

MIRADAS 07 (2023)

**Special Issue: Decolonial Theory, Transculturation, and Latin American Positions
– Entangling Art Histories**

eISSN: 2363-8087

<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/miradas>

Edited by: Miriam Oesterreich; Franziska Koch;
Institut für Europäische Kunstgeschichte, Heidelberg University

Hosted by: University Library Heidelberg

**Nabusímake: Memorias de una independencia (Memoirs of an Independence)
– directed by Amado Villafaña**

DOI: doi.org/10.11588/mira.2023.1.96503

Licence: CC BY NC ND

Author: Ariana Vallejo Martínez, MA student Heidelberg Center for Transcultural Studies
(HCTS) University of Heidelberg

Mail: ariana.vallejo9@outlook.com

Citation:

Vallejo Martínez, Ariana. “Nabusímake: Memorias de una independencia (Memoirs of an Independence) - directed by Amado Villafaña.” Special issue *Decolonial Theory, Transculturation, and Latin American Positions – Entangling Art Histories*, edited by Miriam Oesterreich and Franziska Koch. *MIRADAS – Journal for the Arts and Culture of the Américas and the Iberian Peninsula* 7 (2023): 251-260, doi.org/10.11588/mira.2023.1.96503.



Nabusímake:
Memorias de una independencia
(Memoirs of an Independence)
– directed by Amado Villafaña

Nabusímake: Memoirs of an Independence, film directed by Amado Villafaña (Pablo Mora Calderón, Confederación Indígena Tayrona, Organización Gonawindúa Tayrona, Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi), 2010, 35 Min. (above film stills Min. 9:19 to 10:01, online accessible: https://www.youtube.com/watch?v=1ZTI79VhLls&ab_channel=aquileon22 and <https://www.youtube.com/watch?v=FjoOgERYeNg>, last accessed 10 January 2023).

Dressed in white robe-like attire, a boy tolls the bells in the town of Nabusímake, the spiritual capital of the Arhuaco people in the Sierra Nevada, Colombia. This first scene of *Nabusímake: Memoirs of an Independence* (Amado Villafaña Chaparro, Pablo Mora Calderón 2010), a documentary produced by the indigenous media collective Zhigoneshi originally formed part of an historical black and white film called *The Valley of the Arhuaco* created by a Catholic order in the 1960s, the Capuchin Franciscan friars.

After the scene with the bells, a medium close-up shot in color shows Amado Villafaña, a contemporary community leader and founding member of the media collective. Arms crossed, he looks directly into the camera as he explains in his native language, Ikɛ: “We are in Nabusímake; we were left here from the beginning of creation. Now...we have come to collect information about the history of the Capuchin friars.” Consequently, the film attempts to re-appropriate and re-signify the forceful (visual) representation of his community by the friars, a process that has been outside of the control of the Arhuaco until very recently.

Nabusímake deals with the period between 1918 and 1982 during which the Capuchin friars settled in Nabusímake to impart

Nabusímake: Memorias de una independencia, película dirigida por Amado Villafaña (Pablo Mora Calderón, Confederación Indígena Tayrona, Organización Gonawindúa Tayrona, Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi), 2010, 35 Min. (arriba fotogramas Min. 9:19 a 10:01, accesible en línea: https://www.youtube.com/watch?v=1ZTI79Vh-Lls&ab_channel=aquileon22 y <https://www.youtube.com/watch?v=FjoOgERYeNg>, último acceso 10 de enero de 2023).

Vestido con una bata blanca, un muchacho toca las campanas en Nabusímake, la capital espiritual del pueblo arhuaco en la Sierra Nevada colombiana. La primera escena de *Nabusímake: Memorias de una independencia* (Amado Villafaña Chaparro, Pablo Mora Calderón 2010) —un documental producido por el colectivo de telecomunicaciones indígena Zhigoneshi— era originalmente parte de una película histórica en blanco y negro titulada *El valle de los arhuacos*; una producción de una orden católica, los padres capuchinos franciscanos, en los años sesenta.

