



Televisión y movimientos sociales: el papel de Contravía TV en la visibilidad de las comunidades indígenas en Colombia

Television and social movements: the role of Contravía Tv on the visibility of indigenous communities in Colombia



Gober Mauricio Gómez¹

¹Licenciado en Comunicación Social de la Universidad del Valle, en Colombia. Tiene maestría y estudia el doctorado en Comunicación Social por el Programa de Posgrado de la Universidade Federal de Minas Gerais, en Brasil. Este estudio es financiado por Capes. Correo electrónico: go-magoll@gmail.com

Resumen: el objetivo del artículo es reflexionar sobre la televisión como mediación en la visibilidad de los movimientos sociales indígenas en Colombia. En este medio adquieren forma los conflictos de esos movimientos con el Estado cuando sus demandas por reconocimiento social y político evidencian discursos e imaginarios de exclusión de la diversidad cultural del país. Analizamos un episodio del programa de televisión *Contravía TV* para indagar por su propuesta de periodismo independiente, sus estrategias de comunicabilidad que se expresan en el reportaje, produciendo representaciones de las políticas culturales de los indígenas Nasa, traducidas en la defensa del territorio y en la afirmación de su identidad.

Palabras clave: movimientos sociales; cultura política; televisión; Colombia.

Abstract: the aim of this article is to reflect on television as a mediation for the visibility of indigenous social movements in Colombia. On television, those movements' conflicts with the State acquire form when their demands for social and political recognition show speeches and imaginaries of exclusion of the cultural diversity of the country. Here we propose to analyze one chapter of the TV series *Contravía Tv*, investigating its proposal of independent journalism, by its communicability strategies that take shape in the journalist reports, producing representations of the cultural policies of the indigenous *Nasa*, translated in the defense of the territory and the affirmation of their identity.

Keywords: social movements; political culture; television genre; Colombia.

Introducción

En febrero de 2015 las protestas indígenas Nasa, reivindicando el derecho al territorio, generaron rechazo dentro del consenso existente en la sociedad colombiana, construido a partir de discursos estigmatizadores provenientes de distintas instituciones sociales y políticas. Dada su eficacia simbólica, los medios son uno de los escenarios en que esos conflictos se toman visibles, influenciando la formación de opinión que refuerzan tal consenso. Sin embargo, en los medios, en especial la televisión, se configuran otros modos de visibilidad de los movimientos sociales. Al definirlos como un espacio de reconocimiento social, los movimientos sociales aparecen en las pantallas también para exigir su inclusión en la construcción de un proyecto de nación.

Los medios ponen en escena los conflictos de un país estructurado por una cultura política relacionada a un liberalismo *fuera de lugar* y sus embates con las políticas culturales de los movimientos sociales (ESCOBAR, 1999, p. 146). Sus narrativas adquieren visibilidad para reinventar los lazos sociales y culturales con lo nacional instituido. Así “pensar la política a partir de la comunicación significa poner en primer plano los ingredientes simbólicos e imaginarios presentes en los procesos de formación del poder” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 15, traducción nuestra).

Al entender la televisión como una mediación de los conflictos sociales y políticos en América Latina, por lo tanto, “del lugar estratégico que la televisión ocupa en las dinámicas de la cultura cotidiana de las mayorías, en la transformación de las sensibilidades, en los modos de constituir imaginarios e identidades” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 26, traducción nuestra). Proponemos el análisis de un capítulo del programa de televisión colombiana *Contravía TV*, para indagar en qué medida su propuesta de un periodismo independiente da visibilidad a los indígenas Nasa y evidencia elementos de la cultura política en Colombia: ¿Sus estrategias de comunicabilidad expresadas en sus fórmulas audiovisuales para representar el *otro* configuran un régimen audiovisual alternativo a la *hegemonía audiovisual*?

En perspectiva: televisión un medio complejo

Reconocer la televisión como lugar constitutivo en que se densifican las problemáticas del desordenamiento cultural contemporáneo producido por el paradigma de la razón comunicacional no significa caer en una lectura *media-céntrica* de los procesos comunicacionales, descartando las mediaciones

en que emergen las contradicciones de esa *modernidad otra* en América Latina (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 28).

En el proceso de modernización de América Latina, edificado en el paradigma del Estado-nación, la cuestión política todavía continúa siendo definida por el papel decisivo de las industrias culturales y los medios. Las imágenes de los medios como mediación cargan un gran peso social y político por su capacidad de interpelación, de representación adquirida particularmente por la televisión. Aun así, esa capacidad no está contenida en el desarrollo tecnológico, sino en lo que las personas piden y esperan de ella (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 41).

