de forma cilíndrica y luego se pone como un sombrero. Para cubrir las paredes se hace un tejido con caña y una mezcla de barro. En ese tejido se deja un espacio libre que sirve como puerta. Al final, se cubre el techo con hojas de palma secas.



Figura 13. Jui Ñimaizhi. Fotografía por Salamanca Balen (2017).



Figura 14. Jui Ñimaizhi. Fotografía por Salamanca Balen (2017).



Figura 15. Jui Ñimazhi.

Por lo general, las casas de los kogui son duraderas y representan una buena protección contra la intemperie. Por su tamaño pequeño se calientan rápidamente y la lluvia escurre fácilmente por el techo fuertemente inclinado. Reparaciones y refacciones son, por lo anterior, rara vez necesarias. Ocasionalmente se traen algunos manojos de paja de los páramos para reemplazar otros que se han podrido o se entreteje de nuevo una parte rota en la pared. Las casas que llegan a estar en muy mal estado se abandonan y se construyen nuevas al lado de ellas. El material de las casas viejas casi nunca se utiliza de nuevo, sino que más bien se vuelve propiedad comunal, donde todos pueden aprovisionarse de leña.

“Cada familia kogui tiene varias casas, generalmente tres, que se distribuyen en las distintas zonas económicas climáticas. Una de estas casas se encuentra en las tierras frescas más altas, otra en las tierras bajas calientes y otra en, o cerca, de la población que queda entre estas dos zonas” (Reichel-Dolmatoff, 1985, p. 55). Como resultado de esta condición del hábitat, los kogui tienen dos lugares principales de vivienda. El primero es en la finca, o lugar de trabajo, donde tienen los cultivos o el ganado; y el segundo es dentro del pueblo al que suelen frecuentar. De esta manera, la mayor parte del tiempo, el indígena se encuentra trabajando en su finca, encontrando en el pueblo la reunión social y el tiempo de ocio o descanso. Esta información es resultado de la observación de sus comportamientos durante la investigación de campo.

Dentro de las casas se perciben muy pocos objetos, hecho que no interfiere en el estatus de las familias. Generalmente, los hombres duermen en las hamacas o chinchorros y las mujeres en el suelo en un pedazo de corteza de palma seca. Los niños también duermen en el suelo, pero al cumplir aproximadamente 6 años (según la cuenta de las lunas), ya tienen sus propias hamacas. Todos los indígenas duermen con sus vestidos y durante la noche prenden fuego para calentar la casa; el fogón consiste en cuatro piedras grandes y leña que cortan los niños.

Colgados alrededor de las paredes, se pueden observar utensilios de cocina, calabazas, semillas, y vestimenta; en el piso ponen los alimentos como plátano, yuca y ñame. Las casas, al no tener ningún tipo de escape, acumulan gran cantidad de ceniza. La madera está cubierta de telarañas y las casas están llenas de pulgas y cucarachas que viven en las grietas de las paredes. Esto fue observado en la comunidad Kasakumake, y el antropólogo Reichel-Dolmatoff (1985) reitera lo siguiente haciendo énfasis en la manera en la que ellos se sienten: “en esta semioscuridad, alrededor del fogón, en medio de polvo, hollín y telarañas vive la familia Kogui y por cierto que ellos se sienten cómodos allí” (p.72).



Figura 16. Jui Ñimaizhi. Fotografía por Salamanca Balen (2017).

Los indígenas también son conocidos por su ingeniería. La construcción de tarabitas y puentes para pasar los ríos es una característica de sus caminos. Para los puentes, lo primero que hacen es cortar un árbol muy largo en el que se amarran varias varas largas, un trabajo que requiere la colaboración de muchas personas; después, buscan dos piedras de extremo a extremo para sostener el tronco, cubren los troncos con cortos trozos de madera atravesados para formar el camino y, finalmente, amarran dos maderos largos paralelamente para que funcione como pasamanos. Todos estos trabajos son comunales. Esto demuestra la solidaridad presente en los lazos sociales de los indígenas. Asimismo, construyen murallas, terrazas, pozos y zanjas de irrigación para los cultivos.



Figura 17. Terrazas.

Las vestimentas de los kogui son auténticas y elaboradas por ellos mismos con el algodón que cultivan. Las mujeres usan una tela enrollada alrededor de su cuerpo desde la rodilla hasta el cuello con los hombros descubiertos. Las mujeres y las niñas usan collares hechos en piedras, semillas o de chaquiras que intercambian con los mestizos. Estos collares son heredados, ya que tienen un gran valor dentro de la comunidad. Todos los indígenas usan una manilla que se denomina <aseguranza>, que los protege de cualquier mal. Los hombres usan un pantalón blanco ancho pantanero y una camisa de mangas largas. Ellos utilizan constantemente mochilas tejidas por sus jabas para cargar la coca. Por otro lado, los niños y niñas usan un vestido largo blanco. Cuando los niños tienen a una mujer asignada pueden empezar a usar pantalón. La fabricación de cada tela se demora dos semanas, aproximadamente.

Los kogui cultivan algodón y fique, y también usan la lana de oveja para coser mochilas y sus vestimentas. Las mochilas son un elemento importante en la cultura indígena, las mujeres las tejen con esa lana de oveja y fique. Se cosen con agujas de macana o de acero que intercambian con visitantes. Luego de tejerlas completamente, las mujeres la tiñen con tintes vegetales: para hacer esto, es importante que las mujeres hagan esta actividad en ayuno y no consuman sales porque puede alterar el color de la tinta. Las mochilas y las vestimentas se lavan en el río más cercano con alguna fruta ácida, como mandarina o limón. La fabricación de mochilas, además de servir como carga para comida y coca, es el objeto de comercio más importante en la Sierra.





Figura 18. Vestimenta y orfebrería kogui.

La cerámica es muy escasa en los indígenas de la Sierra, y se usa generalmente para actividades ceremoniales, pues es el mamo el único que puede fabricarla. El barro se amasa entre piedras y con una totuma se alisan, luego dejan secar la pieza al aire libre y se cubre con un madero que se enciende con el fuego. Los calabazos y totumos se usan principalmente como recipientes para cocina, para servir comida y de cuchara, aunque la mayoría de indígenas tiene ollas y platos de plástico que ha ido recolectando como regalos. La talla de madera es muy común entre los kogui: la usan para construir canoas, el trapiche para la panela, sus casas y el equipo del telar para coser. También la usan para tallar algunas armas, como arcos y flechas para cazar pájaros y ratones, aunque no es muy común.

4.2.2.2. Estética, recreación y contacto social

Durante la investigación de campo, el tambor y la flauta fueron los instrumentos que se lograron escuchar, tocados por los hombres. Aunque son, en su mayoría de veces, tocados para celebraciones especiales, también puede llegar a ser parte de su tiempo de descanso y ocio al estar en los pueblos. Asimismo, los indígenas, especialmente los hombres, realizan cantos a la tierra en los momentos de pago u ofrendas a Serankua (Dios de la Sierra). Los bailes son típicos para las ceremonias de fertilidad, y consisten, principalmente, en movimientos de siembra.

En su libro *Los Kogi*, Reichel-Dolmatoff (1985) habla de la música y menciona con más detalle los instrumentos:

Los Kogui tienen dos tipos de flautas verticales (kuísi); la una consiste en un tallo de caña con cinco huecos en el extremo inferior y un hueco en el superior donde está la boquilla formada por un pequeño cilindro algo oblicuo, introducido al interior de la caña- La otra flauta se toca siempre en pares, es decir, hay dos instrumentos que se llaman “macho” y “hembra” que se tocan simultáneamente. El “macho” tiene cinco huecos en el extremo bajo y la “hembra” uno solo. Los huecos de la flauta se queman con una astilla ardiente, tocando con ella la caña y soplando la brasa. Cuando el hueco está suficientemente quemado, se introduce otra astilla dura para redondearlo. La distancia entre los huecos se mide con los dedos y representan siempre el ancho de dos dedos y la mitad del ancho del pulgar. El largo de la flauta se mide, dándole tres veces la máxima distancia entre el meñique más una vez la distancia entre el pulgar e índice. La boquilla la forman de cera con un cañón de pluma (p. 83).



Figura 19. Flauta vertical. Fotografía por Salamanca Balen (2017).

Una de las maneras de aprender de los indígenas es por medio del canto. Los mitos y las tradiciones son recitadas de manera descriptiva y así los jóvenes las escuchan y las aprenden. En las ceremonias, los principales temas de lo que hablan es sobre la naturaleza, el mal tiempo, diversas enfermedades, etc. Durante estas ceremonias, es usual que los indígenas tomen churro, una bebida fermentada de la caña de azúcar; muy rara vez toman chicha de maíz. Los hombres son muy adictos al alcohol y una de las razones por la que van a la cárcel es por el maltrato a sus jabas en estado de embriaguez.

La coca es una planta fundamental en la cultura indígena de la SNSM. Todos los hombres mascan coca constantemente de manera sagrada y como iniciación de la adultez. Como ya se mencionó anteriormente, todas las familias tienen su cultivo de coca al lado de su casa y las riegan con canales o zanjas. En el libro *Los Kogi*, Reichel-Dolmatoff (1985) diferencia tres tipos de coca que pertenecen a tres tribus

diferentes: “una clase de hojas alargadas (tribu Kankuáma), otra de hojas pequeñas (tribu Ika) y una tercera también de hojas pequeñas que se consideran como perteneciente a los Kogi” (p. 87). Las jabas se encargan de recoger la cosecha y ponen las hojas en mochilas para que los jates, los hombres, comiencen con su elaboración. Primero las limpian de tierra e insectos, luego las guardan en una mochilita con piedras que estuvieron al fuego para mezclarlas con cal de mar (conchas). Lo que se conoce como *poporear* es un proceso ancestral que los hombres realizan en su día a día. Reichel-Dolmatoff (1985) describe esta acción cotidiana:

El proceso empieza cuando, primero, el hombre toma con la mano derecha unas 50 hojas de la mochilita y las introduce a la boca. Después de haberlas masticado por unos minutos, escupiendo ocasionalmente el jugo verdoso, saca el palillo del calabacito y lo lleva a la boca, chupando ruidosamente la cal adherida al extremo de la madera. Ahora, teniendo el calabacito en la izquierda, coge el palillo como un lápiz pero entre el índice y el dedo del corazón y frota el extremo mojado de saliva alrededor de la abertura del calabacito con el fin de sacar el palillo. Durante este proceso en el cual el palillo se frota rápidamente con movimientos cortos y duros sobre el calabacito, la mano izquierda da lentamente vueltas a este. Con el tiempo se deposita así alrededor de la abertura del calabacito una capa de cal que se endurece y crece hasta formar un cuerpo de color amarillo. Este se modela con un cuchillo de vez en cuando y forma luego una especie de cilindro o disco, según el tiempo que el calabacito haya estado en uso. Calabacitos de cal que tengan varios años sin haberse roto, tienen a veces un disco grueso y ancho alrededor de la boca el cual se recorta y se forma cuidadosamente. Cada 20-30 minutos más o menos, el individuo extrae las hojas frescas. Las hojas masticadas no se escupen directamente pero durante la masticación se escupe a cada rato el jugo verdoso y amargo (p. 88).



Figura 20. Poporo.

El efecto del poporo les produce a los indígenas un estado de euforia. Según ellos, su memoria se refresca, hecho que contribuye a su funcionamiento en los ritos ceremoniales. De la misma manera, para caminatas largas, el poporo y mascar coca les ayuda para mantener un ritmo adecuado, evitar el cansancio y olvidarse del hambre. Una forma de saludo en la Sierra es el intercambio de hojas de coca. Cuando se realizan largas caminatas, durante el recorrido se encuentran a diferentes familias: el saludo comienza pronunciando *hanchika*, que significa “hola”, luego se responde *hanchibe*, preguntando si todo está bien; a esta pregunta se responde *chibe*, que significa “bien”. Después de este pequeño saludo, se intercambian hojas de coca.

4.2.2.3. Economía

La economía de los kogui se basa en la horticultura, en terrenos de propiedad individual. La recolección y la caza son poco predominantes. En su mayor parte, esta economía sirve únicamente para la subsistencia del grupo y sólo una pequeña parte se destina al comercio con los colonos vecinos, produciéndose cierta aculturación en ese contacto. Como se ha mencionado, las tierras que ocupan actualmente los kogui en la Sierra Nevada se extienden desde el clima caliente hasta el clima frío del páramo. Aunque la horticultura es posible en toda la extensión de esta zona, la vida sedentaria no lo es.

En primer lugar, las tierras bajas del norte son malsanas y en esta zona viven los colonos mestizos y negros con los cuales los kogui quieren evitar una vecindad demasiado íntima y, en segundo lugar, las tierras altas no permiten estadías largas, pues los kogui no tienen medios para defenderse del frío intenso. Las poblaciones y viviendas se encuentran aproximadamente entre los 1.000 y 2.000 metros, aunque la zona cultivada baja hasta los 600 metros y asciende hasta los 3.000 metros (Reichel-Dolmatoff, 1985, p. 103).

La SNSM puede considerarse como un paraíso terrenal debido a sus tierras fértiles provistas de riquezas económicas enormes. La agricultura kogui se basa en los siguientes cultivos: a unos 1.000 m, que es aproximadamente el límite más bajo de su hábitat, hay plátanos, bananos, yuca dulce, algo de maíz, calabaza, zapote, piña, café y caña de azúcar; estos últimos son cultivos comerciales. A unos 1.500 m se añade al complejo enumerado el frijol, con la existencia de pocas frutas; más arriba de los 1.500 m hay algo de maíz, frijol, arracacha, batatas, mientras que a mayor altura siembran papa y cebolla.

El proceso, usualmente, consiste en limpiar el terreno cultivable durante diciembre, enero y quemarlo en febrero o comienzos de marzo. Pero no existe época fija de cosecha; esta es una actividad que varía durante el año debido a la variedad de plantas que se siembran y a las diferentes



calidades del suelo y diversidad de alturas de los campos cultivados. En estas condiciones sería equívoco decir que los kogi practican una agricultura itinerante. En realidad, ellos no reubican los sembrados y estos pueden ser cultivados durante unos 5 años y luego se dejan descansar unos 10 años, pero en este período no se abandonan por completo; aun cuando el suelo esté bastante empobrecido, siempre habrá algunas plantas alimenticias como cucurbitáceas, ají, frijoles o un árbol frutal que se mantenga en algún rincón (Jimeno, 2005, p. 281).

Como se mencionó anteriormente, las familias tienen casas en diferentes altitudes de la Sierra, ocasionando una circulación continua entre las tierras altas y las bajas. Usualmente, se demoran entre 3 y 4 días y toda la familia se moviliza, incluyendo a las gallinas, perros y demás animales domésticos. En la parte más alta se come cebolla, papa y batata, en las tierras templadas comen plátano, papa y yuca. Cuando el plátano o banano se acaba, la familia se muda a la parte central para luego seguir a las tierras frías; en este trayecto se llevan frutas como provisiones. Reichel-Dolmatoff (1985) menciona que los kogui aprovechan los terrenos cultivados; la alimentación, aunque insuficiente, es variada y da al organismo lo indispensable para sobrevivir.

Tabla 1. *Cultivos y zonas de cultivo*. Recuperado de Reichel-Dolmatoff (1985, p. 108).

2. CULTIVOS Y ZONAS DE CULTIVO		
Los Kogi cultivan las siguientes plantas alimenticias:		
Nombre vulgar	Nombre latino	Nombre Kogi
Plátano (camburo y dominico)	<i>Musa sapientum</i>	<i>mánta</i>
Banano dulce	<i>Musa paradisiaca</i>	<i>malú¹</i>
Maíz	<i>Zea mayz</i>	<i>éibi</i>
Yuca	<i>Manihot utilissima</i>	<i>inchi</i>
Ñame	<i>Dioscorea alata</i>	<i>meiji</i>
Malanga	<i>Xanthosoma Sagittifolium</i>	
Batata	<i>Ipomea batatas</i>	<i>múndji</i>
Papa	<i>Solanum tuberarium</i>	<i>tulúma</i>
Arracacha	<i>Arracacia xanthorrhiza</i>	<i>aldukáiji</i>
Caña de Azúcar	<i>Saccharum officinarum</i>	<i>káye²</i>
Col	<i>Brassica oleracea</i>	<i>kol</i>
Cebollin	<i>Allium fistulosum</i>	<i>subulyín³</i>
Frijol	<i>Phaseolus spp.</i>	<i>híta</i>
Guandúl	<i>Cajanus indicus</i>	<i>nyui-té</i>
Tomate	<i>Lycopersicum cerasiforme</i>	<i>tomátsi</i>
Aguacate	<i>Persea gratissima</i>	<i>aguakátsi</i>
Papaya	<i>Carica papaya</i>	<i>papáya</i>
Mamey	<i>Mammea americana</i>	<i>mamé</i>
Mango	<i>Mangifera indica L.</i>	<i>mángu</i>
Zapote	<i>Matisia cordata</i>	<i>sapóti</i>
Guanábana	<i>Anona muricata L.</i>	<i>hunabadó</i>
Ají	<i>Capsicum</i>	<i>múgua</i>
Guayaba	<i>Psidium guajaba L.</i>	<i>mwigúí</i>
Piña	<i>Ananas sativus</i>	<i>bigija</i>
Ahuyama	<i>Cucurbita turbaniformis</i>	<i>abéisi</i>
	<i>Cucurbita pepo</i>	

Principales cultivos permanentes y transitorios de la Sierra Nevada de Santa Marta, 2001

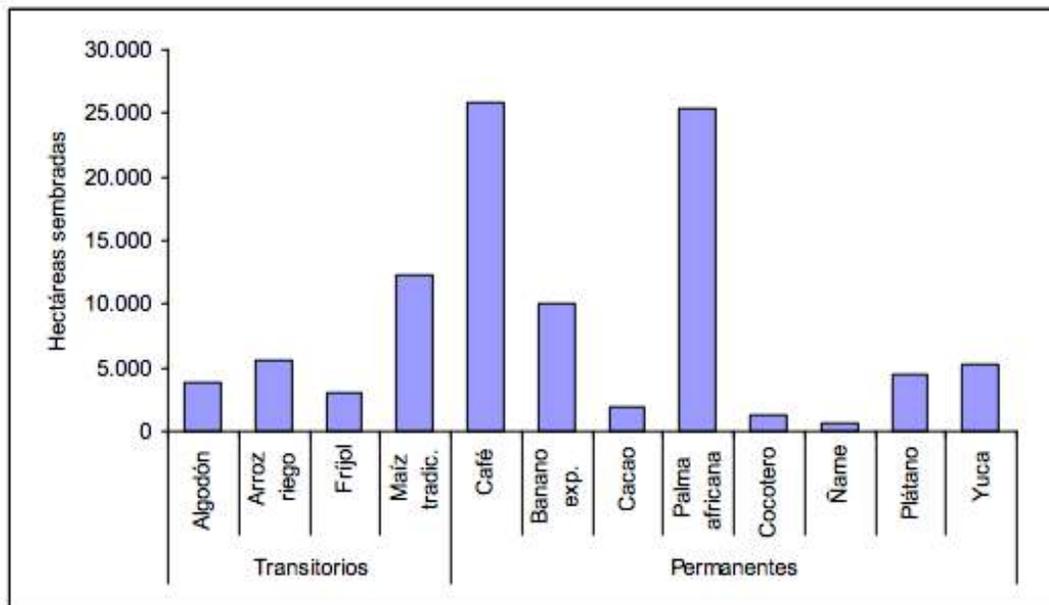


Figura 21. Principales cultivos de la Sierra Nevada. Tomado de Corporación Melquiades (2013).

Las siguientes plantas alimenticias se cosechan durante todo el año y en cualquier mes: arracacha, papa, batata, plátano, banano, cebolla; frijol y maíz se cosechan en agosto y septiembre; yuca, batata y la primera cosecha de plátano, ocurre en los meses de noviembre y diciembre. Los meses de relativa abundancia son julio y agosto y los de relativa escasez enero, febrero y marzo, es decir, los meses de verano. Mango, aguacate, guanábanas y zapotes crecen silvestres en las partes más calientes (Reichel-Dolmatoff, 1985, p.110).

Los elementos que se usan para la agricultura son, principalmente, el machete y la pala. Los hombres siempre tienen un machete con ellos colgado con una cuerda en la espalda. Con este cortan los árboles, las ramas y arrancan raíces. La pala, por otro lado, la usan para el trabajo de la tierra y para cavar. Muy pocas veces se observan hachas, que se usan para cortar los troncos más grandes y para la construcción de casas. También tienen limas para afilar los machetes.

La caza no es muy común en los indígenas de la Sierra, solo comen animales en ocasiones especiales como ceremonias, rituales o fiestas. De igual manera, cuando los extranjeros visitan a las comunidades, les llevan sardinas y salchichas. De esta manera, los kogui mantienen una dieta esencialmente vegetariana a base de plátano, ñame y yuca. La industria de la panela juega un papel importante en la SNSM; normalmente, cada familia tiene un trapiche y un molino de caña. Los indígenas recogen la leña y cortan la caña necesaria: 100 cañas son,



aproximadamente, 20 panelas. Los indígenas la consumen muy poco, prefieren venderla o usarla como objeto de intercambio.

El agua y la leña nunca hacen falta en la SNSM. Los poblados están ubicados cerca a quebradas y a ríos que proveen a los indígenas del agua necesaria; recoger el agua es una labor de las mujeres. Por otro lado, la Sierra es un territorio dotado de leña: los hombres se encargan de cortarla para la construcción de casas, canoas, armas, para cocinar y mantener el calor en la noche.

En la Sierra Nevada de Santa Marta no se puede clasificar a los indígenas por clases sociales debido a que todos poseen lo mismo, exceptuando a los mamos, que por ser los indígenas encargados de enseñar, curar y realizar los pagos deben tener los objetos y las plantas necesarias para cumplir su labor. Reichel-Dolmatoff (1985) describe la distribución de los cultivos y crías de la siguiente manera:

Una familia compuesta de dos adultos y dos niños tiene por lo menos dos casas y tiene cultivadas alrededor de tres hectáreas. De estas, la mitad está destinada al cultivo de caña de azúcar y una hectárea al del plátano. La media hectárea restante abarca todos los demás, es decir yuca, arracacha, batata, papa, malanga, maíz, cebolla y coca. A cada dos familias corresponde un trapiche, un buey y un puerco, un perro y tres gallinas; a cada cinco familias un caballo y a cada ocho familias un burro (p. 117).

En su expedición por la Sierra, Reichel-Dolmatoff (1985) analizó la cantidad y la calidad de comida de una tribu: en término de una semana una familia compuesta de dos adultos y dos niños de 5 y 7 años consumió aproximadamente la siguiente comida: 90 plátanos, 10 yucas, 4 batatas pequeñas, 5 malangas, 3 libras de frijol y 120 frutos de *kangjí*. No consumieron carne, panela ni frutas. Todos bebieron agua y declararon que esta comida los llenó.

Además, los indígenas de la Sierra tienen una gran capacidad para trabajar en equipo, ya que todos los trabajos de ingeniería como puentes, caminos y construcciones se realizan de forma comunal. Cuando se anuncia la fecha para comenzar el trabajo, todas las familias se preparan para llevar comida y provisiones durante la construcción. Todas estas obras de ingeniería son consideradas como propiedad comunal, al igual que los terrenos de caza, pesca o recolección de frutos. Los objetos ceremoniales, aunque son hereditarios, no se consideran privados ni comunales, sino que pertenecen a la divinidad tribal.

A continuación, se presenta un cuadro de la repartición de actividades según el sexo:



Tabla 2. *Repartición de actividades según sexos*. Recuperado de Reichel-Dolmatoff (1985, p. 125).

<i>REPARTICION DE ACTIVIDADES SEGUN SEXOS:</i>		
Arquitectura-Ingeniería	H	M
Manufacturas	—	—
Hilandería	H	M
Tejidos	H	—
Tejido de hamacas	H	—
Redes de carga	—	M
Lavar, remendar vestidos	M	—
Coser vestidos nuevos	M	—
Torcer cordones de algodón	H	—
Torcer cuerdas de fique	M	—
Sopladeras	H	—
Cueros-cortezas	H	—
Cerámica	H	—
Recipientes vegetales	H	—
Talla de madera	H	—
Producción de fuego	H	—
Uso de armas	H	—
Economía:		
Preparación del terreno	H	M
Siembra, deshierbe y cosecha	H	M
Comercio	H	—
Trabajos comunales	H	M
Consecución de leña	H	—
Consecución de agua	—	M
Preparación de comidas	—	M
Caza	H	—
Pesca	H	M
Recolección de frutos silvestres	—	M
Propiedad	H	M
Instrumentos musicales-recreación:		
Flautas	H	—
Maracas	H	—
Trompetas	H	—
Tambores grandes	H	—
Tambores pequeños	—	M
Cantos religiosos	H	M ¹
Cantos mágicos	H	M

¹ Muy raras veces.

4.2.2.4. Organización política y social

Tradicionalmente, dos personas revestidas de autoridad dirigen la sociedad Kogi: el sacerdote (Máma) y el cacique (Makú), pero la posición de este último ha perdido casi toda su importancia en favor del primero. El nombre "Máma" se deriva probablemente de *bám*ba abuelo y representa de todos modos la adaptación de un término de parentesco. Al referirse al sol se usa la palabra Máma como título honorífico; y evidentemente la mujer de un Máma se designa con la palabra *saxa*, que significa tanto abuela como

también el título de la luna, la mujer del sol. En términos generales la posición del Mâma es hereditaria. Un Mâma da la educación necesaria a su hijo mayor y le comunica esotéricos, con la esperanza de que su primogénito le suceda en su puesto. Desde luego, esta sucesión debe ratificarse repetidas veces por medio de la adivinación, que evidentemente se adapta al criterio del padre (Reichel-Dolmatoff, 1985, p. 137).

Los mamos son los encargados de decidir las fechas de las ceremonias y cómo deben ser ejecutadas. Los indígenas nombran al mamo como protector y defensor, ellos conocen a todos los habitantes de su comunidad y los guía en su pensar y actuar, pues los miembros de la comunidad se confiesan ante él. Muchos años de preparación ha tenido previamente el mamo para llegar a este cargo. Al lado de cada casa del mamo existen cuidanderos de confianza que se denominan *jukukui*. También están los cabos, que cumplen la función de administrador, mensajero, juez y médico, y los comisarios, que resuelven disputas familiares, monitorean los trabajos comunales y reciben a los invitados. Los carceleros, tinítis (tenientes) y gobernadores cumplen funciones en las ceremonias. Estas personas propenden por el correcto funcionamiento del cosmos:

Según los kogi, el curso del universo, el camino de los astros, el cambio de las estaciones, sol y lluvia, y con ellos la fertilidad y el crecimiento no están garantizados ni existentes, sino que dependen de la conducta religiosa individual y colectiva de la tribu.

Si el individuo y la sociedad viven de acuerdo con las normas culturales, entonces el universo seguirá su curso, al invierno seguirá el verano, el día a la noche y la lluvia al sol, mujeres y tierras serán fértiles y las enfermedades no causarán víctimas. Pero si la sociedad se alejara de este camino, si el código moral y religioso olvidara o no se obedeciera, entonces esta conducta acarrearía el fin del mundo. El sol se ocultaría, la tierra y las mujeres se volverían estériles y cataclismos y enfermedades eliminarían a la gente (Reichel-Dolmatoff, 1985, pp. 142-143).

Es claro que para los indígenas de la SNSM el fin del mundo es su preocupación, y son ellos los encargados de que esto no suceda porque es su labor cuidar a sus hermanos mayores y a los hermanos menores, aunque no sean agradecidos.

Entre los kogi el estatus se obtiene sólo por la adquisición de conocimientos esotéricos y edad avanzada y así la autoridad se consigue por saber y por años. El mayor tiene autoridad sobre el menor; el que sabe más tiene autoridad sobre el que sabe menos, aunque este último sea mayor. Fuerza física, riqueza económica o mero éxito en cualquier actividad no dan nunca autoridad y ningún prestigio social se conecta con ellos. Así, pues, el hermano mayor tiene autoridad sobre el hermano menor; el padre sobre la familia; el Mâma sobre su población. El concepto de la autoridad se basa en



la posesión de conocimientos abstractos religiosos de un individuo y, aparte de tales conocimientos, en su edad relativa. El concepto de derecho se basa en la conducta tradicional, aprobada por la autoridad, como contribuyente al sostenimiento del universo (Reichel-Dolmatoff, 1985, p. 144).

El estatus no se hereda, simplemente se adquiere según el conocimiento y la edad. Todo el proceso de aprendizaje toma un largo tiempo: desde la infancia hasta la adultez, los kogui están recibiendo información de sus Mamos y durante las reuniones en las Casas María. Es clave una tener una buena memoria y demostrarla para ayudar a su pueblo.

Para entender la organización social de los kogui, el antropólogo Carlos Alberto Uribe (1986) publicó en la Revista de Antropología de la Universidad de los Andes un artículo resumiendo la investigación de Reichel-Dolmatoff. Cuando existía el “huevo cósmico”, la madre era la deidad principal de los kogui, ella abarcaba todo. De la deidad femenina nacieron 4 hijos y 4 hijas que se reprodujeron entre ellos formando 4 parejas. Según los kogui, estos 8 personajes son los ancestros de la descendencia patrilineal (túxe) y matrilineal (dáke). Este pensamiento sentó las bases obligatorias del matrimonio con modelo de exogamia: entonces, los hombres túxe deben casarse con las mujeres dáke. Estos grupos de descendencia se asocian con ciertos puntos cardinales, por los poderes mágicos que poseen o por enfermedades. Otra manera de reconocer las relaciones es por sus animales simbólicos. Los animales totémicos de los túxe (hombre jaguar) son depredadores de los asociados con el dáke (mujer pécari). Asimismo, el hombre búho debe casarse con la mujer culebra, y el puma con el venado; lo que en la naturaleza animal es comida, los kogui lo asemejan con el acto sexual.

4.2.2.5. Cosmología y cosmogonía

Los indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta manifiestan una relación con el mundo espiritual y designan un número de sitios que marcan geográficamente, delimitando un espacio fronterizo de acuerdo con sus creencias cosmológicas. En cada uno de estos sitios, los mamos se encargan de hacer rituales de conexión y actuaciones comunales guiadas por la Ley de Origen, que aseguran la permanencia del mundo; esta ley también la denominan como “Ley Moro” (Duque, 2012).

Según los indígenas de la SNSM, existen lugares sagrados en los que residen espíritus y donde se depositan ofrendas para realizar pagamentos y adivinanzas. Por ejemplo, las lagunas de las tierras más altas son sagradas y se consideran el cuerpo de la madre. El mar y el agua son el comienzo de la creación para los indígenas. El psicólogo Juan Carlos Alonso (2009) hace un análisis del mito de la creación según el libro de Reichel-Dolmatoff:



Introducción:

“Primero estaba el mar. Todo estaba oscuro. No había sol, ni luna, ni gente, ni animales, ni plantas. Sólo el mar estaba en todas partes. El mar era la madre. Ella era agua, era río, laguna, quebrada y mar. Así, primero sólo estaba La Madre. La madre no era gente, ni nada, ni cosa alguna. Ella era Aluna. Ella era espíritu de lo que iba a venir y ella era pensamiento y memoria. Así la Madre existió sólo en Aluna, en el mundo más abajo, sola.

Dramatis personae:

Entonces se formaron los mundos. Eran nueve mundos y se formaron así: primero estaba la Madre y el agua y la noche. No había amanecido aún. También existía un Padre. Ellos tenían un hijo. Pero ellos no eran gente, ni nada, ni cosa alguna. Ellos eran Aluna. Eran espíritu y pensamiento. Entonces se formó un segundo mundo más arriba. Y empezó a haber gente. Pero no tenían huesos, ni fuerza. Eran como gusanos y lombrices.

Exposición:

Entonces se formó el cuarto mundo. Había una Madre y un Padre. Este Padre fue el primero que sabía ya cómo iba a ser la gente de nuestro mundo, que iban a tener cuerpo, piernas, brazos y cabezas. Entonces se formó el quinto mundo. Ya había gente pero aún le faltaban las orejas, los ojos y las narices. Sólo tenían pies. Entonces se formó el sexto mundo. La Madre y el Padre ya iban formando un cuerpo entero con brazos, pies y cabeza. Entonces empezaron a nacer los Dueños del Mundo y se dividió el mundo en dos lados: el Azul y el Negro. Se formó el séptimo mundo y empezó a formarse sangre de la gente. Ya vivió todo lo que iba a vivir luego en nuestro mundo. Entonces se formó el octavo mundo. Nacieron los 36 Padres y dueños del Mundo. Lo que iba a vivir luego no estaba aún completo, pero ya casi porque aún no había amanecido. Entonces se formó el noveno mundo. Los Padres del Mundo encontraron un árbol grande y sobre el agua hicieron una casa. Pero aún no había amanecido.

Peripeteia:

Así fue como nació Sintana, el primer hombre. La Madre se arrancó un pelo del pubis y lo untó con la sangre de su mes. Soplando le dio vida. Primero nació el dedo grande de su pie y por fin la cabeza. Cuando nació Sintana la madre no tenía marido, era un bastón de madera y con éste, ella se hacía la cosa (se masturbaba). La Madre parecía entonces como un hombre. Tenía barba y bigote y llevaba poporo, como los hombres. Ordenó a sus hijos a hacer oficios de mujer. Eso no estaba bien. Así los hijos no la respetaban. Pero un día, la Madre entregó sus poporos a sus hijos y también bigote y barba. Se puso a traer agua ella misma, a cocinar y a lavar ropa. Así estaba bien y sus hijos la representaban. Pero aún no había mujeres. Cada hijo estaba casado con una cosa: uno con la olla, otro con el telar, otro con la piedra de moler. Ellos no sabían qué era mujer. Se masturbaban y



pensaban que era mujer. Entonces Sintana cogió el palito de su poporo y puso en el ombligo de la Madre un pelo, una uña de ella y una piedra chiquita, y los hizo entrar en el cuerpo de la Madre. Así la Madre parió nueve hijas, las nueve tierras. Sintana dijo a la Madre: “Madre, dame una de tus hijas como mujer. La Madre le dio las distintas Tierras menos la negra y éstas no servían. Sintana dijo: “Madre, dame buenas tierras”. Pero la Madre dijo: “no tengo más hijas”. Pero no era verdad. La Madre tenía todavía la Tierra Negra encerrada. Y cuando Sintana bailó y cantó, la Tierra Negra salió. Sintana la cogió, se fueron. Cuando la Madre se dio cuenta mandó su Cabo, el Lagarto, para perseguir a los dos. Pero ellos ya están lejos. El Lagarto iba buscando en todas partes. Pero la misma Madre que denunció a su hijo, al mismo tiempo lo defendió.

Lisis o desenlace:

Todos lucharon para salvar a Sintana y a la Tierra Negra. Por fin los padres llegaron con Sintana a donde estaba la Madre. La saludaron. “¿Adónde está mi hijo?” preguntaba la Madre. “Aquí está”, dijeron. Sintana dijo: “Madre, tuve mucho miedo. Casi me cogieron y casi me perdí”. Entonces dijo la madre: “No te afanes, mi hijo. Siempre te voy a salvar. Nunca tengas miedo”. Entonces Sintana empezó a llorar. Fue la primera vez que la gente lloró” (p.95).

Los indígenas comparan el nacimiento y el posterior crecimiento con una mata de ahuyama. Entonces, las ramificaciones son el territorio por el cual se despliegan, es decir, los frutos que poblaron la Sierra. A pesar de que los frutos se alejen de su centro, están todos conectados. Lo que existe fuera de la mata de ahuyama, es decir, fuera de su territorio, es considerado como tierra mala, habitada por los hermanos menores.

Para los kogui, la tierra es una especie de círculo en medio del cual ellos viven, y cuyo centro es el denominado *Cherúa*. Este punto no solamente es el centro del plato terrenal, sino que es, a su vez, el centro del universo. Como también se asimila a *Cherúa* con el útero primigenio, a partir del cual todo se genera (Duque, 2012). Según Reichel-Dolmatoff (1985), los kogui ven el universo así: “El mundo tiene la forma de un huevo muy grande, puesto con la punta hacia arriba. Dentro de este huevo están las nueve tierras. Son como grandes platos redondos, el uno puesto sobre el otro. Nosotros vivimos en la tierra de en medio” (p. 225). Los kogui también expresan que el universo es muy pesado y que está sobre unas vigas que lo sostienen, y estas vigas son sostenidas, simultáneamente, por cuatro hombres que la Madre alimenta constantemente para que no se cansen: tirar piedras, hacer rodar rocas, saltar muy fuerte o gritar muy duro les afecta y se pueden caer.

Las tierras localizadas entre los 1000 metros y 2000 metros presentan características fértiles para el cultivo, por esta razón, la mayoría de indígenas habita estos territorios. Más arriba, entre los 2000 y 4500 metros, cerca del páramo, existe tierras que se consideran curativas para sanación y equilibrio. Allí



se realiza la mayoría de rituales y ceremonias, en estas tierras habitan los muertos, y los mortales no tienen acceso. (Reichel-Dolmatoff, 1985).

En este círculo, el plato cosmogónico, se concentran los elementos esenciales de la naturaleza: los que configuran el espacio que habitan, es decir, la tierra misma y los cerros que marcan el centro, lo que complementa ese espacio, piedra, plantas y animales y, por último, los hombres, responsabilizados del equilibrio general y particular. La configuración de este territorio se representa como el disco primigenio desde cuyo centro se despliegan tres círculos: el más protegido es el corazón del mundo, la Sierra Nevada, delimitada por la Línea Negra; el segundo sería Colombia y otras tierras aledañas, es decir, el continente americano; finalmente el límite más extremo, el mar (Duque, 2012, p.144).

Como ya se ha mencionado anteriormente, para los indígenas de la Sierra, su territorio es el centro del universo, en donde la Madre clavó un palo de hilar, justo en el pico más alto. Desde lo alto, ese huso desprendió un hilo de algodón con el cual demarcó el espacio terrenal, el algodón dio vueltas en su eje en forma de espiral formando un cono, ese mismo proceso de produjo de forma descendente. Así, los nueve discos representan el cosmos, cruzados verticalmente por el eje del mundo que en este caso es la Sierra, y también representan los nueve meses de embarazo.

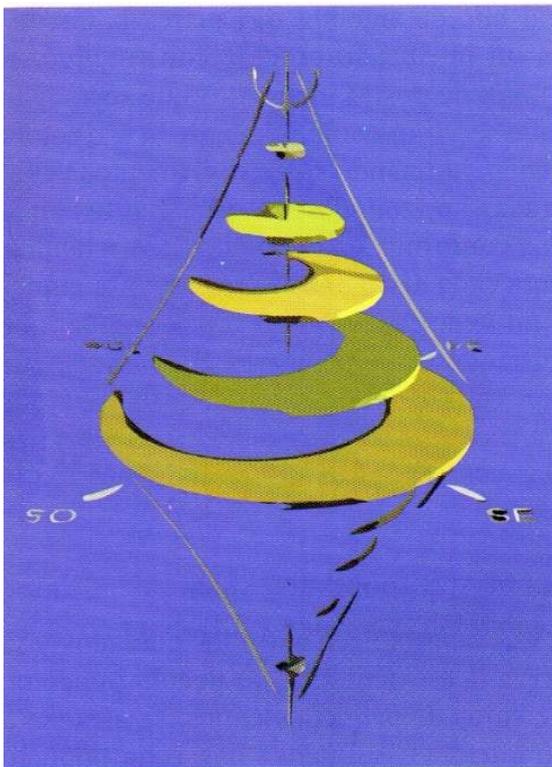


Figura 22. Estructura bicónica del cosmos indígena en la Sierra Nevada, en Duque (2012, p. 145).

Cada vez que los indígenas realizan algún tipo de construcción, ya sean sus casas o los templos sagrados, se enfocan en el concepto bi-cónico de la cosmogonía. Por ejemplo, sus casas en forma de choza están inspiradas en los 9 platos, de la misma manera en el que la Madre clavó el palo en la Sierra, el mamo de cada comunidad se encarga de clavar la primera madera para comenzar la construcción de la casa y así repetir la acción de la Madre. Esta acción se enfoca en recrear la estructura del acto cosmológico, es una representación a pequeña escala del cosmos para así preservar las creencias cosmogónicas de los indígenas.

4.2.2.6. Sistema numérico kogui

La información sobre el sistema numérico de los kogui se tomó de dos documentos publicados en Internet de Francisco Gil Nacogui (s.f.), indígena kogui y profesor:

El pensamiento matemático en la cultura kogui se concibe como las leyes físicas de la naturaleza que mantienen el orden universal. El sol, los planetas, las constelaciones, las fases de la luna, el calendario, la agricultura, el arte, la arquitectura, la naturaleza, el tiempo, el hombre está determinado en un contexto donde teje y diseña su conocimiento a través del pensamiento numérico, el pensamiento geométrico y pensamiento de medidas.