Después de la escena de las campanas, una toma en primer plano a color muestra a Amado Villafaña, un actual líder de la comunidad y miembro fundador del colectivo de telecomunicaciones. Con los brazos cruzados, mira directo a la cámara mientras explica en su lengua nativa, Ikɛ: “Estamos en Nabusímake. Aquí nos dejaron desde el principio de la creación. Ahora...hemos venido a recoger información de la historia de los padres capuchinos.” Por consiguiente, el filme intenta re-apropiar y re-significar la representación (visual) forzada de su comunidad por los hermanos, un proceso que ha estado fuera del control de los Arhuacos hasta hace muy poco.

a Catholic education to the Arhuaco people by forbidding local cultural practices, language, and clothes – white attire, long hair, traditional medicine, and coca leaf chewing. The documentary strives to entangle a recent, traumatic past and the present by strategically reenacting and reinterpreting it. From the first scene using the historical footage of a boy ringing the bells and the superposition of a modern Arhuaco, *Nabusímake* establishes the juxtaposition of the modern film with the older footage as a tool to dig into and provoke history. The aesthetic and historiographic potential of this exercise is embedded in the rather recent phenomenon that is Indigenous filmmaking as a decolonial strategy in Latin America.

In 1915, the Swedish ethnographer Gustaf Bolinder arrived in Nabusímake to study the Arhuaco people, taking several photographs of them. These traveled to Europe – arguably back with Bolinder –, where they were retrieved from an archive in the 1980s by a group of Colombian anthropologists. They returned the photographs to the Arhuaco people, where they resurfaced three decades later in Nabusímake, when a team from Zhigoneshi tried to film a conversation with the aged and timid ex-leader of the community, Manuel Chaparro. He had kept the images in a locked room in an album titled *Pictures of 1915 Nabusímake*.

Although it is hard to tell whether Bolinder's photos condemn or approve of the violent order established by the friars, they certainly reflect a certain fatalism, perhaps even an ethnographic concern for the potential erasure of the community. According to Pablo Mora, the producer of *Nabusímake*, the film team subsequently decided to stage two children – Villafaña's son and daughter Angel

Nabusímake aborda el periodo entre 1918 y 1982, durante el cual los hermanos capuchinos se establecieron en Nabusímake para impartir una educación católica al pueblo arhuaco, prohibiendo las practicas culturales, el idioma y la vestimenta locales —ejemplos más concretos son la prohibición de la bata blanca, el pelo largo, la medicina tradicional, y la práctica de masticar hojas de coca—. Al reconstruir y reinterpretar estratégicamente este pasado traumático reciente, el documental apunta a conectarlo con el presente. Desde la primera escena que usa el material histórico del muchacho tocando las campanas y la sobreposición del arhuaco moderno, *Nabusímake* establece una yuxtaposición de la película moderna con el material histórico como herramienta para excavar en la historia y provocarla. El potencial estético e historiográfico de este ejercicio se encuentra enmarcado en el fenómeno reciente que es la producción audiovisual indígena como una estrategia decolonial en América Latina.

En 1915, el etnógrafo sueco Gustaf Bolinder llegó a Nabusímake para estudiar al pueblo arhuaco, del cual tomó múltiples fotografías. Estas viajaron a Europa —posiblemente de vuelta con Bolinder—, de donde fueron recuperadas de un archivo en los años ochenta por un grupo de antropólogos colombianos, quienes devolvieron las fotografías a los arhuacos. Estas resurgieron tres décadas después en *Nabusímake*, cuando un equipo de Zhigoneshi trató de filmar una conversación con Manuel Chaparro, un anciano y tímido ex líder de la comunidad. Chaparro había mantenido las imágenes en una habitación cerrada en un álbum titulado *Fotografías de Nabusímake en 1915*.