Recientemente Serelle (2016) retomando la obra de Raymond Williams, *Television* (1974), llama la atención para dos aspectos fundamentales: a) la vigencia y versatilidad de este medio en la contemporaneidad (como ejemplo *el reality show*), b) el desafío de profundizar en otros aspectos que circundan la obra de Williams en la comprensión de la televisión tales como mezcla, combinación, formas mixtas, miscelánea, para complejizar la misma noción de flujo.

De ese modo Serelle, basándose en Williams, reivindica la televisión como un medio híbrido, lo que implica reflexionar sobre ello de un modo a evitar cualquier determinismo tecnológico. La televisión, resultado tanto de una mezcla de tecnologías como de formas culturales, está sujeta también a los modos de producción material y cultural de la sociedad, “para atender demandas sociales, políticas y económicas emergentes” (SERELLE, 2016, p. 191, traducción nuestra).

Por lo anterior, asumimos que el proceso de producción audiovisual en *Contravía TV* está inmerso en un contexto histórico específico, en que situaciones sociales y relaciones de poder interpelan los lugares desde los cuales se enuncian sus propósitos de “dar voz a las víctimas” y “contar la verdadera historia” y afectan los modos de hacer visibles los sectores subalternos.

Porque pensamos diferente seguimos en *Contravía*

Contravía TV nació el 20 de julio de 2003 por gestión del programa Andino de Derechos Humanos y auspiciado por la Unión Europea. Su objetivo es difundir la defensa de los derechos humanos y fortalecer los valores democráticos, dando espacio a los diversos actores, movimientos sociales, población civil, por ser los más afectados por el conflicto armado.

El programa hace uso de diversos géneros y formatos periodísticos como la entrevista, el debate de opinión, la crónica y el reportaje. Nos interesa este

último porque adopta como estrategia de producción desplazarse al lugar de los acontecimientos para contar el conflicto desde “adentro”, priorizando los testimonios de las personas directamente afectadas.

Contravía TV ha tenido un amplio reconocimiento a nivel mundial, tanto por instituciones de producción audiovisual como por las ONG dedicadas a la defensa de los derechos humanos. Eso se traduce también en un reconocimiento a su profesión periodística, como por su compromiso en la visibilidad de las diversas voces del conflicto armado, ocultas por los medios hegemónicos.

Sus baluartes (periodismo independiente y derechos humanos) se imbrican para concebir *Contravía TV* como un medio de expresión de la memoria, que narra la verdad de la guerra en Colombia, como así lo ha expresado su director Hollman Morris. Él está convencido de que el periodista, en un contexto como el conflicto armado en Colombia, debe ser el primero a estar en el *campo de batalla* porque es la población civil la primera en padecer los estragos de la guerra.

La serie ha sido transmitida por dos medios, Canal Uno y Canal Capital, sobrevivientes del antiguo sistema mixto de televisión, antes de la revolución privatista, que permitió el monopolio en los canales RCN y Caracol desde 1998. Hasta 2010 fue emitido por Canal Uno, luego, por dificultades económicas y de seguridad tuvo en varias ocasiones que cancelar su producción; en 2013 volvió al aire al contar con el apoyo nuevamente de las ONG internacionales. El programa nace en un periodo de fuerte polarización política del país generada por la llegada de un gobierno de ultraderecha, caracterizado por el fortalecimiento militar, la estigmatización a movimientos sociales, persecución a líderes sindicales y periodistas críticos de ese gobierno.

Estrategias de comunicabilidad: periodismo independiente y defensa de los derechos humanos

Rescatar la perspectiva de Martín-Barbero (2009) de género televisivo permite comprender los sentidos producidos a través de las estrategias de comunicabilidad, que remiten tanto a las lógicas de producción como a las competencias culturales de los sujetos sociales. Así, el género es colocado como lugar de negociación en que son exploradas las intertextualidades, activando memorias y ritualizando las experiencias, quedando atento a las relaciones de poder que las atraviesan. Es decir, su reflexión se desplaza de una concepción hermética sobre el género y del énfasis dado a sus “propiedades gramaticales” para situarla en el campo denso y conflictivo de la cultura, definido por la hegemonía de lo audiovisual y la razón comunicacional.