La matemática kogui, igual que otras ciencias del conocimiento, se desarrolla contando todo lo que existe los hijos de la madre naturaleza, es decir descubriendo el orden del tejido cósmico, al cual pertenece a la humanidad. Por ejemplo, el sistema de numeración kogui es decimal, derivado de los diez dedos de la mano y de los pies (pp. 2-3).

El método de enseñanza kogui está basado en la tradición oral, por lo tanto, su aprendizaje se enfoca en relacionarse unos con otros; así aprenden a construir, a tejer, a estimar el peso, etc. Todo el pensamiento geométrico lo han ido plasmando a través del tiempo, por lo que la construcción de sus casas y mochilas son representaciones a escalas de cómo ellos conciben el universo. Por ejemplo, esta cultura sigue construyendo sus casas en forma triangular para, así, imitar el universo.

Los números kogui se construyen a partir de nueve dígitos, se cuenta desde (ezua, uno, 1) hasta (etagua, nueve, 9 y ugua diez, 10). Se cuenta ezua, mozhua, maigua, makaiwa, jatshiwa, tezhuwa, kugua, abigua y etagua. El número natural en Kogui, se cuenta como cualquier otra cultura. La diferencia del conteo del número en kogui se comienzan a contar desde *ugua kasa ezua* - once (11) se cuenta diez más un dedo del pie, *ugua kasabozhua*, doce, (12) diez más dos dedos del pie y así sucesivamente llegan hasta *ugua*



kasa etagua, diecinueve (19). Desde veinte (*muzhugua*) (20) se multiplica $2 \times 10 = 20$, de esta forma los Koguis han venido contando el número en su entorno cultural, aun en la actualidad siguen contando los números en Kogui. Pero cada vez por la influencia del mundo occidental los niños, comienzan a contar en castellano. Es preocupante notar que los docentes indígenas en los establecimientos etnoeducativos no tienen en cuenta los números en Kogui en sus procesos de enseñanza y aprendizaje (Gil, p. 5).

4.2.2.7. Medidas

4.2.2.7.1. Medidas de longitud

Los kogui se basan en el conocimiento de la cosmogonía para determinar las medidas, y estas valoraciones dependen de un contexto social en el que sus necesidades se convierten en su prioridad. El patrón que usan para medir cuartadas y pulgadas se representan con medidas de brazadas, utilizan las partes de su cuerpo para crear un patrón de medida (Gil, s.f.).

En la experiencia de campo, también se evidencia que usan algunas medidas orgánicas para representar una longitud, entonces, comparaban el largo de un palo de cerca o de escoba como un metro. Las jabas o madres tenían muy clara la medida que utilizaban en sus tejidos con la distancia desde su pecho hasta su dedo índice de forma horizontal. Con respecto a los niños, se les veía entre ellos marcar pasos largos para delimitar sus áreas de juego.

4.2.2.7.2. Medidas de peso

Según la experiencia de campo, los kogui miden el peso de una manera muy particular: todo se compara con el peso de un costal, ya que los costales son el equipaje principal que usan para transportar sus alimentos en la mula. Siempre buscan que los dos costales que va a cargar la mula pesen lo mismo. También comparan el peso de sus mochilas totalmente llenas, que equivaldría a 10 kilos, aproximadamente.

El peso de un objeto en de la cultura Kogui se mide así:

Tabla 3. *Medidas de peso*. Recuperada de Gil (s.f., p. 8).

Ezua naba	Ezua gama	Ezua shijiu	Ezua suldibe	Ezua akldaxa
-----------	-----------	-------------	--------------	--------------

Ezua akldaxa: Libra, se usa para el frijol y maíz.

Ezua suldibe: Kilogramo, se usa para el frijol y maíz en una mochila.

Ezua shijiu: 15 libras aproximadamente, mayor a una mochila.

Ezua gama: Un bulto.

Ezua naba: 70 a 80 libras (Gil, s.f.).



4.2.2.7.3. Medidas de tiempo

La medida de tiempo fue, quizá, lo más difícil de comprender durante la estadía en la Sierra, ya que para los kogui el tiempo no existe de la manera que es interpretado en el mundo occidental. Los meses los determinan por las lunas, así que un mes representa un ciclo lunar.

Tabla 4. *Medidas de tiempo*. Recuperada de Gil (s.f., p. 10).

Kalkua	Kagi	Saxa	Ldiuwañ	Niuwi
Siglo	Año	Mes	Día	Hora

Kalkua: los kogui consideran que antes de su nacimiento han vivido como Aluna (espíritu), y que su estancia no puede superar el siglo.

Kagi: el sol da vuelta a la tierra, no al contrario, por esta razón tienen en cuenta el solsticio para celebrar fiestas.

Saxa: para ellos, existen 9 meses debido a que lo comparan con la gestación en el embarazo.

4.2.2.8. Vocabulario kogui

Durante la investigación de campo se elabora un diccionario kogui para permitir una mejor comunicación con los indígenas. Las palabras están escritas según la pronunciación kogui interpretada al español:

Saludos y expresiones

Tú: *Ma*

Yo: *Nes*

Nosotros: *Naskiagaushe*

Hola: *Janchica!*

¿Todo bien?: *Janchibe?*

¿Cómo estás?: *Samaldoje?*

¿Qué hace? *Jiechabeca*

Bien: *Chibe.*

¿Está llevado? *Misegakí?*

¡Gracias!: *Senghale*

Mi nombre es: *Muasaquimi*

Quedeyoca - Nessayoca

¿Usted cómo se llama?:

Sakimisayoca

¿Cuántos años tiene? *Saja Mitse?*

Tú me ayudas, yo te ayudo:

Zhigonneshi

¿Para dónde va?: *Mañi*

Malancá?

¿Dónde?: *Mañi*

¡Venga!: *Nagua!*

¡Váyase!: *Negua!*

¡Me voy!: *Nenkugué -*

Ninchikugué

Nos vemos: *Masayiku*

¡Volveré!: *Misamasabayaja*

Mañana: *Nuyí*

Temprano: *Munsha*

Noche: *Tuagsenico*
Voy a dormir: *Cabaja*
¿Tiene sueño?: *Ubamakui?*
¡Qué hambre!: *Gakue!*
Necesito agua (cristal de agua): *Ñikuitsiñagaje*
¡Mucho!: *Machui*
Grande: *Teima*
¡Qué calor!: *Guangua!*
¡Qué frío!: *Suisalaga!*
Feliz: *Gua*
Triste: *Icháñe*
Me duele: *Nasheshi*
Amor: *Naseiguá*
¿Te gusta?: *Milunague?*
Verdad: *Náma*
Futuro: *Nuyiña*
Hoy: *Caica*
Escuela: *Sokuachui*
Rápido: *Mija!*
¡Salud!: *Kuistushi*
Bonito: *Janchicache*
Borracho: *Estúkja*
Loco: *Sankalasúnshe*

Naturaleza - Comida - Animales

Luna: *Saja*
Sol: *Ñiu*
Estrellas: *Sumeña*
Lluvia: *Ñikala*
Temporada: *Ñieja*
Agua: *Ñi*
Fuego: *Kocsé*
Tierra: *Kagui*
Amanecer: *Munsé*
Hoja de coca: *Jayo*
Casa: *Jui*
Sopa: *Kauná*
Gallina: *Shentá*
Gato: *Mishi*
Perro: *Piu*
Cerdo: *Mitu*
Palma: *Núlye*
Aguacate: *Guajatse*

Leña: *Guie*
Puerta: *Juagajé*
Guayaba: *Mungui*
Madera: *Socala*
Cal: *Nugui*

Objetos

Pantalón: *Kalasona*
Mochila: *Gaman*
Cuchillo: *Yétsogua*
Poporo: *Súgui*
Sombrero: *Jabalá*
Aguja: *Scala*
Vestido: *Yacuá*
Botas: *Zapato*
Aseguranza: *Atsá*
Algodón: *Mula*
Tambor: *Kaja*

Familia: Makaja

Mamá: *Jaba*
Papá: *Jate*
Hermano menor: *Lañe*
Hermano mayor: *Natué*
Hijo: *Nascua*
Bebé: *Sauma (niño) -
Nabunyi (niña)*
Abuela: *Nasaja*
Abuelo: *Nabama*
Esposa: *Munchie*
Mujer: *Abunyi*
Novia: *Nakaia*

Colores

Blanco: *Abouche*
Negro: *Abagska*
Rojo: *Atushi*
Naranja: *Atushi*
Azul: *Atash*
Verde: *Tasheguetshe*
Amarillo: *Kaskuama*
Morado: *Yisketshe*

Verbos

Comer: *Gakue / wuiñagse*
Besar: *Núsgua*
Pasear: *Míyetocgue*
Hablar: *Dulashaté*
Cocinar: *Suja*
Tejer: *Gava*
Cortar: *Mengua*
Echar: *Gokuá*
Coger: *Cuja*
Bailar: *Kuisa*
Caminar: *Neñaque*
Correr: *Jui*
Mentir: *Neleguel*
Querer: *Negluñe*
Pensar: *Nasanguá*
Sembrar: *Cañeja*
Bañar: *Jauja*
Cagar: *Gaingh*

Partes del cuerpo

Corazón: *Januitsi*
Mano: *Kaughala- Gula*
Ojos: *Uba*
Boca: *Kajábala*
Garganta: *Garla*
Nariz: *Intó*
Pelo: *Saingh*
Lengua: *Juangala*
Dientes: *Juanghala*
Oídos: *Koujua*
Pie: *Kasa*
Estomago: *Yiya*
Dedo: *Gualanatguese*
Uña: *Catsuma*
Ombligo: *Mala*
Barba: *Wuasá*
Teta: *Sumí*

Vagina: *Dagamuiskui - Munséi (sagrado)*
Pipí: *Katsu*

Números

1: *Ezua*
2: *Mozhua*
3: *Maiwua*
4: *Makaigua*
5: *Jatshiwua*
6: *Tezhuwua*
7: *Kugua*
8: *Abigua*
9: *Etagua*
10: *Ugua*
11: *UguaKasa Ezua*
12: *UguaKasa Mozhua*
13: *UguaKasa Maiwua*
14: *UguaKasa Makaigua*
15: *UguaKasa Jatshiwua*
16: *UguaKasa Tezhuwua*
17: *UguaKasa Kugua*
18: *UguaKasa Abigua*
19: *UguaKasa Etagua*
20: *MozhuaUgua*
21: *MozhuaUgua Ezua*
22: *MozhuaUgua Mozhua*
30: *MaiwuaUgua*
31: *MaiwuaUgua Ezua*
32: *MaiwuaUgua Mozhua*
40: *MakaiguaUgua*
50: *JatshiwuaUgua*
60: *TezhuwuaUgua*
70: *KuguaUgua*
80: *AbiguaUgua*
90: *EtaguaUgua*
100: *UguaUgua*

4.3. Estado y nación

Alrededor del año 1546, la Corona determinó una estrategia para resguardar a la población indígena de los excesivos abusos por parte de la conquista. Algunos curas y líderes como Bartolomé de las Casas denunciaron a la Corte muchas agresiones a las que los indígenas estaban sometidos: estas protestas se

consignaron en las Leyes de Burgos, dentro de las cuales cabe resaltar el carácter doctrinero de la conquista, que se ratificó en las Nuevas Leyes de 1546.

La actitud proteccionista de la Corona se apoyaba en la creencia de que el contacto de los indígenas con influencias ajenas podía estropear el proceso de sumisión o alterar su moralidad, sobre la cual los religiosos habían trabajado con ahínco. En ese sentido, se podría afirmar que, en gran medida, fue el aislamiento más que la protección de los indígenas lo que se buscó mediante la instauración de los resguardos. Desde 1547, ni siquiera los encomenderos debían permanecer por más de dos meses al año en los pueblos indios, estableciéndose la idea de “dos repúblicas” separadas, la del indígena y la de los demás, que se comunicaban entre sí sólo a través del encomendero, el doctrinero y el trabajo voluntario. A esto se agregaba el temor de los encomenderos pudieran alcanzar un cierto poder político por su relación con los indígenas, e inclusive se llegó a separar de sus comunidades a los indígenas “ladinos”, quienes habían aprendido a hablar español y conocían algunas costumbres del hispano, para evitar que se convirtieran en líderes de posibles rebeliones (Melo, 1977, p. 343).

Para el año 1561, se legislaron 3 clases de propiedades territoriales: de indígenas, de particulares y de la Corona. Los territorios indígenas fueron llamados resguardos, sin derecho de que los indígenas negociaran con estos. De esta manera, los indígenas fueron excluidos de las dinámicas comerciales de la colonia y, posteriormente, de la independencia (González, 1992). Por otro lado, la reducción de pueblos indígenas dispersos a estos espacios implicaba, como se ha señalado, el abandono de sus tierras tradicionales y de sus prácticas rituales, con daños irreparables que solo ahora se aprecian en su verdadera magnitud. Con el tiempo, la imagen del indígena fue mutando. Ya no se lo veía como el personaje ingenuo y fácil de controlar, sino que pasó a ser visto con desconfianza, como un ser difícil de someter y corregir, con equivocadas inclinaciones morales provenientes, precisamente, de su supuesta inferioridad étnica.

La segregación también alcanzó a los negros. A principios de siglo XX, la idea negativa del indio seguía según las quejas de los dominicanos de Sibundoy, quienes juzgaban a los nativos como intelectualmente atrofiados y perezosos, que no tenían costumbres pues se negaban a adquirir vestimenta y educación dirigida a civilizarlo (Bonilla, 1969).

Fue muy difícil impedir que los mestizos, blancos y negros invadieran los resguardos y los indígenas no denunciaron ningún tipo de abuso debido a que algunas comunidades habían aprendido de los españoles a rentar ilegalmente sus tierras a cambio de un pago periódico que nunca recibían, esto fue uno de los primeros procesos de despojo territorial en Colombia que actualmente siguen practicándose. Alrededor de 1777 la Real Audiencia hizo una visita a los resguardos, pero le quedó imposible contar a los indígenas porque, efectivamente,



el mestizaje estaba en proceso y los hijos de los indígenas se desplazaban entre resguardos. Los resguardos fueron desmembrados y sus habitantes se vieron obligados a buscar trabajo en otros sitios ajenos a sus territorios. Algunos resguardos no desaparecieron completamente y esto fue un indicio de garantizar a los indígenas su única posesión y el interés por preservarse (Bonilla, 1969).

Con el nacimiento de la República se optó por unificar los derechos de todos los colombianos. El interés de la nueva república por construir su propia historia impulsó el desconocimiento del pasado indígena de las tierras que ahora abarcan la incipiente nación, pero no como una negación de ese pasado en particular, sino como la privación de todo el pasado en general, con el que se quería romper para inaugurar una historia nueva y propia. Solo existían, en la nueva historia nacional, la fundación de la Colonia y la ruptura de los lazos con la Madre Patria. Quienes siguieron interesándose por una realidad histórica donde estuviera presente el indígena lo hicieron, en gran medida, con la intención de conocer la situación de estos como forma de establecer una distancia que los separa de los aborígenes, siendo estos, de entre el vulgo, la parte más bárbara e impía (Duque, 2012, p.85).

Definitivamente, el siglo XIX no fue un momento de recuperación para los indígenas, sino todo lo contrario: fue una época en el que los procesos de aculturación seguían en pie y con más fuerza, con el objetivo de consolidar una civilización que, de acuerdo con el establecimiento, iba en contra de todas las extrañas manifestaciones costumbristas de los indígenas. Entonces, para ellos, los indígenas no eran más que un obstáculo para alcanzar la tan anhelada civilización. Lo más sencillo era eliminarlos, borrar las memorias de los sobrevivientes y todo rastro de tradición para, así, incorporar el progreso.

Para intentar llegar a la igualdad, se hizo necesario nombrar a los indígenas ciudadanos, borrando su vestigio de salvajes. Al consolidarse el régimen conservador, en el año 1886, una de las cosas que no cambiaron fue la esencia de la política indigenista del Estado. Se firmó un concordato con el Vaticano, para que la iglesia devolviera bienes terrenales y dispensas en la educación. Es decir, el Estado se comprometió a proteger la iglesia católica y dejarla fuera de impuestos, a esquematizar los planes educativos que la iglesia quisiera y a suprimir cualquier idea religiosa o política diferente. El matrimonio fue sometido al régimen eclesiástico, y el Gobierno entregó una suma considerable de dinero para la diócesis y misiones. Llegaron a un acuerdo para que el Congreso de la República no tuviera el poder de aprobación para los procesos evangelizadores. Esto último afectó directamente a las comunidades indígenas, ya que se sometieron sin control a la educación impuesta por la iglesia católica. Entonces, recayó la función de civilizar al salvaje, quienes para ese entonces eran considerados menores de edad (Duque, 2012).



Por medio de la Sociedad Protectora de los Aborígenes de Colombia y con extranjeros que trabajaban en museos se expidió la Ley 89 de 1890, que tenía como principal objetivo reglamentar todo lo relacionado con los indígenas y con su proceso de incorporación a la sociedad, una civilización signada por la esperanza cristiana. Esta ley demarcaba a los indígenas como salvajes reducidos a la vida civil, por lo tanto el indígena debía abandonar sus tradiciones y aceptar la doctrina cristiana, bajo la cual se tenía que cubrir toda la sociedad nacional. Entonces dejaron a manos de la iglesia la labor de cómo debían ser gobernadas esas sociedades salvajes y atrasadas (Duque, 2012, p.88).

A pesar de que esta Ley buscaba determinar la forma en que debían ser gobernados los pueblos indígenas “semicivilizados”, sirvió efectivamente para detener temporalmente la división de los territorios indígenas, aunque la política de extinción cultural de las comunidades indígenas continuo. Con la Ley 89 de 1890 se potenció, irónicamente, un proceso de recuperación de territorios indígenas que se extendió a lo largo del siglo XX. De hecho, aun hoy tal ley es presentada por las organizaciones indígenas como sustento legal histórico de sus reclamaciones. A tan infortunada costumbre no fueron ajenas ni siquiera las figuras más representativas de este periodo histórico centenarista. El dirigente político Rafael Uribe Uribe consideraba, en 1907, que la existencia de indios solo demostraba el atraso del país. Para corregir esta situación, promovió la colonización militar de los territorios indígenas y la enseñanza urgente del idioma español entre ellos como mecanismo para llegar a la civilización buscada (Duque, 2012, p.89).

La situación de los indígenas tuvo el infortunado auspicio de un Estado que no se comprometió al mantenimiento de una justicia eficaz ni de la protección de sus pobladores. Tampoco existió un compromiso del Gobierno para establecer una base social que les asegurara un bienestar a los indígenas (Duque, 2012).

Desafortunadamente, los indígenas colombianos y, especialmente, los de la Sierra Nevada de Santa Marta, han sido culpados por ayudar en movimientos ilegales, a pesar de que ellos se declaran víctimas de un conflicto que no les pertenece. Muchos se han quejado por estar involucrados en una lucha armada cuyos objetivos no comparten, les reclaman al Estado de desconocer sus lógicas culturales, y han, sobre todo, rechazado que sus tierras sagradas hayan sido usadas para escenarios de guerra que no hacen parte de sus comunidades, escenarios que han dado como resultado la desaparición de mucha población indígena. Además, no solo el narcotráfico los invadió, fueron empresas multinacionales y megaproyectos que lograron desestabilizar las estructuras sociales y ambientales de los indígenas.



4.4. Los indígenas en la legislación colombiana

En las primeras décadas del siglo XX se promovieron perspectivas dignificantes de los indígenas y de su cultura. Leyes como la 135 del 61 reorganizaron algunos resguardos y crearon otros, para así reinterpretar la Ley 89 del 90. Con esta ley se pretendía proteger la existencia de los territorios nativos. Circunstancias particulares -la adhesión de Colombia, en 1967, al Convenio 107 de 1957 de Organización Internacional de los Trabajadores (OIT), sobre los derechos de las minorías tribales; la conformación del Comité Regional Indígena del Cauca (Cric), en 1971, y de la Organización Nacional Indígena de Colombia (Onic), en 1982- fueron estableciendo el preámbulo legal para que, con la Constitución de 1991, se lograra el reconocimiento legal de los resguardos, de acuerdo con el principio de la diversidad étnica y cultural (Duque, 2012). Sin duda, fue un paso importante para la prevalencia de las comunidades indígenas y, aunque en la Constitución de 1991 no quedaron plasmadas todas las reclamaciones, sí se lograron abordar los temas principales enfocados en los derechos humanos.

A continuación, se enunciarán los derechos étnicos según la carta política:

1. El derecho a la existencia de los pueblos indígenas -derecho a ser diferentes-.
2. El derecho al territorio como garantía de la pervivencia de los pueblos indígenas.
3. El derecho a ejercer la diferencia -no solo a ser diferente sino a actuar como tal-.
4. El derecho a que se garantice el ejercicio de esa diferencia en medio de un contexto social racio (Correa, 1993, p.132).

A partir del año 91 se optó por denominar a las comunidades aborígenes como “pueblos”, esto implicaba el reconocimiento desde los derechos más básicos hasta el territorio, la salud, educación, la cooperación fronteriza, etc. Este reconocimiento les permitía referirse como un colectivo y reconocer su propia identidad para definirse en cada grupo o comunidad indígena (Duque, 2012).

Antes el indígena se veía obligado a negar su propia condición como mecanismo de defensa, pues se le señalaba y segregaba socialmente, de forma continua, en todos los actos legislativos que le concernían, ya que se lo representaba como pobre de solemnidad, integrante de una clase miserable, menor de edad o sujeto inmaduro (Duque, 2012, p.95).

Debido a que los indígenas consideran su territorio como comunal, y más que un derecho territorial y la mera posesión sobre la tierra, la consideran un espacio simbólico-cultural comprometido. Entonces, en 1991, estos derechos quedaron al menos planteados en los artículos 10, 246, 286, 321, 329 y 330 de la Constitución Nacional, al consagrarse el reconocimiento

jurídico de los territorios indígenas mediante la ampliación de las características históricas de los resguardos, considerados, en adelante, como inalienables, imprescriptibles e inembargables, y reafirmada su condición de propiedad colectiva no enajenable (Duque, 2012, p.99).

En la Nueva Constitución se reconoció que Colombia es una sociedad diversa, compuesta por una rica variedad de culturas convivientes, cada una con creencias y lenguajes tan distintos como valiosos, determinando, así, una ruptura con la concepción estatal hegemónica que había prevalecido hasta ese momento. En cuanto a lo territorial, se concibió al municipio como la unidad espacial administrativa básica de la Nación; adicionalmente, como equivalente, también se concibió una nueva forma denominada “entidad territorial indígena”, cuyas conformaciones prácticas deberían ser determinadas de acuerdo con una Ley Orgánica de Ordenamiento Territorial, que tendría que promulgarse a corto tiempo (Constitución de 1991, art. 1.º, 286, 288 y 329). Asimismo, en otros artículos de la Constitución, se dio valor a las culturas indígenas y a su derecho sobre sus territorios, aceptando la potestad dentro de los espacios indígenas. A pesar de que se conformó la Dirección General de Asuntos Indígenas, La Defensoría del Pueblo, el Ministerio del Medio Ambiente y otras asociaciones referentes a Autoridades Tradicionales Indígenas, la realidad social se mantuvo en contra.

Con la Constitución de 1991 se creó la acción popular o de tutela, que ratificaba los derechos de las comunidades y minorías étnicas. Con esta herramienta se comprendía la importancia de estas instituciones con sus leyes y decretos para los indígenas. Esto último representaban las acciones afirmativas, con el objetivo de favorecer a determinadas personas o grupos con unas posibles intenciones: la reducción de las desigualdades sociales, culturales o económicas y la certificación de la diferencia que los beneficia por ser distintos, no como manifestación de discriminación sino para ampliar el reconocimiento de los derechos, que los reconoce como minorías (Duque, 2012).



4.5. Pobreza

El Diccionario de la Real Academia Española recoge cinco acepciones diferentes de *pobreza*:

1. Cualidad de pobre.
2. Falta, escasez.
3. Dejación voluntaria de todo lo que se posee, y de todo lo que el amor propio puede juzgar necesario, de la cual hacen voto público los religiosos el día de su profesión.
4. Escaso haber de la gente pobre.
5. Falta de magnanimidad, de gallardía, de nobleza del ánimo.

Cualquiera de estas cinco definiciones define a la pobreza en un mundo occidental, en un modelo económico y social ya establecido y con reglas predefinidas que se desarrollarán más adelante. Es de vital importancia conocer estas posturas acerca de la pobreza para el desarrollo del documental, sin embargo, es también fundamental entender que hay muchas más posturas acerca de este concepto o, si se quiere, de esta condición, que son mucho más acertadas a la hora de hablar de tribus indígenas dentro del mundo occidental.

La pobreza se puede identificar, a lo largo de la historia, como un concepto construido históricamente, socioculturalmente, para mantener o delimitar un sistema económico y social. Se dice que es una construcción porque está directamente ligada al dinero (o a su respectivo según la época y el país). Hay tasas que determinan y catalogan como pobre a quien posee menos de cierta cantidad de dinero para subsistir diariamente, y para suplir las necesidades básicas. El Banco Mundial tiene una tasa base de \$1.90 US para delimitar la pobreza y la pobreza extrema. Aquel que tenga menos de esa cantidad para vivir por día es considerado como pobre y los que tienen menos de \$1.00 US son considerados individuos bajo pobreza extrema o miseria. La siguiente tabla considera todos los aspectos que el Banco Mundial tiene en cuenta a la hora de determinar el nivel de pobreza en el mundo:



Tabla 5. Cálculo del índice multidimensional de pobreza en tres individuos. Recuperado de *Global Monitoring Report* (2015, p. 41).

TABLE B1.6 Illustration of MPI calculation across three persons

Dimension	Indicator	Weight	Person A (%)	Person B (%)	Person C (%)
Education	Years of schooling less than five?	1/6	0	0	0
	Not attending school up to class 8?	1/6	0	0	0
Health	Any child has died in the family?	1/6	100	100	0
	Anyone malnourished?	1/6	0	100	0
Living standards	No electricity?	1/18	0	100	0
	Sanitation facility not improved? Improved but shared with others?	1/18	0	100	0
	No or difficult access to safe drinking water?	1/18	0	0	100
	Dirt, sand or dung floor?	1/18	100	100	100
	Cooking with dung, wood or charcoal?	1/18	100	0	100
	Own no more than one of the following assets—radio, TV, phone, bike, motorcycle or fridge—and does not own a car or truck?	1/18	100	0	100
	Weighted deprivation score			33	50
Status: Poor if intensity \geq 33%			Poor	Poor	Not poor
Headcount ratio of MPI poor (H)			2/3 = 66%		
Average intensity among the poor (A)			(33% + 50%) / 2 = 41%		
MPI index (H x A)			66% x 41% = 27%		

Source: GMR team elaboration.

En 2015, el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional publicaron el *Global Monitoring Report* (2015), un informe que señala que, en el 2015, 702 millones de personas vivían en condición de extrema pobreza en el mundo. Esto significa que el 9,6 % de la población mundial vive en esta condición. Es interesante, entonces, evaluar la manera en la que a través de la historia este porcentaje de la población mundial ha ido disminuyendo. En 1800, el 90% de la población mundial era pobre y en el 2011 el porcentaje ya había bajado al 20%, gracias a una serie de tratados que se firmaron entre los países ricos y los países pobres. En la siguiente figura están recogidas estas cifras:

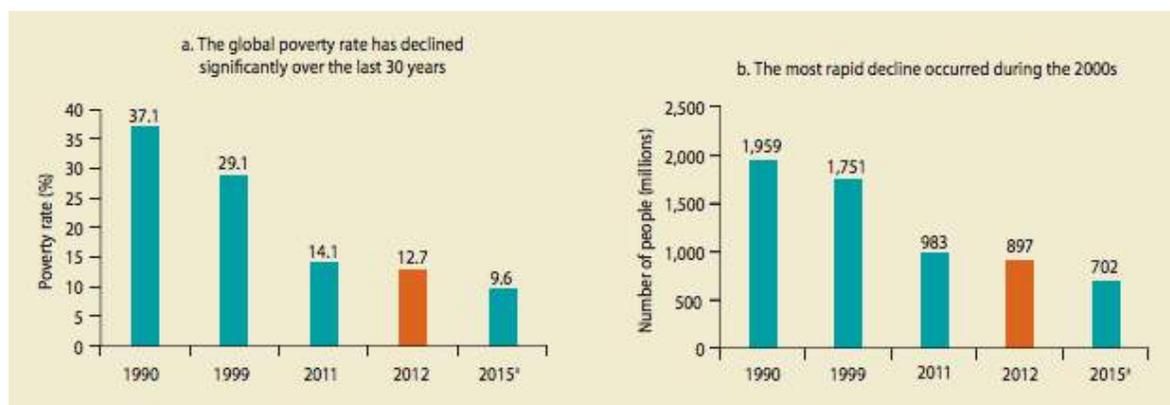


Figura 23. Tasa de pobreza y población bajo la línea de pobreza. Recuperado de *Global Monitoring Report* (2015, p. 33).

Para poder entender la pobreza, lo que estas cifras significan y el significado de algunos conceptos como países ricos y países pobres es necesario entrar a estudiar la historia de la pobreza. La siguiente tabla, obtenida del *Global Monitoring Report 2015-2016*, muestra cómo el nivel de pobreza ha disminuido drásticamente, en las diferentes regiones del mundo:

Tabla 6. *Evolución cronológica de la población bajo la línea de pobreza por región.* Recuperado de *Global Monitoring Report* (2015, p. 4).

TABLE 1.1 Global poverty is assessed with the re-estimated poverty line

Region	Historical			Headline	Projection
	1990	1999	2011	2012	2015 ^a
<i>Share of population below \$1.90 a day (2011 PPP) (%)</i>					
East Asia and Pacific	60.6	37.5	8.5	7.2	4.1
Europe and Central Asia	1.9	7.8	2.4	2.1	1.7
Latin America and the Caribbean	17.8	13.9	5.9	5.6	5.6
Middle East and North Africa ^b	—	—	—	—	—
South Asia	50.6	41.8	22.2	18.8	13.5
Sub-Saharan Africa	56.8	58.0	44.4	42.7	35.2
Developing world	44.4	34.3	16.5	14.9	11.9
World	37.1	29.1	14.1	12.7	9.6
<i>Millions of people below \$1.90 a day (2011 PPP)</i>					
East Asia and Pacific	995.5	689.4	173.1	147.2	82.6
Europe and Central Asia	8.8	36.8	11.4	10.1	4.4
Latin America and the Caribbean	78.2	71.1	35.3	33.7	29.7
Middle East and North Africa ^b	—	—	—	—	—
South Asia	574.6	568.0	361.7	309.2	231.3
Sub-Saharan Africa	287.6	374.6	393.6	388.8	347.1
World	1,958.6	1,751.5	983.3	896.7	702.1

¿Qué significa que la tasa de pobreza haya disminuido del 90% al 9% en los últimos siglos? Ben Lewis responde a esta pregunta en su documental *Pobres de nosotros (Poor Us – An Animated History of Poverty, 2013)*. Lewis divide el documental en cuatro capítulos de la historia humana que nos ayudarán a definir la pobreza y entender estos porcentajes. Explicaremos cada capítulo para poder entender la pobreza humana como una construcción, tal y como mencionamos al principio, y como un concepto cambiante a lo largo de la historia.

Un primer capítulo podría ser el origen de las sociedades humanas: la edad de piedra, época de cacería y recolección en la que todos tienen acceso a lo mismo y las mismas posibilidades. Al principio, todos los seres humanos tenían acceso a los mismos elementos que la naturaleza les proveía, sin embargo, la misma naturaleza no le puede brindar toda la seguridad a los seres humanos. Estas personas tenían todo, menos la seguridad de que una catástrofe natural, un cambio drástico de clima o un virus los dejaría sin nada.



El segundo capítulo nos remite a las primeras civilizaciones de la historia y a la Edad Media. Una época en la que se empiezan a utilizar herramientas como el dinero y en donde los grandes reyes tenían palacios y había gente muriendo de hambre. Esta segunda etapa de la historia de la pobreza puede dividirse en dos. Por un lado, entender cómo en Europa el sistema que estaba surgiendo era un sistema que explotaba a los campesinos y generaba una inmensa desigualdad entre nobles y campesinos. A pesar de que en ciertos lugares la figura del rey dejó de existir, se ha mantenido en Europa, hasta nuestros días, ese sistema de gobierno que maximiza la desigualdad. La segunda parte, y que nos concierne un poco más, es sobre América Latina. Antes del colonialismo, los habitantes de América tenían sus propios sistemas de gobierno, sistemas económicos y todo de tipo de estructuras sociales. Si bien es cierto que había desigualdad, ocasionada por una jerarquía, la desigualdad no marcaba índices de pobreza.

Los Incas, los Mayas y todas las grandes civilizaciones indígenas de América Latina tenían un sistema de jerarquías en el que, evidentemente, el rey o el cacique (o como se llame según la cultura) tenía más lujos que el resto del pueblo. A pesar de que el rey tuviera más lujos, estas civilizaciones sabían que todo lo que necesitaban lo podían obtener de la naturaleza y en esa medida todos tenían acceso a las necesidades básicas que hoy en día definen las tasas de pobreza (teniendo en cuenta que, según la época, las necesidades básicas se han ido transformando). Nadie moría de hambre. Definitivamente existían y existen otras formas de violencia diferentes en estas culturas indígenas, pero diferentes de la misma pobreza.

Con este ejemplo enunciado, y esta división previa al colonialismo podemos ahora sí afirmar que la riqueza y la pobreza son conceptos que siempre irán atados al poder y a la impotencia. En América Latina, la pobreza es causa de los saqueos, y si lo analizamos más a fondo, detrás de cada forma de pobreza encontramos siempre el uso de la fuerza. Lewis afirma en su documental, y los datos consignados en las tablas de arriba lo confirman, que los europeos hicieron más pobre a América Latina y que fueron los colonizadores europeos los que sentaron las bases de la pobreza moderna.

Ejemplos para ilustrar lo anterior hay muchos. En el siglo XV, los portugueses invadieron toda la costa de Mozambique. Antes de que llegaran los portugueses, esa costa de África se caracterizaba por tener un sistema de comercio bastante útil y una industria textil enorme. También, en 1876, hubo una gran hambruna en la India, en Madrás (Pattel, 2016). La hambruna no fue causada por una fuerte sequía, como se cree popularmente, pues a pesar de que la sequía de ese año sí fue un hecho, también es un hecho que los ingleses sacaron toda la comida para llevarla a Gran Bretaña. Eso ocasionó que en la India se quedaran las personas sin comida y, por lo tanto, que murieran millones de personas. Hay libros, películas, documentos y todo tipo de archivos que muestran cómo los españoles saquearon todos los recursos, naturales y humanos, de América Latina, ofreciendo

religión y desarrollo a cambio. La historia nos ha demostrado, entonces, que la pobreza siempre ha sido causa de una mala distribución de los recursos acompañada siempre del uso de la fuerza o la violencia.

Entender el papel de Europa como un elemento esencial a la hora de definir la pobreza conduce al tercer capítulo en la historia de la pobreza, la Revolución Industrial. Para que esta revolución sucediera, primero tuvo que ocurrir que todos los campesinos que trabajaban la tierra y vivían de ella emigraran a las grandes ciudades a trabajar en la industria. Trabajar en una ciudad grande implica una situación segura contra la incertidumbre que, algunas veces, la naturaleza no proporcionaba a los campesinos. Las grandes urbes industriales que se comenzaron a formar hacían más notable la desigualdad y la estratificación de la sociedad.

La Revolución Industrial vino acompañada de otra realidad que se extendió más adelante en la historia de manera determinante, el capitalismo. La fórmula de estar produciendo todo el tiempo para obtener más capital y mayor ganancia es una fórmula a la cual le falta incorporar un eslabón, la mano de obra. Enunció el marxismo que entre más barata sea la mano de obra que produce en una fábrica, mayor ganancia habrá: los ricos harían cualquier cosa por los pobres, excepto dejar de explotarlos.

La pobreza se puede definir, tal y como la conocemos hoy en día, desde la creación de la Organización de Naciones Unidas y el sistema global creado por Europa en el que sale a luz el concepto de *tercer mundo*. Con la creación de las Naciones Unidas, se firma en la historia de la humanidad que, por primera vez, los *países ricos* aceptan que deben ayudar a los *países pobres*. Desde mediados del siglo XX nacen muchas nuevas naciones y se pone fin a un colonialismo formal. Europa ha sido el centro de acumulación de riqueza y poder, y son los países europeos, aquellos que colonizaron, los que se empezaron a llamar países ricos y el resto de países, saqueados y explotados, son los países pobres. La ONU ha unido muchos esfuerzos para acabar con la pobreza. Según el Banco Mundial, esto significa que para el año 2020 solo el 3% de la población mundial viva con menos de \$1.90 US. Sin embargo, esta división de primer mundo y tercer mundo generó aún mayor desigualdad y evidenció una de los fundamentos del marxismo, que los ricos cada día son más ricos y los pobres cada día son más pobres.

El primer país en África en independizarse y de intentar salir de la pobreza fue Ghana. Ghana es un claro ejemplo de cómo esta estratificación del planeta generó más pobreza y desigualdad. Por medio de un tratado firmado en las Naciones Unidas, Ghana recibió un préstamo internacional multimillonario para la construcción de unas represas que garantizarían trabajo y la posibilidad de desarrollar una industria dentro del país para renacer económicamente. Sin embargo, las posibilidades de exportación eran muy limitadas, lo que terminó limitando la industria en Ghana y dejó al país con una deuda externa altísima.



Abundan los ejemplos como este, en los que los países que producen la materia prima son explotados y endeudados. Para mostrar lo absurdo de este sistema, se puede decir que todo el capital de los países pobres supera 1 billón de dólares americanos. Esto es 8 veces más que la ayuda externa que reciben, lo que deja al descubierto cómo los países ricos generan más desigualdad explotando los propios recursos de los países pobres.

La relación entre países ricos y pobres lleva a un nuevo y último capítulo en la historia de la pobreza, la globalización. La globalización es un proceso que busca abrir las fronteras de los países para obtener mayor desarrollo a través del intercambio, no solamente económico, sino social, cultural y de toda índole. Sin embargo, cuando los países ricos abren sus fronteras no lo hacen para todo el mundo, y las personas de países pobres tienen menos oportunidades de entrar a estos países en busca de mejores oportunidades. El difícil acceso a las visas de trabajo, de estudio y de residencia en los diferentes países hace que las personas pobres no puedan ir a las ciudades grandes en donde se controla la economía de sus países.

Para ejemplificar esto, encontramos que la mitad más pobre de la humanidad gana menos del 3% del ingreso global. Esto significa que el 50% de la humanidad se está quedando con el 97% del ingreso global: los ricos jamás podrían existir sin los pobres (The Guardian, 2017).

La globalización termina de construir un concepto de pobreza integral, pues muestra que la pobreza no es solo la falta de dinero o de necesidades básicas, sino también falta de oportunidades. El mundo está mal organizado, y dentro de las necesidades básicas debería también estar el derecho a tener oportunidades de mejora, y esto no ocurre porque involucra muchos aspectos como la educación, la cultura, la familia y lo social, entre otros. Todos estos aspectos son los que al final definen la pobreza. Con esta definición y esta revisión histórica, se puede determinar lo que significa la pobreza en la cultura kogui.

Como parte del proceso para entender qué es la pobreza, se hizo una serie de entrevistas, que se pueden encontrar adjuntas en este documento (Anexos digitales), preguntándoles a las personas cómo definen la pobreza y qué concepción tenían de algunas imágenes de los kogui. La mayoría de los entrevistados estuvieron de acuerdo con que la pobreza es la imposibilidad de suplir las necesidades básicas, tal y como lo desarrollamos anteriormente.

Las personas entrevistadas hacen parte de una muestra poblacional de residentes en estratos socioeconómicos del 2 al 6 en Chía, Cundinamarca. Para estas personas, las necesidades básicas incluyen alimento, acueducto, electricidad, educación, e infraestructura, entre otras. En esta misma investigación, se puede encontrar cómo la Sierra Nevada es la madre de cientos de ríos y fuentes hídricas que no hacen del acueducto una necesidad básica para los kogui. La montaña les



provee toda el agua necesaria para su vida. Los kogui utilizan el agua del río (y cabe aclarar que la mayoría de las comunidades están ubicadas cerca de algún río) para tomar, bañarse, cocinar y limpiar sus enseres.

Por otro lado, también podemos encontrar en esta investigación todo el desarrollo de infraestructura que los kogui tienen en la Sierra Nevada. La construcción de puentes, y el darle un sentido a la construcción de sus casas, la forma, los materiales y el tamaño, nos hace saber que los kogui no están en necesidad de construir grandes edificios y estructuras para vivir. Los kogui basan su jerarquía en el conocimiento más que en el poder, todos tienen acceso a la educación y eso es lo que les permite tener oportunidades de subir jerárquicamente dentro de la comunidad. Aunque, como para ellos todo es de todos, y la Sierra les provee todo lo necesario, ninguno está en condiciones de pobreza, pues desde el mamo hasta el trabajador, todos viven, comen y visten igual.