Aunque es difícil decir si las fotografías de Bolinder condenan o aprueban el violento

and Gunza – as main narrative personae for the documentary. Since they could convey a lively sense of curiosity about the past (Pablo Mora Calderón 2015). Their imagination – or rather their performance of what imagining looks like – now prompts a path towards understanding the historical photographs.

After listening to stories from the elderly, Angel asks, “What were those times like?” compelling the viewer to imagine the past with him, while triggering one of the most exciting scenes. Three different moments begin to intertwine visually: The color scene with Angel Villafaña imagining the past and the original photographs of Nabusímake from 1915 re-enacted and cast into a movie scene, but filmed in black and white. Consequently, the viewer sees a clip with a friar disciplining a group of young Arhuaco men dressed in regular clothes. The friar turns around, redirecting the view towards another man who drags an Arhuaco man into the frame, whose face suggests discomfort. The moving scene stops, followed by several of Bolinder’s historical photographs inserted as stills, before the next scene catapults the viewer back into the present again, in which Villafaña’s son – now in color – is looking at the horizon, trying to picture the traumatic past in his head. The black-and-white scenes begin to intertwine with the pictures from the past. The friar, the white man, and the Arhuaco are back; a piece of hair that has been forcefully trimmed is now in the hands of the friar.

Miguel Rocha, a scholar of Indigenous literature, has argued that enforcing literacy has been one of the colonial as well as nationalist policies with the most significant and homogenizing impact till today and was often also informed by religious proselytism

orden establecido por los hermanos, ciertamente reflejan un cierto fatalismo, tal vez incluso una preocupación etnográfica por la potencial desaparición de la comunidad. Según Pablo Mora, productor de *Nabusímake*, el equipo de producción decidió por lo tanto poner en escena a dos niños —el hijo y la hija de Villafaña, Ángel y Gunza— como principales personajes narrativos para el documental, debido a que podían ofrecer un vivo sentido de curiosidad por el pasado. Su imaginación —o su performance de cómo se ve el acto de imaginar— abre entonces un camino hacia el entendimiento de las fotografías históricas.

Después de escuchar las historias de los ancianos, Ángel se pregunta, “¿cómo sería esa época?” llevando al espectador a imaginar el pasado junto a él, a la vez de desencadenar una de las escenas más emocionantes. Tres diferentes momentos comienzan a entrelazarse visualmente: la escena a color con Ángel Villafaña que imagina el pasado y luego las fotografías originales de Nabusímake de 1915 reinterpretadas y proyectadas como una escena de la película, pero filmada en blanco y negro. En consecuencia, el espectador ve un clip de un fraile disciplinando a un grupo de jóvenes arhuacos vestidos de ropa civil. El fraile se da la vuelta, redirigiendo la vista hacia otro hombre que hala a un arhuaco dentro de la escena, cuya cara sugiere malestar. La escena en movimiento se detiene, seguida de varias de las fotografías históricas de Bolinder insertadas como fotogramas, antes de que la siguiente escena catapulte al espectador de regreso al presente, en el que el hijo de Villafaña —ahora en color— mira al horizonte, intentando imaginar el traumático pasado en su cabeza. Las escenas en blanco y negro comienzan a entrelazarse con las imágenes

(Miguel Rocha Vivas 2016). The events told in the documentary confirm Rocha's argument as the Arhuaco people had originally requested formal education from the Colombian government to which it replied by permitting the friars to fully establish their mission in Nabusímake. An episode that ended more than half a century later with the expulsion of the friars after days of protest in the Arhuaco capital.

In this context, Indigenous filmmaking can be considered a way out of problematic state policies and national and international circuits of film production and consumption. More important for the communities, it provides a new strategy to 'make culture visible' and transmit memory and knowledge within as well as outside the community. As Freya Schiwy has observed, low budget and collaboratively produced documentaries allow decentralized representation and enable liberation from the constraints of state education (Schiwy 2009). A closer look at how these films push for independent forms of circulation reveals that the decolonization of a medium such as filmmaking that is historically informed by "a colonial geopolitics of knowledge" (Mignolo 2005) is actually possible. What is more, it is actively happening, especially if we consider the more recent Indigenous understanding of filmmaking.