Aun así aclaramos que nuestro objetivo no es profundizar en una discusión que defina el género televisivo de *Contravía TV*, sino reflexionar cómo, a la luz de un análisis de los aspectos formales del género reportaje, podemos auscultar y tematizar las problemáticas políticas y sociales de los movimientos sociales en Colombia. Nos interesa una reflexión que, si bien, queda atenta a los aspectos formales de la televisión y sus estilos narrativos-informativos, busca siempre indagar por intermedio de ellos los contextos sociales en que están inmersos, las prácticas culturales que los orientan, las representaciones e imaginarios que los subyacen².

Aproximaciones a la noción del género reportaje en el periodismo televisivo

Pensamos que los criterios que organizan la narración audiovisual de *Contravía TV* se corresponden al género reportaje. Aclaramos que el hecho de traer algunas definiciones de este género orienta nuestra reflexión sobre los elementos estilísticos considerados en su producción, con los cuales podemos establecer relaciones con los formatos de los medios hegemónicos, tanto sus proximidades como tensiones, siendo posible una interpretación de su función en la producción audiovisual del programa.

El interés por el programa *Contravía TV* y el énfasis dado al reportaje es orientado por estudios sobre noticieros en Colombia que muestran la poca importancia que tiene en las agendas informativas ese género en particular, siendo afectada en su calidad, ética y social la producción de información, pues al privilegiar los hechos escuetos y las voces oficiales (*unifuentismo*), sin contextualización ni investigación (predominando la propaganda como género), se ha generado una precarización en la formación de opinión y de teleaudiencias críticas (GÓMEZ-GIRALDO et al, 2010; TAMAYO; BONILLA, 2005; LÓPEZ DE LA ROCHE, 2013). Si bien describiremos las características *gramaticales* del reportaje, propendemos por un análisis que lo articule a las dimensiones culturales y políticas de nuestro objeto.

²De ese modo abrimos el debate al alejamos de algunas perspectivas sociológicas y teorías críticas de la televisión que al momento de analizar esas materialidades como dispositivos de transmisión y/o destacar su carácter híbrido, colocan el acento en el valor de esas imágenes televisivas al contener, por ejemplo, marcas del documental, traídas casi siempre por el coraje del artista-autor que se atrevió a desafiar la industria televisiva. El problema con este tipo de análisis consiste en que no trasciende una discusión que presupone el valor estético de un medio sobre otro, sea porque resalta el carácter de obra artística, autonomía y creatividad, sea porque el carácter híbrido del dispositivo es un gesto individual de experimentación del artista-realizador, pero sin indagar por qué están ocurriendo este tipo de hibridismo, porque algunos son más aceptados que otros, es decir, los modos en que esas prácticas culturales expresan las dinámicas sociales, sus asimetrías y embates. Nos referimos a reflexiones sobre el documental televisivo realizado por Gilberto Alexandre Sobrinho (2012) y Cássio dos Santos Tomaim (2012).

Para empezar, el reportaje puede ser considerado un formato dentro del g3nero informativo noticioso, siendo “un modo entre otros de recoger la informaci3n, tratarla y presentarla” (ROCHA, P., 2014, p. 46-47). El reportaje como g3nero, entendido fuera de su funci3n en un noticioso, se caracteriza por tener como fin profundizar una noticia o hecho relevante para la opini3n p3blica. Por lo tanto debe estar alejado de cualquier marca ficcional o melodram3tica, sujeto a par3metros de “presentaci3n de la realidad”, siendo vital la originalidad en el tratamiento y presentaci3n de los hechos como una tentativa de innovaci3n.

Para lograr tales criterios el canon privilegia siempre el reportero dentro de escena narrando los hechos, corrobor3ndolos bien sea con testimonios o im3genes de lo acontecido, acompa3ado de valoraciones hechas por voces oficiales o expertos (CARDOSO; VIZEU, 2014, p. 62). Tambi3n cada d3a son m3s usadas grabaciones *amateur* realizadas desde c3maras de celulares o fotogr3ficas, registrando en vivo acontecimientos que ganan valor noticioso.

Cardoso y Vizeu (2014) plantean tambi3n la clasificaci3n de los reportajes en: reportaje de actualidad, gran reportaje y reportaje de investigaci3n. Los dos primeros, adem3s de los elementos anteriormente descritos, se caracterizan por su duraci3n y el tipo de tem3tica abordada. El reportaje de actualidad tiene una duraci3n de 10 a 15 minutos y se propone “profundizar discusiones de actualidad a trav3s de la presentaci3n de hechos que antecedieron los acontecimientos, como la evaluaci3n de sus consecuencias, con la presencia de especialistas discutiendo los temas” (CARDOSO; VIZEU, 2014, p. 63).