4.6. Cine etnográfico

Antes de entrar a estudiar la producción audiovisual etnográfica, es importante definir la etnografía como un todo y la importancia contextual de esta, en el momento que se hace uso de las herramientas visuales y audiovisuales, para complementar y hacer parte de la etnografía misma.

Según Marc Augé y Jean-Paul Colleyn, en su texto *Qué es la antropología* (2006), se asegura que a finales del siglo XIX e inicios del XX, la etnografía se definía como la “descripción de los usos y costumbres de los llamados *pueblos primitivos*” (p. 15). Tal descripción está totalmente ligada al colonialismo europeo, pues, “muchas de las investigaciones antropológicas y de los archivos visuales se hicieron en respuesta a las necesidades de los administradores coloniales” (Guindi, 2005, p. 64); se convertía, entonces, la imagen, en una forma de mostrar y describir las comunidades conquistadas a las urbes de los colonizadores.

El cine etnográfico empieza a crecer como el cine de lo exótico (Guindi, 2005). La selección de los sujetos por filmar cobra suma importancia, pues mostrarlos es lo importante, mucho más allá que conocerlos verdaderamente. Se puede comparar al cine, que empezaba a surgir, con los zoológicos humanos de finales del siglo XIX; como lo describe el documental de Hans Mülchi *Calafate, zoológicos humanos* (2010), la escogencia de los nativos se hacía de suma importancia, pues de esto dependía el éxito de la exhibición.

Lo anterior se convierte en un problema cuando diferentes cineastas van en contra de la mirada del cine etnográfico como una herramienta totalmente descriptiva. Empieza a crecer una concepción de que el cine etnográfico se ha ido convirtiendo en un “*producto de los imperios coloniales, con ojos racistas mirando al colonizado, sin referencia al contexto político de dominación*” (Guindi, 2005, p. 64);



más que una herramienta descriptiva, dentro del proceso de conocer al dominado, la imagen se empieza a ver como un elemento racista, que se queda en la superficialidad de la manera de lucir de una cultura, y no ahonda en el verdadero conocimiento de la misma. El cine etnográfico se vuelve un rastro dentro de las relaciones de dominación.

Cuando la antropología visual entra a formar parte del cine etnográfico, se cambia aquella concepción que se llevaba y son aquellos cineastas que empezaron a refutar tal mirada del cine, los que empiezan a hacer un trabajo mucho más investigativo que descriptivo. Cineastas como Robert Flaherty y Jean Rouch hicieron del cine una herramienta para la antropología; por lo que “en sus filmaciones se muestran no sólo los aspectos sociales más generales [...] de los pueblos, sino también sus particularidades: religión y rituales, creencias e imaginación, es decir, sus formas de vivir y morir, sus logros y dificultades” (Gaspar de Alba, 2006, p. 96).

A partir de esto, el cine etnográfico deja de ser descriptivo al considerarse como un “instrumento para la comunicación científica” (Gaspar de Alba, 2006, p. 96). Se ve entonces de la siguiente manera:

Aquel que pretende representar una cultura de forma holística, a partir de la descripción de los aspectos relevantes de la vida de un pueblo o grupo social, con la intención explícita de incidir en el campo del conocimiento de las sociedades humanas. Por tanto, este tipo de cine tiene objetivos distintos al cine de investigación y al cine de documentación etnológica puramente descriptivo, ya que su función es comunicar al espectador otros estilos de vida, de modo que éste pueda experimentar -aunque sea de forma vicaria- otras formas de entender las relaciones humanas y la naturaleza (Ardévol, 1994, p. 127).

Así como el cine fue tomado para enriquecer a la antropología, más adelante llegaron realizadores que quisieron invertir esto; ver a la antropología como una herramienta de enriquecimiento para el cine. Aquí es donde el cine toma fuerza en sí mismo y se empieza a alimentar de los estudios científicos para llegar a ser lo que es, cine.

Robert Gardner es uno de los grandes ejemplos para esta etapa del cine. Fue a partir de sus cortometrajes *Blunden Harbour* (1951) y *Dances of the Kwakiutl* (1951) en los que le da a la cámara el atributo de observar, pues deja que pasen allí las cosas sin involucrarse con los miembros de la comunidad (Gardner, 2009). El cine de Gardner hace uso de la investigación antropológica para llegar a una comunicación más propia del cine; por medio de las imágenes y los sonidos, hacer sentir al espectador como si fuera un miembro de la comunidad que es filmada, realmente crear una reacción empática por medio del audiovisual, más allá que el mero conocimiento del otro.

A pesar de todo lo anteriormente mencionado, no significa que el cine etnográfico haya tomado un rumbo específico hacia alguna de las diferentes concepciones que se dieron a lo largo de su historia; diferentes realizadores han optado por seguir el camino que mejor se les acomoda para sus deseos, desde la investigación antropológica o el solo hecho de hacer cine con culturas marginadas por una sociedad *avanzada*.

4.6.1. Cine indígena en América Latina

El desarrollo del cine etnográfico está marcado por tres diferentes etapas que se enmarcan en las temáticas tocadas por los realizadores en diferentes años hasta la actualidad. La descripción de las diferentes etapas está basada y referenciada en el libro *El indígena en el cine y el audiovisual colombianos: imágenes y conflictos* de Angélica Mateus Mora (2013).

Así como en los primeros documentales, la cámara se consideraba una herramienta para la investigación; el cine etnográfico, en América Latina, se inaugura al verlo como un proceso dentro de la investigación antropológica. De tal manera, las primeras realizaciones cinematográficas se enfocan en la observación de las culturas y, de tal manera, sus costumbres y cotidianidad. Sin embargo, la investigación cae en la representación del indígena con deseos políticos o sociales.

La primera etapa, que sucede entre 1910 y mediados de los treinta, nace con realizaciones como las de Theodor Koch-Grünberg en conjunto con H. Schidt, en las que mostraban hechos como el proceso de la yuca hasta convertirse en harina y la danza parishana Tulipang, comunidad hoy en día conocida como Pemong, en ciertos sectores de la frontera entre Venezuela y Brasil.

El cine, para entonces, empieza a tomar diferentes caminos, pero guiados hacia un mismo fin: la aceptación y reconocimiento del indígena. Es en Brasil donde el cine se empieza a hacer con un carácter social, aunque con relevancia artística: el objetivo es el que le pongan las instituciones. En 1912 la Comisión Rondón, creada por el gobierno brasileño, en búsqueda del respeto al derecho indígena, deja a cargo al cineasta Thomas Reis del sector cinematográfico para que por medio del audiovisual se intentara “incorporar a los indígenas al proceso de desarrollo” (Mateus, 2013, p. 24). El cineasta realza diferentes caras del indígena en su vida cotidiana en diferentes comunidades. De esta forma, el cine etnográfico se centra en la observación y descripción para cumplir un fin social y con un objetivo nacional de hacer parte al indígena de la sociedad.

De manera paralela, en México, nacen dos películas que por primera vez tocan el tema indígena por medio de la ficción. La representación se da por medio de actores, pero queriendo enaltecer al indio maya en el pasado. Carlos Martínez

Arredondo presenta, entonces, *La voz de su raza* (1914) y *Tiempos Mayas* (1914). Son aquellas realizaciones las que van a marcar el tipo de creación cinematográfica, en otros países latinoamericanos, con el indígena como tema central.

Las películas de ficción cobran una gran importancia y se hacen fuertes en el momento de representar al indígena. De tal manera, los temas indígenas se articulan con dramas ficticios que aportaban narrativa a los hechos. En 1918 nace la primera película indígena en Argentina que, sumergida en una historia de amor, cuenta la rebelión de los Mocoví en San Javier: *El último Malón* de Alcides Greca. Con ella se fortalece el tema del contraste social entre los indígenas y los llamados “blancos”.

Tal representación indígena se hace más evidente en los filmes bolivianos de Pedro Sambarino y José María Velasco. En el caso de Sambarino, con *Corazón Aymara* (1923) es tal la representación que se hace, que los actores de la película son todos del Círculo Lírico Dramático. El tema indígena cae en historias de ficción que se enmarcan en un contexto indígena, mas no una verdadera descripción.

A pesar de lo anterior, en países como México, después de la Revolución Mexicana, el cine etnográfico se centra en las “transformaciones culturales inducidas por la revolución” (Mateus Mora, 2013). Es el caso de la productora Cine Films Colonial, donde películas como *Tepeyac* tratan el tema del indígena relacionado con la religión o como *Tabaré* (1918), de Luis Lezama y Juan Canals de Homs donde se confronta el amor de un indígena hacia una “blanca” (Mateus, 2013).

En esta primera etapa, el cine etnográfico no va más allá de la representación de las costumbres, historia y relaciones con blancos del indígena.

A partir de 1934, cuando se da inicio a la segunda etapa del cine etnográfico en Latinoamérica, se ve en retroceso el cine de ficción y el documental es el formato que se empieza a preferir. En este nuevo período hay una producción de ciento dieciocho películas que giran en torno a la investigación en cine antropológico o etnológico.

Es en Brasil y Argentina donde se empiezan a tocar temáticas que tocan los modos de vida y tradiciones. Por medio de la producción del Servicio de Protección de los Indígenas (SPI), surgieron películas como *Os Indios Kuikutu* y *Puestos indígenas*; mientras que en Argentina Leo Fleider saca su película *Los pueblos dormidos* (1948) y Augusto Roca, en Bolivia, *Los Urus* (1952). Dichas producciones resaltaban la realidad social de los pueblos indígenas, pero no se quedaban con los problemas internos de la comunidad, sino que ahondaban en las temáticas que implicaban la relación indígena con la nación.



El cine etnológico ya no se centra totalmente en la descripción del indígena y halla un punto importante dentro de su realización: la crítica frente a las relaciones de dominación. La nación, a la que las diferentes comunidades pertenecen, empieza a ser un tema fuerte dentro del cine, pues es en esta época donde empieza el proceso de asimilación de las comunidades indígenas a la nueva nación. Dentro de esta temática también entra a jugar la desaparición y transformación de las comunidades con trayectoria y tradición debido a la intervención nacional.

En los años cincuenta se forja un nuevo modelo de cine etnográfico en Perú. Se pasa de la crítica frente a las relaciones de dominación y poder entre indígenas y el estado a una revelación frente a la riqueza cultural. Se empieza a ver “el filme documental como la forma más adecuada para la expresión de una conciencia abierta a la diversidad cultural peruana y para mostrar en especial la riqueza cultural del mundo andino” (Mateus, 2013, p. 42).

Es frente a esta temática que el documental etnográfico empieza a tener una salida internacional. Un grupo de peruanos creado por los hermanos Chambi, Luis Figueroa y Eulogio Nishiyama, realiza una serie de documentales (entre los cuales se encuentran *Corpus de Cusco* (1955) y *El carnaval de Kanas* (1956) de Manuel Chambi) que llegan al Festival Internacional de cine documental de Montevideo y al Encuentro de cine latinoamericano de Génova.

Junto con lo anterior, en Bolivia se empieza a hacer cine social. Es a partir de la película *Ukamau*, el primer filme sonoro del país, que se busca que el cine “asuma un contexto político, social y económico, haciendo visible la vida social de los grupos subalternos de Bolivia” (Mateus, 2013, p. 43). Es por medio, también, de este filme, que se crea un grupo independiente de realizadores con el mismo nombre (Ukamau), que empieza a hacer este tipo de cine. Dentro de las películas más reconocidas se encuentra *La sangre del condor* (1969), un filme que se encarga de denunciar los abusivos métodos en cubierta que, los Peace Corps estadounidenses, usan para esterilizar a la población indígena.

Mientras tanto, según Natalia Möller en su artículo *Estereotipos coloniales y auto representación en el audiovisual indígena* (2012), en la década de los setenta, en Chile, aparecen proyectos y trabajos de tinte romántico que llaman al progreso. Los mapuches es una comunidad que se ve ampliamente representada en el cine chileno; para esta época, tanto realizadores nacionales como extranjeros, hacen una representación de la comunidad en un contexto inmerso en la lucha de clases: “estos trabajos reflejan estereotipos positivos del pueblo mapuche; un pueblo rural, ritual y “limpio” de las vicisitudes de la Modernidad” (Möller, 2012, p. 79).

El documental sociológico entra a ser parte de la realización cinematográfica y Eduardo Maldonado Soto, realizador mexicano, lo aborda con su obra *Jornaleros* (1977), filme que presenta una reflexión sobre la vida y deja de lado los simples



hechos; con él, el realizador “obtuvo el Premio Especial en la entrega de los Arieles en 1978” (cinelatinoamericano, 2017).

Esta segunda etapa finaliza con una de las experimentaciones más importantes dentro del cine etnográfico y es el surgimiento de un subgénero; el cine etnobiográfico. El argentino Jorge Ricardo Prelorán rechaza al cine etnográfico al afirmar que presenta “imágenes puramente exóticas de las culturas” (Mateus, 2013, p. 45). Se centra, entonces, en la búsqueda del mostrar la realidad del individuo y su contexto; le da una visión de interioridad (alma y cuerpo) y de exterioridad por medio del sonido y la imagen.

Sin dejar la crítica o temáticas frente a las relaciones de dominación, la tercera etapa empieza hacia finales de los setenta cuando el conflicto indígena empieza a tomar fuerza en las temáticas cinematográficas. De igual manera, el cine experimental empieza a crecer con fuerza y el cine indígena de ficción mantiene una producción más bien apagada.

Tal conflicto indígena, mencionado anteriormente, aborda temas que tocan las problemáticas dentro de la cultura y comunidad indígena; se habla de eventos como la migración, conflicto interétnico y problemáticas sociales. Sin embargo, los temas que toman mucha más fuerza se centran en las problemáticas llevadas a la inclusión del indígena como miembro de la sociedad nacional. La resistencia indígena se hace un tema apetecido para la realización.

Carlos Azpúrua, realizador venezolano, hace dos grandes obras que se hacen significativas al tratar la resistencia indígena frente a las leyes nacionales y frente a la industrialización de sus territorios. Tales obras son *Caño Mánamo* (1983) y *Amazonas el negocio de este mundo* (1986), realizaciones que tocan dicha resistencia frente a la concepción del propio indígena como diferente. La obra de Álvaro Revenga, *Sipakapa no se vende* (2005), continúa tal temática al tratar la resistencia del pueblo maya de Sipakapa hacia la instalación de la empresa Montana Exploradora en su territorio.

De esta manera, los diferentes proyectos cinematográficos etnográficos presentan temas que abarcan el patrimonio arqueológico, la educación, el arte, la identidad de la mujer indígena, entre otros varios. Todos con el deseo de reconocer al indígena como individual y diferente en sí mismo, en su cultura y en su manera de vivir en comunidad.

4.6.2. La auto-representación indígena

Al ser la resistencia indígena un tema tratado por los realizadores en defensa del indígena como independiente a la reglamentación nacional, los mismos indígenas quisieron tomar las riendas de la denuncia y hacer uso de las herramientas audiovisuales que estaban a su alcance. Desde los años ochenta, la propagación



del video hizo que surgieran nuevas prácticas cinematográficas dentro de las mismas culturas indígenas. Los que solían ser el objetivo de la cámara ahora contaban desde su propia visión.

En 1985, en el marco de un programa coordinado por Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto Indigenista en México, Teófila Palafox codirige un documental llamado *Tejiendo mar y viento* (1985) (Mateus Mora, 2013). Sin embargo, fue a partir de los años cincuenta que, luego de que etnógrafos, antropólogos y cineastas viajaran a comunidades con el ánimo de tener una representación más cercana de la realidad indígena, se genera un proceso de intercambio y se les enseña a los indígenas de ciertas comunidades la técnica y manipulación de equipos (Reza, 2013).

Luego de la experiencia con Teófila Palafox, nace el programa *Transferencia de medios*. Una iniciativa que busca “favorecer la autonomía de la creación indígena en lo referente a contenidos, temas y uso de los filmes” (Mateus Mora, 2013, p. 51). Ya en 1989, según Mateus, varios indígenas, ya formados, empiezan sus primeras realizaciones en video.

A partir de entonces, se empezaron a generar diferentes programas y propuestas para la formación del indígena como comunicador de su propia identidad. En Brasil, asegura Angélica Mateus (2013) que en 1987 se promueve un programa que empieza en la comunidad nambikwara, fomentado por la organización no gubernamental Centro de Trabajo Indigenista. De la misma manera, en 1989, Iván Sanjinés funda en Bolivia el Centro de Formación y Realización Cinematográfica, teniendo como objetivo el contrarrestar la desvalorización de las comunidades indígenas que los grandes medios de comunicación han generado en la sociedad. (Mateus Mora, 2013)

Además de la importancia que tiene la autorrepresentación indígena para la verdadera comunicación de las tradiciones, problemáticas y cotidianidad de una cultura específica, “los casos de México y Bolivia muestran que la apropiación del medio audiovisual por indígenas es un importante instrumento de resistencia que contribuye tanto a la denuncia como a la comunicación interna entre los individuos de una comunidad o entre comunidades” (Möller, 2012, p. 87).

Natalia Möller González, en *Estereotipos coloniales y autorrepresentación en el audiovisual indígena. Análisis de los documentales mapuches “Wallmapu” y “Regreso a la tierra”* (2013), cuenta que en 1994 se hace el primer documental realizado por un Mapuche, en Chile. *Wiñomen ñi mapa meu* (Regreso a la tierra) trata el problema de identidad de los jóvenes que nacen en Santiago y sus padres les ocultan la herencia y ascendencia indígena.

Aunque la realización audiovisual por parte del indígena surge desde la necesidad de conocerse a sí mismo y, de tal manera, representar lo que son a una sociedad



que los interpreta de diferentes maneras, el impulso a contar desde el cine viene más de lo externo a las comunidades que de lo interno. El surgimiento de programas y entidades, con el objetivo de fortalecer la comunicación audiovisual indígena, impulsa y anima al individuo de comunidades nativas a contar como percibe el mundo y a sí mismo.

Es, de tal manera, que surgen cada vez más espacios para el apoyo a la realización y la muestra de productos audiovisuales indígenas. Los festivales de cine son un espacio que se vuelve cada vez más fuerte para la muestra de cine indígena, es también “*un espacio donde se pueden expresar posiciones políticas*” (Mateus Mora, 2013, p. 56). Uno de los más importantes es el Festival Latinoamericano de Cine y Video de los Pueblos Indígenas, a partir del cual, en 1985, surge la Coordinadora latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos indígenas, CLACPI, entidad que realiza actividades de intercambio, colaboración, capacitación, producción y difusión de cine y video indígena en Latinoamérica.

4.6.3. Cine etnográfico en Colombia

Las primeras filmaciones de indígenas en Colombia no se dan ni siquiera por un interés en ellos sino, por el contrario, como un atractivo turístico o espacial. Cuenta Gonzalo Díaz, en *Historia del cine en el Chocó (2006)*, que por encargo de la Intendencia Departamental del chocó, en 1929, los hermanos Acevedo filman una película, *Chocó*, que tenía como objetivo mostrar la belleza del territorio: sus paisajes, construcciones, atractivo económico y su gente. Los indígenas filmados “son representados como un elemento más de este rico decorado natural: son vistos como naturaleza y no como cultura” (Mateus, 2013, p. 63).

En la década de los treinta, César Uribe realiza una película titulada *Expedición al Caquetá (1930-1931)*. Rito Alberto Torres, en la reseña adjuntada en el cuadernillo *Joyas del Cine Colombiano (2012)*, menciona que los registros filmográficos, hechos por el realizador, son una “observación científica” (Torres, 2012, p. 16). Con esto se refiere a que el punto de vista del realizador es de una objetividad inmensa, se centra en la contemplación del lugar y sus elementos, siendo los indígenas uno de ellos. Indígenas “carijonas y pirangas que sirvieron de cargueros en la travesía [...], apenas si quedaron incluidos en la película”, dice Pablo Mora en su libro *Poéticas de la resistencia (2015, p. 31)*.

Dentro de estos primeros contactos, también podemos referirnos a las películas *Chez les Indiens sorciers* y *A Journey to the Operations of the South American Gold Platinum Co., in Colombia South America*. La primera fue realizada por el antropólogo belga Marqués de Wavrin y presentada en la sala parisina Ciné-Paris-Soir, en el año 1935. Esta película contenía esencialmente material grabado de danzas sagradas y actividades cotidianas y particulares de algunos grupos indígenas (Mateus Mora, 2013):

De Wavrin se presenta a sí mismo en el filme como un antropólogo audaz que ha atravesado los Andes para ir a los rincones más remotos del país, en donde habría descubierto grupos de «primitivos» ignorantes y supersticiosos. Esta imagen que De Wavrin desea dar de sí mismo y de los «indios» puede ser corroborada con la lectura de su libro *Chez les indiens de Colombie* (Entre los indios de Colombia) [...] En el libro, el antropólogo se presenta como un testigo «civilizado» de costumbres salvajes o arcaicas, y multiplica juicios de valor negativos con respecto a los indígenas (Mateus, 2013, p. 65).

En estos primeros acercamientos al indígena, por medio del cine, se deja clara la concepción del indígena como un elemento parte del ambiente. El realizador cobra mucha más importancia al ser él el “testigo” de la realidad; pero no se da cuenta de la interferencia cultural que le causa al indígena al tener un contacto interesado. Tal idea de atestiguar el entorno se convierte en una manipulación de este, pues, por medio del cine que para entonces se empieza a hacer, se crea la representación de un indígena inferior, primitivo y salvaje.

Dentro de esta misma percepción, el cine de evangelización se hace de suma importancia, dentro del campo de cine etnográfico. En el deseo de despertar el sentimiento de caridad y compasión, sacerdotes misioneros encontraron en el cine, una herramienta para compartir las maneras tan “precarias” en las que los indígenas vivían. Por medio del documental, se daría a entender la necesidad de las misiones cristianas dentro de un mundo caído en lo pagano (Mateus, 2013).

Evidencia de lo anterior es la película *Amanecer en la selva* (1950) de Miguel Rodríguez, sacerdote claretiano. En su libro *Sendas de Apostolado*, una unión de crónicas, cuenta cómo fue el rodar la película en la mitad de la selva y cuál fue el verdadero deseo de hacerlo. El padre se pregunta de la siguiente manera: “¿Por qué no dar a conocer lo abyecto de la vida de los habitantes de la selva chocoana para con ello excitar la compasión de las almas buenas, dándoles así la bella ocasión de practicar la caridad cristiana?” (Díaz Cañadas, 2006, p. 25). Es de tal manera que el cine sigue dando una perspectiva subjetiva, la del realizador. Las obras audiovisuales se ven sujetas al contexto específico del realizador y su percepción de los indígenas. *Amanecer en la selva* (1950) es una metáfora desde su título; se refiere a la llegada de la luz a un mundo de oscuridad (Mateus, 2013).

Tal temática abordada por el cine de los cincuenta y sesenta es contrastado con una nueva obra que va a redirigir el foco del cine etnográfico colombiano. Luego de que indígenas guahibo organizaran una Cooperativa Agropecuaria y los colonos no los pudieran explotar, el gobierno prepara una operación militar que termina siendo un etnocidio; líderes indígenas fueron masacrados, varias comunidades fueron quemadas, familias enteras desplazadas y niños maltratados y mujeres violadas (Fundación Cine Documental, 2008).



Planas, testimonio de un homicidio (1971), de Marta Rodríguez, es un documental que, por primera vez, da voz propia a los indígenas. Luego del hecho perpetrado por el gobierno y las entidades militares, la realizadora se anima a hacer un audiovisual que, por medio de los testimonios de los indígenas, se reconozca el grave evento y se empiece un proceso de reconstrucción social por medio de la memoria histórica. “Este cambio de perspectiva [...] tiene un impacto sobre el estatuto del realizador y sobre el género cinematográfico: por primera vez en Colombia, una persona iniciada en la antropología – Marta Rodríguez – y un cineasta realizan una película que se presenta como un documental que busca dirigir una mirada objetiva sobre una realidad específica” (Mateus, 2013, p. 87).

Es a partir de este documental que empiezan a generarse varios proyectos con ánimo de resaltar a la cultura indígena y redescubrirla; este nuevo cine se conoce como “un cine de la violencia poscolonial” (Mateus, 2013, p. 87). Nacen películas como *Cuibas* (1979), un filme de 23 minutos de Antonio Montaña, que narra la destrucción de los Kuiba a manos de la violencia por parte de los colonos. También está *El indio Sinuano* (Sánchez Carlos, 1976) que muestra la vivencia de los indios en el Sinú, o *Wana Tummat, Madre Tierra* (Triana Roberto, 1975) con la experiencia de los Kuna de Arquí, Chocó.

Esta serie de realizaciones están caracterizadas por el hecho de que los realizadores son antropólogos o están asesorados y acompañados por ellos. Esto implica que la visión que se da en el cine está ahora guiada por estudios que se acercan a las situaciones sociales y etnográficas que marcan a las comunidades indígenas; se centran en la mirada del indio y no en la perspectiva del <blanco>”.

Tras esta vuelta de la mirada, ahora más objetiva, entra a ser tratado un tema que se va a caracterizar por la relación de la cultura del indígena con la cultura del no indígena. Más que esa primera mirada que se daba, una relación de dominación, ahora el cine se enfoca en la relación entre tradición y modernidad. Son los mismos realizadores que inician con la tarea de representar a los indígenas, dándoles voz tras los hechos violentos, que ahora se encargan de mostrar la aculturación a causa de la modernidad.

Antonio Montaña, en *Cosecha Indígena* (1975) describe “que las nuevas tecnologías industriales (para la explotación de la sal) introducidas en los territorios indígenas van desplazando progresiva e inexorablemente la cosecha tradicional y las formas de vida social asociadas a ellas” (Mateus, 2013, p. 89). Asimismo, Roberto Triana define a la modernidad como deterioro, en su filme *Sueño Indígena* (1979), por medio de una ficción marcada por la transformación de la cultura tras la llegada del alcohol a los Noanamá en el Chocó. Otras temáticas vienen ligadas a esta anterior; el reconocimiento de la cultura indígena como increíbles aportadores al patrimonio cultural, y el descuido y recuperación del medio ambiente, siendo los indígenas moduladores para su mejoramiento.



Así como en el resto de América Latina, los años ochenta en Colombia se ven marcados por el deseo del indígena de autorrepresentarse. Se narra en *El indígena en el cine y el audiovisual colombianos: imágenes y conflictos* (Mateus, 2013), que fueron Marta Rodríguez y Jorge Silva los que le dieron un acercamiento del audiovisual a los indígenas del Cauca, por medio de la realización de la película *Nuestra voz de tierra, memoria y fruto* (1980); aseguran que se les dio parte durante la creación de la narrativa y que hicieron presencia en el montaje.

En 1991, también contado por Mateus Mora (2013), se dan las primeras imágenes filmadas por indígenas; el yanacona Antonio Palechor y Manuel Sánchez, del resguardo de Torotó, dejan en registro ciertos filmes de la masacre del Nilo en Cuca. Marta Rodríguez, entonces, en 1992, forma el taller de Transferencia de medios audiovisuales, para formar técnicamente a indígenas que se interesaran por la realización audiovisual.

A partir de entonces se forman diferentes entidades, organizaciones y programas que van en pro de la comunicación con el indígena para que este adquiera las habilidades y herramientas necesarias para transmitir, por medio del audiovisual, su concepción, su crítica, sus deseos. Hacia la década del 2000 se crean dos colectivos importantes: Tejido de Comunicaciones y Centro de comunicaciones Zhigoneshi, siendo el primero del Cauca y el segundo de la Sierra Nevada. Estos dos colectivos cobran importancia al ser de los primeros que generan diferentes programas que permiten a los indígenas acercarse mucho más al medio por medio de talleres y asesorías, no sólo técnicas, sino sociales, las cuales les permiten un auto-reconocimiento para poder llegar a la auto-representación (Mateus, 2013).

Son tantos los audiovisuales generados por las propias comunidades, que se crean espacios que permiten la muestra de los proyectos para, así mismo, generarles mayor importancia y valor. De tal manera surge la *Muestra de Cine y Video Indígena en Colombia, DAUPARÁ* (daupara.org):

Es un escenario, no sólo de exhibición, sino también de discusión e intercambio intercultural. La muestra siempre ha querido realizar un aporte significativo al proceso de reconocimiento y fortalecimiento de los pueblos indígenas en Colombia, dando a conocer no sólo la voz, sino la mirada que los pueblos realizan sobre la realidad local y global.

Por medio de espacios como estos, el uso que se le da a las nuevas formas de comunicación es apropiado por pensamientos indígenas que llevan a una comunicación tradicional, siendo finalmente, estrategias ancestrales de reproducción cultural (daupara.org)



4.6.4. Cine en la Sierra Nevada de Santa Marta

La realización de cine etnográfico en la Sierra Nevada de Santa Marta ha estado totalmente ligada al proceso temático y contextual de los momentos históricos en Colombia.

Dentro de los primeros filmes, realizados en la sierra, se encuentran los de Vidal Antonio Rozo: "(...) son películas en las que la vida de los pueblos indígenas fue digna de contarse, sólo con la condición de ejemplificar una mutación radical y una negación de su cultura" (Mora, 2013, p. 33), filmes que quedan en el concepto precario del indígena como salvaje y se les usa para contar, desde la ficción, narrativas planteadas por el mismo realizador que no tienen que ver con el verdadero vivir de los nativos. Es de tal manera que en *El valle de los Arhuacos* (1964) se "instala muy rápidamente en el espectador la idea de un jefe y guía espiritual que, lejos de contribuir al bienestar de la comunidad, adelanta acciones que tienen efectos nefastos" (Mateus, 2013, p. 45). Se crean, entonces, ideas erradas, violentas y superficiales de los indígenas; la cerrada percepción del realizador y el deseo angustiado de contar un mundo diferente, pero cómo se aprecian las comunidades sin interactuar y conocerlas realmente.

En los años setenta, cuando en Colombia se empieza a hacer conciencia del indígena como cultura, aunque individual, afectada por la generalidad, las realizaciones en la Sierra se empiezan a ver empapadas de retratar la violencia contra las comunidades. "Mudos, deformados o estigmatizados en sus representaciones, los pueblos indígenas tuvieron que esperar varios años para que su imagen empezara a ser consistente" (Mora, 2015, p. 32). Es el caso de *Nuxca* (1974), una película de Manuel Franco en la que se relaciona la violencia con la penetración de los colonos en las tierras indígenas; es un trabajo en el que se tocan casos de los wayúu, koguí, arhuacos, guahibos, kuiba y guambianos (Mateus, 2013)

De igual forma como la violencia contra las comunidades es retratada, la relación entre lo tradicional y lo moderno tiene también fuerza en las temáticas de realización. Nace así un filme, *Los Arhuacos* (León Giraldo, 1970), en el que, por medio de la ficción, se hace una advertencia frente al proceso de aculturación que viven los indígenas al tener contacto con occidentales e irse permeando de su cultura. Es curioso cómo el realizador hace esta crítica, pues la historia se basa en la llegada de un cineasta a uno de los asentamientos arhuacos y la reacción de miedo de los nativos, un miedo que el mismo realizador, queriendo pasar desapercibido, genera en la comunidad haciendo que sus actitudes y cotidianidad cambie totalmente.

El interés en la particular forma de vida de los grupos indígenas incrementa en el extranjero y grandes empresas televisivas centran su foco en la Sierra Nevada. La serie de documentales *Otros Pueblos*, primera vez emitida en 1983 por TVE,



televisión pública española, dedica un capítulo a la cultura kogui. En este, el periodista Luis Pancorbo narra diversas situaciones, tradiciones y cotidianidades de los integrantes de la comunidad, y es por medio de recursos audiovisuales como la voz en off, la música y la literalidad en las imágenes, que se genera intriga y engrandece las tradiciones de los indígenas. En 1998 - 1990, la BBC produce un filme llamado *From the heart of the world – The Elder Brother’s Warning*; dirigido por Alan Areira, está centrado en una advertencia que hace la comunidad de los kogui al mundo entero (hermanos menores) frente al mal uso del planeta y el mal cuidado del medio ambiente. Haciendo énfasis en los testimonios, la cotidianidad filmada de los indígenas permite un adecuado acompañamiento al mensaje que se desea transmitir.

Entrados los noventa, los temas del reconocimiento indígena siguen en furor y Mauricio Villa Escobar Escobar, por medio de *Sierra Nevada escaleras del tiempo* (1993), retoma las discusiones sobre patrimonio cultural que surgen en la década anterior y le da importancia a la tradición indígena en la sierra, enfatizando en las formas de vida y costumbres.

Gracias al trabajo de las diferentes organizaciones para la transmisión de habilidades y técnicas audiovisuales a los indígenas, la autorrepresentación indígena tiene también presencia en la Sierra. El colectivo Centro de comunicaciones Zhigoneshi promueve la creación de un proyecto realizado por indígenas kogui, arhuacos y wiwa. *Resistencia en la línea negra*, película dirigida por Amado Villafaña, representante de los arhuacos, Saúl Gil, de los wiwa y Silvestre Gil Zarabata, kogui; es una producción que “los indígenas ven [...] como una forma de conservación de su identidad, su cultura y su territorio ancestral” (El Tiempo, 2008), que le da importancia a la tradición y vivencia indígena; es un deseo por parte de los miembros de las tres comunidades de contar lo verdadero y lo que no se ha contado, debido al ser siempre puesto en imagen por otros y no por ellos mismos.

En continuación a *From the heart of the world – The Elder Brother’s Warning*, con el deseo de recalcar en la advertencia indígena, surge *Aluna*, una película documental del 2014, también dirigida por Alan Areira, que tiene como deseo recordar y darle voz al mensaje kogui: el acercamiento del fin del mundo debido a las malas acciones de los hermanos menores (resto del mundo) para y con el planeta (alunathemovie.com).

4.7. Experiencia de campo

Dentro del proceso de investigación, entrar a comparar los conceptos estudiados bibliográficamente frente a la experiencia de campo es un punto clave para entender la forma en que actualmente funcionan las comunidades indígenas, en este caso específico, los kogui. Es, de tal manera, que la verdadera relación con el



indígena se convierte en la base para la solidez de la investigación y, finalmente, para la buena convivencia con la comunidad teniendo en cuenta la realización audiovisual.

Con fin de desglosar tal experiencia y plantear los diferentes puntos de vista frente al desarrollo del trabajo de campo, este apartado se divide en las experiencias personales vistas desde dirección, producción y dirección de fotografía, siendo cada uno de los departamentos mencionados una persona diferente.

4.7.1. Dirección

El proceso de dirección de *Umunukunu* se divide en tres partes: investigación, salida de campo y rodaje. Durante todo el proceso del proyecto, Luna Andrade, directora, se encargó de registrar la información de manera escrita por medio de un diario. Para esta sección, se reflejará toda la experiencia por medio de las notas adjuntadas día a día en tal diario.

Investigación

Agosto 2015

Me reuní con Álvaro Salamanca y Juan Pablo Rico para decidir si queremos hacer nuestro trabajo de grado juntos, después de la realización del documental *El Morro*, sentimos que podemos hacer un proyecto más grande ya que nos llevamos muy bien como equipo. Nos gustaría trabajar con indígenas en Colombia.

Diciembre 2015

Después de terminar semestre volvimos a retomar el tema de la tesis. Asignamos cargos; Luna Andrade como directora, Juan Pablo Rico como productor y Álvaro Salamanca como director de fotografía.

Tenemos una idea de realizar un documental alrededor de Colombia, una especie de road trip conociendo comunidades indígenas. Es una idea un poco ambiciosa, pero creemos que lo podemos lograr. Queremos empezar a restaurar una van que Álvaro tiene, la idea es viajar por Colombia en ella, podemos usar este medio de transporte como dispositivo.

Lo primero que se nos vino a la cabeza fue crear un contraste entre indígenas occidentalizados y no contactados. La premisa era: dar a conocer la situación de las culturas indígenas en Colombia respecto a su aculturación; y mostrar por contraste sus respectivas consecuencias. Esto quería mostrar cómo los indígenas se ven pobres siendo ricos, desconociendo todo el potencial de su cultura.

Hemos visto varios documentales de referencia: Apaporis, Survivor y Virunga.



Como directora me he encargado de definir y aclarar varios conceptos para el proceso de investigación, entre estos están indígena, tribu, tradición, indio, cultura, aculturación, occidentalización, consumismo, riqueza, pobreza, globalización, entretenimiento, economía.

Junio 2016

Todos estos meses hemos estado reuniéndonos y conversando acerca de la forma del documental, tuvimos una asesoría con nuestro asesor de tesis Edward Goyeneche y nos aterrizó un poco a lo que teníamos pensado. Un documental por todo Colombia requiere de años para ser logrado, nos enfocó para seguir en el trabajo de investigación.

Álvaro se fue de misionero al Vichada y tuvo contacto con los indígenas guahibos, abrió una puerta para conocerlos más a fondo.

Julio 2016

Juan Pablo Rico y yo viajamos a Pereira para reunirnos con los líderes del Sindicato de Educadores de Risaralda, ellos se encargan de realizar talleres indígenas en compañía de M.A.I.S (Magisterio Alternativo de Inclusión Social). Los docentes trabajan directamente con los indígenas embera chamí de Risaralda, hacen salidas de campo a los cabildos y congresos de los pueblos nativos. Farid, uno de los líderes, me recomendó un par de libros: *Germinando: los emberas del occidente*, *El gran sueño de los indios* y el documental *The economics of happiness*.

El último día en Pereira nos reunimos con Rachel Bernal, una indígena embera chamí licenciada en literatura. Su primera lengua es el embera y su segunda el español, nos cuenta que el estado llegó a su resguardo a imponer la educación y la religión. Desde ahí empezó a entender otra perspectiva de la educación y se encargó de aprender español para poder defender a su pueblo. Nos explica que actualmente los jóvenes indígenas han perdido el interés por conocer sus raíces y tradiciones, que la mayoría están interesados en comprar celular y aparatos tecnológicos.

Desde mi punto de vista me entristece que en Colombia las tradiciones se estén perdiendo por la influencia occidental, la religión y la educación se impone por encima de la cultura. Me pregunto ¿dónde están los dioses de ellos?, ¿dónde están sus creencias y rituales?

Después de esta visita, empiezo a direccionar el tema del documental. Me interesa la occidentalización y la pérdida de interés de los jóvenes indígenas en mantener su cultura.



Septiembre 2016

Durante los últimos 2 meses estuvimos averiguando contactos de indígenas alrededor de Colombia, pude hablar con Wilson Álvarez, un indígena embera radicado en Santa Elena, Medellín.

Llevo dos días en Santa Elena, en la vereda El Tambor. Hay varias casas indígenas dentro de la reserva natural del parque Arvi. Wilson me presentó a Jesús Elisio, un médico tradicional embera chamis. En la entrevista me contó que salió de su comunidad por la violencia en el año 1996. Lleva un año viviendo en Santa Elena con su familia, ha mantenido sus conocimientos ancestrales, de vez en cuando va a su comunidad a enseñar medicina y español. Me cuenta que en el año 89 los evangelizadores entraron a su comunidad y empezaron a hablar de la religión y de Dios, desde ahí la religión se fusionó con la tradición.

Luego le hice una entrevista a Wilson, que también es médico tradicional, me explicó el poder de las plantas medicinales y cómo ha creado huertas para los indígenas por medio de la OIA (Organización Indígena de Antioquia). Siente que los jóvenes en su comunidad cada vez van perdiendo más el interés en los asuntos tradicionales, cada vez más emberas van a la ciudad a buscar otro estilo de vida. Él se está encargando de fortalecer esa cultura y revivir el espíritu indígena en los jóvenes.

Me recomendó tres libros: *América profunda*, *Las vías sanadoras de las manos* y *Cuéntelos bien como yo los conté*.

Noviembre 2016

Tuvimos una asesoría con Goyeneche, le contamos nuestros viajes como parte de la investigación y primer contacto con indígenas. Seguíamos teniendo una idea muy vaga de lo que queríamos, era importante concentrarnos al menos en una comunidad y empaparnos de una cultura en específico, ya que el tiempo no es suficiente para conocer todo Colombia. Yo ya me estaba leyendo un libro enfocado en los kogui: *Territorios indígenas y estado: a propósito de la Sierra Nevada de Santa Marta* de Juan Pablo Duque Cañas. Este libro me ayudó a entender la manera en la que viven los indígenas en la Sierra y sus tantos reclamos estatales a favor de su territorio ancestral. De este texto salió el nombre de nuestro documental *Umunukunu* (significa Sierra Nevada de Santa Marta). Era como los indígenas conocían a su territorio antes de ser colonizados. Duque cita constantemente al antropólogo Reichel-Dolmatoff, quien desde el año 45 estudió a los kogui y dedicó varias obras literarias a ellos. Busqué sus libros en Bogotá, pero solo encontraba copias digitales incompletas.

Enero 2017

Lo que empezó como unas vacaciones terminó en el primer viaje de investigación de Umunukunu.