In the context of the Colombian Sierra Nevada, such decolonial strategies are no less than a necessity, because the territory consists of rich natural resources surrounded by large open-pit mines suffering from environmental destruction and historical oppression of Indigenous people by various governments, armed groups, and transnational companies. As the ethnographer Agatha Lulkowska argues, agents like Amado Villafaña

del pasado. El fraile, el hombre blanco y el arhuaco están de vuelta; un trozo de pelo que ha sido cortado a la fuerza está ahora en manos del fraile.

Miguel Rocha, un estudioso de la literatura indígena, ha argumentado que la imposición de la alfabetización ha sido una de las políticas coloniales, así como nacionalistas, con el impacto más significativo y homogeneizador hasta la actualidad, y, a menudo también fue informada por el proselitismo religioso. Los hechos narrados en el documental confirman el argumento de Rocha, ya que el pueblo arhuaco había solicitado originalmente educación formal al gobierno colombiano, a lo que este respondió permitiendo a los frailes establecer plenamente su misión en Nabusímake. Este episodio no terminó hasta más de medio siglo después con la expulsión de los frailes tras días de protesta en la capital arhuaca.

En este contexto, el cine indígena puede considerarse como una salida de las políticas estatales problemáticas y de los circuitos nacionales e internacionales de producción y consumo cinematográficos. Y lo que es aún más importante aún para las comunidades, proporciona una nueva estrategia para "hacer visible la cultura" y transmitir la memoria y el conocimiento tanto dentro como fuera de la comunidad. Como ha observado Freya Schiwy, los documentales de bajo presupuesto y producidos en colaboración permiten una representación descentralizada y posibilitan la liberación de las limitaciones de la educación estatal. Una mirada más atenta a cómo estas películas impulsan formas independientes de circulación revela que la descolonización de un medio como el cine, históricamente informado por "una geopolítica colonial del conocimiento", como lo de-

and the whole Zhigoneshi collective have understood filmmaking thus as a strategy of self-preservation (Lulkowska 2019). *Nabusímake*'s implicit backdrop is the crossfire of a long and intricate civil war in which modern Indigenous communities in Colombia are still facing multiple forces trying to coerce them into giving up their land and traditions.

This does not mean that their creative efforts exclusively follow the agenda of social justice. It is not that Indigenous filmmakers cannot pursue more creative aesthetics or industrial modes of production; after all, "a culture that only represents itself as activist cannot achieve normalization" (Salazar et al. 2008). However, *Nabusímake* presents precisely a creative approach to self-acknowledgment, from the inner visual and narrative choices to the outer forms of circulation.

Still, filmmaking does not come easy to Indigenous communities without causing discomfort and concerns about misrepresentation. Seeing *Nabusímake*, viewers start wondering about the reasons for reenacting Bolinder's ethnographically enlightened, yet colonially complicit depictions and might ask whether and why it is necessary to bring them back to the present through a documentary.

According to Mora, Bolinder's photographs were copied, printed, and exhibited in *Nabusímake* upon their retrieval. When Mora and the Zhigoneshi collective proposed to make the historical photographs a part of a one-sequence shot in the documentary, the authorities of the community insisted that no young person should feature in the reenactment, especially not shown as hand-tied (Pablo Mora 2015). However, these conditions were not met as the scene with Angel remembering the past also includes a picture

fine Walter Mignolo, es realmente posible. Es más, está ocurriendo activamente, especialmente si consideramos concepciones indígenas más recientes del cine.

En el contexto de la Sierra Nevada colombiana, tales estrategias decoloniales son una necesidad, ya que el territorio consta de ricos recursos naturales rodeados de grandes minas a cielo abierto, que sufren la destrucción del medio ambiente y la opresión de los pueblos indígenas que lo habitan por parte de varios gobiernos, grupos armados y empresas transnacionales. Como argumenta la etnógrafa Agatha Lulkowska, agentes como Amado Villafañá y todo el colectivo Zhigoneshi han entendido el cine como una estrategia de autoconservación. El telón de fondo implícito en *Nabusímake* es el fuego cruzado de una larga e intrincada guerra civil, en la que las actuales comunidades indígenas en Colombia siguen enfrentándose a múltiples fuerzas que intentan coaccionarlas para que renuncien a sus tierras y tradiciones.