Con Álvaro y Rico estuvimos viajando por la costa colombiana, ellos venían con otros amigos viajando desde hace unos días. Yo llegué para conocer el Parque



Tayrona y la Guajira pues la idea era llegar hasta el Cabo de la Vela. En Palomino nos quedamos acampando en la playa de las Dunas, ahí conocimos a William, un guía turístico que hacía recorridos por la Sierra. Nos contó sobre su trabajo con los indígenas y su aporte al cine. Parecía que habíamos conseguido un buen contacto. Nos dijo que nos podía llevar a el primer pueblo indígena por 5 días. Álvaro y yo decidimos reunir el dinero necesario y cambiar el rumbo de lo pensado. Rico siguió para el norte y nosotros nos quedamos en la Sierra. Compramos machetes, limas, lanas y agujas para llevarles como donación a los indígenas, no sabíamos cómo iba a ser el trato ni la reacción de los indígenas allá así que seguimos los consejos de William. Primero nos llevó a Casa Indígena en donde el mamo Sintana nos dio las aseguranzas para subir a su territorio. Esta Casa es un lugar de transición en donde los indígenas bajan a hacer sus intercambios. Con William y con Oscar, el mulero, empezamos a caminar rumbo a Kasakumake, el pueblo kogui más cercano al nivel del mar. Pasamos por Sebiaca, un pueblo construido para que los turistas conozcan su hábitat, y no sigan subiendo. Ahí también está el colegio kogui. Fueron casi 7 horas caminando por terrenos difíciles, en mi cabeza no tenía ni la más mínima idea de lo duro que iba a ser.

Llegamos al pueblo y nos dejaron quedar en una casa, colgamos los chinchorros, comimos y nos preparamos para el siguiente día. Mi primera impresión de los kogui fue su apatía, estaban cero interesados en conocernos. Ninguno hablaba español así que fue muy difícil entablar otro tipo de contacto que no fuera solo visual. Empecé a caminar por el pueblo saludando a los niños y acercándome a las mujeres, sentía que ellas eran las que menos se interesaban por mi presencia. Con señas me hacía entender y aprovechaba para anotar las expresiones básicas de su dialecto. Ahí empezó la idea de crear un diccionario kogui (ahora está completo en la sección Vocabulario kogui).

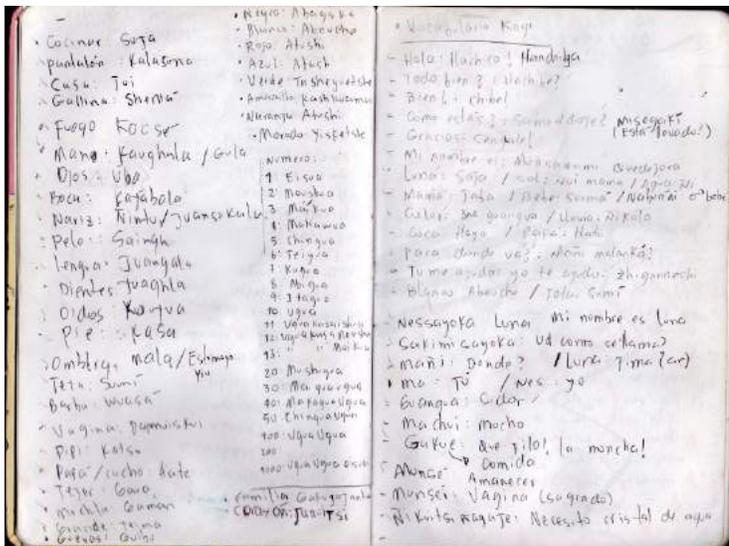


Figura 24. Diccionario.



Álvaro llevaba su cámara y la idea era registrar lo que pudiéramos para llegar a realizar algún tipo de teaser, pero esto fue el trabajo más difícil, sacar la cámara significaba sacar un arma con la que los koguis sentían que les robaban el alma. Nos hacíamos retratos para que se asombraran de la imagen, para que entendieran de alguna manera lo que era la fotografía. Álvaro con señas logró que Esteban, un Hate, nos regalara un retrato mientras tostaba la coca, le prometimos que la próxima vez que viniéramos le íbamos a traer su retrato impreso y grande, no sé si entendió pero igual se lo prometimos.

Mi trabajo se limitaba a observarlos y a entender lo que en los últimos meses había leído en el libro de Duque. Me esforzaba por comparar el texto con lo que estaba viviendo, sin duda Duque estaba inmerso en la cultura kogui. Entendí la construcción de sus casas en forma cilíndrica y el porqué de la realización de las mochilas en forma de espiral, este último como un trabajo netamente femenino. Más que sorprendida, estaba disfrutando de su forma de vida, me interesaban las labores diarias de cada uno de los habitantes del pueblo, desde los niños hasta los adultos se encargan de realizar alguna actividad en pro de su supervivencia. Sentía que los koguis sacaban todo el provecho de lo que la tierra les daba y así mismo la cuidaban para poderla reutilizar. Básicamente entendí que los koguis no necesitaban más para vivir, con su conocimiento ancestral y su tierra sagrada habían podido mantener generaciones sin extinguirse, con luchas y resistencia pero sin rendirse.

En mi cabeza empezaba a realizar un borrador de un guion tentativo, quería dirigir el documental a un tema enfocado a la riqueza, al concepto de pobreza que el indígena en el mundo occidental había adquirido. Un concepto erróneo desde mi punto de vista y de lo que estaba observando en Kasakumake. Nos devolvimos con mucha información valiosa, listos para aterrizar el tema y el concepto principal.

Febrero 2017

Lo primero que llegamos a hacer fue contarle a nuestro asesor la experiencia de la Sierra, me recomendo Reichel-Dolmatoff para entender desde un punto occidental la vivencia kogui. Álvaro conocía a un fotógrafo llamado Coque Gamboa, él había ido a la Sierra y tenía un buen registro de los Kogui, hablé por teléfono con él y me invitó a su casa para contarle un poco más sobre el proyecto. Estando en su sala me tome el atrevimiento de mirar los libros que tenía en su biblioteca, entre ellos estaba la colección de Reichel-Dolmatoff llamada *Los Koguis*, no dudé un segundo en sacarlo y echarle un vistazo, Coque percibió mi interés y me dijo que en Colombia solamente estaba el libro original en el Museo del Banco de la República de Santa Marta, me dijo que fuera a una fotocopidora cerca a su casa y me quedara con la copia de cada uno.

Empezamos el libro de producción, a poner en escrito la investigación y a crear un estilo visual en nuestras cabezas. En una reunión con mi equipo decidimos darle forma al documental por medio de un dispositivo que era el recorrido, queríamos



contar por medio de un viaje cómo los indígenas viven en la Sierra y cómo pueden tenerlo todo sin preocuparse por el capital, todo el recorrido dirigido por un personaje que todavía no teníamos. Planteamos también un dispositivo por medio de las entrevistas a los mamos, esto iba a ser un elemento importante para empaparnos del conocimiento ancestral.

Rico ya estaba trabajando en su labor de producción, consiguiendo donaciones y organizando la logística de lo que iba a ser el viaje para Semana Santa, un viaje importante para realizar el teaser.

Salida de campo

Abril 2017

Aprovechamos Semana Santa para realizar nuestro trabajo de investigación en campo y hacer un teaser para empezar a mover el proyecto por redes. Nos fuimos Álvaro, Rico, Pachón para ayudarnos con sonido y Juanpa como asistencia. Esta vez íbamos más preparados con bastantes donaciones y comida para compartir.

Se me ocurrió llevar una cámara instantánea para mostrarles a los indígenas su retrato y de una vez dejársela como regalo. Este recurso fue quizá de los más importantes en el proceso del documental, darles su fotografía como ofrenda nos abrió las puertas a que nos conocieran y nos dieran vía libre para grabarlos. Con Álvaro empezamos un proyecto de retratos con la foto instantánea y con una digital para nosotros.

Lo que nos interesaba de esta salida de campo era que los indígenas nos conocieran y nos abrieran sus puertas para una próxima visita. Grabábamos actividades diarias como cocinar, bañar a los niños y alimentar a los animales. Todavía no teníamos personaje. Había varias opciones pero ninguna me convencía. Jacinto, un indígena, nos acompañó durante la mitad del recorrido, le preguntaba constantemente: ¿Qué le gusta más: la ciudad o la montaña? Sus respuestas eran así: Aquí comida gratis no pagar luz, todo natural, mucha agua. Bogotá nevera, allá trabajar para pagar luz, allá no caminando, aquí más natural.

Este tipo de conversaciones con los koguis me hacían entender que ellos apreciaban lo que tenían y que su misión que era cuidar su tierra. Durante el recorrido conocimos a Manuel, un indígena que trabaja en el colegio de Sebiaca como coordinador, aunque era muy callado lo veía muy interesado por todo el trabajo que estábamos haciendo allá, se interesaba por preguntar cosas y por saber cómo la cámara funcionaba.

Manuel y Jacinto nos llevaron a la casa del mamo José María, estaba solo su familia por lo que fue muy fácil entrarles y explicarles todo lo que estábamos haciendo. Sin duda alguna a los koguis les gusta tomar, la mayoría del tiempo están borrachos con churro, su bebida alcohólica hecha a base de caña de



azúcar. Me parece que curioso que las mujeres no puedan tomar y los hombres la mayoría del día estén borrachos, aunque no los juzgo porque me doy cuenta también que en ese estado trabajan y cumplen con sus labores, según ellos les da fortaleza.

La primera noche donde el mamo José María fue una de las noches más mágicas que presencié, dentro de la casa estábamos todos los del equipo y de repente llegó el hijo del mamo llorando y gritando, a pesar de que no entendíamos nada le dije a Rico que sacara su celular y grabara los alegatos del indígena, lo que más me impresionó fue la manera en la que su padre lo calmó. Sacó una trumpa o arpa de boca y empezó a tocarla, parecía que este instrumento lo adormecía, después de un tiempo logró dormirlo. Desde mi hamaca analizaba lo que pasaba y veía en la casa del frente a 4 hombres sentados en sus bancas poporeando y conversando entre ellos, las mujeres estaban acostadas alrededor del fuego dormidas con sus hijos.

Todo el día siguiente me encargué de establecer una relación con José María, le hablaba de la ciudad, de lo difícil que es vivir en Bogotá y lo lindo de vivir en la montaña, me contaba que él como mamo se debía encargar de enseñarle a su comunidad cómo ser fuertes y mantener la tradición. Hablamos durante muchas horas hasta que le pedí el favor de hacer una entrevista, iba a ser algo chocante para el tener luces, cámaras y sonido encima así que lo invité para que viera cómo armábamos todo el set y se fuera preparando. Lo sentamos en una banca y le dije que me contara todo lo que me estaba contando hace un tiempo en kogui. Las preguntas más frecuentes eran: ¿Por qué le gusta la Sierra? ¿Cómo la está cuidando? y ¿Qué nos quiere enseñar a nosotros los hermanos menores? Fueron casi 40 minutos sin interrupciones del mamo José María hablando, nosotros sin saber lo que estaba diciendo pero concentrados a cualquier tipo de señas.

Al día siguiente arrancamos para el siguiente pueblo, Copey. Definitivamente fue uno de los recorridos más difíciles, todo el camino lo interpreté como las escaleras hacia el cielo ya que a mi alrededor solo veía neblina y sentía que si daba un mal paso iba a caer al precipicio. El camino era muy angosto y empinado, las fuerzas se acababan. Después de una dura caminata llegamos por fin al pueblo, descargamos las mulas y dormimos en la casa de Manuel. Durante el tiempo en Copey me encargué de entablar una relación más cercana con Manuel, lo acompañaba al río y a hacer sus labores diarias, me di cuenta que él era uno de los indígenas que más hablaba español así que todo el tiempo estaba haciéndole preguntas e intercambiando información con él. Le expliqué que estábamos haciendo una película y que estábamos en busca de un personaje, que él era una buena opción. Me dijo que le gustaría compartir más tiempo con nosotros y conocernos. Lo invité a Bogotá con la intención de que se diera cuenta lo duro que era vivir en la ciudad y para que así empezara a apreciar más su territorio, a estas alturas ya tenía decidido que Manuel iba a ser nuestro personaje, así que debía empezar a dirigirlo como tal.



Me hice muy amiga de Manuel, creamos una relación muy fuerte que nunca pensé que iba a tener con un indígena. En las noches cuando nos invitaba a sus reuniones para tomar chorro yo era la única que recibía de la bebida, a pesar de que era muy fuerte sentía que debía compartir y estar en la misma sintonía de los indígenas. Conocí a Pedrito, el médico de la Sierra. Cada vez que hablaba con Álvaro afuera de la casa, Pedrito se sentaba en frente de nosotros a escucharnos, siempre pensábamos que no entendía nada pero de repente nos regalaba un comentario al respecto de lo que estábamos conversando, siempre estaba atento a lo que decíamos.

Con Rico fuimos casa por casa entregando donaciones y conociendo a la gente del pueblo. Nos presentaron al mamo Julián y nos hizo un ritual para leernos, este consistía en sentir nuestras energías, entonces el mamo nos daba un pedazo de algodón a cada uno y debíamos frotarlo con nuestros dedos mientras pensábamos qué estábamos haciendo allá, luego se los entregamos y él lo soplabo y lo leía. Al final nos dijo que estábamos bienvenidos en el pueblo y que para la próxima vez que viniéramos trajéramos carretillas y mangueras para la comunidad. Así mismo nos dio permiso para grabar en su pueblo, aprovechamos el momento y grabamos lo que más pudimos, pero igual los indígenas seguían muy apáticos a nuestra visita. Nos enfocamos en Manuel y en su recorrido, empezamos a incorporar el dispositivo del viaje con él y a seguir sus pasos.

Volvimos a los Kuisis y empecé a hacerle preguntas más específicas a Manuel ¿Sabes que es la pobreza? ¿Crees que hay pobreza en la Sierra? Me respondía que sí sabía qué era la pobreza pero que en la Sierra no había eso, acá mucha naturaleza y todo para comer, allá en la ciudad muy pobre, acá no. Cada vez veía más claro por donde iba a ir el documental. Como directora quiero mostrar que los indígenas no son ni pobres, ni brutos ni sucios como muchos en la ciudad pensamos. Que ellos con su tierra y su saber ancestral tienen lo necesario para vivir y cuidar el planeta, somos nosotros los que debemos aprender de ellos. “Con poco tienen mucho”.

Llegamos a Palomino y le compramos un tiquete de bus a Manuel para Bogotá, nos lo llevamos una semana para el caos. Esta propuesta se me ocurrió como un experimento social, quiero ver Manuel cómo reacciona en Bogotá, espero que haya mucho caos para que extrañe la tranquilidad de la Sierra.

Estas fueron las primeras impresiones de Manuel en la ciudad:

Le sorprenden los carros parqueados, no entiende porque hay carros quietos estacionados en los centros comerciales.

Solo trajo una muda de ropa y siempre está descalzo, incluso cuando vamos por la calle.

No sabe cómo usar el baño ni los cubiertos.

Duerme encima de las cobijas y deja toda la noche el televisor prendido.



No entiende porque las personas en el Transmilenio se ponen la maleta hacia adelante.

Prefiere caminar dos horas que coger un bus.

Tiene un buen sentido de ubicación.

Mayo 2017

Desde que Manuel se fue no he parado de escribir un guion tentativo, la próxima semana tenemos asesoría con Goyeneche y debo tenerlo terminado.

Todo el guion lo estoy escribiendo a partir de la experiencia de la salida de campo, el recorrido lo estoy guiando según los pueblos que visitamos. La idea en general es mostrar cómo el concepto de pobreza va cambiando a medida que vamos subiendo más metros al nivel del mar, en cada pueblo Manuel se estará haciendo preguntas las cuales los mamos por medio de la entrevista le irán respondiendo.

También hemos avanzado con respecto a la investigación en el libro de producción, el concepto de pobreza sigue muy inestable.

Junio 2017

Empecé un nuevo guion. Está dividido en 9 capítulos debido al mito de la creación kogui que se enfoca en 9 mundos. En cada capítulo se mostrará cuántos días ha recorrido Manuel y un aproximado de kilómetros avanzados. Las entrevistas siguen siendo del mismo formato anterior y estamos discutiendo otro tipo de dispositivo que puede ser el agua. Toca trabajarlo más.

Estoy preocupada por la producción, falta muy poco y aún no hemos conseguido el dinero para viajar. Yo sé que Rico lo resuelve pero me estoy angustiando.

Las propuestas de dirección, foto y producción ya están listas.

Julio 2017

Vine a Palomino para encontrarme con Manuel y leerle el guion, es necesario que él se esté haciendo una idea de lo que va a ser el rodaje. Nos encontramos con él en el pueblo y decidimos subir a su casa, empezar a caminar siempre es lo más difícil, salimos tarde y nos cogió la noche en el camino, me caí y seguramente me lesione la rodilla, me duele mucho y esta inflamada.

Al día siguiente hicimos desayuno para la familia de Manuel, esta vez sentí una conexión más grande con las mujeres, me observaban detalladamente y me intentaban hablar, no perdí la oportunidad y me les acerqué a hacerles preguntas, ellas me entienden pero no saben hablar español. Me pareció muy curioso el papel de la mujer en esta cultura, siguen siendo muy primitivos con respecto a las labores diarias, las mujeres están netamente en función de los hijos y la casa, tejen y cocinan todo el día. No toman churro, no mascan coca ni poporean. Siempre que intento ir más allá del tema me dicen que es tradición, pero en el fondo sé que a las mujeres les gustaría al menos tomar churro. Seguramente lo hacen pero a escondidas de su esposo. Milena, la hermana menor de Manuel, es una de las personas que más me ha tocado el alma. Es muy callada pero siempre presente, no va a el colegio porque Manuel dice que no es necesario que aprenda

tanto y que tiene que encargarse de la casa cuando ellos no estén. Me parece muy triste que una niña de por ahí 11 años ya tenga tantas responsabilidades de adulto. Parece que la adolescencia no existe acá, pasan de ser niños a adultos, a tener hijos y cuidar la casa. Qué fuerte.

Le leí el guion a Manuel, fue difícil que entendiera, la mayoría de veces me tocaba explicar con actuaciones. Estoy segura de que el guion no se va a seguir igual, porque es imposible poner en imagen estos tipos de situaciones, es más fácil dirigirlos a actividades que son claves. Creo que le gustó el guion, o al menos se rió, me dijo que no creía que llegaríamos a Taminaca porque allá es muy difícil entrar. Eso significa que tengo que cambiar el orden del guion y ajustarlo a lo que podemos obtener. Ahora si estoy sintiendo lo que el rodaje va a ser, acá el tiempo no existe y un plan de rodaje va a ser imposible de seguir. Estoy dispuesta a cambios y ajustes que se den durante el rodaje. Voy a las espaldas de Manuel a recibir lo que me quiera dar.

Agosto 2017

Hemos estado enfocados en producción, organizando los últimos ajustes, recogiendo donaciones y coordinando la logística con las mulas. Mi tío nos dio la plata para comprar 4 mulas y luego mandárselas a la finca en Yondó. Rico está hablando con Manuel y con Segundo para conseguir las mulitas. Madiedo se está encargando de la alimentación, fueron a comprar todo el mercado que vamos a llevar. Viajamos en menos de 15 días y aún no tenemos cámara, la 5d que mi primo me iba a prestar ya no está disponible. Estoy entrando en pánico. He averiguado 5d usadas por Internet pero están carísimas. Se nos acaban las opciones, hablé con mi mamá y está mirando a ver si me puede prestar algo de la plata para comprar la 5d. Hoy me pagan entonces quizá lo logre.

¡La tengo en mis manos! Ahora sí nos fuimos a rodar. Tenemos los rokinon y la 5d.

Rodaje

Septiembre 2017

Álvaro ya lleva una semana en Palomino, estuvo averiguando por las carretillas y las mangueras. Yo sigo trabajando, pero en unos días arranco.

¡Ya estamos todos en Palomino, ahora sí empezó esto! Rico está en la labor de conseguir las mulas, al parecer las que nos tenía Segundo están muy viejitas y heridas.

Decidimos ajustar el plan de rodaje y empezar a grabar lo que debíamos grabar en Palomino, eso lo teníamos pensado para el final pero nos estamos tardando mucho acá con las mulas. Estoy muy atenta a los comportamientos de los indígenas en Palomino, desde este lado turístico percibo a los koguis como unos borrachos habitantes de calle, así es como se ven. Los extranjeros usualmente les



dan plata o les invitan a gaseosa. Toda esta información me interesa registrarla, este pueblo es lo que en el documental representa el capitalismo, toda la contaminación con los buses, motos y basura en la calle es necesario mostrarla, igual que los borrachos y el movimiento nocturno de acá. Todos estos días nos hemos encargado de grabar detalles para el comienzo del docu, Rico está en Riohacha consiguiendo las mulas, lleva 3 días allá de moto en moto visitando fincas para conseguir las mejores mulitas.

Rico llegó con las mulas, 4 mulas jóvenes y saludables, hay un par que están ariscas, pero es lo que tenemos y debemos arrancar de una vez. Hemos aprovechado el tiempo para grabar time-lapses en la playa y en el pueblo, las escenas con Manuel han salido muy bien. Vamos a cargar las mulas y arrancar a subir. Como siempre pasamos por donde el mamo Sintana en Casa Indígena y nos dio aseguranzas para empezar el recorrido.

Arrancar siempre es lo más difícil, nos está costando cargar las mulas, Manuel esta borracho y tampoco ayuda, igual aprovechamos para grabar la cargada de mulas y el recorrido de Manuel empezó muy duro, con Álvaro nos atacaron las hormigas y una mula se cayó a un barranco. Es el primer día y todo pinta muy difícil. Llegamos en la noche a Tejamaldue, pusimos las hamacas y dormimos. Estando arriba las cosas mejoran. De aquí para arriba es mi labor manejar las energías y conectarme con los indígenas para que nos den todo lo que pueden de ellos.

En casa de Rosa grabamos parte importante, la siembra y el trapiche. Estamos siguiendo el guion, con variaciones, pero linealmente vamos por el camino que teníamos escrito. Hay situaciones que se están forzando y me da miedo que se sienta en la imagen.

Aprovechamos para ir a la escuela en Sebiaca. Como Manuel es el coordinador, todos lo conocen. Nos dejaron entrar a las clases, grabar, tomar fotos y compartir con los niños. Quiero mostrar la forma en la que educan a los jóvenes, qué tipo de clases les dan y como combinan la educación kogui con la occidental. De vuelta a Tejamaldue nos cogió un aguacero y nos tocó pasar el rio con los equipos al hombro. Manuel se encargó de revisar el terreno, pasar todas las cosas y luego llevarnos uno por uno al otro lado. Ha sido de lo más extremo que he hecho.

Llegamos seguros a la casa y nos alistamos para salir temprano al otro día. Fue una caminata corta para llegar a Kasakumake, el primer pueblo que visitamos anteriormente. Lo más bonito de llegar es entregarles las fotos impresas a los que antes les habíamos prometido su regalo. Me encanta ver la cara de felicidad de los indígenas cuando ven su rostro en el papel, Estebitan nos recibió con su sonrisa y nos presentó a sus hijos, todos tan parecidos a él. En estos días me he dado cuenta del valor de la ausencia, cuando no se conoce no se extraña. Todos los indígenas están sorprendidos por las cámaras y están pendientes de lo que



estamos haciendo, el panel solar es quizá lo que más les sorprende. Los temas tabúes como el homosexualismo, el alcohol, las drogas son temas que acá ni siquiera se hablan, todos de inmediato me responden que los koguis siguen las reglas porque desde pequeños están siguiendo patrones y normas ancestrales, son muy fieles a su tradición.

Lo que no es tabú para ellos definitivamente es el churro, se vuelven más amenos y abiertos. Las entrevistas han sido lo más difícil de realizar, ponerlos en frente de una cámara con dos luces en su cara haciéndoles preguntas es muy chocante. Por eso cada vez que hacemos entrevistas intentamos mantener el churro cerca para que todo fluya más fácil. Lo que hacemos es tener la tela negra siempre colgada y cuando se da el momento de la entrevista prendemos luces y arrancamos a preguntar. Juan Carlos, el hijo de Esteban, quiso que le hiciéramos una entrevista así que aprovechamos y nos habló casi dos horas. Estoy segura de que tenemos buena información. Luego entrevistamos a Josepa, con su hijo, salen haciendo una mochila y justo la entrevista es de la educación, que está muy relacionada.

No me están gustando las escenas que se ven forzadas, no quiero caer en ese error de mostrar algo que quiero pero que no se vea natural. Arrancar para Jumandita fue de lo más difícil, nos despertamos y Manuel no llegaba, cuando llegó estaba muy borracho y no sabía dónde estaban las mulas. Rico y Madiedo las fueron a buscar y al parecer Manuel las había prestado. Cargarlas estuvo complicado porque los indígenas que nos estaban ayudando no podían de su borrachera. Yo siempre me quedaba atrás con Manuel para asegurarnos que no faltara nadie. De un momento a otro Manuel se quedó dormido en el camino y estaba yo sola intentándolo levantar. Llegamos a la casa de Segundo y Álvaro nos estaba esperando, Manuel sugirió que nos quedáramos esta noche ahí ya que iba a empezar a llover y estábamos muy lejos. Rico y Juan siguieron para Jumandota y nosotros nos quedamos donde Segundo dándole comida a Manuel a ver si se le pasaba. Aprovechamos para grabar unas cosas ahí pero decidimos seguir. Nos cogió la noche en el camino y cuando llegamos a un río Rico y Juan nos estaban esperando acostados, no habían podido pasar porque la corriente estaba muy fuerte y las mulas así no pasaban. Dormimos a la orilla del río.

En la mañana salimos a Jumandita y llegamos en un par de horas. Es un pueblo pequeño, no hay mucha gente. El mamo Damián nos dejó quedarnos en su casa. Estamos en un conflicto con la narrativa del documental, Rico siente que no debemos seguir el guion y dejar que las cosas fluyan, en un principio me pareció acertado lo que decía pero definitivamente como directora no puedo desligarme totalmente de lo pensado, sabíamos que el guion no se iba a cumplir, pero para mí es una guía, un orden que me da seguridad, no puedo dejarlo todo a la deriva, de pronto si tuviéramos más tiempo lo plantearía así, pero es un mes el que nos queda para sacar algo coherente y no quiero arriesgarme a que al final no tenga nada de sentido. Manuel no está cómodo en este pueblo, así que vamos a



arrancar lo más pronto posible, lo importante es sacar la entrevista con el mamo Damián.

Llevo varios días con dolor de espalda, me preocupa que empeore. Visité al sobandero de Jumandita y en 3 sesiones me hizo un masaje en la espalda con churro y plantas medicinales, fue un masaje muy fuerte y doloroso. Seguramente en los próximos días no me sienta bien pero mi cuerpo está aliviado y descansado. Mañana arrancamos a Copey o Ñimazhi, como realmente se llama.

Recuerdo la primera vez que vine a Copey, decía que el camino era como unas escaleras al cielo, esta vez el camino está más claro porque no hay neblina pero igual las escaleras siguen. Qué esfuerzo físico tan duro, al final todo vale la pena. Llegamos al pueblo y de una la energía se percibe, todos nos miran al llegar y los que pueden nos llevan comida a la casa, aguacate y plátano nos llevaron esta vez. Parecemos la atracción del pueblo, todas las familias se asoman desde su casa para vernos, nos analizan y se hablan al oído. Parece que somos marcianos para los niños porque cada vez que nos acercamos empiezan a llorar. Mientras cocinábamos una sopa para todos llegó Pedrito, nos saludamos con un fuerte abrazo, me gustó mucho encontrármelo. Con Álvaro empezamos a repartir fotos, me había imaginado este momento mágico, y así fue. Todas las familias se emocionan por las fotos y piden más.

Seguramente en Ñimaizhi vamos a grabar la mayoría de Umunukunu, hay mucha información en este pueblo que nos sirve y la gente está muy abierta. La dinámica de trabajo es muy particular. Los hombres desde la mañana empiezan a trabajar en la tierra o construyendo y en la noche se reúnen en la Cansa Maria para poporear y meditar, el churro siempre los acompaña y los que duermen es porque ya están muy borrachos. Los que tienen instrumentos salen en la madrugada a tocar deliberadamente y a gritar que se levanten para trabajar, identifiqué los tambores y la flauta.

Me encuentro en un conflicto con el discurso del documental, siento que hay muchas contradicciones con lo que pienso y con lo que estoy viviendo. Hemos intentado ser justos con todos para que ninguna familia se quede sin donaciones y sin comida, pero al parecer nunca es suficiente, siempre piden más y se empiezan a aprovechar de nuestra necesidad que es grabar. A cambio de un video nos piden machetes o limas, cuando ponemos lo hacemos, pero ya se nos están acabando y falta subir más y luego toda la bajada. Siento que ellos no han podido entender nuestra labor, simplemente nos ven como unos hippies que toman fotos. Se supone que en mi cabeza está que los koguis no quieren y no se interesan por las cosas materiales del occidente, pero definitivamente cuando conocen no quieren dejarlo. Es muy jodido encontrar un balance, pero definitivamente cada mañana cuando me levanto el paisaje me motiva y dejo de pensar en lo malo.



Es la última noche en Ñimaizhi, el cielo está estrellado. Hemos aprovechado para grabar algunos time-lapses. Ya llevamos una semana acá y ha sido muy productivo. He estado muy flexible a los cambios y me gusta. Tenemos unas muy buenas secuencias grabadas, como la de la casa construyéndose, que nos sirven para crear un montaje rápido. Se me ha ocurrido una idea muy interesante con respecto a la música y es mezclar la naturaleza con un sonido digital, una fusión entre la tradición y la tecnología. De lo más mágico de este lugar es cómo los niños y adultos comparten lo que tienen, a cambio de sopa y café nos traen plátano, yuca, maracuyá, hidra. Lo que tengan, hasta leña. Saben que tenemos cosas diferentes, así que nos ofrecen sus productos a cambio de nuestra comida. Por estos momentos me tranquiliza el rumbo del documental, hace un rato estaba preocupada porque sentía una desconexión con los indígenas, pero eran los primeros días. Ahora ya nos conocen y nos intentan integrar.

El tema de las mujeres no me deja de sorprender, sin duda esta cultura sigue siendo muy machista. La mujer ni siquiera opina. Ayer hicimos una fiesta en la casa de Silvestre, empezamos a tomar churro, a nosotras por ser “hippiches” sí nos dejaban tomar, pero a las mujeres indígenas ni siquiera les ofrecían, los hombres decían que a las mujeres acá nos les gusta tomar y que cuando toman se emborrachan y se duermen o terminan hablándole a otros hombres. Les dije que ellos también eran así y que las deberían incluir en sus reuniones. Me pasaron el churro y se lo pasé a la jaba de al lado, después de varias negadas por fin me recibió y empezaron a tomar. Los hombres ya se habían quedado dormidos de la rasca entonces las mujeres tomamos el control. Una jaba se encargaba de la música y otra de repartir churro. Me quede bailando con las jabas hasta que nos acabamos la botella. Amé ser mujer y compartir ese momento con ellas. Al otro día citaron a todas las mujeres de la fiesta y las regañaron por haber tomado, cada una se tuvo que confesar. Me sentí un poco culpable pero después de un rato las mujeres me buscaban para hacer otra fiesta. Me encantaría que tuvieran esos momentos de diversión con sus esposos y disfrutaran igual que ellos.

Arrancamos temprano para Nunalua, en Copey pudimos grabar la mayoría de lo planteado en el guion. Faltan escenas claves que espero se den en espacios más íntimos. La subida está muy dura, llevar el trípode al hombro con el sol de mediodía y sin fuerza estuvo extremo. De una llegamos a la casa de la suegra de Manuel, sentimos su cambio de actitud, se siente más en confianza, en los pueblos grandes se distrae, al parecer es una persona importante que lo conoce mucha gente entonces anda de casa en casa. En la casa hay un espacio para guardar churro y guarapo, por eso Manuel siempre está tomando.

Mientras escuchábamos las mismas dos canciones de reggaetón que tenían grabadas en la memoria, Manuel y yo hablamos sobre el conflicto entre “abouches” e indígenas. Según él, los blancos vienen a la Sierra a robar el oro de acá, dice que se meten a escondidas y suben a las lagunas a extraer lo que encuentran. Le refuté de manera muy ignorante al asegurarle que acá ya no había



oro pero él insistía que de hecho los mamos abajo estaban diciendo que nosotros habíamos venido a robar el oro. Todo este tema empezó a preocupar a Manuel porque le estaban mandando mensajes desde abajo. Lo estaban atacando y culpando porque seguían pensando que veníamos a robar oro, se alteró y dijo que no podíamos seguir subiendo más y que no era prudente que conociéramos las lagunas ya que eran lugares sagrados y poderosos. Como directora no he querido forzar nada y para mí lo más importante es que Manuel se sienta cómodo para que eso se refleje en el resultado, así que, si él prefiere no llevarnos a las lagunas, lo entiendo. Cambié el tema de discusión y ahora hablábamos de lo difícil que es el koguián, Manuel dice que un abouche nunca podrá aprenderlo, le dije que era difícil pero no imposible y que yo creía que lo podía lograr porque en su dialecto ellos usan la misma palabra para muchos significados. Por ejemplo, Nenkugué sirve para decir: me voy, chao, adiós, nos vemos o cualquier tipo de despedida. Quizá lo más complicado es aprender los tiempos de los verbos. Como en todos los idiomas, para aprenderlo se necesita memoria y práctica.

En mi cabeza empiezo a hacerme una estructura del montaje según el material que tenemos, la línea narrativa está, no sé qué tan natural se vea. Cada día en la Sierra es un azar para mí, intento tener claras las cosas que se deben cumplir pero nunca se sabe qué va a pasar, simplemente se van dando, mostrar un conflicto que ni siquiera Manuel sabe que lo está viviendo es muy difícil. Con Álvaro hemos hablado mucho al respecto de los ritmos que se deben trabajar con los indígenas, lo mejor es entender su ritmo y aprovechar cada instante. Estamos en la recta final y debo estar concentrada en resolver el conflicto de Umunukunu. Las cosas van bien, debo buscar más momentos íntimos con Manuel. Él no se está sintiendo cómodo porque al parecer le estamos trayendo problemas, me encantaría poderles explicar a todos el propósito del documental.

Manuel bajó a hablar con el mamo de Ñimaizhi y lo hizo confesarse porque ha estado muy borracho en los últimos días. Nos fuimos con Álvaro toda la noche a hacer un time-lapse de las estrellas en la montaña, desde el pueblo solo veían un punto rojo y el fuego que hicimos para tomar tinto. Durante la noche pensamos que este documental se está desarrollando con un tiempo atemporal en el que el presente se expande y el futuro se contrae. Es decir, cada plano, cada imagen es una historia y detrás de la obturación existen una serie de momentos que se dieron para que la situación se diera en el preciso instante que estamos grabando. Los indígenas pensaron que estábamos excavando y fue otro problema para Manuel.

Al día siguiente, Luciano, uno de los mamos de Ñimaizhi subió a Nunalua y nos despertó para hacer un ritual de adivinanza, fueron casi 5 horas en las que el mamo nos leyó el algodón y conectó con sus Dioses, al final nos dijo que todo estaba bien y que no nos preocupáramos por lo que estaban diciendo allá abajo, pero que debíamos bajar al pueblo a hablar con los otros mamos y pedirles permiso para poder continuar. Después del ritual, aproveché la confianza que



habíamos entablado con Luciano y le hicimos una entrevista acerca de la medicina, ya que él tiene poderes curativos con el churro.

Ya nos estamos devolviendo, pasamos por Ñimaizhi para que los mamos nos autorizaran continuar. Nos explicaron lo que estaba pasando y se disculparon. Volvimos al tema de los tiempos atemporales, hablamos que en Umunukunu el tiempo es atemporal y no es lineal, todas las situaciones grabadas son resultado de ver la cámara como un objeto más en la naturaleza, se convirtió en un objeto más en el espacio y así lo sintieron los indígenas, el propósito era que lo vieran como algo natural, no como un arma. A excepción de las entrevistas y las escenas de conexión, todo lo grabado ha sido el diario vivir de los koguis, nosotros como realizadores nos convertimos en parte de la comunidad, nunca intentamos sacarlos de su zona de confort.

Como hemos hablado en los últimos días, es esencial grabar todo sin forzar. Hoy decidimos grabar la escena final, quizá lo más importante del documental. Grabamos a Manuel en su recorrido hacia el lugar de la ofrenda y todo andaba bien hasta que llegamos al lugar del pago, El ambiente se puso tenso porque Manuel no quería tocar ese terreno, simplemente decía que no podía pero no nos daba explicaciones, decía que un mamo lo estaba mirando así que Juan volvió al pueblo por unas donaciones y el mamo nos autorizó grabar, pero el problema era que en donde teníamos pensado grabar la escena era un cementerio de mamos y por respeto no se debía tocar ese terreno. Con toda la razón Manuel estaba como estaba, el problema fue que nunca nos explicó. Grabamos la escena muy forzada y el ambiente entre el equipo estaba tenso. Definitivamente esa no podía ser la escena final, revisamos el material y decidimos volverlo a grabar en donde Manuel se sintiera más cómodo. Estuve triste y decepcionada, tenía miedo de no lograrlo.

El recorrido de vuelta nos trajo unas bonitas imágenes, seguimos a Manuel y mientras más bajaba más en confianza se sentía, hablamos y me dijo que él no tenía problema en volver a repetir la imagen y que se iba a encargarse de encontrar un lugar mágico para hacer la ofrenda. Llegamos de nuevo a Tejamaldué a la casa de Rosa, el recorrido fue largo pero lo disfruté, Manuel me contó acerca de los castigos que se aplican en la Sierra y la mayoría se enfocan en poner en cuevas al pecador con un costal lleno de sal para que la piel les arda.

La escena final la repetimos y fue mágico, todo se dio como debía ser. Nos fuimos solo Álvaro y yo a grabar y las energías se juntaron para darnos un buen momento. Manuel lo disfrutó y se refleja perfectamente en la imagen, ya quiero ver el material. En los próximos días tenemos que volver a Palomino y empezar a convertir todo a proxys. Ya quiero volver, es curioso pero extraño el capitalismo, solo pienso en llegar y gastar. Qué contrastes se ven acá.



4.7.2. Producción

Al igual que en dirección, el proceso de producción se divide en tres secciones: investigación, salida de campo y rodaje. Así como en la introducción de este libro se tocaba el tema, la realización de este proyecto ha hecho que se involucren áreas que no tienen que ver con el área audiovisual pero que son totalmente necesarias para la óptima ejecución de los diferentes procesos.

El proceso de investigación fue un trabajo realizado en conjunto con dirección. El camino que fue tomando el proyecto llevó a la realización de viajes que poco a poco llevaron a fijarnos en los kogui, la Sierra Nevada de Santa Marta, como eje temático de lo que queríamos contar. Es por esto que, desde producción, todo tenía que estar centrado en qué dirección pudiera descifrar la temática y problemática a tratar, es decir, la recolección de fondos estaba guiada a solucionar la logística adecuada, para que desde dirección se pudieran aclarar ámbitos creativos y temáticos.

Es en el momento de definir la Sierra Nevada como locación esencial, incluso narrativa, para contar lo que dirección quería, que se emprende un viaje que definiría la logística adecuada para una primera subida hasta Nimaizhi, uno de los pueblos kogui más altos y grandes. Para hacer esto, hubo un primer contacto con un guía de la sierra, quien poco a poco dio a entender las necesidades y el recorrido para llegar al lugar ya mencionado. A pesar de lo pesado del viaje y lo difícil de que el guía nos diera la información, sin este viaje hubiera sido imposible la ejecución del primer recorrido de investigación y, por ende, el recorrido para el rodaje.

Ya entrando en el núcleo de la investigación, la interacción con la comunidad, la logística se convirtió en la mejor amiga del equipo, pues en ella se definía, también, la forma de relacionarnos con la comunidad y, por ende, el dejar claros los roles dentro del equipo de realización para poder modular de la mejor manera estando ya arriba. Este primer viaje a más de una comunidad dentro de la Sierra fue esencial para entender distancias, tiempos y formas de alimentación. Yendo tan solo una semana, y el hecho de que se tomara provecho de esta para grabar el teaser, fue perfecto para cometer errores en decisiones de viaje (al ser caminatas tan intensas) en ámbitos de salidas y llegadas a los pueblos como en el conocer perfectamente los elementos necesarios a llevar: tanto técnicos como logísticos.

Después de este primer viaje, clave y necesario, se pudieron evaluar mejor los costos y los tiempos para el rodaje. En cuanto a los costos, el saber qué se necesitaba para el rodaje, definió el monto necesario: lo primero fueron las necesidades de dirección, estas se basaban en los tiempos necesarios en cada comunidad y con el personaje. Luego estaban las necesidades de fotografía y sonido, cuáles eran los equipos necesarios para lograr la propuesta y así lo que



dirección desea transmitir; y, finalmente, las necesidades de producción, es decir, todo lo relacionado con logística que finalmente iba a definir la cantidad de mulas necesarias para el recorrido, la cantidad de maletas y tamaño del equipaje para evaluar transporte terrestre y aéreo, los tipos y cantidad de alimentos para los dos meses, los equipos necesarios para la generación de corriente eléctrica para la carga de los dispositivos. Ya ejecutados los procesos para solucionar cada una de las necesidades de los departamentos, se definió el equipo definitivo de viaje y de tal manera, se procedió a cumplir fechas de rodaje.

Lo primero fue la compra de las 4 mulas que necesitábamos para el recorrido. Por cómo se pactó el patrocinio (ver en viabilidad de recursos y tiempo), era labor de producción comprar los animales, usarlos para la producción y finalmente enviarlos a donde su dueño. La compra se llevó a cabo en el transcurso de 3 días en los caseríos de Juan y Medio, Cotoprix y Cerrillo, municipio de Riohacha; tras encontrar animal por animal por la dificultad de encontrarlos ya mansos, lo que implicó una búsqueda por fincas ganaderas en La Guajira, se hicieron los procedimientos adecuados ante el ICA (Instituto Colombiano Agropecuario) para diligenciar la “guía de movilización”, documento necesario para el transporte de animales. Dicho documento hizo necesario el comprender el funcionamiento de entrada y salida de animales de una finca registrada, así como la necesidad del “hierro”, o marca caliente, de los animales para hacer un proceso dentro de la ley.

Ya durante el rodaje, la esencia de producción no estaba en la ejecución logística, claramente esta viene involucrada y es necesaria para que se realicen bien los procesos; sin embargo, el verdadero trabajo de producción estaba en entender la importancia de la relación realizador-comunidad para la perfecta ejecución de la propuesta creativa-documental. Es, de tal manera, que la prudencia y espera en locación se hacen las mejores amigas de producción: el tiempo de convivencia con las comunidades era la clave para que ellos se abrieran a nosotros y no nos vieran como intrusos sino como amigos, cuando ellos entendían nuestro trabajo como realizadores y nosotros el de ellos en su diario vivir, la relación se hacía mucho más estrecha y amistosa. Es por lo anterior que, como productor, tenía que ir de la mano de Manuel, pues era él el que nos daba la entrada y el que daba a entender nuestro deseo de compartir con ellos; había que hacer entender que nuestro objetivo era conocerlos a fondo para poder desmentir el concepto que se tiene sobre ellos abajo y dar a entender la importancia de su trabajo en la Sierra.

Debido a que el tiempo se concibe de manera diferente por parte de los indígenas, era de entender que no todo se pudiera dar de la manera en que se tenía planeado, de hecho, es de saber que dentro de los planes hay que tener presente el posible cambio; esto, en cuanto a fechas de recorrido, estadías en comunidades y cambios de cosas específicas a grabar que estaban dentro del plan de rodaje.

El estar en la sierra implica el estar limitado a los tiempos y disposición de los indígenas, de hecho, de Manuel, nuestro personaje. Como productor, la



experiencia de campo durante el rodaje se reduce al estar abierto a las decisiones de dirección y ejecutar logísticamente lo necesario para que el equipo se sienta cómodo y con lo necesario para poder trabajar como se debe. Como productor, tenía que ser el mejor amigo de la comunidad y el mejor amigo de mi equipo; sin embargo, tener la autoridad responsable de tomar decisiones para mantener el bienestar de las dos partes.

4.7.3. Fotografía

En enero del 2017 Luna y yo subimos por primera vez a la Sierra Nevada de Santa Marta. Nuestra intención era buena pero ingenua, filmar un teaser en 4 días sin conocer absolutamente nada. Aunque no logramos filmar un teaser, fue un viaje bastante provechoso, sé que tanto para Luna como para mí. En ese viaje comprendí lo difícil que iba a ser registrar a los kogui, no solo por las condiciones tan extremas en las que se vive allá, sino porque son personas que nunca antes habían visto una cámara, una fotografía o siquiera una imagen. El proceso de registrar a los kogui que viven subiendo por la cuenca del río Palomino, para esta película, me dejó 3 grandes enseñanzas que creo debo resumir con imágenes y experiencias en este apartado.

Lo primero fue entender que una cámara es un objeto que intimida a cualquiera por su condición de tener que ser apuntada. Los kogui no solo se intimidaban con mi cámara, a veces se enfurecían de verme haciendo fotos, pues no comprendían lo que estaba pasando. Desde el principio, en ese primer viaje, la cámara fue un objeto prohibido. William era nuestro guía, y siempre estaba nervioso cuando yo usaba mi cámara, recuerdo que en repetidas ocasiones me ordenaba esconderla para no ir a asustar a los indígenas. Él era el que pedía permiso para que nosotros grabáramos, pero la verdad nunca surgió ninguna oportunidad, tenía muy mala energía.

William siempre se quedaba acostado en su hamaca, tratando de sacar provecho de los indígenas y sus productos (comida, leña, mochilas), y nos dejaba a nosotros con Óscar, el mulero. Durante ese viaje, Luna y yo decidimos ignorar a William, pues era muy agresivo y no interactuaba de manera correcta con los indígenas de Kasakumake, y a esas alturas nosotros ya sabíamos qué clase de persona era. Por lo anterior nos íbamos ella y yo a pasear por el pueblo, al río, a lugares donde pudiéramos encontrarnos con los kogui de manera natural. Sobre todo, esa vez la comunicación fue difícil, pero logramos entablar relaciones que hoy en día mantenemos.

Ese primer acercamiento duró apenas cinco días pero fue suficiente para comprender que si quería filmar a los kogui debía primero acercarlos a una imagen, pues por muchos motivos no iban a entender el funcionamiento de mi cámara. Para lograr las primeras imágenes, yo trataba de enseñarles cómo funcionaba ayudándolos a tomar una foto, y luego yo les tomaba un retrato con la



promesa de volver y llevarlo impreso para que ellos fueran los dueños de su imagen. Estos fueron los primeros resultados:



Figura 25. Mosaico con los primeros retratos. Fotografías por Salamanca Balen (2017).



Figura 26. Familia de Bienvenido Colombia. Fotografía por Salamanca Balen (2017)

Después de tomar estos retratos, yo trataba de que entendieran cuál era mi promesa, volver con las fotografías impresas para regalárselas, o más bien, devolvérselas.

En abril de ese mismo año, hicimos el segundo viaje a la Sierra Nevada, ahora sí para filmar un teaser. Como lo había prometido, volvimos a Kasakumake con 6 fotos impresas, las que había logrado hacer en enero. Nos encontramos a Esteban y le dimos su retrato, se puso inmensamente feliz y se acordó inmediatamente de nosotros. Luego cruzamos el río para ir a la casa de Bienvenido Colombia, un arhuaco que Óscar nos había presentado en el primer viaje. Recuerdo que para mí era muy importante entregarle a Bienvenido la foto con su familia porque, cuando se la tomé, él me dijo que igual él sabía que yo no iba a volver y no se la iba a llevar, quería demostrarle que tipo de persona soy yo, y además quería que tuviera su imagen. Se puso tan feliz que me pidió otra foto, esta vez solo con sus hijas y su mamá.



Figura 27. Esteban con su retrato. Fotografía por Salamanca Balen (2017).



Figura 28. Bienvenido Colombia con su madre y sus hijas. Fotografía por Salamanca Balen (2017).

Lo primero que este proyecto me enseñó fue a cerrar la brecha existente entre indígena y cámara. Acercar a los indígenas lo más posible a una imagen fue un método bastante acertado a la hora de hacerlo. Por muchos motivos ellos no iban a entender el funcionamiento de mi cámara, pero sí iban a entender lo que una imagen puede significar, y así tener más confianza con la cámara. Acercarlos a ellos a la imagen, a sus orígenes, hizo que yo también me acercara mucho. Tratar de enseñarles conceptos de fotografía, o ver sus reacciones cuando se veían por primera vez, fue lo que me dio las herramientas para saber cómo filmarlos durante el resto del documental.

Esta dinámica de entregarles su retrato tuvo un giro muy interesante en el segundo viaje. No solo volvimos a cumplir la promesa, sino que Luna llevó una cámara instantánea y paralelo al retrato digital que les tomábamos, ella les tomaba un retrato instantáneo y se los regalaba, con la misma intención de que ellos entendieran que queríamos hacerlos dueños de su imagen. Ese regalo que Luna les daba se fue convirtiendo cada vez en una de las ofrendas más preciadas que teníamos para darles, porque todos terminaban queriendo una foto.



Figura 29. Indígenas con retratos de cámara instantánea. Fotografías por Salamanca Balen (2017).

En este viaje de teaser fue mucho más difícil registrar, pues, aunque ya teníamos toda una dinámica para generar confianza entre los indígenas y la cámara, tuve que aprender (como responsable de la imagen del documental) que hay cosas que se pueden registrar y otras que no. Lo segundo que este proyecto me dejó fue aprender a encontrar los momentos en los que la imagen iba a ser pura, sincera y natural. Esta enseñanza va de la mano con la tercera y última, pero antes me gustaría exponer algunos de los retratos que hacen parte de los cientos que componen esta serie. Considero que estas imágenes hacen parte del camino hacia la imagen pura, sincera y natural que tiene Umunukunu.



Figura 30. Umunukunu. Fotografía por Salamanca Balen (2017).



Figura 31. Mosaico con retratos. Fotografías por Salamanca Balen (2017).



Figura 32. Mosaico con retratos: sauma. Fotografías por Salamanca Balen (2017).



Figura 33. Mosaico con retratos: sauma. Fotografías por Salamanca Balen (2017).



Figura 34. Mosaico con retratos: sauma. Fotografías por Salamanca Balen (2017).



Figura 35. Mosaico con retratos. Fotografías por Salamanca Balen (2017).



Figura 36. Mosaico con retratos. Fotografías por Salamanca Balen (2017).



Figura 37. Mosaico con retratos: jabas. Fotografías por Salamanca Balen (2017).

Encontrar la imagen pura, sincera y natural no solo requiere saber encontrar el espacio para capturar, sino entender que cada imagen está compuesta por todos los momentos previos que hicieron posible el momento de la imagen. Entender esto último es lo que hace a cada imagen de Umunukunu una obra, pues todo lo que hizo posible el momento en el que una imagen fue capturada yo lo comparo a lo que Walter Benjamin llama el aura de la imagen. Entender esto me costó mucho trabajo, y por eso lo planteo como la última enseñanza o el último reto que Umunukunu me dejó.

Ya lo explico en mi propuesta, la condición temporal y atemporal de la imagen, pero lo que cabe recalcar en este punto es el hecho de que para que una imagen esté cargada de un aura que la construye como obra, involucra toda una serie de momentos, personas y lugares. Personalmente considero que no todas las imágenes tienen esta condición y es justamente eso lo que hace que algunas sobresalen por encima de otras. Para explicar de manera más visual esto, me gustaría terminar contando la historia de Ángela.

Ángela fue la primera niña kogui que fotografié (en el primer viaje que hice con Luna). Pudimos retratarla no solo a ella sino también a su hermana y a su madre. En las dos primeras imágenes de este apartado salen Ángela y su familia. Recuerdo a la orilla del río cómo ella y yo le tomamos primero fotos a su familia y a Luna, de hecho, ella es la responsable de esta imagen:



Figura 38. Ángela y Luna en el río. Fotografía por Salamanca Balen (2017).

Justo después de que le tomáramos a Luna y a su hermana esta foto, pude retratarla a ella. Todo ese momento, a la orilla del río, duró aproximadamente una hora y le dio a estas imágenes un respaldo muy fuerte para construirlas tal y como propongo. Esa vez prometimos llevar de vuelta las fotografías, pero cuando volvimos, la familia ya no estaba. Recuerdo que en el segundo viaje preguntamos por ellas, y hasta mostramos sus fotos para que las reconocieran y nos dijeran dónde estaban, sin embargo, no pudimos entregarles las fotos. Recuerdo en el tercer viaje que apenas llegamos a Kasakumake pude reconocer a Esteban y a ciertos miembros de su familia, sin embargo, no reconocimos a dos niñas que estaban sentadas ahí en la entrada. Tardamos un tiempo en reconocerlas, y después de un tiempo me di cuenta de que dentro de todas las fotografías que había llevado como promesa, estaba la foto de Ángela y la de su familia. Esta historia ilustra muy bien lo que considero resume toda mi experiencia de campo, un proceso. Con las fotografías de Ángela y de su familia pude sentir que todas las imágenes tienen un proceso, constituido por momentos previos y posteriores a la captura, la captura solo determina el encuadre.



Figura 39. Niña con retrato de Ángela. Fotografía por Salamanca Balen (2017).

5. TRATAMIENTO AUDIOVISUAL

5.1. Dirección

5.1.1. Propuesta de dirección

El documental *Umunukunu* desarrolla un tratamiento estético que toma sistemas formales no narrativos, es decir, se enfoca en la forma abstracta y asociativa. La forma abstracta intenta mantener la atracción del espectador con las cualidades visuales y sonoras, por ejemplo, el color y el ritmo. La forma asociativa, mediante yuxtaposiciones de imágenes, sugiere una emoción e inserta un material metafórico para que el público responda según lo planteado en el documental.

Aunque se quiere mostrar la función poética de la forma y enfatizar en la estética visual contemplativa que se presentará en las actividades matutinas, el proyecto se inclina más hacia el sistema asociativo, al querer evocar una emoción específica con la asociación de imágenes y sonidos que se presentarán en momentos claves. Con esta forma buscamos expresar actitudes y conceptos o evocar atmósferas por medio de conexiones o asociaciones que vinculan imágenes y sonidos. Bordwell compara este proceso con las técnicas paralelísticas y del lenguaje figurativo usadas por la poesía.

Formalmente, el modo asociativo es muy libre y no está dividido claramente en partes convencionales, no obstante, el principio de agrupación y el de repetición actúan en él para darle cierta unidad y coherencia (Cock, 2006 p. 98).

La narración del documental está sujeta a la imagen; en *Umunukunu* queremos que las imágenes hablen por sí solas, que sean la naturaleza y la Sierra las encargadas de contarnos lo que sucede allí; queremos que el espectador tenga la oportunidad de apreciar y experimentar el recorrido de manera personal. Igualmente, Manuel, nuestro protagonista (indígena kogui), estará de la mano del espectador. Manuel se comporta como un narrador interno en primera persona, él nos guía durante el recorrido por la Sierra y nos manifiesta su búsqueda por la respuesta a la pregunta que se ha estado planteando. Esta exploración por cada pueblo es el hilo narrativo a través de las diferentes altitudes que se presentan en la Sierra Nevada de Santa Marta. En cada pueblo, Manuel intenta responder su pregunta mediante el conocimiento ancestral que cada mamo le comparte. Los mamos, además de comportarse como testigos, son expertos; por lo tanto, ellos rompen la cuarta pared para enseñarle a Manuel y a nosotros como espectadores la riqueza de la Sierra. Durante todo el documental, se utilizará la voz en off de Manuel como representación a su pensamiento y lo que lo está perturbando. El recorrido, la búsqueda de Manuel y el poder de la Sierra, serán los encargados de dirigirnos durante el documental.



Umunukunu maneja la modalidad observativa con elementos reflexivos e interactivos. La modalidad de observación hace hincapié en la no intervención del realizador. Este tipo de películas ceden el «control», más que cualquier otra modalidad, a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara. Este tipo de textos se caracterizan por el trato indirecto, por el discurso oído por casualidad más que escuchado, pues los actores sociales se comunican entre ellos en vez de hablar a la cámara. El sonido sincronizado y las tomas relativamente largas son comunes. Estas técnicas anclan el discurso en las imágenes de observación que sitúan el diálogo, y el sonido, en un momento y lugar histórico específicos (Nichols, 1997). En *Umunukunu*, todas las acciones se desarrollan espontáneamente delante de la cámara. Durante el recorrido por la Sierra, la cámara será un integrante más de las comunidades visitadas, con el objetivo de presenciar fielmente la rutina de los indígenas y su habitar en la Sierra. Como realizadores, estaremos presenciando y oyendo casualmente a los actores sociales del documental. Saldrán a luz varias preguntas del nuestro protagonista Manuel, las cuales se estarán respondiendo espontáneamente con el conocimiento ancestral de los mamos y con la información que la Sierra nos brinde. Este tipo de modalidad se ha utilizado como herramienta etnográfica como cómplice del discurso. Nosotros, como realizadores, nos convertimos en un partícipe más de la cultura kogui, seguimos el ritmo de los indígenas y nos acoplamos a la información que nos puedan brindar. Cada imagen y sonido registrado es el resultado de una serie de acontecimientos previos que se dieron durante la vivencia con los indígenas. Por lo tanto, se puede decir que cada imagen carga en sí una historia detrás de lo capturado.

La sensación de observación (y narración) exhaustiva no sólo procede de la capacidad del realizador para registrar momentos especialmente reveladores, sino también de su capacidad para incluir momentos representativos del tiempo auténtico, en vez de lo que podríamos llamar «tiempo de ficción» (el tiempo impulsado por la lógica de causa/efecto de la narrativa clásica, donde prevalece una economía de acciones bien motivadas y cuidadosamente justificadas). Se despliega tiempo «muerto» o «vacío» donde no ocurre nada de importancia narrativa pero los ritmos de la vida cotidiana se adaptan y se establecen (Nichols, 1997, p. 74).

Al usar planos de larga duración, y al ser la cámara un testigo más, se crearán tiempos muertos en donde los indígenas y la naturaleza en sí actuarán espontáneamente. Con respecto al montaje y edición, cada corte tendrá una función para mantener la continuidad temporal y espacial, en donde se preservará el tiempo presente.

Al estar la imagen y el sonido sincronizados se creará una sensación de realidad: el sonido ambiente será clave para dar a conocer cómo suena la Sierra, su fauna, flora y cosmología; de igual manera, el sonido directo estará presente en el diario vivir de los indígenas. Con respecto a la musicalización, se pretende crear una



fusión entre lo natural y lo industrial. La música va a estar muy enfocada en crear una sensación del mundo tradicional de los indígenas de la Sierra mezclado con el mundo civilizado. Esta elección quiere dejar una sensación de que el occidente ha estado presente en la Sierra Nevada de Santa Marta, pero que los indígenas y su cultura se han estado resistiendo todos estos años.

La modalidad reflexiva tiene como objetivo la toma de conciencia del público con respecto al entorno que se le está presentando y a los dispositivos. El metacomentario juega un papel importante en el documental, como lo mencionó Nichols (1997): “mientras que la mayor parte de la producción documental se ocupa de hablar acerca del mundo histórico, la modalidad reflexiva aborda la cuestión de cómo hablamos acerca del mundo histórico” (p. 93).

Asimismo, los actores sociales se comportan como significantes con una función primordial en el mismo texto.

Este proyecto pretende llevar al espectador a un estado de conciencia, a reflexionar sobre lo que se ha dicho y se dice actualmente acerca de los indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta. Todas estas ideas, conceptos o percepciones que se difunden en el mundo actual se esperan poner a prueba y refutarse o comprobarse con la exploración por el ombligo del universo. Con la ayuda del montaje, se incrementará la sensación de conciencia llevándola a un estado realista; por esta razón, los planos largos serán esenciales en el documental, ya que la duración prolongada ayuda al espectador para tener un tiempo de lectura correspondiente, un tiempo que se alargará más de lo normal, casi hasta hacer sentir al espectador incómodo. Este estado de incomodidad con el plano pretende que el espectador absorba su significado socialmente trascendente, deseamos dirigir toda la atención en el encuadre, que se concentren en la composición para así influenciar su contenido.

Umunukunu pone en duda el concepto de pobreza que se utiliza vagamente en la actualidad. La búsqueda de Manuel se enfoca en descubrir la riqueza que su territorio le brinda, en mostrarle al mundo que los indígenas de la Sierra no son pobres ni mucho menos salvajes. El pensamiento de Manuel se transforma en una voz en off perturbadora que lo está fastidiando continuamente. A medida que el recorrido avanza, y Manuel va descubriendo lo que la Sierra le brinda, se dará cuenta lo que verdaderamente lo llena. Asimismo, con la ayuda de las entrevistas con los mamos, él podrá formar un criterio y responder sus preguntas. Las entrevistas con ellos también manejan una modalidad interactiva-reflexiva, ya que más que una entrevista son un relato de cada mamo. Ellos responden las preguntas a Manuel y a nosotros como espectadores, ya que romperán la cuarta pared y nos mirarán fijamente para hacernos reflexionar y entender su estilo de vida.



5.1.2. Dispositivos

5.1.2.1. Recorrido

El principal dispositivo narrativo del documental es el viaje de Manuel en el que nosotros, como realizadores, lo acompañamos. Durante el recorrido, se visitarán tres pueblos kogui ubicados a diferentes altitudes de la Sierra, empezando por el pueblo más cercano al nivel del mar, Kasakumake, seguido de Jumandita y Ñimaizhi, que alcanza casi 2000 msnm. Durante el recorrido, nosotros como realizadores estaremos siguiendo los pasos de Manuel: de esta manera, la cámara actúa como testigo, por lo tanto, los planos del recorrido serán, principalmente, a la espalda de nuestro protagonista.



Figura 40. Fotograma del teaser. Manuel Garavito.

5.1.2.2. Capítulos

Se codificarán 9 capítulos a lo largo de todo el documental: este número alude al mito de creación kogui y el significado que tiene en su cultura. Estos capítulos obedecen un orden narrativo en el viaje de Manuel y, prácticamente, de realización y desarrollo. Un *time-lapse* por pueblo en el que con texto se especifique la altura a la cual el personaje está y cuantos días de camino lleva. Este sirve especialmente para ubicar al espectador geográficamente, es decir, el *time-lapse* mostrará el pueblo en donde nos encontramos y con la ayuda de la tipografía se especificará a cuantos metros nos encontramos al nivel del mar y el nombre del pueblo. Esto irá mostrando el recorrido de Manuel y situará al espectador en cada lugar de la Sierra.



Figura 41. Capítulos.

5.1.2.3. Fuego

El fuego es un dispositivo narrativo que va a ir aumentando a medida que el documental avanza. Durante el recorrido, Manuel estará soplando la hoguera para lograr prenderlo. El dispositivo comienza siendo solo carbón sin fuerza; a medida que los capítulos transcurren, Manuel intentará prender el fuego antes de la entrevista del respectivo capítulo. Se verá cómo el carbón se va convirtiendo poco a poco en fuego.

Este dispositivo nos sirve como una metáfora de “iluminación”, en la que nuestro protagonista, cuando logra prender el fuego, ha encontrado la luz después de toda la información recibida en las entrevistas y en el recorrido.



Figura 42. Kocsé. Fotografías por Salamanca Balen (2017).

5.1.2.4. Entrevistas

Durante el recorrido, Manuel intenta resolver preguntas acerca de la verdadera riqueza: por esta razón, se realizarán entrevistas a los diferentes mamos de cada pueblo para que, por medio de su conocimiento ancestral y sabiduría, ayuden a resolver las preguntas de Manuel y lo ayuden a él, a nosotros como realizadores y al espectador a encontrar la luz. Las entrevistas son un dispositivo narrativo que ayuda a conectar información y a sacar conclusiones según las conversaciones con los mamos.



Figura 43. Fotograma de la entrevista en Kopei. Mama José María.

5.1.3. Propuesta de montaje

Como se mencionó anteriormente, el principal dispositivo de *Umunukunu* es el recorrido de Manuel. Sus pasos guiarán el camino y la cámara será testigo de este. En estos momentos del recorrido, se dejará apreciar el plano para que el espectador entre en el viaje que el protagonista está realizando.

El montaje lineal continuo ayuda a desarrollar una unidad de tiempo y espacio, los cortes de cada plano establecen momentos significativos. De la misma manera, el montaje conceptual y rítmico ayudará a la coherencia del documental: con el montaje conceptual se espera que las imágenes conformen una totalidad psicológica e ideológica en el espectador. Con la ayuda de la banda sonora, se establece un punto de apoyo por analogías con la edición. El montaje rítmico está en función de los planos, de la composición y encuadres: este montaje intenta intensificar las sensaciones con la ayuda del ritmo, con el que pretendemos acelerar o retrasar los sucesos durante la exploración de la Sierra. Con el montaje rítmico se crearán secuencias en momentos en los que el espectador debe concentrar su atención en lo mostrado. Por medio del ritmo, se desenvuelve la narración y el concepto, a esto se debe la elección de los tres tipos de montaje. El estilo sintético se tendrá en cuenta, ya que *Umunukunu* mantiene planos largos y secuencias con mucha profundidad de campo. Esto último permitirá ver la realidad de lo que está sucediendo frente a la cámara, así el espectador tendrá tiempo de analizar lo que está viendo.

En cada uno de los capítulos se realizarán diferentes secuencias según la actividad realizada. Se pretende, en cada uno, crear mezclas musicales en donde habrá una fusión de la naturaleza, los instrumentos, y la música electrónica. Esto marcará un ritmo definido para cortar los planos en cada cambio de sonido.

A lo largo del documental se realizará un tipo de entrevista interactiva-reflexiva: en estas entrevistas, Manuel pretende responder sus dudas con el conocimiento de los mamos. Los mamos tendrán el derecho de romper la cuarta pared y mirar directamente a la cámara para hacer los testimonios más personales. En estos momentos utilizaremos el recurso de *cuadro a negro* para silenciar y concientizar las enseñanzas de los mamos.

5.1.4. Sonido

El principal objetivo del departamento de sonido es llevar al espectador a la Sierra Nevada a que realice el viaje junto con Manuel, sintiendo cómo él va dejando todo atrás y descubriendo cosas nuevas a medida que sube y mientras reflexiona acerca del verdadero significado de riqueza. Para lograr una completa inmersión del espectador dentro de la imagen y el sonido, una verdadera sinestesia con el documental, el departamento de sonido buscará la grabación de sonido directo



más fiel en cuanto a acciones ocurridas frente a la cámara, sean acciones espontáneas, parte del recorrido de un pueblo a otro o entrevistas a los mamos.

Al inicio del documental, Manuel se encuentra a nivel del mar, en la civilización del pueblo de Palomino, donde los sonidos del mundo occidental predominan: los carros y aviones, las construcciones en carretera, la música en la radio y los televisores, incluso las mismas personas o turistas riendo y hablando. Se siente la tensión del ruido, la falta de armonía y la saturación incluso hasta el punto de volverse desesperante e insoportable, con una mezcla que se inclina más hacia lo aleatorio y arrítmico. Aquí los sonidos de la naturaleza son casi inaudibles, se pierden con el ruido urbano de la ciudad.

Es en el momento en que realmente inicia el viaje de Manuel por la Sierra cuando se comienza a escuchar la naturaleza, todavía mezclada con algunos sonidos de la civilización, como la música de la radio y los botones de la misma. A medida que Manuel va subiendo, la mezcla sonora pasa de lo pesado a lo ligero, representando cómo las dudas que agobiaban a Manuel van disminuyendo. Adicionalmente, cada pueblo tendrá su propia mezcla representativa, llena de los sonidos que acompañan a la imagen, pero a través de una mezcla abstracta que vaya anticipando las acciones que se verán a continuación en la pantalla.

Adicionalmente, el documental *Umunukunu* mantiene en todo momento una estética abstracta y asociativa, explotando lo contemplativo con los elementos de la naturaleza a través de la imagen y el sonido. El tratamiento abstracto se verá representado a través del sonido por medio de la incertidumbre y la mezcla sonora aleatoria, al entrar siempre antes que la imagen y generar duda de qué es lo que está sonando. Esto servirá tanto para generar expectativa como para comenzar con el proceso de asociación en la yuxtaposición de planos: esta transición entre planos por medio del sonido, con la entrada anticipada del sonido, hará que los espectadores piensen por un momento que están escuchando lo que están viendo, logrando unificar ambos sentidos y dándole un significado a lo que se presenta para, seguidamente, ver en la imagen exactamente el sonido que se estaba escuchando anteriormente y entender la verdadera fuente de este, añadiendo un nuevo significado.

La mezcla de estos sonidos será primordial para que el espectador genere la sinestesia que se busca, siendo lo más importante para cada sonido su nivel y ubicación, puesto que es esto lo que hará que el espectador se sienta en medio de la Sierra y no simplemente parado frente a una imagen bidimensional, recibiendo todo desde el frente. La idea de generar anticipación a la transición por medio del sonido se ve apoyada por la mezcla, ya que el sonido anticipado entra de un lado determinado de la imagen y luego la imagen nos muestra aquello que suena, dando la sensación al espectador de que giró la cabeza para enfocarse en una nueva cosa.



5.1.4.1. Ambientes

Los sonidos de ambiente pasarán de lo recargado a lo vacío, liberando cada vez más al espectador del peso de lo material, que está ligado con este concepto de riqueza. Como se mencionó anteriormente, mientras más a nivel del mar se encuentre Manuel en su viaje más ambiente y sonidos urbanos de la civilización se escucharán y, a medida que va subiendo la Sierra, estos sonidos se van apagando poco a poco y mezclando con los de la naturaleza.

Posteriormente, el ambiente de la naturaleza también sufre un cambio gradual, luego de haber tomado el protagonismo, ya que mientras más abajo se encuentra Manuel todavía, más ruidosa y tensa se siente esta naturaleza: los animales están más inquietos y el clima es más amenazador, incluso la actividad humana de los indígenas es más ajetreada. A medida que sube, es como si la misma naturaleza reflejara la paz, como si la cercanía al cielo significara la cercanía a la divinidad y a lo perfecto, a la paz.

5.1.4.2. Time-lapses

Para los *time-lapses* de agua que se reproducen al inicio, el sonido acompañará de manera creciente, comenzando con la tranquilidad del agua calma, casi en reposo, hasta llegar al descontrol de la cascada. Es solo en este momento que el sonido realiza cortes limpios con la imagen: con cada cambio de plano, cada cuerpo de agua nuevo tiene un sonido que lo representa y lo distingue de todos los demás. Esto busca que el espectador entienda que cada cuerpo de agua tiene su significado y su función dentro de la cultura kogui, es decir, algunos sirven para lavar, mientras que otros sirven para realizar rituales sagrados y ofrendas ceremoniales.

Aquí se quiere atraer completamente la atención del espectador, ya que se explica el mito clave que guiará la narrativa del documental. Por lo tanto, se iniciará con el sonido de forma anticipada a la imagen, para que el espectador entienda de primera que el agua es eso que nos guiará a través del documental, incluso antes de que la imagen se lo diga.

5.1.4.3. Transiciones entre capítulos

El documental se cuenta en 9 capítulos, cada uno con un nombre en idioma kogui que lo identifica. Cada capítulo narra algo diferente de su mito de la creación, por lo que se entiende que cada capítulo individual tiene una enseñanza específica. Con la finalidad de resaltar la individualidad de cada capítulo, se hará una pausa sonora a la hora de introducir el título de cada nuevo capítulo. Es decir, al inicio de cada capítulo que aparece el título sobre un fondo negro se creará un espacio de silencio, y una vez este título comience a desaparecer entraran los sonidos de



ambiente por medio de un *fade* extendido, para que sea gradual la entrada del sonido sobre el fondo negro y luego esta se funde bien con la imagen.

5.1.5. Propuesta de música

La música para el documental *Umunukunu* crea una fusión entre sonidos de la naturaleza, la música tradicional de los indígenas kogui y música electrónica (*dub-house*).

Umunukunu es un recorrido por la Sierra, en el que Manuel descubre la verdadera riqueza, la riqueza de la tierra. Durante el recorrido, Manuel pasa por diferentes altitudes, por lo que la vegetación y los animales varían según su ubicación. Se encuentra con diferentes tipos de aves, insectos, mamíferos, etc. Todos estos animales emiten sonidos diferentes que se fusionan con los sonidos de la naturaleza como el agua, las plantas y el fuego. Manuel visita diferentes pueblos de la Sierra en los que presencia las actividades diarias de los indígenas, por ejemplo, cortar madera, sembrar, lavar ropa, alimentar a los animales, trabajar en el trapiche, poporear o tejer. Todas estas actividades tienen sonidos muy particulares que se pretenden fusionar con la naturaleza y con un sonido futurístico. Los instrumentos que han mantenido la tradición en la Sierra son los tambores, la flauta, las maracas y la trumpa, acompañados de cantos ancestrales.

Lo que se pretende para la música de *Umunukunu* es fusionar todos estos sonidos de la Sierra y darles una onda electrónica. Con la ayuda de repetición de sonidos de la naturaleza, se puede crear un beat constante para mezclarlo con un beat digital.

Referencias

1. Roebbers (2010). *Foli (there is no movement without rhythm)*.

Lo interesante de esta referencia es la mezcla que se hace entre las actividades laborales y la percusión. Logran unificar los sonidos diarios, como cortar árboles, con los instrumentos tradicionales. Por medio de la repetición crean un beat con un ritmo interesante.

2. Hernández (2017). *Searching for Sound: Simon Mejia The Return to San Basilio*.

Este documental es muy acertado con la propuesta de sonido para *Umunukunu*. Simón Hernández, el director, se enfocó en grabar el sonido directo de la naturaleza como los animales, las plantas y el agua para mezclarlo con los instrumentos de Palenque y con una onda electrónica para así incorporar todo al *track* final.



3. Björk (2000). *Cvalda – Dancer in the dark*.

Esta escena de *Dancer in the dark* (2000) es un ejemplo del stomp que se realiza por medio de los objetos que se encuentran en la fábrica. Björk es una trabajadora casi ciega y recibe toda la información a través de los oídos. Lo que queremos en *Umunukunu* es conectar al espectador con la naturaleza por medio del sonido: por esto, es muy importante que los sonidos de la montaña se sientan en la piel.

4. Asian Music Circuit (2011). *The morchang: an iron jews harp from Rajasthan*.

Waples (2012). *Solo Hang Drum in a Tunnel*.

Krishna (2011). *Hang & Didjeridoo*.

Estos tres videos usan instrumentos ancestrales y crean *tracks* con un ritmo muy acertado para el montaje. En el primer video, el *iron jaw harp* o trumpa (como lo llaman los indígenas en la Sierra) lo combinan con el tambor y, a medida que avanza el video, el ritmo se acelera. Esta aceleración funciona para crear momentos de tensión en el documental. Además, estos dos instrumentos son tradicionales para los koguis. En los siguientes dos videos, aparecen instrumentos como el *Hang Drum* acompañado de unos *Cas Cas* de bambú y el *didjeridoo*. Estos instrumentos simulan el sonido de la trumpa y el de las maracas, instrumentos que los Kogis tocan para meditar. Estos instrumentos mezclados con sonidos de aves y naturaleza pueden lograr uno de los *tracks* que nos interesan para el documental.

5. Green Valley (2012). *Bonus DUB version – Fuego purificador*.

Esta versión *Dub* de Green Valley llama la atención por la manera en que incorporan los sonidos como el fuego, el agua, los pájaros y las voces ancestrales. Más que el ritmo reggae, lo que es interesante de esta canción es la repetición de sonidos y la mezcla que logran crear con la naturaleza.

6. Ghetto Kumbé (2016). *Taashii*.

Esta banda de La Guajira, sirve de referencia porque crean *beats* que ellos denominan "*Caribbean House*", que se basan en sonidos futurísticos mezclados con percusión. A pesar de que empiezan muy digitales, mezclan *house* con tambores; sería interesante agregarle una flauta, ya que es otro instrumento que los kogui tocan a diario.



5.2. Propuesta de fotografía

"Si sabes esperar la gente se olvidará de tu cámara y entonces su alma saldrá a la luz"

Steve McCurry

5.2.1. Introducción

¿Es real el aura que cargaban las obras de arte en siglo XIX, y del cual hablaba Walter Benjamin? ¿Cómo hacer para que una imagen de Manuel caminando por la Sierra Nevada de Santa Marta goce y esté sujeta de un aura propia? La fotografía de *Umunukunu* procura responder en todas sus imágenes a estas dos preguntas. Para lograr esto, es importante que las imágenes de *Umunukunu* trasciendan y que hagan perdurar en el tiempo cada momento, único, registrado.

Cada imagen no solo proyecta aquello que está en cuadro, sino también todo lo que hizo posible el momento. Todas las situaciones registradas por la cámara son producto de una serie de personas y situaciones que las hicieron posibles. Este departamento es el encargado de recoger todas esas miradas y hacerlas converger en una imagen, en un plano cinematográfico ¿Cómo reunir todas estas miradas en un mismo plano? La respuesta a esta pregunta es la que le da al documental la estética deseada desde todos los departamentos, y más importante aún, una estética propia que obedece a las necesidades del proyecto.

Por lo anterior, se han dividido las imágenes en dos perspectivas. Primero está la perspectiva atemporal, que reúne todos los elementos y recursos que, debido a la cámara, componen la imagen (encuadre, profundidad de campo, exposición). La perspectiva es la imagen final, esa que perdura. Por otro lado, encontramos la perspectiva temporal; esta se construye por cada momento único, fuera del cuadro y detrás de la cámara. Es un fuera de campo compuesto por todos los demás sentidos diferentes de la vista.



Figura 44. Perspectivas y percepción cinematográfica.

La perspectiva temporal es lo mismo que cada momento único que ya se ha mencionado, pero ahora con la perspectiva atemporal son tangibles y sensibles a la vista, son verdaderas imágenes del dispositivo del cine. La perspectiva temporal dota a la imagen de un aura que le permite hacer sentir al mismo tiempo que la perspectiva atemporal permite ver.

En su libro *La poética de las imágenes del cine*, Navarro (2014) identifica imágenes que hablan de un mundo que vive por acontecimientos. Sin acontecimientos no hay imágenes, por eso las imágenes de *Umunukunu* son el reflejo comprendido de cada situación vivida durante la realización del documental.

Umunukunu es un viaje por la Sierra Nevada y, como todo viaje, ofrece un mundo de transformaciones. La transformación es aquello que le da sentido a cada plano dentro del producto final. Un plano tendrá sentido en el montaje final en la medida en que cumpla con dos características: por un lado, debe ofrecer transformación, ya sea de Manuel, o del entorno, o del mismo espectador y, por otro lado, cada plano debe ser un descubrimiento nuevo, debe mostrar nueva información.

¿Para qué cargar las imágenes con todas estas características? La respuesta es muy sencilla; las imágenes de *Umunukunu* proponen estas perspectivas, las transformaciones y los descubrimientos para alcanzar otros sentidos y convertirse en piezas del dispositivo del cine, la imagen se hace partícipe del cine.

Para terminar, es importante aclarar que la transformación más importante que otorga este departamento, pero no la única, se hace realidad cuando la perspectiva pasa a ser percepción y lo atemporal pasa a ser cinematográfico. Así, la perspectiva atemporal, que como realizadores le damos a la imagen, cobra sentido cuando se transforma en percepción cinematográfica, interpretada por una audiencia.

5.2.2. Concepto visual

Es importante que todos los elementos y recursos consignados en esta propuesta tengan el mismo objetivo. Este objetivo o concepto visual, como se llamará de ahora en adelante, convierte todos los elementos en recursos narrativos. No importa si los recursos son técnicos, creativos o artísticos, todos deben apuntar al mismo lugar, y por eso el concepto visual es aquello que le da sentido a esta propuesta, es lo que la fotografía pretende generar en el espectador.

Partimos de la base de que le vamos a dar al espectador una oportunidad de interpretación diferente frente a lo que se le muestra. La fotografía de *Umunukunu* tiene una sólida base en la transformación como concepto visual, una característica que debe tener toda imagen para cobrar sentido en el montaje final. Cada elemento de esta propuesta dirige la mirada de Manuel y del espectador hacia una transformación y pretende descubrir siempre algo nuevo. De esta

manera, los conceptos visuales son lo que hacen que la fotografía aporte a la narrativa del producto final. Este concepto guía la imagen de *Umunukunu* y establece todas las directrices para tomar todas las decisiones consignadas en esta propuesta y para que todos los elementos de la fotografía tengan armonía.

Ya hablamos de una de las transformaciones que este departamento aporta al proyecto: perspectiva atemporal = percepción cinematográfica. Esta transformación es la base del concepto y abre las puertas a lo que pretendemos con otro tipo de transformaciones (ya que ésta depende el entendimiento del producto como dispositivo del cine). Sin embargo, el concepto visual es producto de una transformación real que se hizo visible en la relación de los kogui con la cámara (vista como máquina operativa).

La cámara es un aparato desconocido tanto para Manuel como para todos los indígenas y, por eso, es de vital importancia entender la manera en la que ellos la perciben. Al principio, la cámara es un elemento que genera desconfianza, pues no solo es desconocida, sino que también tiene un *modus operandi* que implica apuntar a los sujetos que están en cuadro. Todos nos sentimos intimidados cuando estamos siendo apuntados con cualquier objeto, y los kogui también. Poco a poco los indígenas, entre ellos Manuel, van reconociendo y aceptando este dispositivo y se empieza a transformar esta relación ya planteada. A medida que la aceptan y la entienden, tienen más confianza de estar frente a la cámara y esta transformación es clave para todo el desarrollo narrativo de la película y el desarrollo de nuestro protagonista.

El documental se filmó de manera lineal y, por lo tanto, esta transformación es visible en distintos aspectos de la imagen. Por un lado, cuanto mayor confianza hay entre Manuel y la cámara, más cercanas serán las imágenes registradas. Esta transformación, en términos tangibles, es como llevar a Manuel de un plano general a un primer plano. No solo el encuadre, sino las situaciones registradas, se irán transformando en situaciones cada vez más cercanas, más íntimas. La transformación acompaña el viaje de Manuel y lo complementa narrativamente, pues la línea narrativa del documental gira en torno a un viaje, y todo viaje implica una transformación, como se ha mencionado anteriormente.