Este trasfondo no significa que sus esfuerzos creativos sigan exclusivamente la agenda de la justicia social. No es que los cineastas indígenas no puedan perseguir una estética más creativa o modos de producción industriales; después de todo, como opinan Amalia Córdova y Juan Salazar, "una cultura que sólo se representa a sí misma como activista no puede lograr la normalización". Sin embargo, *Nabusímake*, desde las decisiones visuales y narrativas internas hasta las formas externas de circulación, presenta exactamente un enfoque creativo del autorreconocimiento.

Aun así, la realización de películas no resulta fácil para las comunidades indígenas sin causar incomodidad y preocupación por una

of an Arhuaco girl tied to a pole twice as tall as herself. A report from a screening session suggests (ibid.) that some viewers found the resulting scene troubling, but also highly effective in portraying how the religious values and educational means attest to Christian missionaries' colonial complicity.

representación errónea. Al ver *Nabusímake*, los espectadores empiezan a preguntarse por las razones para recrear las representaciones etnográficamente ilustradas, pero colonialmente cómplices, de Bolinder, y podrían preguntarse si es necesario traerlas al presente a través de un documental y por qué.



As a decolonial aesthetic practice that does not seek vengeance, *Nabusímake* attempts to situate Bolinder's photographs between past and present and to reconstruct an emotional dimension that the photographs do not reveal, based on oral and written accounts from the elderly who lived through the abuses from the friars. By reinserting the photographs in a history told by them, the juxtaposition of historical and contempo-

De acuerdo con Mora, las fotografías de Bolinder fueron fotocopiadas, impresas y exhibidas en *Nabusímake* después de su recuperación. Cuando Mora y el colectivo Zhi-goneshi propusieron integrar las fotografías históricas en una secuencia del documental, las autoridades de la comunidad insistieron en que ninguna persona joven apareciera en la recreación, y menos maniatada. Sin embargo, estas condiciones no se cumplieron,

rary footage becomes a tool to go *with* and *against* the gaze that has pictured the Arhuaco people as ignorant, corrupt, and passive subjects in need of a ‘civilizing’ mission and authoritative external representation.

With *Nabusímake*, a series of fundamental questions arises. It provokes questions regarding filmmaking as a medium that is – historically as well as contemporaneously – engaged in a controlled and controlling aesthetics governed by Euro-American knowledge and sensibilities. At the same time, it also allows us a glimpse into other possibilities for filmmaking as a practice that enables independent self-representation and collaborative exercise of creativity. Moreover, by reconstructing the history of the Capuchin friars as agents of violent state-educational policies, the film directly touches on religion, literacy, and education as problematic means and lasting vehicles of oppression.

Despite the wounds left by the friars, the Arhuaco people together with the Indigenous media collective Zhigoneshi took the chance to reconstruct the past by consulting the elderly, revisiting and re-integrating historical footage, and searching for a narrative and aesthetic language of their own. Ultimately, the film insists that the events and memories connected with *Nabusímake* do not belong to a distant and completed past of colonial conquests and ethnographical discoveries, nor one of successful national educational governance. On the contrary, it shows ambivalent stories that tend to replicate themselves wherever post-colonial nations continue to push for top-down master narratives and culturally homogeneous national identities.

Ariana Vallejo Martínez

dado que la escena con Ángel recordando el pasado también incluye a una niña arhuaca con sus manos atadas a un palo el doble de alto que ella. Un informe de una sesión de proyección sugiere que algunos espectadores encontraron la escena resultante perturbadora, pero también muy eficaz a la hora de retratar cómo los valores religiosos y los medios educativos atestiguan la complicidad colonial de los misioneros cristianos.