5.2.3. Planimetría

El primer código expuesto al espectador para dirigir correctamente su mirada es la planimetría. Cada valor de plano o cada angulación diferente cuenta y muestra mensajes diferentes. Cada imagen tiene un valor de plano propio y no solo eso es parte de lo que lo hace único, sino que es una decisión deliberada que se toma a la hora de registrar cada situación. Como cada valor de plano muestra algo diferente y limita el encuadre, es importante aproximarse a las situaciones en las que se usa cada uno (panorámico, general, media, primer plano...) para poder aprovechar al máximo esta característica en cada imagen.



Los planos panorámicos tienen una función muy contemplativa. Estos planos tienen una duración considerablemente larga para que el espectador vea y contemple la naturaleza, la encargada de guiar el viaje de Manuel. Son planos que muestran a la Sierra Nevada tal y como es, gigante e imponente. Es aquí donde Manuel busca respuestas, y también donde el espectador puede contemplar todo aquello de lo que le estamos hablando. El plano panorámico introduce lugares y da tiempo para interpretar las imágenes como textos propios del audiovisual.



Figura 45. Fotograma de *Tales by light*. Joffe (2015)

Joffe utiliza muy bien el plano panorámico como recurso narrativo y contemplativo durante toda la serie *Tales by light* (2015). Ya que toda esta serie documental se filmó en lugares llenos de naturaleza y en su mayoría apartados completamente de ciudades, es un gran referente para *Umunukunu*. En la serie, utilizan el plano panorámico del mismo modo que lo utiliza *Umunukunu*, para darle espacio al espectador y para introducir los diferentes lugares.

Los planos generales, más que reflexivos, son observativos e informativos. Diferentes situaciones como el estilo de vida kogui, sus actividades diarias y su cotidianidad se muestran por medio de planos generales. Esta es la mejor manera de intervenir lo menor posible en estas situaciones para poder filmarlas con mayor naturalidad.



Figura 46. Fotograma de *The Revenant*. González Iñárritu (2015).

Emmanuel Lubezki, director de fotografía de *The Revenant* (2015), sabe diferenciar muy bien un plano general de uno panorámico, debido a su fascinación por los planos panorámicos. Todas sus películas están compuestas por planos panorámicos incomparables. Al entender tan bien un panorámico, lo tiene que saber diferenciar de un plano general, y la mayoría de las veces, la diferencia la hace la presencia humana. No significa que un plano panorámico no pueda tener presencia humana en el encuadre, pero en un plano general al menos se puede reconocer a la persona que está en cuadro. *Umunukunu* adopta esta característica de la fotografía de Lubezki para poder mostrar las generalidades del estilo de vida indígena.

Por otro lado, el plano medio es muy importante para *Umunukunu*, principalmente porque es el valor de plano escogido para las entrevistas. En el formato de entrevista, se rompe la cuarta pared y los entrevistados le hablan directamente y de frente a la cámara y, por ende, al espectador. Esta decisión se toma por dos razones, principalmente. En primer lugar, las entrevistas tienen no solo la intención de informar al espectador sino también a Manuel para que se vaya orientando durante su viaje. Por esta razón, la cámara pasa a ser el punto de vista de Manuel, como si los entrevistados le estuvieran hablando a él. La segunda razón por la que se tomó esta decisión es porque el ángulo de visión conformado por el plano medio de un individuo es el mismo que tenemos todos los seres humanos cuando le estrechamos la mano a alguien. Le estamos mostrando al espectador personas que jamás habían visto, y este encuadre en la entrevista le ayudará a desarrollar un sentimiento de que la persona no es tan ajena y que no hay ninguna intención de que la cámara medie o manipule la información.



Figura 47. Fotograma de *La sal de la tierra*. Salgado y Wenders (2014).

Hugo Barbier y Juliano Salgado, como directores de foto, utilizan este mismo formato de entrevista planteado por *Umunukunu* en la película *La sal de la tierra* (2014). La única persona entrevistada en esta película es Sebastião Salgado, el protagonista, y es entrevistado mirando a la cámara y de frente. La razón por que Wim Wenders decidió hacer esto fue para simular que su entrevistado está mirando sus fotografías justo donde está la cámara. Su dispositivo plantea que, en la entrevista, la cámara se convierte en las fotografías de las que se están hablando, mientras que en *Umunukunu* la cámara pasa a ser Manuel, nuestro protagonista.

Por último, está el primer plano. El primer plano o plano detalle consiste en una violación a la privacidad, no solo de aquel personaje que está en la imagen sino también del espectador. Cuando ponemos en pantalla un primer plano, estamos obligando a que el espectador vea lo que queremos que vea, a diferencia de cualquier otro valor de plano donde hay más elementos hacia dónde dirigir la mirada. El uso del primer plano puede llegar a ser muy agresivo, ya que es muy directo. En *Umunukunu*, el primer plano muestra la manera en la que Manuel se relaciona con la Sierra y muestra los elementos que le hacen sentir cosas: una corteza, un insecto, una planta o el agua. Esto, por un lado, obliga al espectador a ver lo que Manuel está viendo y, por el otro, nos ayuda a entrar en detalles de la Sierra Nevada que la construyen como el lugar tan místico que es.



Figura 48. Fotograma de *Planet earth from pole to pole*. Doug, Martyn y Paul (2006).

Planet earth from pole to pole (2006) es un documental que incorpora muy bien el primer plano pues, debido a que se enfoca en la naturaleza, sus primeros planos se construyen por texturas, formas y colores que se deben destacar dentro de la inmensidad de la naturaleza filmada. Este recurso es utilizado en *Umunukunu* para resaltar aquellas cosas de la naturaleza que, como ya se mencionó, despiertan sensaciones en Manuel.



5.2.3.1. Composición

Algo muy importante para la fotografía de *Umunukunu* es el texto de cada imagen y su disposición dentro del encuadre, es decir, la composición de cada plano. La simetría y la asimetría son los primeros elementos a los que se recurre a la hora de componer. La naturaleza tiene mucha simetría en las cosas pequeñas, pero mientras más cosas pequeñas se van acumulando y se van haciendo más grandes se torna asimétrico. Por eso, en pequeña escala, las cosas de la naturaleza (los insectos o las plantas) son simétricas y, a gran escala, los espacios tan grandes como una selva, un desierto o un océano no lo son.



Figura 49. Ñimaizhi. Fotografía por Salamanca Balen (2017).

Se buscan imágenes lo más limpias posibles, que sepan dirigir la mirada de quien observa. Por limpias se entiende que los objetos y formas que las componen aporten al texto de esta y concentren la atención en un solo punto, una sola acción. Entre más avanzado esté el viaje de Manuel, más abiertos serán sus planos y los de la naturaleza. Esto libera a Manuel, ya que la vegetación cambia durante el viaje y los paisajes se abren mucho más entre más arriba esté.

5.2.4. Tratamiento de cámara

El tratamiento de la cámara será el elemento que más defina la imagen final. Este concepto es muy importante, pues el tratamiento de la cámara no solo envía un mensaje específico al espectador, sino que depende en gran medida de los indígenas que acompañen cada situación registrada.

En *Umunukunu* hay tres tratamientos diferentes que convergen en la película y buscan llenarla de un ambiente naturalista. No es lo mismo un plano en trípode que con cámara en mano, así el encuadre parezca ser el mismo. Conscientes de

que el movimiento en el encuadre transmite una sensación diferente a un plano sin movimiento, hemos adoptado tres maneras diferentes de manejar la cámara para distintos momentos del documental.

El tratamiento que más tiene la película es cámara en mano. El manejo de la cámara en mano en *Umunukunu* no es agresivo, lleno de vibraciones y con movimientos bruscos como suele ser. Nosotros buscamos que el movimiento de la imagen sea algo así como una respiración. Es como si los planos buscaran ser estáticos, con un encuadre que no cambia, pero, si la cámara se mueve, parece estar esperando algo. Este es el tratamiento dominante debido a que es la mejor manera de intimar y de filmar con los indígenas. Con la cámara en mano no hay que intervenir demasiado el espacio indígena y la cámara y su operador se convierten inmediatamente en un punto de vista, el de *Umunukunu*.

Por otro lado, encontramos los planos estáticos o en trípode. Este tratamiento converge muy bien con lo planteado debido a que sobre estos planos descansa la cámara en mano. El trípode no solo permite filmar aquellos planos panorámicos y contemplativos de los cuales ya se habló, sino que también permite ciertos movimientos como *tilts* y paneos con mayor fluidez. Estos movimientos entran en el tratamiento con trípode y constituyen una parte importante de *Umunukunu*. Los movimientos con trípode construyen planos que descubren, con el movimiento, nueva información. Imágenes que, con su movimiento, llevan la mirada desde una pequeña flor hasta la inmensidad de una montaña.



Figura 50. Umunkunu – Tilt up por Salamanca Balen (2017).

El tercer y último tratamiento utilizado en *Umunukunu* es el resultado de unir los dos ya mencionados, el seguimiento con cámara en mano. Hacer seguimientos con cámara en mano nos permite hacer *travellings* y zums. Este es un recurso que se utiliza, sobre todo, en los recorridos de Manuel, y que quiere dar a entender que la cámara acompaña a Manuel durante su viaje. En los recorridos de Manuel entre pueblo y pueblo, la cámara utiliza elementos de los tres tipos de tratamiento mencionados, y es por esto que convergen tan bien durante la película.

5.2.5. Iluminación y atmósferas narrativas

Las atmósferas narrativas de *Umunukunu* se construyen bajo dos situaciones específicas que se desarrollan a lo largo de toda la película. Es importante resaltar un mismo ambiente naturalista bajo cualquiera de las dos situaciones. La primera situación es cada una de las entrevistas y la segunda es el resto de las situaciones proyectadas en el documental. Se diferencian de la siguiente manera:

Las entrevistas son situaciones generadas por nosotros como realizadores. Nosotros hacemos una puesta en escena liderada visualmente por recursos fotográficos (iluminación artificial). Imponemos un lugar, una iluminación y, así, se dispone de total libertad para organizar los elementos del encuadre. Lo que se busca es que se vea como si la persona entrevistada estuviera a la luz de una fogata, en el centro de su hogar, hablando no con la cámara sino con Manuel. De esta manera, a pesar de que es una situación controlada por completo, la intervenimos para que se vea natural. Esto es importante, pues impacta mucho visualmente, dado que son situaciones que normalmente serían muy difíciles de registrar (por cuestiones técnicas). Lo que está pasando en el plano (algún indígena kogui enviando un mensaje que aporta directamente al discurso del documental acerca de la pobreza y la riqueza) hace de las entrevistas uno de los recursos narrativos más importantes de la película. Así construimos la primera atmósfera narrativa de *Umunukunu*, una atmósfera de sabiduría, de hogar, de familia, de cercanía.

Esta atmósfera fue lograda bajo el siguiente esquema de iluminación:



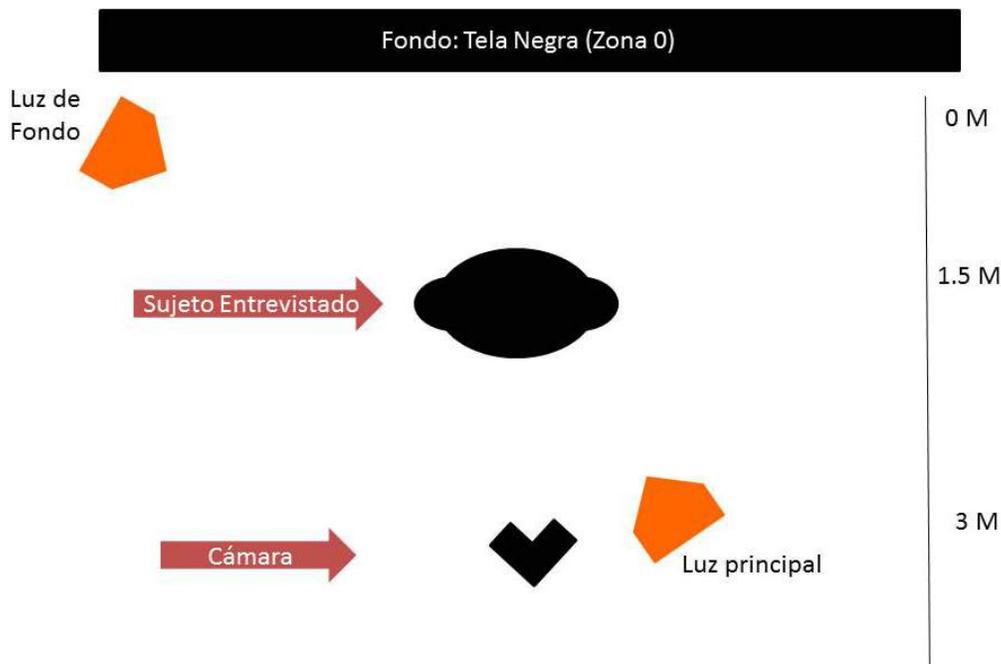


Figura 51. Esquema de iluminación.

La zona 0 del fondo hace referencia al *sistema de zonas* de Ansel Adams, en el que zona 0 significa el negro absoluto en la imagen, se pierde todo el detalle, no hay nada de luz. Tener un fondo así, completamente negro, ayuda a que nada distraiga la mirada y el lugar es construido como un espacio más místico y de escucha. El fuego siempre está prendido en las casas de los kogui: esto significa que hay calor y alimento, significa que es el hogar. Por esto, el entrevistado recibe una luz principal levemente contrapicada y a 30° aproximadamente, como si el fuego estuviera entre la cámara y el sujeto, como refuerzo del mensaje. La luz de fondo la ubicamos para separar al sujeto del fondo y resaltarlos sobre la sombra.



Figura 52. Iluminación. *Cinematographer Style*. Faurer, Heller, Lazlo y Morgan (2006).

Por el otro lado, fuera de las entrevistas, todo se ve gracias a la luz natural. La segunda situación del documental y atmósfera narrativa es la luz natural. Todo el resto de situaciones diferentes a la entrevista se construyen bajo el concepto de hacer uso de la luz natural, entendiendo sus propiedades para reforzar la intención narrativa de todas las imágenes: buscar contrastes naturales, la manera en la que el sol ilumina la montaña, las casas, las personas y sus pequeños detalles. No se trata de filmar todo según esté la luz de cada situación; se trata de encontrar la luz adecuada para cada situación dentro del documental. Esto termina de construir a *Umunukunu* bajo una estética completamente naturalista que tiende a la subexposición, debido a que la mayoría de locaciones son bosques, selvas o lugares tapados por los grandes árboles de la Sierra. La subexposición o el *low key* enfatiza los contrastes naturales: esto significa que se resalta en el lugar de la imagen donde estén las luces, pues las sombras se ven muy enterradas siempre. Si juntamos esto último con encontrar la luz adecuada para cada situación, haremos que los elementos de la imagen que sobresalgan por la luz sean los elementos que nosotros, como realizadores, necesitamos enfatizar.

Por último, es importante aclarar que la luz natural no es solamente la luz del sol. Los kogui utilizan linternas en la noche y el fuego está prendido las 24 horas del día. Estos dos elementos nos ayudan a iluminar en las circunstancias de baja luminosidad, pero manteniendo la naturalidad de cada situación.

5.2.6. Cámara, objetivos y Grip

Umunukunu es un documental que vamos a grabar con una cámara Canon 5D III. Esta DSLR nos brinda versatilidad a la hora de transportar los equipos y de grabar. Al no ser tan grande, no rompe completamente la cotidianidad de los indígenas, como si lo haría una cámara más voluminosa. Esta cámara cuenta con un sensor de tamaño completo 35 mm, 22 mp para fotografía y 11 puntos de rango dinámico. La cámara cuenta con muchos formatos de grabación (que explicaremos más adelante) y nos da una inmensa libertad creativa por todas sus funciones.

Al cuerpo de la cámara se le suma un kit de lentes Rokinon cine Ds de focal fija. Un lente 24 mm F/1.5, un 35mm F/1.5 y un 85 mm F/1.5. Estos lentes les dan calidad y nitidez a las imágenes, debido a la calidad de los vidrios y meniscos que tienen y nos permiten desarrollar toda la propuesta ya mencionada sin complicaciones.

El cuerpo de la cámara está atado a un *cage* de aluminio marca Neweer. Este *cage* o jaula no solo le brinda protección a la cámara en las situaciones de riesgo que va a estar, sino que reduce las vibraciones de la mano, para poder desarrollar el tratamiento de la cámara tal y como se plantea en este documento. Este grip nos permite coger la cámara desde todas sus perspectivas, reduciendo las vibraciones de la mano, logrando así todos los planos que necesitamos sin



exponer la cámara ni la imagen. Por último, contamos también con un trípode de aluminio Manfrotto 505.

5.2.7. Formato, tamaño y FPS

La cámara cuenta con un software desarrollado por terceros que permite expandir las posibilidades de foto y video a la cámara, Magic Lantern (ML). ML es un software desarrollado por la compañía que lleva el mismo nombre y amplía el funcionamiento de la cámara. Con este software instalado vamos a grabar el documental en formato MLV que debe ser transcodificado a DNG. El DNG es el formato RAW (crudo) de video y así las posibilidades en post producción se amplían y facilitan. Poder grabar todo el documental en RAW hace que durante el rodaje podamos enfocarnos en grabar, dejando de lado algunos factores técnicos. Por ejemplo, al grabar con ML en RAW, el rango dinámico de la cámara se expande a 13 puntos, (dándole más espacio a la colorización) y no debemos preocuparnos por factores como la temperatura de color (ya que esta se cuadra en la post- producción) o escenas altamente contrastadas, ya que también se puede ajustar la exposición (según el rango dinámico en la post- producción). Liberarse de estos factores nos ayuda a pensar más en la imagen real que en la imagen filmada y así construimos un documental mucho más naturalista.

El sensor de esta cámara graba video en formato 16:9. Sin embargo, con la ayuda de ML, tenemos a nuestra disposición más de 15 opciones de tamaño y formato. El tamaño de la imagen de *Umunukunu* es de 1920 pixeles de ancho por 816 pixeles de alto (FULL HD), esto quiere decir una relación 2:35:1. Esta relación está estandarizada en la industria del cine y adicionalmente ayuda al rendimiento de la cámara. Debido a que la cámara va a estar al 100% de su capacidad al grabar en RAW, si reducimos el formato del sensor haremos que no todo el sensor esté en uso, lo que permite a la cámara descansar un poco. Por último, esta cámara permite grabar video a muchas velocidades (FPS). El fps al que vamos a grabar es 24 fps, estandarizado también en la industria del cine.

5.2.8. Guion técnico

VER ANEXO 11.1

5.3. Escaleta

Introducción

- Definición de pobreza
- Introducción personaje.
- Pensamientos perturbadores: enfrentamiento con su realidad. Primer gancho.

¿Para usted qué es la pobreza? ¿Para qué baja a Palomino? ¿En qué gasta su dinero? ¿Qué le da la ciudad?
¿Los hermanos menores qué le enseñan? ¿Cómo en las ciudades cuidan el medio ambiente?

- CRÉDITOS.
- TÍTULO (atardecer).
- Cuadro a negro.

EZUA capítulo 1

Primer mundo, mito de la creación.

Primer *time-lapse* del mar.

Del día 1 al día 4:

- Manuel está en Palomino (al nivel del mar)
- Secuencia Palomino
- Manuel: ¿Qué hago aquí? No sé... mi territorio es la Sierra, es Umunukunu...
- Empaque su mochila, recoge su mula.
- Empieza su recorrido.
- Camino de Palomino a Kasakumake.
- Principio del salto.
- Cuadro a negro.

MOZHUA capítulo 2

- Segundo mundo mito de la creación.
- Segundo *time-lapse*.
- Del día 4 al día 10.
- Llegada a Kasakumake (400 msnm)
- Entrevista con Manuel y Mamo ¿Cómo se educan en la Sierra? Tradición oral, poporo, mochilas, sabiduría ancestral, cosmogonía.
- Interacción Manuel en Kasakumake.

MAIWUA capítulo 3

Tercer mundo, mito de la creación.

Tercer *time-lapse*.

- Del día 10 al día 18.
- Recorrido de Kasakumake a Jumandita.
- V.O Manuel.
- Salto al agua.



MAKAIWUA capítulo 4

Cuarto mundo, mito de la creación.

Time-lapse.

- Del día 18 al día 27.
- Jumandita (800 msnm).
- Entrevista con Manuel y el Mama del pueblo.
- ¿Cómo se alimentan en la sierra? - Cosecha, sembrado, recolección, cocina, comida comunal (solidaridad), fortaleza en el alimento, abundancia, gratis, saludable, variedad de frutas y de comida en general (justo para empezar a solucionar el conflicto).
- Planos referentes a la alimentación.

JATSHIWUA capítulo 5

Quinto mundo, mito de la creación.

Time-lapse.

- Del día 27 al 35.
- Recorrido de Jumandita a Ñimaizhi.
- Gancho X, conflicto.
Puede que Manuel nos diga que en la ciudad hay más variedad de comida, que en la Sierra no saben hablar español ni escribir “ignorancia”, no tenga radio ni linterna.
Conflicto con el sonido - Manuel se quiere devolver.
- Salto al agua.

TEZHUWUA capítulo 6

Sexto mundo, mito de la creación.

Time-lapse.

- Del día 35 al 42.
- Ñimaizhi (1500 msnm)
- Manuel sigue confundido.
- Entrevista con Jaba de Manuel - Familia
- Entrevista con el mamo.
- Entrevista con el Mama del pueblo - La casa es el hogar.
- ¿Cómo construyen sus casas, ingeniería?
- - Todo sale de la Sierra, palma, madera, barro, fuego para calentar casa, significado de la casa a escala.



KUGUA capítulo 7

Séptimo mundo, mito de la creación.

Time-lapse.

- Del día 42 al 50
- Recorrido de Ñimaizhi a Nanulué.
- Resuelve primer conflict.
- Salto.

ABIGUA capítulo 8

Octavo mundo, mito de la creación.

Time-lapse.

- Del día 50 al 55.
- Nanulué (2000 msnm).
- Entrevista con Pedrito ¿Conversación con Manuel? Situación con Santo pipón o cualquier panzón.
- ¿Cómo es el sistema de salud en la Sierra? - Sanación por la meditación, rezos, plantas naturales.
- Empieza a resolver conflicto.

ETAGUA capítulo 9

Noveno mundo, mito de la creación.

Time-lapse.

Lugar de ofrenda.

- Del día 55 al 60.
- La "luz".
- Pagamento.
- Poporo.
- Conclusión.
- Entrevista con Manuel, resuelve dudas.
- ¿Crees que en la Sierra hay pobreza?
- ¿Cuál es su labor en el mundo siendo hermano mayor?
- Refutar concepto de pobreza.
- Riqueza en la Sierra.
- Salto final.



5.4. GUION LITERARIO

Silencio. Cuadro negro, aparece un texto en la parte inferior izquierda en letra Courier New.

Texto:

Las élites latinoamericanas comparten en general una visión negativa del indio, que consideran pobre, cobarde, perezoso, bruto y sin ambición, miembro de una <<raza>> decadente.

- Diego Andrés Guevara Fletcher -

En la playa de Palomino, MANUEL (23) indígena kogui, sentado en la arena mirando el mar está pensativo
Su voz inestable y dudosa expresa preocupación.
INTERPRETACIÓN- TRACUCCIÓ LITERAL DE MANUEL

MANUEL (V.O)

¿Para qué baja a Palomino?
¿En qué gasta su dinero?
¿Qué le da la ciudad?
¿Los hermanos menores qué le enseñan?
¿Cómo en las ciudades cuidan el medio ambiente?
¿Cómo llegamos a este mundo?

CRÉDITOS

Dirección General: Luna Andrade

Producción General: Juan Pablo Rico

Dirección de Fotografía: Álvaro Salamanca

Cuadro a negro

EZUA capítulo 1.

Primero estaba el mar. Todo estaba oscuro. No había sol, ni luna, ni gente, ni animales, ni plantas. Sólo el mar estaba en todas partes. El mar era la madre. Ella era agua, era río, laguna, quebrada y mar. Así, primero sólo estaba La Madre. La madre no era gente, ni nada, ni cosa alguna. Ella era alúna. Ella era espíritu de lo que iba a venir y ella era pensamiento y memoria. Así la Madre existió sólo en alúna, en el mundo más abajo, sola.

Con el sonido de una trampa, aparece el primer timelapse, es el mar.

Día 1, Palomino.

Una canción de vallenato se empieza a escuchar un poco distorsionada.

Los pies entrecruzados de Manuel se mueven al meneo de la hamaca. Arrullándose en esta y con un radio viejo al oído, Manuel canta, o más bien, tararea en voz alta un pedazo de la canción.

MANUEL

Como ... no... plata
compadre
yo ..rodar tierra

Vivimos en el mundo
... por vivir
yo nunca.. Cosa
que no se acabe..

La música deja de sonar, Manuel se sienta en la hamaca y trata de volver a prender el radio. Oprime todos los botones pero sigue sin funcionar, voltea el radio y le saca las pilas. Se queja.

Seguimos a Manuel caminar por el pueblo de Palomino, entra a una tienda y pide agua. El señor de la tienda le cobra dos mil pesos. Manuel niega con la cabeza, busca en sus bolsillos algunas monedas y un billete de mil arrugado. Sale de la tienda y de un sorbo de toma el agua.

MANUEL

Calor aquí, mucho calor..
Feo huele, basura.

Mientras Manuel camina recoge algunas botellas y papeles que encuentra en el piso, los arroja a la basura.

Camina por la calle principal de Palomino, los turistas lo miran con pesar.

Una familia kogui está sentada en la carretera, un señor les ofrece comida, y les toma fotos.

En la estación de gas, la palabra LAVADERO está escrito mal "LABADERO"

Una buseta pasa por la carretera contaminando el pueblo.

Un niño pasa por la bomba y bota una botella de gaseosa.

En la biblioteca del pueblo, los libros están siendo devorados por termitas.



MANUEL

Yo me voy de aquí, todo
plata, todo sucio.

El atardecer calienta el pueblo de Palomino, el sol cae.
En la madrugada mientras Manuel se levanta de su hamaca, se escuchan algunos borrachos hablar duro. Manuel coge sus mochilas, se despide del mamo el cual le da una aseguanza, sale de la casa indígena y empieza su recorrido.

Seguimos a Manuel en el recorrido de Palomino a Kasakumake.
Pasa por la limonera y luego por Sebiaca en donde saluda a algunos indígenas e intercambia hayo.
Pasa por el río y toma un baño.

MOZHUA
capítulo 2

Entonces se formó un segundo mundo más arriba; el segundo mundo. Entonces existía un Padre que era un tigre. Pero no era tigre como animal, sino era tigre en alúna.

Con el sonido de una trumpa, aparece el segundo timelapse, es un río.

Dia 4, Kasakumake.

Manuel llega a Kasakumake, un pueblo de aproximadamente 50 casas, una escuela abandonada y una Casa María.
Cada una de las casas tiene alrededor un sembrado de coca y sus respectivas mascotas.
Manuel entra a la casa, intenta prender el fuego.

JABA

Los koguis no tenemos escritura,
tampoco lectura.
Nosotros aprendemos por tradición oral, los mamos nos conversan, nos hablan y nos enseñan el conocimiento ancestral.
Ellos les enseñan a los niños todos los días algo nuevo, mientras caminan y conversan ellos van aprendiendo a construir, a tejer, a pesar, a sembrar y a cuidar la tierra.

Cinco niños van corriendo hacia donde Manuel a saludarlo.



Él ha sido maestro y coordinador de la escuela, pero no de la escuela construida por los cristianos, esa escuela está abandonada. Él enseñaba en la escuela de la Sierra. Manuel les pregunta a los niños que cómo se han portado. Los niños le cuentan todo lo que han aprendido. Manuel va a la escuela y los acompaña a una clase, les están enseñando cómo sembrar.

JABA

Los hombres poporean
para meditar y recordar.
El poporo es como una
grabadora de información.
Con el poporo los hombres
aprenden mientras conversan
con los mamos, ellos siempre
están poporeando para
aprender y recordar. Ahí
graban sus memorias.
Igual que nosotras las mujeres,
siempre estamos tejiendo para
meditar y grabar los
pensamientos en las mochilas
son nuestro instrumento
para aprender.

Los niños están trabajando la tierra
Las niñas están aprendiendo a tejer mochilas.
Manuel y los profesores cuidan a los niños y se ríen mientras los ven jugar.
Cerca a la Casa María hay unos indígenas poporeando.

MAMO

El poporo es nuestra memoria
nuestra sabiduría.
Ahí guardamos el conocimiento.
El poporo empieza siendo una
calabaza muy delgada, con el
tiempo se vuelve muy grueso.
Cogemos el cal de las conchas
mar y los mezclamos en nuestra
boca con hayo tostado.
Entre más grueso el poporo
más sabiduría, eso representa
muchas horas de meditación.
Para nosotros la sabiduría es
lo más importante, si eres sabio,



puedes cuidar a los hermanos menores.

En la escuela todos recogen algo de comida
La llevan a sus casas y los adultos empiezan a cocinar.
Todos ayudan a llevar agua, malanga, yuca y lo que encuentren
alrededor.

MAMO

En esta tierra hay mucha historia,
UMUNUKUNU es el centro, el ombligo
del planeta. Nuestra misión es cuidar
la tierra.. eso solo se puede lograr
si somos sabios, si entendemos
cómo cuidar la naturaleza.
Nosotros hemos heredado el
conocimiento ancestral, nuestra
herencia es la sabiduría, no la plata.

De nosotros depende el bien
de la humanidad, así que si sabemos
cuidar la tierra todo estará en orden.
Seranqua nos guía, por eso debemos
ofrecerle pagamentos.

Manuel le sirve sopa a los que están cerca.
Todos alrededor del fuego comen y poporean, Manuel termina de
comer y se queda mirando las estrellas.

Cuadro a negro

MAIWUA
capítulo 3

*Entonces se formó un tercer mundo más arriba. Y
empezó a haber gente. Pero no tenían huesos, ni
fuerza. Eran como gusanos y lombrices.*

Con el sonido de la trumpa sale el tercer timelapse. Es una
cascada.

Día 10, Kasakumake.

En la madrugada, Manuel sale a buscar una mula para cargar sus
costales y coger camino arriba, mientras carga la mula piensa:

MANUEL (V.O)

Abajo, hermanos menores
pensar que indígena ignorante,

no saber leer, no
escribir. Acá niños y grandes
aprender todos los días.
nosotros enseñar a hermanos
menores, nosotros entender
el mundo y ayudar tierra.

Manuel intercambia algunas hojas de coca con el Mamo como símbolo de despedida, la Jaba le regala una mochila y empieza a caminar con su mula cargada.

Con un machete va abriendo el camino y limpiándolo de flores y ramas secas.

Camina por horas cuesta arriba, sin parar ni un segundo, va mascando coca y cada vez que encuentra una fuente de agua aprovecha para saciar su sed.

En la oscuridad lo único que Manuel ve son las estrellas, ellas lo guían con la luna. A pesar de estar totalmente oscuro, Manuel no se detiene, sigue su camino rumbo a Jumandita.

En la madrugada Manuel sigue caminando, después de varias horas de camino como si fuera un lago en un oasis, Manuel encuentra un gran árbol de naranjas. No duda ni un segundo en subirse para bajar algunas.

Se toma el tiempo para descansar y disfrutar la jugosa fruta.

Desde la casa que se encuentra detrás del árbol de naranja, se escucha una voz de un hombre llamándolo.

INDÍGENA
¿Tiene hambre?
¡Venga, Manuel!

Manuel sube a la casa del indígena y la Jaba lo recibe con una sopa de banano, quizá lo más dulce que Manuel había probado en días, dos platos seguidos le dieron sin que le preguntara.

Muy agradecido Manuel se despide de la Jaba y el Hato que lo invitaron a comer. Guarda un par de naranjas en su mochila y continúa su camino.

Manuel camina por una montaña con su mula cargada, alrededor solo se ven árboles y naturaleza.

Luego de caminar por varias horas Manuel aprovecha para lavar su ropa, saca una de las naranjas que había guardado en su mochila y lava su ropa con esta.

Cuadro a negro.



MAKAIWUA
capítulo 4

Entonces se formó el cuarto mundo. Había una Madre y un Padre. Este Padre fue el primero que sabía ya cómo iba a ser la gente de nuestro mundo, que iban a tener cuerpo, piernas, brazos y cabezas.

Con el sonido de la trampa sale 4 timelipse, es un riachuelo

Día 18, Jumandita

Manuel recoge agua para subir al pueblo, en el camino se encuentra una platanera, arranca una gran cantidad de plátanos y los lleva en un costal.

Mientras cocina:

MAMO

Acá las mujeres y los hombres
siembran todo el tiempo.
Por ejemplo, más arriba sembramos
maíz, frijol, arracacha, batatas,
papa, cebolla, ñame, plátano
Abajo más que todo bananos,
yuca, maíz, calabaza, zapote,
piña, café, caña de azúcar, malanga.
Nosotros siempre estamos sembrando
porque si no hay comida arriba, solo
tenemos que bajar para aprovechar la
Tierra sembrada. Siempre estamos
caminando y sembrando.

Manuel y el mamo se comen una olla completa de sopa.
Le reparten a las jabas y a los niños del pueblo.
Manuel camina por el pueblo en donde se ven frutas, y mucha
comida.

MAMO

La comida es para todos,
nuestro cultivo es comunal,
compartimos para con todo
el pueblo.
Los niños traer comida,
las jabas cocinan, los hombres
cultivan, todos tenemos una función
para que nunca falte el alimento.
Tenemos mucha variedad de frutas,
Y comida saludable que nos hace
Fuertes y nos ayuda a caminar y

a construir.
Todo el día tenemos comida.
Comida natural, de la tierra. Acá nadie
pasa hambre, ni siquiera los abouches
que vienen a visitar, porque hay
mucho abundancia y salud.

Manuel va a su casa con los niños y prenden la leña.
Todos se ríen y comparten hasta quedarse dormidos.
Manuel sentado en la puerta de la casa piensa.

MANUEL (V.O)

Todos compartir, la tierra dar
comida para todos, alimentos para
pueblo, sin plata. Agua del río, agua
Cristalina. En Palomino cobrar agua,
acá agua limpia agua de todos.
civiles decir, kogui hambre, kogui
No comida. Acá tener mucha comida
hasta para el civil.

Manuel en la mañana se despierta temprano, un niño se acerca y le
entrega una yuca muy grande.
Se despide.
Cuadro a negro

JATSHIWUA **capítulo 5**

*Entonces se formó el quinto mundo. Ya había gente pero
aún le faltaban las orejas, los ojos y las narices. Sólo
tenían pies.*

Con el sonido de la trampa sale el 5to timelapse.

Día 27 Lugar entre Jumandita y Los Kuisis

El camino hacia Los Kuisis, el siguiente pueblo, es uno de los más
duros. Manuel y Jacinto, cada uno con su mula, caminan cuesta
arriba. Los caminos se van haciendo más
estrechos y empinados. Frecuentemente se encuentran con otros
indígenas que están bajando con gallinas y comida amarrada en sus
mulas. Manuel y Jacinto se hacen a un lado para dejarlos pasar.

Siguen caminando en silencio por horas, Manuel se ve muy
pensativo.
Llegan a un potrero para comer algo y descansar.



MANUEL

¡Jacinto! ¿Usted gusta Palomino?

JACINTO

Mejor aquí, comida siempre
No pagar luz no agua, todo natural
¿A usted, Manuel? ¿Gusta Palomino?

Manuel se queda en silencio por un rato

MANUEL

No gusta, pero a veces pienso..
Allá comida muy diferente, pero cara.
Allá español y mucho turista, ellos
nos miran con pesar, porque no español
no inglés, no plata para comida.
Acá no escribir, no leer, porque todo
hablar..
Entonces allá pensar que acá no saber.
Nosotros no zapato, no carro, no televisión.
¿Sí ve Jacinto? ¿Por qué vivimos así?

Jacinto se queda mirándolo sin responder.. Levanta los hombros
mostrando resignación

Manuel niega con la cabeza

MANUEL

Todos pensar que nosotros pobres (esta
palabra la dice en español).
¿Pobres? ¿Qué es eso? ¿Por qué nos llaman
así?
¿O porque come con la mano? Ud salvaje..
Eso nos dice el hermano menor.
Yo no entender..

Manuel y Jacinto se quedan callados..

Manuel se para y con un gesto le dice a Jacinto que sigan..

En la tarde, Manuel y Jacinto están escuchando música de un radio,
tararean una canción que se saben en común. Las pilas del radio
empiezan a fallar, se escucha la radio distorsionada, el sonido de
la noche empieza a acercarse, los grillos se escuchan muy fuerte.
Manuel enfadado deja la radio a un lado, con voz fuerte le dice a
Jacinto.

MANUEL

Sí ve Jacinto, acá no radio
¿Y ahora qué hacer?
Yo volver por pilas.
Abouches tener razón,

Nosotros vivir como salvajes.
Manuel empieza a caminar afanado, Jacinto en silencio lo sigue.
Se escucha la noche, los grillos, los pájaros, una variedad de
animales que hacen de la noche una orquesta.
Jacinto le dice:

JACINTO
Manuel, para que quieras radio
Si tener pájaros y grillos cantar
Ellos no necesitan pilas.
Escuche. ¡Nos cantan todos los días!

Manuel se detiene y escucha detenidamente

JACINTO
Sí ve Manuel, no carros, no buses,
no borrachos gritando.
Escuche la paz, escuche a
Umunukunu.

La noche les canta y las estrellas los iluminan.

TEZHUWUA **capítulo 6**

Entonces se formó el sexto mundo. La Madre y el Padre ya iban formando un cuerpo entero con brazos, pies y cabeza. Entonces empezaron a nacer los Dueños del Mundo y se dividió el mundo en dos lados: el Azul y el Negro.

Con el sonido de la trampa aparece el 6to timelapse

Día 35, Los Ñimaizhi

De lejos, en lo más alto de la montaña, se ve a Manuel y Jacinto bajar cada uno con su mula hacia las casas ubicadas en Los Kuisis. La noche ya ha caído, Manuel se dispone a hacer la cena para los que están en las casas, un par de Jabas con sus hijos y el hate. SILVESTRE, uno de los hijos se acerca a Manuel con leña para cocinar, le trae malanga y se queda a su lado acompañándolo. Como agradecimiento, el hate le lleva una olla llena de churro, la bebida alcohólica de la Sierra. Cenán todos los que están en Los Kuisis juntos y celebran con churro.

Los niños se acuestan alrededor del fuego con las jabas y los hombres se quedan conversando, tomando churro y poporeando. El hate se acuesta en su chinchorro, los hombres se quedan hablando.



Manuel va por agua y de vuelta se sienta al lado del hate.
Se escucha a Manuel llorar, enfurecido y en voz alta le reclama al hate.

(Todo en kogui)

MANUEL

¡Yo confundido hate!
¿Qué hacer acá?
Nosotros cuidar la naturaleza,
la familia..
Pero hermanos menores no
cuidar, siempre
basura, siempre gastar y no ayudar.
Cosas malas pasar abajo, nosotros
cuidar

Manuel se queda en silencio, se escucha su llanto.
El hate le pasa un totumo con churro, le pone la mano en el hombro.

HATE

Tome churro, Manuel
Nuestra labor salvar la tierra.
Umunukunu, la Sierra Nevada
de Santa Marta es el corazón
del universo.
Si el agua se acaba, todo se
acaba, por eso estamos cuidando
las raíces.
Los hermanos menores piensan que
lo tienen todo, gastan el
dinero en cosas y cosas, acá
ni siquiera tenemos dinero
y tenemos todo, mire..
Tenemos mucha
comida, la familia, nuestras casas y
allá abajo roban y pelean.. Manuel,
nosotros debemos ayudar al hermano
menor a ser mejor, si el hermano menor
no cuida la tierra, no habrá más planeta.

¡Nosotros tenemos toda la riqueza!
Usted es rico porque saber cuidar y es muy
sabio.
No debe llorar, el hermano menor si debe
llorar porque allá abajo mucha pobreza..
pobreza mental.

Manuel se limpia sus lágrimas. Se queda callado.



El hate saca una trumpa de su mochila y empieza a tocarla mientras se arrulla en su hamaca.

El fuego se apaga y todo queda oscuro, Manuel se queda dormido al lado del Hate escuchando el sonido de la trumpa.

Al siguiente día, Manuel conversa con los habitantes de Los Kuisis y los invita a comer.

Recoge algunas frutas, agua y malanga para la cena.

Prepara el fuego y empieza a cocinar. Los niños van llegando a la casa de Manuel con regalos como: plátano, mandarinas y leña.

Mirando a la cámara, el mamo de Kopey explica cómo construyen las casas y la arquitectura en la Sierra.

(todo en kogui)

MAMO

De la tierra sacamos todo
para construir nuestras casas,
los puentes, terrazas.
Para la construcción de las
casas, primero nivelamos el suelo
y hacemos la forma circular
con piedras.

Luego clavamos los palos de
madera y le ponemos el techo
con las hojas de palma,
las paredes las hacemos con
barro y caña.

Nuestra casa representa nuestro
territorio, se forma cilíndricamente
como representación

Mientras el mamo va explicando la ingeniería y arquitectura, el pueblo va levantando una nueva casa para la comunidad.

Niños, hombres y mujeres colaboran llevando la hoja de palma y piedras, mientras otros van preparando el barro para las paredes. Todo participan antes de que llegue la noche porque cuando la luna salga, los hombres deben reunirse para dar inicio a la reunión de luna llena.

MAMO

Nuestra casa es nuestro abrigo,
adentro mantenemos la leña
preñada para cocinar y calentarnos
en las noches.

En la oscuridad las mujeres cocinan la cena, los hombres se reúnen a las afueras de los kuisis para hablar acerca de los problemas y



las soluciones de la comunidad, los mamos les asignan labores específicas a cada uno de los habitantes.
El mamo le regala un pedazo de madera en forma de pájaro.

KUGUA
capítulo 7

Se formó el séptimo mundo y empezó a formarse sangre de la gente. Ya vivió todo lo que iba a vivir luego en nuestro mundo.

Con el sonido de la trumpa sale el séptimo timelapse

Manuel en la mañana se despierta temprano SILVESTRE lo acompaña a caminar.

_____ Día 42, Ñimaizhi

El recorrido cada vez se hace más difícil, la neblina impide ver el camino y las subidas se hacen más empinadas.

La luna llena nos guía.

Los próximos días se reunirán los hombres del pueblo a conversar.

Manuel le explica a Silvestre por qué se reúnen las lunas llenas a hablar.

(Todo en kogui)

MANUEL

Silvestre.. Las lunas llenas para el kogui cambio de ciclo, cada luna

reunir y resolver problemas del pueblo.

Todos tener tareas para ayudar tierra...

arreglar caminos, limpiar naturaleza, sembrar.

Cuando usted grande y poporear usted tener tareas y ayudar.

Silvestre coge un machete y empieza a abrir el camino.

Después de caminar varias horas llegan a un río cristalino.

Con el sonido del agua se queda pensando.

MANUEL (V.O)

Agua pura, cristalina.

Si todos poder ver lo hermoso de la naturaleza, todos amarla y respetarla.

¿Por qué yo pagar agua en Palomino?

Acá tener mucha agua, limpia y gratis..

Si los hermanos menores decir que kogui pobre, estar mal.



¿Pobreza? ¿Qué significa?
Yo no tener monedas, billetes, carros..
Pero tener mi tierra, mi conocimiento.
Acá niño no tener hambre ni frio.

ABIGUA
capítulo 8.

*Entonces se formó el octavo mundo. Nacieron los 36
Padres y dueños del Mundo. Lo que iba a vivir luego no
estaba aún completo, pero ya casi porque aún no había
amanecido.*

Con el sonido de la trumpa sale el octavo timelapse.

Día 50, Nunalua

Desde lo alto de una montaña se ve a Manuel caminando con su mula-
A punto de caer el sol llega a Copey el pueblo más alto de la
Sierra.

PEDRITO, EL COMISARIO y otros indígenas lo reciben como si fuera
una fiesta.
Lo invitan a tomar chorro y a conversar sobre la piedra mientras
poporean.
La luna llena y las estrellas rodean todo el paisaje, se ven las
siluetas de las montañas mientras cae la noche.

En la mañana mientras Manuel habla con Silvestre, SANTO, niño de 3
años con una barriga enorme, juega con unos plátanos que su madre
le dejó.. Silvestre se ríe de la panza de Santo y le cuenta a
Manuel lo que alguna vez un hippiche le dijo al respecto..
(Todo en kogui)

SILVESTRE

Un hippiche que vino hace tiempo nos
dijo que los niños acá tenían desnutrición
y que por eso se les infla la barriga.
¿O sea que Santo está desnutrido?
¡Pero yo lo veo comiendo todo el día!

Manuel suelta una carcajada y le responde

MANUEL

¡Hippiche loco!
No Silvestre, si acá comida mucho..
Santo tener barriga inflada porque tener



lombrices como defensa.. No enfermo
¡No desnutrido!

Manuel y Silvestre se quedan en silencio mirando a Santo comer y jugar.
Cuando el sol cae, Manuel con un poco de leña visita al Pedrito.
Mirando a la cámara, Pedrito el médico le habla sobre las plantas medicinales que tienen
(Todo en kogui)
Manuel entra a la casa, intenta prender el fuego.

PEDRITO

La medicina kogui es natural.
Aquí hacemos rezos cuando alguien esta enfermo, usamos *nabala y jañu* en rituales y le hablamos a Serankua para que se mejore, ofrecemos plantas en los pagamentos para usarlas medicinalmente.

Cuando hay dolor de espalda y músculos usamos plantas como la *quina quina*.
para el dolor de estómago sirve el pasto.
en los bosques hay muchas plantas para las heridas y cortadas, cuando una serpiente muerde a alguien cogemos hierbas y tallos de los árboles para sacar el veneno.
Cuando los niños tienen gripe, usamos aceite y miel de árbol para curar.
Las preparamos con agua a la leña caliente, y la echamos también directamente a la herida, a veces realizamos masajes en todo el cuerpo como baños. Las bebidas de hierbas son muy Buenas para los enfermos.

Durante la explicación del mamo, vemos cómo un indígena le cura una herida a un bebé con una planta, cómo una Jaba prepara una infusión de hierbas para dársela a su esposo y presenciamos un ritual de sanación.

PEDRITO

Mantenemos la medicina que nuestros ancestros nos enseñaron, los civiles la conocen como fitoterapia, el uso de plantas medicinales. A veces combinamos la medicina tradicional con la nuestra y buscamos un equilibrio.
Pero lo que más nos da salud es el hayo, Cada vez que lo mascamos nuestro cuerpo se fortalece, y nos ayuda a caminar por horas



sin parar, la hoja de coca es muy importante para el mal de altura y para la concentración.

Manuel vuelve a su casa y se acuesta en un chinchorro mientras pone leña en el fuego. Otro indígena en el suelo está sentado sobre las hojas de palma seca poporeando.

En la madrugada, Manuel se toma un vaso de agua panela y se come dos bananos, Pedrito le regala una planta medicinal. Lleva su mochilla llena de ofrendas.

ETAGUA

capítulo 9.

Entonces se formó el noveno mundo. Los Padres del Mundo encontraron un árbol grande y sobre el agua hicieron una casa. Pero aún no había amanecido.

Con el sonido de la trumpa sale el noveno time-lapse.

Lugar de pagamento, día 55 (4200 msnm)

Manuel llega a una terraza en donde se ve un lago.
En este lugar sagrado, Manuel empieza a hacer un hueco.
Saca los objetos de su mochila que le han regalado.
Empieza a guardarlos uno por uno, los objetos son regalos que le han dado en cada pueblo que pasa.
Con cada objeto hace un rezo.

MANUEL (V.O)

Desde niño la Sierra
me ha alimentado, me ha dado fuerza
y sabiduría. Cuando voy al pueblo, a
Palomino o a la ciudad, la gente me mira
diferente, con tristeza, tal vez no entienden
por qué estoy descalzo, o por qué mis manos
están sucias. Pero en la Sierra me miran
con respeto, porque saben que soy fuerte..
Allá me necesitan.. no sé qué hago acá..
mi territorio es la Sierra, es Umunukunu....

Tapa el hueco de la ofrenda y empieza a poporear.
Se prende el fuego de la fogata.
Entrevista a cuadro a negro con Manuel



6. VIABILIDAD DE RECURSOS Y TIEMPO

6.1. Presupuesto

Tabla 7. Presupuesto.

PRESUPUESTO UMUNUKUNU				
Proyecto	UMUNUKUNU			
Director	Luna Andrade Arango			
Productor	Juan Pablo Rico Gómez			
Semanas de preproducción	17			
Semanas de rodaje	6			
Semanas de posproducción	13			
TOTAL TIEMPO	36 SEMANAS			
RESUMEN				
1. DESARROLLO	\$14,810,000			
2. PREPRODUCCIÓN	\$3,175,000			
3. PRODUCCIÓN Y RODAJE	\$64,553,900			
4. POSPRODUCCIÓN	\$67,250,000			
5. PROMOCIÓN Y LANZAMIENTO	\$17,713,151			
TOTAL	\$167,502,051			
1. DESARROLLO : VIAJE DE INVESTIGACIÓN - ACLARACIÓN LOGÍSTICA - REALIZACIÓN DE TEASER				
RUBRO	UNIDAD	CANTIDAD	VR. UNITARIO	VR. TOTAL
GASTOS DE ADMINISTRACIÓN				
Papelería y fotocopias	Paquete	1	\$150,000	\$150,000
LOGISTICA				
Transporte terrestre	personas	5	\$50,000	\$250,000
Alquiler Mulas	mulas	2	\$330,000	\$660,000
Transporte aéreo	personas	5	\$214,000	\$1,070,000
Alimentación	personas	5	\$220,000	\$1,100,000
Alojamiento - guía	días	9	\$130,000	\$1,170,000
Gastos de viajes	personas	5	\$30,000	\$150,000
Traductor	personas	2	\$130,000	\$260,000
EQUIPO DE RODAJE				
Alquiler equipo de cámara y accesorios	Días	9	\$250,000	\$2,250,000
Alquiler óptica y accesorios	Días	9	\$500,000	\$4,500,000
Alquiler luces y grip	Días	9	\$200,000	\$1,800,000
MATERIALES DE FOTOGRAFÍA				
Discos duros	discos	1	\$250,000	\$250,000
Filtros nd	paquete	1	\$300,000	\$300,000
Baterías Lp E6	Unidad	6	\$150,000	\$900,000
SUBTOTAL 1				\$14,810,000
2. PREPRODUCCIÓN :				
RUBRO	UNIDAD	CANTIDAD	VR. UNITARIO	VR. TOTAL
GASTOS DE ADMINISTRACIÓN				
Papelería y fotocopias	Paquete	1	\$100,000	\$100,000
LOGISTICA				
Transporte terrestre (Viaje dirección)	personas	1	\$30,000	\$30,000
Transporte aéreo (Viaje dirección)	personas	1	\$250,000	\$250,000
Alimentación (Viaje Dirección)	personas	1	\$70,000	\$70,000
Alojamiento	días	3	\$25,000	\$75,000
Gastos de viajes	personas	1	\$50,000	\$50,000
EDICIÓN (TEASER Y MATERIAL PROMOCIONAL)				
Editor o montajista	Paquete	1	\$700,000	\$700,000
Alquiler equipo de edición	Paquete	1	\$400,000	\$400,000

FINALIZACIÓN (TEASER Y MATERIAL PROMOCIONAL)				
Colorización	Paquete	1	\$500,000	\$500,000
Traducción	Paquete	1	\$300,000	\$300,000
SONIDO Y MÚSICA (TEASER Y MATERIAL PROMOCIONAL)				
Editor o montajista de sonido	Paquete	1	\$400,000	\$400,000
Mezcla final	Paquete	1	\$300,000	\$300,000
SUBTOTAL 2				\$3,175,000

3. PRODUCCIÓN Y RODAJE				
RUBRO	UNIDAD	CANTIDAD	VR. UNITARIO	VR. TOTAL
GASTOS DE ADMINISTRACIÓN				
Papelería y fotocopias	Paquete	4	\$25,000	\$100,000
Impresión fotografías donación Indígena	Foto	182	\$2,000	\$364,000
EQUIPO DE RODAJE				
Alquiler equipo de cámara y accesorios	Días	49	\$300,000	\$14,700,000
Alquiler óptica y accesorios	Días	49	\$500,000	\$24,500,000
Alquiler luces y grip	Días	49	\$0	\$0
Planta solar	paquete	1	\$500,000	\$500,000
MATERIALES DE FOTOGRAFÍA				
Discos duros	discos	3	\$250,000	\$750,000
Filtros nd	paquete	1	\$500,000	\$500,000
Baterías LpE6	Pila	10	\$60,000	\$600,000
Cage	Unidad	1	\$150,000	\$150,000
Tarjetas SD - COMPACT FLASH (lexar 64 GB - 1066x - 160mb)	Tarjeta	5	\$200,000	\$1,000,000
Lector tarjetas	unidad	1	\$100,000	\$100,000
Espuma 3m2	totalidad	1	\$20,000	\$20,000
Vinilpel Rollo Industrial		1	\$17,000	\$17,000
Ziploc		1	\$20,000	\$20,000
Líquido antiempañante y limpieza lentes	totalidad	1	\$30,000	\$30,000
Tela Negra 3x2	totalidad	1	\$12,000	\$12,000
Cinta aislante	totalidad	2	\$3,000	\$6,000
Bolsas para humedad	totalidad	1	\$15,000	\$15,000
Láminas de cartón	Lámina	5	\$2,000	\$10,000
Protector fotos	Protector	200	\$100	\$20,000
TOTAL MATERIAL FOTO				\$3,250,000
MATERIALES DE SONIDO				
Alquiler equipo de sonido y accesorios	paquete	1	\$500,000	\$500,000
Baterías	paquete	15	\$10,000	\$150,000
Cinta Gaffer blanca	paquete	1	\$10,000	\$10,000
Cinta aislante	paquete	1	\$10,900	\$10,900
Cinta de enmascarar	paquete	2	\$3,000	\$6,000
Microporo	paquete	2	\$5,000	\$10,000
Boby Pins	paquete	2	\$5,000	\$10,000
TOTAL MATERIALES SONIDO				\$696,900
LOGISTICA				
Transporte terrestre	personas	5	\$100,000	\$500,000
Transporte terrestre Santa Marta	personas	5	\$150,000	\$750,000
Transporte donaciones Indígenas (carro Santa Marta-Palomino)		1	\$200,000	\$200,000
Alquiler Mulas	cantidad mulas	4	\$1,200,000	\$4,800,000
Transporte aéreo	personas	5	\$300,000	\$1,500,000
Alimentación	personas*días (5*49)	5	\$245,000	\$1,225,000
Botiquín	paquete	1	\$200,000	\$200,000
Ollas y recipientes cocina	paquete	1	\$100,000	\$100,000
Guía - Alojamiento	paquete			\$3,150,000
Manuel	Paquete	1	\$2,000,000	\$1,100,000

Reemplazo Manuel Colegio	Día	50	\$20,000	\$1,900,000
Hamaca	Unidad	5	\$30,000	\$150,000
Hospedaje Palomino	Días*personas (3*5)	6	\$0	\$0
Gastos de viajes	Producción	1	\$300,000	\$300,000
DONACIONES (PERMISOS EN COMUNIDADES)				
Telas	Paquete	1	\$400,000	\$400,000
Lana	Paquete	1	\$30,000	\$30,000
Agujas Capoterias	Paquete	5	\$80,000	\$400,000
Camisetas Niños	Camiseta	30	\$5,000	\$150,000
Carretillas	Carretilla	5	\$128,900	\$644,500
Mangueras	Manguera 50 metros	5	\$124,900	\$624,500
Chaquiras checa y mostacilla	Paquete	10	\$500,000	\$5,000,000
Machetes	Paquete	2	\$200,000	\$400,000
Limas (afilador machete)	Lima	10	\$6,900	\$69,000
Total Donaciones				\$7,718,000
SUBTOTAL 3				\$64,553,900

4. POSPRODUCCIÓN :				
RUBRO	UNIDAD	CANTIDAD	VR. UNITARIO	VR. TOTAL
GASTOS DE ADMINISTRACIÓN				
Papelaría y fotocopias (FINALIZACIÓN LIBRO DE PRODUCCIÓN)	Paquete	1	\$1,500,000	\$1,500,000
EDICIÓN				
Editor o montajista	Proyecto	1	\$9,300,000	\$9,300,000
Conversión de archivos	Paquete	1	\$3,000,000	\$3,000,000
Alquiler equipo de edición	Paquete	1	\$5,300,000	\$5,300,000
FINALIZACIÓN				
Colorización	Paquete	1	\$8,000,000	\$8,000,000
Traducción	Paquete	1	\$5,000,000	\$5,000,000
Subtitulación	Paquete	3	\$5,500,000	\$16,500,000
Delivering - master DCP y codificación DCP	Paquete	1	\$4,400,000	\$4,400,000
SONIDO Y MÚSICA				
Editor o montajista de sonido	Paquete	1	\$7,200,000	\$7,200,000
Mezcla final	Paquete	1	\$6,450,000	\$6,450,000
Música original	Paquete	1	\$5,000,000	\$5,000,000
SUBTOTAL 4				\$67,250,000

4. PROMOCIÓN Y LANZAMIENTO				
RUBRO	UNIDAD	CANTIDAD	VR. UNITARIO	VR. TOTAL
COPIAS				
Copias para exhibición películas	Paquete	10	\$300,000	\$3,000,000
EXHIBICIÓN				
Fijación o almacenamiento del cortometraje en discos duros	Paquete	1	\$1,500,000	\$1,500,000
Servicio de envío - Festivales	Paquete	1	\$5,000,000	\$5,000,000
PUBLICIDAD Y PAUTA				
Medios digitales	Paquete	1	\$1,500,000	\$1,500,000
Impresión de material promocional	Paquete	1	\$3,300,000	\$3,300,000
Administrador redes sociales	Mes	3	\$737,717	\$2,213,151
Pauta publicitaria Facebook	Mes	3	\$400,000	\$1,200,000
SUBTOTAL 5				\$17,713,151

PRESUPUESTO EJECUTADO Y APORTANTES

Proyecto	UMUNUKUNU
Director	Luna Andrade Arango
Productor	Juan Pablo Rico Gómez

Semanas de preproducción	17
Semanas de rodaje	6
Semanas de posproducción	13
TOTAL TIEMPO	36 SEMANAS

RESUMEN	
1. DESARROLLO	\$4,590,000
2. PREPRODUCCIÓN	\$436,000
3. PRODUCCIÓN Y RODAJE	\$17,757,472
4. POSPRODUCCIÓN	\$1,874,073
5. PROMOCIÓN Y LANZAMIENTO	\$0
TOTAL	\$24,657,545

1. DESARROLLO : VIAJE DE INVESTIGACIÓN - ACLARACIÓN LOGÍSTICA - REALIZACIÓN DE TEASER		
RUBRO	VR. TOTAL	APORTANTE
GASTOS DE ADMINISTRACIÓN		
Papelería y fotocopias	\$ 30,000.00	EVENTO
LOGISTICA		
Transporte terrestre	\$ 150,000.00	EVENTO
Alquiler Mulas	\$ 660,000.00	EVENTO
Transporte aéreo	\$ 1,070,000.00	EVENTO
Alimentación	\$ 1,100,000.00	EVENTO
Alojamiento - guía	\$ 1,170,000.00	EVENTO
Gastos de viajes	\$ 150,000.00	EVENTO
Traductor	\$ 260,000.00	EVENTO
EQUIPO DE RODAJE		
Alquiler equipo de cámara y accesorios	\$ -	U SABANA
Alquiler óptica y accesorios	\$ -	U SABANA
Alquiler luces y grip	\$ -	U SABANA
MATERIALES DE FOTOGRAFÍA		
Discos duros	\$ -	EQUIPO UMUNUKUNU
Filtros nd	\$ -	U SABANA
Baterías Lp E6	\$ -	LA PIZARRA
SUBTOTAL 1	\$ 4,590,000.00	

2. PREPRODUCCIÓN :		
RUBRO	VR. TOTAL	APORTANTE
GASTOS DE ADMINISTRACIÓN		
Papelería y fotocopias	\$ 55,000.00	EQUIPO UMUNUKUNU
LOGISTICA		
Transporte terrestre (Viaje dirección)	\$ 30,000.00	EQUIPO UMUNUKUNU
Transporte aéreo (Viaje dirección)	\$ 200,000.00	EQUIPO UMUNUKUNU
Alimentación (Viaje Dirección)	\$ 70,000.00	EQUIPO UMUNUKUNU
Alojamiento	\$ 37,000.00	EQUIPO UMUNUKUNU
Gastos de viajes	\$ 44,000.00	EQUIPO UMUNUKUNU
EDICIÓN (TEASER Y MATERIAL PROMOCIONAL)		
Editor o montajista	\$ -	EQUIPO UMUNUKUNU
Alquiler equipo de edición	\$ -	U SABANA
FINALIZACIÓN (TEASER Y MATERIAL PROMOCIONAL)		
Colorización	\$ -	ÁLVARO SALAMANCA



Traducción	\$	-	MANUEL GARAVITO
SONIDO Y MÚSICA (TEASER Y MATERIAL PROMOCIONAL)			
Editor o montajista de sonido	\$	-	EQUIPO UMUNUKUNU
Mezcla final	\$	-	EQUIPO UMUNUKUNU
SUBTOTAL 2		\$	436,000.00

3. PRODUCCIÓN Y RODAJE		
RUBRO	VR. TOTAL	APORTANTE
LOGÍSTICA		
Transporte aéreo	\$ 1,258,640.00	EQUIPO UMUNUKUNU
Transporte donaciones Indígenas (carro Santa Marta-Palomino)	\$ 200,000.00	EQUIPO UMUNUKUNU
Alquiler Mulas	\$ 6,750,000.00	JUAN LUIS ARANGO (4,200,000.00)
Transporte terrestre	\$ 370,000.00	EQUIPO UMUNUKUNU
Álvaro cotización Santa Marta	\$ 250,000.00	
Rico-madiedo-marcela Santa Marta	\$ 20,000.00	
Luna Santa Marta - Palomino	\$ 100,000.00	
Alimentación	\$ 1,200,000.00	EQUIPO UMUNUKUNU
Manuel	\$ 1,100,000.00	EQUIPO UMUNUKUNU
Reemplazo Manuel Colegio	\$ 1,900,000.00	EQUIPO UMUNUKUNU
Hamaca	\$ -	JUAN LUIS ARANGO (DONACIÓN)
Hospedaje Palomino	\$ -	FAMILIA PALOMINO
Gastos de viajes	\$ 500,000.00	EQUIPO UMUNUKUNU
Papelería y fotocopias	\$ 57,600.00	EQUIPO UMUNUKUNU
Impresión fotografías donación	\$ 63,500.00	EQUIPO UMUNUKUNU
Ollas e implementos cocina	\$ 72,540.00	EQUIPO UMUNUKUNU
Cucharón aluminio	\$ 4,400.00	
Olla pequeña	\$ 12,100.00	
Olla mediana	\$ 20,500.00	
Olla grande	\$ 25,500.00	
Cubiertos	\$ 7,200.00	
Cuchara madera	\$ 2,840.00	
Botiquín	\$ 14,000.00	DONACIÓN
Algodón	\$ 4,400.00	
Agua oxigenada	\$ 5,300.00	
Alcohol	\$ 4,300.00	
FOTOGRAFÍA		
Alquiler equipo de cámara y accesorios	\$ -	LUNA ANDRADE (10,000,000.00)
Alquiler óptica y accesorios	\$ -	LA PIZARRA
Alquiler luces y grip	\$ -	U SABANA
Planta solar	\$ 785,402.69	EQUIPO UMUNUKUNU
Panel solar	\$ 625,402.69	
Batería de panel	\$ 160,000.00	
Lector TARJETAS SD - COMPACT FLASH	\$ 80,000.00	
Discos duros	\$ 690,000.00	
Filtros nd	\$ -	
Baerías LpE6	\$ -	LA PIZARRA
Cage	\$ 124,989.00	EQUIPO UMUNUKUNU
Tarjetas - COMPACT FLASH (lexar 64 GB - 1066x - 160mb)	\$ 814,550.00	EQUIPO UMUNUKUNU
Compra en colombia x 1	\$ 275,000.00	
Compra por amazon x3	\$ 539,550.00	
Espuma 3m2	\$ 42,000.00	EQUIPO UMUNUKUNU
Vinilpel Rollo Industrial	\$ 11,300.00	EQUIPO UMUNUKUNU
Ziploc	\$ 6,100.00	EQUIPO UMUNUKUNU
Líquido antiempañante y limpieza lentes	\$ 15,000.00	EQUIPO UMUNUKUNU

Tela Negra 3x2	\$	45,800.00	EQUIPO UMUNUKUNU
Cinta aislante	\$	-	
Bolsas para humedad	\$	-	
Láminas de cartón	\$	-	
Protector fotos	\$	35,000.00	EQUIPO UMUNUKUNU
SONIDO			
Alquiler equipo de sonido y accesorios	\$	458,550.43	
Solapas	\$	330,000.43	MARCELA ARISMENDY
Caña	\$	104,850.00	EQUIPO UMUNUKUNU
Soporte micrófono	\$	23,700.00	MARCELA ARISMENDY
Baterías	\$	193,500.00	EQUIPO UMUNUKUNU
Cinta Gaffer blanca	\$	-	
Cinta aislante	\$	3,300.00	EQUIPO UMUNUKUNU
Cinta de enmascarar	\$	4,100.00	EQUIPO UMUNUKUNU
Microporo	\$	14,900.00	EQUIPO UMUNUKUNU
Boby Pins	\$	2,000.00	EQUIPO UMUNUKUNU
DONACIONES			
Telas	\$	-	DONACIONES MULTIPLES
Lana	\$	-	DONACIONES MULTIPLES
Agujas Capoteras	\$	-	DONACIONES MULTIPLES
Camisetas Niños	\$	-	DONACIONES MULTIPLES
Carretillas	\$	575,000.00	EQUIPO UMUNUKUNU
Mangueras	\$	137,700.00	EQUIPO UMUNUKUNU
Chaquiras checa y mostacilla	\$	-	DONACIONES MULTIPLES
Machetes	\$	180,000.00	DONACIÓN
Limas (afilador machete)	\$	52,000.00	
SUBTOTAL 3		\$ 17,757,472.12	

4. POSPRODUCCIÓN :		
RUBRO	VR. TOTAL	APORTANTE
GASTOS DE ADMINISTRACIÓN		
Papelería y fotocopias (LIBRO DE PRODUCCIÓN)	\$ 1,200,000.00	
EDICIÓN		
Editor o montajista	\$ -	EQUIPO UMUNUKUNU
Conversión de archivos	\$ -	SPEC7RO FILMS
Alquiler equipo de edición	\$ -	EQUIPO UMUNUKUNU
FINALIZACIÓN		
Colorización	\$ -	CRAYOLA FILMS
Traducción (VIAJE A PALOMINO)	\$ 674,073.00	
Pago Traducción	\$ 300,000.00	
Transporte aéreo	\$ 294,073.00	
Transporte terrestre	\$ 35,000.00	
Alimentación	\$ 45,000.00	
Hospedaje	\$ -	
Subtitulación	\$ -	
SONIDO Y MÚSICA		
Editor o montajista de sonido	\$ -	SANTIAGO SARMIENTO
Mezcla final	\$ -	SANTIAGO SARMIENTO
Música original	\$ -	SANTIAGO SARMIENTO
SUBTOTAL 4		\$ 1,874,073.00

Al tratarse de un proyecto de grado, el presupuesto ejecutado no tiene en cuenta el rubro de promoción y lanzamiento, puesto que todo el proceso se da como “experimento” para el llegar al ámbito profesional. Es, luego del desarrollo de este proyecto, que se plantea iniciar el proceso de reedición para entrar al proceso de lanzamiento.

6.2. Propuesta de recaudación de fondos

Al ser la inversión socialmente responsable una obligación para el sector empresarial, se convierte en un punto a favor en el momento de buscar donaciones monetarias y en especie.

Para entender mejor el porqué de la búsqueda de donantes para el proyecto es importante mencionar que, ya estando en la Sierra Nevada, ciertos rubros que forman gran parte del presupuesto se marcan económicamente en objetos o elementos que permitan el intercambio. Empezando desde el permiso de los indígenas para que nos dejen grabar en su territorio, hasta ítems tan básicos como la estadía y la alimentación, se consiguen por medio del intercambio con la comunidad o, en su defecto, regalos. Tal movimiento mercantil se hace por medio de insumos o materiales claves para la supervivencia indígena. En este caso, elementos como la lana, textiles y herramientas agropecuarias son apetecidas por los integrantes de la comunidad.

Es, por lo anterior, que conseguir donantes de aquellos elementos puede llegar a ser más factible, antes que la donación netamente monetaria.

6.2.1. Propuesta inicial

Se hace una búsqueda de empresas, que no solo sean de gran tamaño a nivel industrial, sino que les interese cumplir con la responsabilidad social, no solo por el requisito estatal, sino para mejorar o mantener la reputación de “socialmente responsable” en el mercado.

El sector textil del país es un gran objetivo a la hora de buscar inversionistas o donantes. Frente a las necesidades de los elementos para el intercambio, tanto la tela como la lana son de fácil acceso en la búsqueda de donaciones, teniendo en cuenta los dos puntos mencionados anteriormente: hay empresas de gran calibre nacional y buscan ser socialmente responsables.

Textiles Lafayette es una empresa que *“cuenta con más de 2000 empleados y una planta de más de 80 mil metros cuadrados de área construida”* (lafayette.com): esto último deja ver la magnitud de la empresa. Seguido a esto, la empresa se hace llamar sostenible; hace un balance entre lo económico, el progreso social y responsabilidad ambiental.





Figura 53. Lafayette sostenible. Recuperado de lafayette.com (2017).

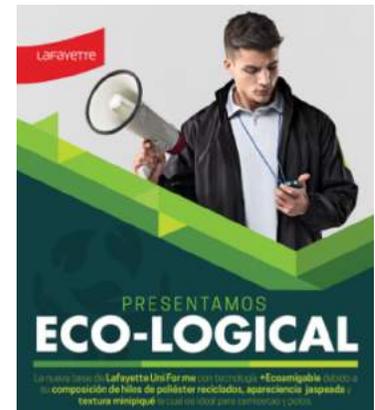


Figura 54. Eco-logical. Recuperado de lafayette.com (2017).

La empresa está comprometida con el cuidado del medio ambiente en el proceso de producción de sus propios productos y con la realización de actividades con los empleados. Dichas obras sociales son publicadas dentro de una sección especial de su página web o en las redes sociales, las cuales se mueven diariamente.



Figura 55. Página de Telas Lafayette en Facebook. Recuperado de facebook.com (2017).

Coltejer es otra empresa de colombiana de textiles, con características similares a Lafayette. Está en los primeros puestos de la industria textil del país y genera labores socialmente responsables por medio de su fundación con el mismo nombre; dentro de los diferentes programas, la fundación tiene un proyecto de “donaciones en especie”.

PROGRAMAS Y PROYECTOS



"Tejiendo Sueños"

Programa en el que capacitamos, a través de 6 talleres, a los familiares jóvenes de los empleados de Coltejer, buscando incrementar sus posibilidades y alternativas de trabajo.



Programa La Forja

Este es un proyecto de inclusión social, en el que creamos un espacio alternativo y diferente para que los jóvenes de la comunidad de Itagüí, puedan disfrutar de lo que más les gusta hacer, en armonía.



Voluntariado

Con nuestro Voluntariado buscamos involucrar a todos nuestros colaboradores en las diferentes causas de la Fundación.



Donaciones en especie

A partir de la donación de excedentes de telas apoyamos los programas de formación textil para la población vulnerable de todo el País.



Em-bola-atados

A través de la Fundación, Coltejer dona excedentes de telas para apoyar el programa Em-bola-atados de la artista de Ana Isabel Díez que busca reconstituir el concepto embolatar (engañar, enredar, prederse) para hablar del maltrato femenino.

Figura 56. Programas y proyectos sociales. Recuperado de www.coltejer.com.co (2017).

De esta manera, hay diferentes empresas con perfiles parecidos a las dos anteriores; dentro de éstas se encuentran Protela, Textiles 1x1, Intexco y algunas otras.

Conociendo lo anterior, la propuesta que se hace va en dirección al sector social de cada empresa. Aprovechando la necesidad empresarial y los programas que cada empresa genera para suplir tal necesidad, se plantea la donación en especie de textiles y materias primas (especialmente lana) a cambio de material audiovisual tomado en la Sierra Nevada, teniendo como eje central la entrega de los materiales donados. En tal caso, nos convertiríamos en "embajadores" de la empresa donante y seríamos los encargados de evidenciar la entrega de los materiales a la comunidad.

Dicha propuesta funciona de mejor manera con las empresas que tienen programas relacionados directamente con la donación. Sin embargo, plantear la propuesta es interesante para otras empresas que trabajan en este sector.

Por otra parte, las empresas que están comprometidas, en su mayoría, con la responsabilidad ambiental, tendrán una propuesta guiada hacia la importancia que tiene el documental al tratar temas climáticos. Al presentar la importancia de la Sierra frente a la riqueza en agua, en tierras y en ecosistema, se genera un interés en la empresa en aparecer como patrocinadora o donante del proyecto, pues la

presencia de la marca en un proyecto que busca resaltar la importancia indígena y natural deja en alto el nombre de esta, social y ambientalmente.

Crowdfunding es la otra opción que se ejecutará para la recolección de fondos monetarios. Indiegogo es la plataforma que más se acomoda para proyectos como el nuestro, al tener un tipo de campaña flexible; esta permite que, aunque no se llegue a la meta monetaria planteada, los fondos igual lleguen a nuestras manos. Aquí aprovecharemos el movimiento en redes para darle fuerza a la campaña y, por medio de esta, dar a conocer el *teaser* con el que se va a llegar a mucha más gente y va a ser el primer acercamiento a *Umunukunu*.

De dichas maneras la recaudación de fondos será ejecutada: la donación como eje central; en especie y en moneda.

6.2.2. Ejecución

Tal y como se planteaba en la propuesta, se tuvo un proceso de búsqueda de posibles empresas interesadas y con las contactadas, la presentación del proyecto.

La presentación (ANEXO digital) se centra en la importancia que tiene nuestro proyecto al hacer entender la <verdadera riqueza> y en lo oportuno que es realizarlo por medio de una película documental. De tal manera, se empezó a plantear a *Umunukunu* como un movimiento. Siendo esto último la esencia del proyecto, la participación de las empresas se puede dar de dos diferentes maneras.

1. Inversión

Una inversión implica un beneficio de retorno para el inversionista. La primera forma es la “creación de contenido publicitario”. Al ser realizadores audiovisuales, encontrar en la temática un fuerte social; convertirnos en embajadores de una empresa específica, donde la marca esté presente en la entrega de donaciones a los indígenas, es una oportunidad para la empresa de obtener material audiovisual publicitario para su propia publicidad en medios diferentes.

La segunda forma es la aparición de la marca en créditos. En este punto, lo que se le ofrece a la empresa como beneficio es la publicidad de ella misma al aparecer en los créditos de la película finalizada; esto, teniendo como objetivos grandes públicos, en la reproducción del audiovisual en las diferentes ventanas de exhibición. Junto con lo anterior, al hablar de la aparición de la marca en nuestro proyecto empezamos a aprovechar el hecho de que *Umunukunu* se está convirtiendo en movimiento. La creación de la página en Facebook (*Umunukunu - Documental*) fue un proceso clave para el dar a conocer el proyecto y, de tal manera, empezar a crear interacción con un público interesado en las comunidades indígenas.



Figura 57. Publicación en Umunukunu – Documental (Facebook).

Es así que empieza el movimiento, por la interacción: hablar del verdadero vivir indígena y desmitificar concepciones erradas que tiene la cultura con sistema de consumo empezó a generar discusión y aporte de la misma comunidad. Esto último empezó a generar vistas y “me gusta” del contenido que nosotros mismos producimos.

De tal manera, el alto número de personas siguiendo el proceso de realización y generando conversaciones entre ellas mismas es un plus gigante al momento de presentar la opción de poner marcas en nuestro contenido en redes.

2. Donación

La segunda opción de participación para las empresas está basada en los beneficios que da la ley de cine. El hecho de generar aporte a la realización cinematográfica nacional genera un beneficio tributario a la empresa donante, donde, dependiendo del monto donado, hay una reducción en el porcentaje de impuestos aplicables a la declaración anual. Unido a lo anterior, y como se mencionaba al principio, la donación en especie es también una muy buena forma de aportar al proyecto y de ser parte de él.

Resultados

Después de enviar correos y hacer llamadas a más de 25 empresas, analizadas previamente en búsqueda del posible interés, se lograron pactar reuniones con Fundación Corona, Federación Nacional de Cafeteros, Tamarin Foundation, Digaltex y la alcaldía de Mosquera.

Las presentaciones se ejecutaron presencialmente y los resultados fueron positivos. Sin embargo, no fueron los que buscábamos al querer resultados a corto plazo, debido a las fechas de rodaje planteadas. Fundación Corona nos dejó puertas abiertas al contactarnos con otras organizaciones que, si encuentran interés en el proyecto, se pondrán en contacto con nosotros en el periodo del 2018. Gracias a esto, Tamarin Foundation nos contactó y, luego de reunirnos, enviamos el formulario con la información de nuestro proyecto para que evalúen el posible apoyo dentro de los proyectos del 2018. La Federación de Cafeteros se vio muy interesada y nos remitió al área encargada del Magdalena y La Guajira, estamos en espera de contactarlos. Finalmente, con la alcaldía de Mosquera quedamos enlistados para ser una de las opciones de proyectos a invertir con el presupuesto del 2018.

A pesar de los posibles resultados a 2018 con las empresas anteriormente mencionadas, con Digaltex logramos un aporte en tela blanca. Tal aporte fue fundamental para el viaje de investigación y para el recorrido de la sierra ya durante el rodaje.

- Movimiento en redes

La comunicación digital ha sido fundamental para el desarrollo del proyecto. Fue al aprovechar la buena allegada de las publicaciones en Facebook que obtuvimos altos resultados en donaciones en especie (Link de Facebook en Anexos).



Figura 58. ¡Buscamos ofrendas!

Recibimos más de 200 camisetas blancas en diferentes tallas, 130 rollos de lana e hilo, 20 paquetes de agujas y \$200.000 en efectivo para la compra de machetes en Santa Marta. Junto con esto, la microempresa Amarradijos nos donó 150 paquetes de “chakira checa” de diferentes tamaños y colores. Con la totalidad de las donaciones logramos lo que se necesitaban para las diferentes comunidades que se planeaban visitar durante la investigación y rodaje.

Al mismo tiempo, la página de Facebook ha hecho que recibamos propuestas y ofertas de diferente índole. Una de ellas fue del grupo South Wind Projects, una empresa dedicada al apoyo y lanzamiento de proyectos con enfoque social; al verse interesados en la temática que tratamos, nos involucraron en la charla ejecutada en el marco de Art Chicó, una feria de arte paralela a la Feria Internacional de Arte de Bogotá. Para la fecha en que se realizó la charla, el equipo estaba terminando rodaje, por lo que el asistente de producción quedó encargado y se logró hacer una videoconferencia que fue de gran provecho al estar con nuestro protagonista en locación.



Figura 59. Publicidad de Art Chicó 3.



Figura 60. Videoconferencia en Art Chicó.

Otro de los resultados del interés que creamos por medio de las redes fue la invitación al programa radial *Táctica de paz* de la radio UMNG (Universidad Militar Nueva Granada) y la realización de diferentes notas periodísticas (ANEXO 11.2).

- Patrocinios y contraprestaciones

Como realizadores audiovisuales, otra de las maneras de recaudar fondos fue por medio de la prestación de nuestros servicios a cambio de patrocinios monetarios o en especie. Este fue el caso con Juan Luis Arango, luego de presentarle el proyecto, se pactó un patrocinio por medio del préstamo de 4 mulas o bestias para el recorrido en la sierra. Lo anterior a cambio de toma de fotografías en su finca en Yondó, Antioquia.

- Crowdfunding

La ejecución de la propuesta de recolección de fondos por medio de una plataforma *crowdfunding* fue un gran apoyo para la realización del rodaje, teniendo en cuenta que se planteaba como “colchón” o dinero extra para el proyecto. El objetivo planteado en la plataforma fue de 25 mil dólares estadounidenses y, a pesar del gran movimiento en la web por medio de artículos y de publicaciones en redes, se recolectó un total de 655 dólares (toda la propuesta escrita y visual se puede encontrar en ANEXOS).

Debido a los resultados en la recolección de fondos, para la ejecución oportuna del rodaje, cumpliendo fechas y conociendo la necesidad de aprovechar y mantener la relación con la comunidad indígena, se hizo un aporte monetario por cada uno de los miembros de los realizadores del proyecto de grado.

6.3. Cronograma

El desglose de tiempos se construye desde abril de 2016, cuando se empezó a gestar la idea del proyecto. Es desde entonces que se plantean los diferentes procesos que se llevaron a cabo para la realización final del proyecto. De igual manera, el cronograma se ve limitado a los tiempos académicos planteados por la universidad y, de tal manera, es en junio de 2018 que se da fin al cronograma al ser este el mes de entrega del proyecto de grado.