Como práctica estética decolonial que no busca la venganza, *Nabusímake* intenta situar las fotografías de Bolinder entre el pasado y el presente, para reconstruir una dimensión emocional que las fotografías no revelan, basándose en los relatos orales y escritos de los ancianos que vivieron los abusos de los frailes. Al reinsertar las fotografías en una historia contada por ellos mismos, la yuxtaposición de imágenes históricas y contemporáneas se convierte en una herramienta a favor y en contra de la mirada que ha retratado al pueblo arhuaco como un sujeto ignorante, corrupto y pasivo, necesitado de una misión “civilizadora” y de una representación externa autoritaria.

Con *Nabusímake* surgen una serie de cuestiones fundamentales. Provoca preguntas sobre el cine como medio que —tanto histórica como contemporáneamente— participa de una estética controlada y controladora regida por el conocimiento y las sensibilidades euroamericanas. Al mismo tiempo, también nos permite vislumbrar otras posibilidades del cine como práctica que admite la autorrepresentación independiente y el ejercicio colaborativo de la creatividad. Además, al reconstruir la historia de los frailes capuchinos como agentes de violentas políticas educativas estatales, la película incide directamente en la religión, la alfabetización

y la educación como medios problemáticos y vehículos duraderos de opresión.

A pesar de las heridas dejadas por los frailes, el pueblo arhuaco, junto con el colectivo de medios de comunicación indígenas Zhigoneshi, aprovecha la oportunidad para reconstruir el pasado consultando a los ancianos, revisando y reintegrando imágenes históricas y buscando un lenguaje narrativo y estético propio. En última instancia, la película insiste en que los acontecimientos y recuerdos relacionados con Nabusímake no pertenecen a un pasado lejano y acabado de conquistas coloniales y descubrimientos etnográficos, ni a uno de exitosa gobernanza educativa nacional. Por el contrario, muestra historias ambivalentes que tienden a reproducirse allí donde las naciones poscoloniales siguen impulsando grandes narrativas verticalistas e identidades nacionales culturalmente homogéneas.

Traducción: Ariana Vallejo

Bibliography/Bibliografía:

- Lulkowska, Agata. "The Voice of the Sierra Nevada: Intercultural Communication and De-colonial Strategies in the Arhuaco Filmmaking and Collaborations." *Anthrovision* 7, no. 2 (December 2019): 1-23. <https://doi.org/10.4000/anthrovision.5872>.
- Mignolo, Walter D. *The Idea of Latin America*. Malden, MA: Blackwell Manifestos, 2005.
- Mora Calderón, Pablo. "Palabras e imágenes en el corazón del mundo." In *Poéticas de la resistencia: el video indígena en Colombia*, edited by Pablo Mora Calderón, 75-100. Bogotá: Cinemateca Distrital, 2015.
- _____. "Lo propio y lo ajeno." In *Poéticas de la resistencia: el video indígena en Colombia*, edited by Pablo Mora Calderón, 29-45. Bogotá: Cinemateca Distrital, 2015.
- Salazar, Juan, and Amalia Córdova. "Imperfect media and the poetics of indigenous video in Latin America." In *Global Indigenous Media: Cultures, Poetics, and Politics*, edited by Pamela Wilson and Michelle Stewart, 39-57. Durham; London: Duke University Press, 2008.
- Schiwy, Freya. *Indianizing Film: Decolonization, the Andes, and the Question of Technology. New Directions in International Studies*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2009.
- Villafaña, Amado (director). *Nabusímake: Memorias de una independencia*. Pablo Mora Calderón, Confederación Indígena Tayrona, Organización Gonawindúa Tayrona, Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi, 2010. 38 mins. https://www.youtube.com/watch?v=1ZTI79VhLIs&ab_channel=aquileon22 and <https://www.youtube.com/watch?v=FjoOgERYeNg>, last accessed 10 January 2023. 2010.