CRONOGRAMA "UMUNUKUNU - PROYECTO DE GRADO"												
Actividades	2017					2018						
	Septiembre		Octubre			Noviembre		Diciembre		Enero		Junio
	1 al 9	10 al 30	1 al 26	27	28	29 al 31	1 al 7	10 al 14	1 al 15	16 al 31		
Primeras ideas y unificación de temáticas												
Referencias y primeras ideas Etnias Colombianas												
Viaje a Pereira - Investigación Embera												
Reunión con Sindicato de Profesores												
Reunión - Profesora de escuela indígena												
Medellín - Reunión con indígena Embera												
Referencias y primeras ideas Indígenas Embera												
Referencias y primeras ideas Sierra Nevada												
Primer Viaje a Sierra Nevada - Kasakumake												
Decantación ideas y planteamiento de temática final												
Investigación - Anteproyecto												
Primer borrador de Guión y propuesta temática												
Aprobación temática												
Primera entrega Anteproyecto												
Viaje a Palomino - Aclaración Logística de Producción												
Grabación y finalización de entrevistas investigación (CONCEPTO POBREZA)												
Ejecución propuesta de financiación												
Viaje Sierra Nevada - Investigación - organización Producción												
Elaboración Propuestas de Departamentos												
Documento convocatoria IDARTES												
Entrega Proyecto de Investigación												
Pre-producción												
Elaboración TEASER												
Página de Facebook - movimiento en redes												
Viaje dirección - Kasakumake (tratamiento de personaje)												
Compras Foto - Sonido												
Pruebas de cámara - sonido												
Recolección donaciones para llevar												
Compras de logística												
Libro de producción (Propuestas y logística clara)												
Producción / Rodaje												
UMUNUKUNU en Art Chicó												
Entrega de equipos												
Pietaje												
Conversión de archivos dng (raw) a proxys												
Viaje a Palomino - traducción Kogi - español												
Edición y montaje												
Música												
Diseño Sonoro												
Colorización												
Finalización Libro de Producción												
Finalización y entrega												

7. PROPUESTA DE LOGLINE

Umunukunu es una exploración en torno a cuatro pueblos ubicados a diferentes altitudes de la Sierra Nevada de Santa Marta. Esta exploración nos da una visión de lo que los indígenas consideran acerca de la riqueza y cómo este concepto difiere del pensamiento actual del mundo capitalista. Este recorrido pretende conocer a fondo la manera en la que los hermanos mayores viven de la Sierra y son totalmente autosuficientes de la naturaleza, la cual les brinda lo necesario para vivir y proteger el planeta desde el ombligo del universo.

Empezando desde Palomino (Casa Indígena), situada al nivel del mar, se pasa por Kasakumake, ubicado a 400 msnm, seguido de Jumandita a 800 msnm y subiendo hasta uno de los pueblos más altos de la Sierra, Ñimaizhi, donde se alcanzan, aproximadamente, 1100 metros sobre el nivel del mar. En cada pueblo se mostrarán características de su cultura y estilo de vida con el objetivo de refutar algunas concepciones que los hermanos menores han creado acerca de los indígenas. Paralelamente, se harán entrevistas a expertos sobre el tema indígena y el concepto de pobreza-riqueza en el mundo occidental.

Este recorrido, encabezado por Manuel, es un viaje por el territorio al cual pertenece, el cual le permitirá descubrir la riqueza de Umunukunu, ya que muestra las características de la tierra y de sus habitantes según la altitud del pueblo. En cada una de las comunidades visitadas, se hará un análisis de cómo la altura influye en su diario vivir con respecto a su alimentación, clima, agricultura, educación, medicina, rituales, etc.



8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- alunathemovie.com. (2014). *El mensaje de los Kogui*. Recuperado de <http://www.alunathemovie.com/es/el-mensaje-de-los-kogi-2/>
- Ardévol, E. (1994). Representación y cine etnográfico. En *La mirada antropológica o la antropología de la mirada* (Vol. 1, pp. 125 - 166). Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Asamblea Nacional Constituyente. (1991). *Constitución Política de Colombia del 4 de julio de 1991*. Recuperado de <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=4125>
- Augé, M. y Colleyn, J-P. (2006). *Qué es la antropología*. Buenos Aires: Paidós.
- Bonilla, V. D. (1969). *Siervos de Dios y amos de indios: el estado y la misión Capuchina en el Putumayo*. Bogotá: Editorial Stella.
- Colparques. Sierra Nevada de Santa Marta. Recuperado de <http://www.colparques.net/SIERRA.htm>
- clacpi.org. (2015). *Coordinadora Latinoamericana de cine y comunicación de los pueblos indígenas*. Recuperado de Festival Internacional de Cine de los Pueblos Indígenas. <http://www.clacpi.org/actividades/festivales-internacionales/catalogo/xii-festival-internacional-de-cine-de-los-pueblos-indigenas/>
- Cock, A. (2006) *Propuesta para el análisis de los principales elementos retóricos del cine de no-ficción*. [Tesis]. Barcelona: Facultat de Ciències de la Comunicació, Doctorat Comunicació Audiovisual i Publicitat.
- Correa, F. (1993). *A manera de epílogo. Derechos étnicos: derechos humanos. Encrucijadas de Colombia Amerindia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología/Colcultura.
- Correa, F. (2000). Etnología entre los Kogi y los U'wa. En *Geografía humana de Colombia, Región Andina Central* (Tomo IV, volumen III). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.
- Cuevas, A. (2015). El día en que los indígenas agarraron la cámara. *El Espectador*.
- Daupará. (s.f.). *Muestra de Cine y Video Indígena en Colombia, DAUPARÁ*. Recuperado en febrero de 2017, de [daupara.org: http://daupara.org/index.php/nuestro-catalogo/nuestras-miradas](http://daupara.org/index.php/nuestro-catalogo/nuestras-miradas)

De Vinales, J. (1952). *Indios arhuacos de la Sierra Nevada de Santa Marta*. Bogotá: Editorial Iqueima.

Díaz, G. (2006). Historia del cine en el Chocó. *Chocó Memoria Visual*.

Díaz, G. (2004 - 2013). En escena el cine claretiano. *Fundación Patrimonio Fílmico*. patrimoniofilmico.org

Duque, J. P. (2009). *Lo sagrado como argumento jurisdiccional en Colombia. La reclamación de tierras indígenas como argumento de autonomía cultural en la Sierra Nevada de Santa Marta*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Duque, J. P. (2012). *Territorios Indígenas y Estado: a propósito de la Sierra Nevada de Santa Marta*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

El Guindi, F. (2005). Regreso al futuro de la antropología visual. Memorias del X Congreso de Antropología. *Asociación Andaluza de Antropología (ASANA)*, Sevilla, 2005 (pp. 59 -99).

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (2011). Cuadernillo *Colección 40/25, Joyas del Cine Colombiano*. Bogotá: Cinemateca Distrital; IDARTES.

Fundación Pro Sierra, La Sierra Nevada de Santa Marta - Geografía. Recuperado de http://www.prosierra.org/index.php?option=com_content&view=article&id=72&Itemid=9

Fundación Pro Sierra, La Sierra Nevada de Santa Marta – Fauna. Recuperado de <http://www.prosierra.org/multimedia/fotos/fauna>

Gardner, R. (2009). Un chamán del cine etnográfico. Entrevista con Robert Gardner en México. (C. Y., & A. Z., Entrevistadores). México.

Gaspar de Alba, R. E. (2006). Jean Rouch: El cine directo y la Antropología Visual. En *Revista de la Universidad de México*, 32, 96 – 98.

Gil, F. (s.f.). *Articulación del conocimiento matemático propio de los Koguis en los ejes curriculares en el marco de una educación intercultural*. Recuperado de <http://soda.ustadistancia.edu.co/enlinea/congreso/Coloquio/MEMORIAS%20COLOQUIO%20PDF/CURRICULO/Articulacion%20del%20conocimiento%20matematico%20propio%20de%20los%20Koguis%20en%20los%20ej es%20curriculares%20en%20el%20marco%20de%20una%20educacion%20intercultural.pdf>



- González, M. (1992). *El resguardo en el Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: El Áncora.
- Guevara, D.A. (2012). *Desafíos, vicisitudes y quimeras de la población desplazada ante la pobreza*. Bogotá: FICA.
- Jimeno, M. C. (2005) *Caribe Colombia*. Bogotá: FEN Colombia.
- Los indígenas no pueden ser llamados salvajes. (13 de marzo de 2017). El Espectador. Recuperado de <https://www.elespectador.com/noticias/nacional/indigenas-no-pueden-ser-llamados-salvajes-articulo-684403>
- Mateus, A. M. (2012). Lo indígena en el cine y video colombianos: panorama histórico. *Cuadernos de Cine Colombiano*, (17A), 18-41.
- Mateus, A. M. (2013). *El indígena en el cine y el audiovisual colombianos: imágenes y conflictos*. Medellín: La Carreta Cinematográfica.
- Melo, J. O. (1977). *Historia de Colombia: El establecimiento de la dominación española*. Bogotá: La Carreta.
- Möller, N. (2013). Estereotipos coloniales y autorrepresentación en el audiovisual indígena. Análisis de los documentales mapuches *Wallmapu* y *Regreso a la tierra*. *Cuadernos Interculturales*, 11(20), 77 - 102.
- Mora, P. (2015). *Poéticas de la resistencia: el video indígena en Colombia*. Bogotá: Cinemateca Distrital; IDARTES.
- Navarro, S. (2014). *La poética de las imágenes del cine*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Nichols, B. (1997) *La Representación de la Realidad*. Buenos Aires, Paidós.
- Patel, D. (12 de junio de 2016). Cómo el gobierno colonial británico dejó morir de hambre a un millón de indios. *BBC Mundo*. Recuperado de <http://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-36507745>
- Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño (s.f.). *Cineasta - Eduardo Maldonado Soto*. Recuperado de <http://cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=2636>
- Reichel-Dolmatoff, G. (1985). *Los Kogi, Una tribu de la Sierra Nevada de Santa Marta*. Bogotá: Procultura.



Reza, J. (2013). Una mirada al cine indígena. Autorepresentación y el derecho a los medios audiovisuales. *Cinémas d'Amérique Latine*, (21), 122 - 129.

Richest 1% own half the world's wealth, study finds. (14 de noviembre de 2017). The Guardian. Recuperado de <https://www.theguardian.com/inequality/2017/nov/14/worlds-richest-wealth-credit-suisse>

Survival. *Los indígenas de la Sierra Nevada*. Recuperado de <http://www.survival.es/indigenas/sierra-nevada>

Tres etnias de la Sierra Nevada de Santa Marta decidieron contar su historia en un documental. (5 de octubre de 2008). El Tiempo. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-4584601>

Uribe, C. A. (1986). La antropología de Reichel-Dolmatoff: Una perspectiva desde la Sierra Nevada de Santa Marta. *Revista de Antropología*, 2.

Viloria, J. (2005). *Sierra Nevada de Santa Marta. Economía de sus recursos naturales*. Cartagena de Indias: Banco de la República (CEER).

Videografía

Lewis, B. (2013). *Poor Us – An Animated History of Poverty*. [Documental].

Ereira, A. (Dirección). (1990). *From the heart of the world, The elder brother's warning*. [Película]. Inglaterra.

Fundación Cine Documental. (2008). *Documentales - Planas: testimonio de un etnocidio*. Recuperado de [martarodriguez.org](http://www.martarodriguez.org): [http://www.martarodriguez.org/martarodriguez.org/Planas_Testimonio_de_un_Etnocidio_\(1971\).html](http://www.martarodriguez.org/martarodriguez.org/Planas_Testimonio_de_un_Etnocidio_(1971).html)

Giraldo, L. (Dirección). (1970). *Los Arhuacos*. [Película].

Montaña, A. (Dirección). (1975). *Cosecha Indígena*. [Película].

Mülchi, H (Dirección). (2010). *Calafate, zoológicos humanos*. [Película].

Sánchez, C. (Dirección). (1976). *El indio Sinuano*. [Película].

Triana, R. (Dirección). (1975). *Wana Tummat, Madre Tierra*. [Película].



Referencias musicales

Asian Music Circuit [ASIAN MUSIC CIRCUIT] (2011). *The morchang: an iron jews harp from Rajasthan* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=tcKN55h2KFM&index=5&list=PLGLHbqE1toKxFmS6lqXdHgrlXHBvfZqa5>

Björk (2000). *Cvalda*. En *Selmasongs: Music from the Motion Picture Soundtrack Dancer in the Dark* [Álbum]. Londres: One Little Indian Records. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=c6CrtCwRA_A

Ghetto Kumbé (2016). *Taashii*. En *Duck Sessions* [Duck Sessions]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Wyv5l4fyISU>

Green Valley (2012). *Bonus DUB version – Fuego purificador*. En *La voz del pueblo* [CD]. Barcelona: Green Valley. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=zFjoPJISCJc>

Hernández, S [Simon Hernandez] (2017). *Searching for Sound: Simon Mejia The Return to San Basilio* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=muX1bXXAtRU&t>

Krishna, A (2011) [Ariel Mch]. *Hang & Didjeridoo – Lisbon*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=BAxwRPbDw3k&index=3&list=PLGLHbqE1toKxFmS6lqXdHgrlXHBvfZqa5>

Roebbers, T [thomas roebbers] (2010). *Foli (there is no movement without rhythm)* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=IVPLluBy9CY>

Waples, D [Daniel Waples] (2012) *Solo Hang Drum in a Tunnel* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=EDQgU1CPpis&list=PLGLHbqE1toKxFmS6lqXdHgrlXHBvfZqa5&index=2>



9. LISTA DE TABLAS

Tabla 1	32
<i>Cultivos y zonas de cultivo.</i> Recuperado de Reichel-Dolmatoff (1985, p. 108).	
Tabla 2	35
<i>Repartición de actividades según sexos.</i> Recuperado de Reichel-Dolmatoff (1985, p. 125).	
Tabla 3	42
<i>Medidas de peso.</i> Recuperada de Gil (s.f., p. 8).	
Tabla 4	43
<i>Medidas de tiempo.</i> Recuperada de Gil (s.f., p. 10).	
Tabla 5	52
<i>Cálculo del índice multidimensional de pobreza en tres individuos.</i> Recuperado de <i>Global Monitoring Report</i> (2015, p. 41).	
Tabla 6	53
<i>Evolución cronológica de la población bajo la línea de pobreza por región.</i> Recuperado de <i>Global Monitoring Report</i> (2015, p. 4).	
Tabla 7	144
<i>Presupuesto.</i>	
Tabla 8	158
<i>Cronograma.</i>	

10. LISTA DE FIGURAS

- Figura 1.* Manuel Garavito. Fotografía por Salamanca Balen (2017).
Figura 2. Mamos Ñimaizhi. Fotografía por Salamanca Balen (2017).
Figura 3. Jaba Teresa. Fotografía por Salamanca Balen (2017).
Figura 4. Jaba Josepa. Fotografía por Salamanca Balen (2017).
Figura 5. Sauma Ñimaizhi. Fotografía por Salamanca Balen (2017).
Figura 6. Sauma Kuisis. Fotografía por Salamanca Balen (2017).
Figura 7. Sierra Nevada de Santa Marta. Localización general. Recuperado de Duque (2012, p.31)
Figura 8. Sierra Nevada de Santa Marta. Recuperada de maps.google.com.
Figura 9. Cóndor andino, especie presente en la Sierra Nevada. Wikimedia Commons.
Figura 10. Irradiante. Recuperada de Duque (2012, p.38).
Figura 11. Itinerante. Recuperada de Duque (2012, p.38).
Figura 12. Itinerante, espiral. Recuperadas de Duque (2012, p.39).
Figura 13. Jui Ñimaizhi. Fotografía por Salamanca Balen (2017).
Figura 14. Jui Ñimazhi. Fotografía por Salamanca Balen (2017).
Figura 15. Jui Ñimazhi. Fotografía por Salamanca Balen (2017).
Figura 16. Jui Ñimaizhi. Fotografía por Salamanca Balen (2017).
Figura 17. Terrazas. Fotograma de *The black line*. Gamboa (2013).
Figura 18. Vestimenta y orfebrería kogui. Fotografía de Salamanca Balen (2017).
Figura 19. Flauta vertical. Fotografía por Salamanca Balen (2017).
Figura 20. Poporo. Fotograma de *The black line*. Gamboa (2013).
Figura 21. Principales cultivos de la Sierra Nevada. Tomado de Corporación Melquíades (2013).
Figura 22. Estructura bicónica del cosmos indígena en la Sierra Nevada, en Duque (2012, p.145).
Figura 23. Tasa de pobreza y población bajo la línea de pobreza. Recuperado de *Global Monitoring Report* (2015, p. 33).
Figura 24. Diccionario.
Figura 25. Mosaico con los primeros retratos. Fotografías por Salamanca Balen (2017).
Figura 26. Familia de Bienvenido Colombia. Fotografía por Salamanca Balen (2017)
Figura 27. Esteban con su retrato. Fotografía por Salamanca Balen (2017).
Figura 28. Bienvenido Colombia con su madre y sus hijas. Fotografía por Salamanca Balen (2017).
Figura 29. Indígenas con retratos de cámara instantánea. Fotografías por Salamanca Balen (2017).
Figura 30. Umunukunu. Fotografía por Salamanca Balen (2017).
Figura 31. Mosaico con retratos. Fotografías por Salamanca Balen (2017).
Figura 32. Mosaico con retratos: sauma. Fotografías por Salamanca Balen (2017).
Figura 33. Mosaico con retratos: sauma. Fotografías por Salamanca Balen (2017).



- Figura 34* Mosaico con retratos: sauma. Fotografías por Salamanca Balen (2017).
Figura 35. Mosaico con retratos. Fotografías por Salamanca Balen (2017).
Figura 36. Mosaico con retratos. Fotografías por Salamanca Balen (2017).
Figura 37. Mosaico con retratos: jabas. Fotografías por Salamanca Balen (2017).
Figura 38. Ángela y Luna en el río. Fotografía por Salamanca Balen (2017).
Figura 39. Niña con retrato de Ángela. Fotografía por Salamanca Balen (2017).
Figura 40. *Manuel Garavito. Fotograma del teaser.*
Figura 41. *Capítulos (de aquí en adelante se suma uno)*
Figura 42. Kocsé. Fotografías por Salamanca Balen (2017).
Figura 43. Fotograma de la entrevista en Kopei. Mama José María.
Figura 44. Perspectivas y percepción cinematográfica.
Figura 45. Joffe (2015) *Tales by light*. Abraham Joffe.
Figura 46. Fotograma de *The Revenant*. González Iñárritu (2015).
Figura 47. Fotograma de *La sal de la tierra*. Salgado y Wenders (2014).
Figura 48. Fotograma de *Planet earth from pole to pole*. Allan, Colbeck y Stewart (2006).
Figura 49. Ñimaizhi. Fotografía por Salamanca Balen (2017).
Figura 50. Umunkunu – Tilt up por Salamanca Balen (2018).
Figura 51. Esquema de iluminación.
Figura 52. Esquema de iluminación. *Cinematographer Style*. Faurer, Heller, Lazlo y Morgan (2006).
Figura 53. Lafayette sostenible. Recuperado de lafayette.org (2017).
Figura 54. Eco-logical. Recuperado de lafayette.org (2017).
Figura 55. Página de Telas Lafayette en Facebook. Recuperado de [facebook.com](https://www.facebook.com) (2017).
Figura 56. Programas y proyectos sociales. Recuperado de www.coltejer.com.co (2017).
Figura 57. Publicación en Umunukunu – Documental (Facebook).
Figura 58. ¡Buscamos ofrendas!
Figura 59. Publicidad de Art Chicó 3.
Figura 60. Videoconferencia en Art Chicó.



11. ANEXOS

11.1. Guion técnico

Capítulo	Escaleta	Plano	Descripción del plano	Otros
<p>Introducción</p> <p>Las élites latinoamericanas comparten en general una visión negativa del indio, que consideran pobre, cobarde, perezoso, bruto y sin ambición, miembro de una <<raza>> decadente. - Diego Andres Guevara Fletcher -</p>	<p>Manuel pensativo en la playa</p> <p>V.O Entrevista con Manuel.</p> <p>enfrentamiento con su realidad. Primer gancho</p>	Plano General	La cámara está en la orilla del mar, las olas llegan y mueven levemente la cámara (como si estuviera flotando). Al fondo empieza a atardecer y hay una figura humana sentada, pensando mirando al horizonte.	<p>pobreza? ¿Para que baja a Palomino? ¿En qué gasta su dinero? ¿Que le da la ciudad? ¿Los hermanos menores que le enseñan? ¿Cómo en las ciudades cuidan el medio ambiente? ¿Cómo llegamos a este mundo?? Quien nos creó? Yo se Seranqua nos guía...</p>
	Creditos	--	Luna Andrade Arango	
	Creditos	--	Juan Pablo Rico Gomez	
	Creditos	--	Álvaro Salamanca Balen	
<p>EZUA</p> <p>capítulo 1.</p> <p>Primero estaba el mar. Todo estaba oscuro.</p>	<p>Primer timelapse del mar</p>	Plano General	Atardecer en el Horizonte, solo se ven el mar y el cielo.	
	Secuencia Palomino	Secuencia		
	Secuencia Palomino	Secuencia		
	Secuencia Palomino	Secuencia		
	Empaque su mochila, recoge su mula.			
	Empieza su recorrido	Secuencia		
	Camino de Palomino a Kasakumake	Secuencia		
	Camino de Palomino a Kasakumake	Secuencia		
<p>MOZHUA</p> <p>capítulo 2</p> <p>Entonces existía un Padre que era un tigre. Pero no era tigre como animal, sino era tigre en alúna.</p>	<p>Principio del salto.</p>		En slow Motion, Manuel se prepara para saltar al agua.	
	Segundo timelapse	Plano General	Time Lapse en el río de Kasakumake	
	Llegada a Kasakumake			
	Entrevista con Manuel	Plano Medio	Fondo Negro (Fogata ilumina)	
	Entrevista con Mamo	Plano Medio	Fondo Negro (Fogata ilumina)	
	Interacción Manuel en Kasakumake	Secuencia		
<p>MAIWUA</p> <p>capítulo 3.</p> <p>Y empezó a haber gente. Pero no tenían huesos, ni fuerza. Eran como gusanos y lombrices.</p>	<p>Interacción Manuel en Kasakumake</p>	Secuencia		
	Interacción Manuel en Kasakumake	Secuencia		
	Interacción Manuel en Kasakumake	Secuencia		
	Tercer time Lapse	Plano General	De Kasakumake a Jumandita	
<p>MAKAIWUA</p> <p>capítulo 4.</p> <p>Había una Madre y un Padre. Este Padre fue el primero que sabía ya cómo iba a ser la gente de nuestro mundo</p>	<p>Insectos (gusanos)</p>	secuencia		V.O Manuel
	Insectos (gusanos)	Secuencia		V.O Manuel
	Insectos (gusanos)	Secuencia		V.O Manuel
	Salto		En slow motion, Manuel continúa tirándose al agua.	
	Cuarto Timelapse	Plano General		
	Entrevista con Manuel	Plano Medio	Fondo negro, fogata ilumina.	
<p>JATSHIWUA</p> <p>capítulo 5.</p> <p>Ya había gente pero aún le faltaban las orejas, los ojos y las narices. Sólo tenían pies.</p>	<p>Entrevista con Mamo</p>	Plano Medio	Fondo negro, fogata ilumina.	
	Planos referentes a la alimentación	Secuencia		
	Planos referentes a la alimentación	Secuencia		
	Planos referentes a la alimentación	Secuencia		
	Quinto TimeLapse	Plano General		
	Recorrido Jumandita - Kopel	Secuencia		
	Recorrido Jumandita - Kopel	Secuencia		
	Recorrido Jumandita - Kopel	Secuencia		
<p>TEZHUWUA</p> <p>capítulo 6.</p> <p>La Madre y el Padre ya iban formando un cuerpo entero con brazos, pies y cabeza.</p>	<p>Conflicto</p>	Manuel se queda sin pilas en su linterna. Su radio se apaga también al quedarse sin baterías. Se empieza a enfadar porque no puede tener lo mismo que su		V.O Manuel
	Conflicto			V.O Manuel
	Conflicto			V.O Manuel
	Salto		En slow motion, Manuel está en el aire tirándose al agua.	
<p>Sexto Time Lapse</p> <p>Manuel sigue Confundido</p> <p>Entrevista con Jaba (Familia)</p> <p>Entrevista con el Mamo</p>	<p>Familia</p>	Secuencia	Familia de Manuel	
	Familia	Secuencia	Familia de Manuel	
	Ingeniería	Secuencia	Familia de Manuel	
	Casa	Secuencia	Familia de Manuel	
	Hogar	Secuencia	Familia de Manuel	

KUGUA capítulo 7. Se formó el séptimo mundo y empezó a formarse sangre de la gente. Ya vivió todo lo que iba a vivir luego en nuestro mundo.	Séptimo timelapse	Plano General	
	Recorrido de Kopei a Taminaca	Secuencia	Manuel se empieza a enojar aún más de la naturaleza. Deja de lado todo aquello que le tenía
	Recorrido de Kopei a Taminaca	Secuencia	En slow Motion, Manuel esta a punto de tocar el agua.
	Salto		
ABIGUA capítulo 8. Nacieron los 36 Padres y dueños del Mundo. Lo que iba a vivir luego no estaba aún completo	Octavo Time Lapse	Plano General	Justo por detras de un imponente arbol, se empieza a levantar el sol, esta amaneciendo
	Conversación Pedrito y Manuel	Plano Medio	Pedrito y Manuel estan sentados, hablando acerca de todos los temas de salud en la sierra.
	Situación con niño gordito	Secuencia	
	Situación con niño gordito	Secuencia	
ETAGUA capítulo 9. Los Padres del Mundo encontraron un árbol grande y sobre el agua hicieron una casa. Pero aún no había amanecido.	Noveno Time Lapse		
	Pagamento		Manuel esta haciendo un pagamento a la tierra.
	Poporo		Manuel poporea.
	Entrevista con Manuel, resuelve dudas.		
	Riqueza en la Sierra.	Secuencia	
	Riqueza en la Sierra.	Secuencia	
	Riqueza en la Sierra.	Secuencia	
Salto Final			
Créditos	Plano Largo (10 min).		

11.2. Artículos y notas periodísticas

11.2.1. *Umunukunu, el ombligo del planeta*

Autor: Sara Espitia

Revista: Minuto 30

El 09 de agosto se conmemoró del día internacional de las culturas indígenas, con el fin de promover y proteger los derechos de esta población, a partir de la construcción de una justicia social, la cual les garantice el respeto hacia sus creencias. Con el fin de llegar a esto, es pertinente a su vez realizar un acercamiento cultural hacia las poblaciones indígenas; por tanto, conviene cuestionarse ¿Qué significa ser indígena en Colombia?

Hablaré entonces acerca de una de las poblaciones indígenas pertenecientes a nuestro país, la comunidad Kogi, la cual habita en la Sierra Nevada de Santa Marta. Esta es una población unida, agrícola y ganadera. Cabe señalar que, pese a su riqueza cultural, son considerados por el resto de la sociedad colombiana como una población pobre. Sin embargo ¿Esta perspectiva es la correcta? Con el fin de dar solución o por lo menos un acercamiento a estas preguntas decidí hablar con Juan Pablo Rico Gómez, productor del documental Umunukunu.

Este es un documental, el cual pretende mostrar la majestuosidad de la cultura Kogi, teniendo en cuenta el sentido de comunidad que tienen ellos, donde aquel significado de pobreza con el que muchos los asocian, no existe. Como bien manifestaba Juan pablo “somos sociedades con culturas distintas, tenemos diferentes concepciones de pobreza. Por tanto no tener zapatos, dinero, o muchos de los “lujos” con los que contamos en las ciudades no es ser pobre; en realidad



para los Kogi esto hace parte de sus creencias y significa la conexión con la tierra a la cual le entregan la vida”. En realidad este tipo de malentendidos culturales se deben al poco acercamiento que tenemos con ellos; debido que, no nos permitimos entender sus sistemas económicos y sociales. Por lo cual, el documental Umunukunu además de buscar una re-significación de las palabras riqueza y pobreza en la sociedad, es un movimiento social; el cual tiene como uno de sus objetivos la equidad e inclusión entre las culturas.

Como lo definen sus integrantes, este documental “es una visión de lo que los indígenas consideran como riqueza y cómo este concepto difiere del pensamiento actual del mundo occidental. El recorrido, pretende conocer a fondo la manera en la que los hermanos mayores viven de la Sierra y, de esta manera, demostrar cuán ricos son. Es el viaje de Manuel, un indígena Kogi. Reflexionando acerca de sí mismo, se preguntará por su propio valor como indígena, se cuestionará su forma de vida para entenderla y llegar al fondo de todo, la verdadera riqueza.” (Umunukunu.com)

Su título además de ser una palabra utilizada originalmente por la cultura Chibcha es muy amplio en su significado; es decir, Umunukunu hace referencia a Sierra Nevada, ombligo del planeta, bienestar, humanidad, sabiduría, y conocimiento. Por tanto, el documental realiza una visión más profunda de lo que en realidad significa ser indígena en nuestro país, permitiendo un mayor entendimiento de su cultura; la cual pese a ser tan diferente a la de otras comunidades colombianas, merece respeto; ser escuchada sin ser juzgada y que conozcamos sus costumbres y creencias.

11.2.2. Juan Pablo Rico Gomez And Team Announces Indiegogo Campaign To Fund Project UMUNUKUNU

Revista: Digital Journal

Juan Pablo Rico Gómez announces Indiegogo campaign for funding the UMUNUKUNU project.

Film producer Juan Pablo Rico Gómez and his team have announced the launch of a fundraising campaign on Indiegogo for their ambitious UMUNUKUNU project. UMUNUKUNU is a documentary that researches four communities living along the mountain and how their concept of wealth differs completely from the real occidental thought.

“It is our dream to bring to the world, the real idea that people have about indigenous culture and that’s what forms the core of UMUNUKUNU,” says Juan Pablo Rico Gómez. “We have a flexible goal of \$25,000 and believe that we are on the way to achieving it. The success of our project will help us present these amazing communities and their way of living to the world.”



UMUNUKUNU is a vision of what natives think about wealth. It is a reflection of how different this concept of wealth is from the current western beliefs. Juan Pablo Rico Gómez and his team which includes directors Luna Andrade, Álvaro Salamanca Balen and Juan Madiedo want to present this unique story to the world through their movie.

The documentary will present the “eldest brothers” as the community calls themselves, the way they live and how they demonstrate their prosperity. The team of film makers had a shocking experience during their encounter with the Kogi community from the Sierra Nevada of Santa Marta, Colombia. The community members let them have a deeper insight into their amazing culture, weather and spiritual wealth which they believe is the real wealth.

To the ordinary people, the Kogi community appears like some sick, unhappy people. Their images and their culture created a picture of poverty and sadness, a far cry from the real picture on the ground. The filmmakers want to bring this very disparity.

The documentary traces the journey of Manuel, a Kogi native as a representative of the kind of lifestyle the people of this community live. These people are not poor as they may appear. In fact, the concept of poverty simply does not exist among this community. The film attempts to capture the reconsideration of the concepts of wealth and poverty that this community follows which is quite divergent to popular and conventional ideas of wealth and poverty across the world.

According to the filmmakers, the geographical delimitations of the Sierra Nevada de Santa Marta territory offer the people here what they need to live. They have easy access to food and housing and even wisdom and healing. The conceptions of the "miserable" conditions of life here have been created for a long time now.

The Indiegogo funding campaign, if successful will help the filmmakers realize their UMUNUKUNU project so that real facts about this community can be shared with the world.



11.3. Página de Facebook: Umunukunu - Documental

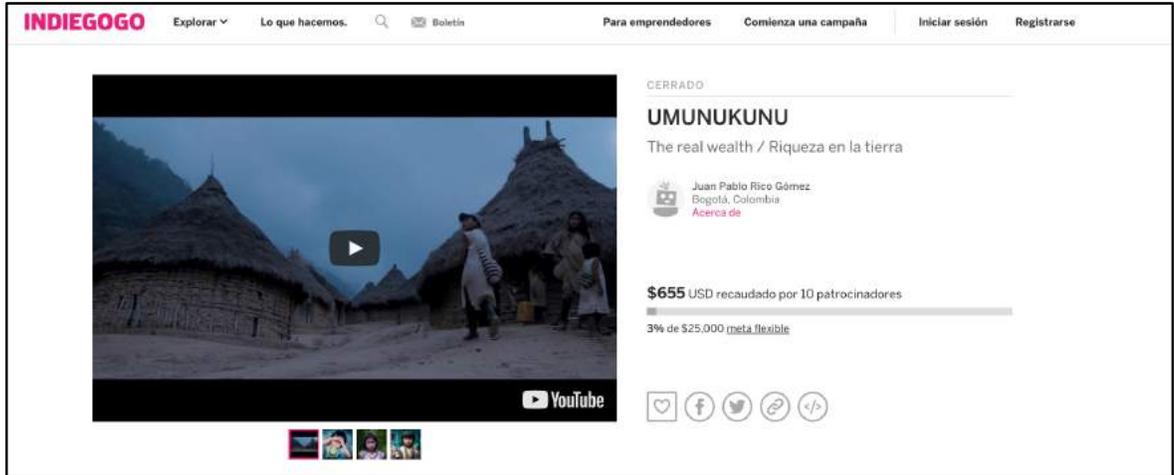
Link:

https://www.facebook.com/UmunukunuDocumental/?hc_ref=ARRiSAVklPodaNrlaMKY8YKISAwKU_rN6ZO76KbV6jWnCBxUfwQVXe3OTI7VNqzQg&fref=nf

The screenshot shows the Facebook profile for 'Umunukunu - Documental'. The profile picture is a young child with a large belly. The cover photo is a landscape with mountains and the word 'UMUNUKUNU' in large white letters. The page has 2,576 likes and 2,594 followers. A post from December 7th at 20:00 is visible, featuring a video of a child and text explaining that a large belly is a characteristic of Kogi children due to immunity from amoeba. The page also includes a 'Community' section with 'Sena memes' and 'Masherland' as suggested pages, and an 'About' section with the website 'www.umunukunu.com'.

11.4. Campaña Crowdfunding: Indiegogo

Link: <https://www.indiegogo.com/projects/umunukunu-film#/>



Hi! / ¡Hola!

We are UMUNUKUNU.

Filmmakers that, after having an experience with Kogi indigenous from Sierra Nevada of Santa Marta – Colombia, met their amazing culture, weather and spiritual wealth.

When we came back to city, we realized that the concept people have about indigenous is all around POVERTY. While investigation, we showed people images about the Kogi culture and the results were comments as: “what a pity!”, “they look sick”, “they do not seem happy”.

It is here, when we noticed how wrong the concept was and the little that is known the indigenous culture, that we decided to tell this story: a film that not only shows

the Kogi’s way of living, but also wants to change the way of understand poverty and wealth.

Nosotros somos UMUNUKUNU.

Un grupo de realizadores que, tras una experiencia con los indígenas Kogi de la Sierra Nevada de Santa Marta – Colombia, conocimos su asombrosa riqueza cultural, ambiental y espiritual.

Al volver a la urbe, nos



percatamos de que el concepto generalizado hacia ellos está enmarcado en la POBREZA. Durante la investigación para el desarrollo del proyecto, mostramos imágenes que marcan la cotidianidad indígena a personas del común y, los comentarios que recibimos no iban más allá del “¡Pobrecitos!”, “Se ven enfermos”, “No se ven felices”.

Es al darnos cuenta de cuán errado está el concepto y lo poco que se conoce a la cultura indígena, que decidimos contar esta historia: una película que no sólo muestra la forma de vida de los Kogi, sino que quiere cambiar la manera de entender la riqueza.

¿What is UMUNUKUNU? / ¿Qué es UMUNUKUNU?

Wellness, happiness, peace, wisdom, humanity = Sierra Nevada

Sierra Nevada of Santa Marta is a territory where the indigenous' rules are written. This place offers their habitants what is necessary to live, from food and home to wisdom and healing. Although the mountain is a paradise full of wealth, through history it has been created different conceptions about de “miserable” indigenous living conditions, understanding them as poor or savage habitants, ignoring their habitat conditions.

Umunukunu is an exploration around four communities located along the mountain, it is a vision of what indigenous people think about wealth and how this concept differs from the actual occidental thought. The travel pretends to know in a deep way how the “eldest brothers” (as they consider themselves) live and, in this way, demonstrate how rich they are.

Bienestar, felicidad, tranquilidad, sabiduría, humanidad = Sierra Nevada

La Sierra Nevada de Santa Marta es un territorio en donde están escritas las leyes sagradas de los indígenas. Esta delimitación geográfica les ofrece a sus habitantes lo necesario para vivir, desde alimentación y vivienda, hasta sabiduría y sanación. A pesar de que la Sierra Nevada de Santa Marta es un paraíso de absoluta riqueza, a lo largo de la historia se han creado concepciones de las “miserables” condiciones en las que viven los indígenas, demarcándolos como habitantes pobres o salvajes, ignorando las condiciones de su hábitat.

Umunukunu es una exploración alrededor de cuatro pueblos ubicados a diferentes altitudes de la Sierra, es una visión de lo que los indígenas consideran como riqueza y cómo este concepto difiere del pensamiento actual del mundo occidental. El recorrido, pretende conocer a fondo la manera en la que los hermanos mayores viven de la Sierra y, de esta manera, demostrar cuán ricos son.

We are friends! / ¡Somos amigos!

The relationship with the indigenous people has been built step by step, the way of entering to the different communities was with respect and with knowledge of the possible ways they could react. Because of this, the donation of useful elements for their daily life, giving them as an offering and gratitude for their special welcoming with us, made them understand we wanted to contribute.



Those elements are wool, capoeira needles, white fabrics, T-shirts and Czech chaquira, for women and children; and machetes and ropes for men. Waiting for the next visit, Mamos, or spiritual leaders, asked us for more elements as wheelbarrows, hoses, ropes, etc. to make their community daily work easier.

La relación con los indígenas se ha venido forjando poco a poco, la entrada a las diferentes comunidades se realizó con mucho respeto y conocimiento de sus costumbres. Es por lo anterior que la donación de elementos útiles para su diario vivir, presentándolos como ofrenda y agradecimiento por su especial recibimiento hacia nosotros, hizo que entendieran que nuestra visita se da respetuosamente y con ansias de aportar a sus comunidades.

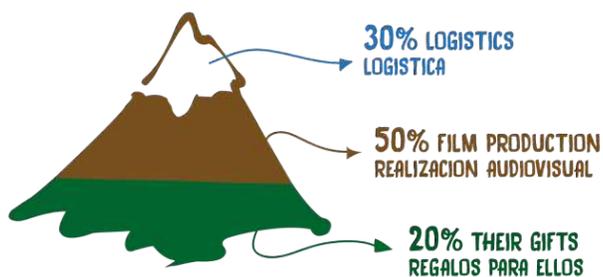
Dentro de los elementos se encuentran lanas, agujas capoterias, telas blancas, camisetas y chaquira checa, para las mujeres y niños/as; y machetes y cuerdas para los hombres. Esperando una nueva visita, los Mamos, o líderes espirituales de las comunidades, nos han pedido más elementos, como carretillas, mangueras, cuerdas, etc. para facilitar las labores cotidianas.

Financial contribution / Financiamiento

Now that you know the meaning of UMUNUKUNU, ¡We want you to be part of it! With your contribution, you will not only help more people to understand the real meaning of wealth and the real indigenous living, you are also donating useful elements for the Kogi community.

Ahora que sabes el significado de UMUNUKUNU, ¡queremos que seas parte del proyecto!

Con tu aporte no sólo ayudarás a que más personas entiendan el verdadero significado de la riqueza y el verdadero vivir indígena, sino que estás donando utensilios directamente a la comunidad Kogi.



That's how we build our Sierra, the movie, with your contribution. The base of our project is to help them continuing with their culture, thus, 20% of the money will go to them through the donation of useful elements (offerings). 50% is for the camera, the sound, the post-production, etc. All the needed elements and processes to fulfil our goal ... telling the story.

Finally, 30% is for going and coming back, eat during 60 days, having first aid, and all the things we need for being able to living and share with them, the Kogi people.

Así es como construimos nuestra Sierra, la película, con tu contribución. La base de nuestro proyecto es ayudarles a continuar con su cultura, por lo tanto, el 20% es para ellos, a través de la donación de elementos útiles para su vida cotidiana



(ofrendas). El 50% es para la cámara, el sonido, la pos-producción, etc ... Todos los elementos y procesos necesarios para completar nuestro objetivo ... contar la historia. Finalmente, el 30% es para ir y volver, comer durante 60 días, tener primeros auxilios, y todo lo que necesitamos para poder vivir y compartir con ellos, el pueblo Kogi.

Thank you! / ¡Gracias!

If you cannot contribute with money, you help us a lot sharing this campaign through social media and telling others about the project. You can also help us donating the elements we ask for. Talk to us!

Si no puedes aportar monetariamente, nos ayudas muchísimo compartiendo esta campaña por tus redes sociales y comentando voz a voz el proyecto. También puedes ayudarnos donando utensilios para los indígenas, ¡comunicate con nosotros!

11.5. Anexos digitales

11.5.1. Anexos de producción

11.5.1.1. Documentos

11.5.1.1.1. Contratos y realeases

11.5.1.1.2. Recibos – facturas

11.5.1.1.3. Cronograma de rodaje – Plan de rodaje

11.5.1.2. Presentación para pitch empresas

11.5.2. Entrevistas investigación

11.5.3. Pietaje