El gran reportaje comprende las mismas caracter3sticas, aunque su duraci3n es mayor, alcanzando los 40 minutos. El reportaje de investigaci3n puede estar orientado tanto por temas actuales y no actuales, siendo “resultado de un trabajo profundo de depuraci3n de la informaci3n, con plazo incierto de producci3n y divulgaci3n” (CARDOSO; VIZEU, 2014, p. 64).

A continuaci3n presentaremos la metodolog3a propuesta por Butler (2010) sobre el estilo televisivo para luego analizar un cap3tulo de *Contrav3a TV*. La propuesta es realizar un an3lisis de la forma televisiva sin ser formalistas, pues los textos “son uno de los lugares importantes en los cuales los sentidos son producidos y los procesos pol3ticos son articulados, cabe a nosotros detenernos en estas pr3cticas para entender como los textos son codificados, tanto industrial como formalmente” (ROCHA, S., 2014, p. 1088, traducci3nnuestra).

Este art3culo se suma al esfuerzo de investigadores latinoamericanos que han venido indagando los aspectos formales y estil3sticos de la televisi3n (MESTMAN;

VARELA, 2013; ROCHA; ALVES, 2014; ROCHA, S., 2014; PUCCI JR, 2012). Dimensión más obliterada en los estudios de este medio, casi siempre enfocados en la noción de flujo y centrados en el ámbito de la recepción, producción, circulación.

El estilo televisivo

El estudio del estilo televisivo es fundamentalmente una reivindicación a una poética de la televisión, es decir, ésta denota un proceso creativo, envolviendo diversas instancias en circulación y consumo de imágenes, desde los realizadores hasta los telespectadores. En el proceso de producción se establecen una serie de criterios que guían la composición de imagen y sonido para la narración de un acontecimiento, lo que permitiría también la construcción de un análisis crítico de los productos televisivos. “Lo poético siempre es atravesado por connotaciones socioculturales, y así nuestro estudio incluye las matrices culturales de determinada construcción estilística” (ROCHA; ALVES, 2014).

El estilo para Butler (2010) es concebido como siendo cualquier padrón técnico de sonido-imagen que sirva a una función dentro de las formas textuales de la televisión. Por lo tanto cabe a los estudios de estilo considerar los aspectos técnicos que envuelven la construcción *imagética*: encuadres, edición, recursos visuales y de sonido. Para emprender un análisis de estilo televisivo deben abarcarse cuatro dimensiones: descriptiva, funcional, histórica y valorativa. Abordaremos las dos primeras, pues son suficientes para alcanzar los objetivos de este artículo.

La primera dimensión, considerada por Butler de paso básico, implica por parte del analista un método de descripción de “la superficie de percepción” de un producto. En esta etapa, la misma atención y minucia que todo un equipo de producción lleva al momento de la construcción del texto televisivo también debe ser dedicada para su deconstrucción. Lo que Butler llama de ingeniería invertida.

La segunda dimensión, la analítica, busca comprender el propósito y la función del estilo dentro de un sistema textual. El analista debe indagar por los patrones de elementos estilísticos y las relaciones entre ellos. Apoyado en los estudios de Bordwell y Carroll sobre el estilo cinematográfico, Butler define las siguientes funciones inherentes al estudio del estilo televisivo: denotar, expresar, simbolizar, decorar, persuadir, interpelar, diferenciar, significar “en vivo.”

La dimensión descriptiva y funcional de este abordaje nos permite tener un procedimiento con el que conseguimos, en los elementos técnicos y estilísticos del medio, tematizar cuestiones socio-históricas y culturales que

sustentan las representaciones visuales propuestas en *Contravía TV* sobre la comunidad indígena Nasa.

El reportaje *tele-periodístico* en sus fronteras: mediación de los conflictos indígenas Nasa en el departamento de Cauca, Colombia

El capítulo 341 de *Contravía TV*, del 9 de marzo de 2015, titulado “Hacer memoria para recuperar la tierra”, se propone contextualizar y problematizar las acciones de los indígenas Nasa en el departamento del Cauca³ con el fin de ofrecer una lectura más compleja de los hechos, cuyo tratamiento noticioso en los medios hegemónicos se concentró en la redundancia visual de enfrentamientos violentos entre policía e indígenas, luego del gobierno haber autorizado la intervención de la fuerza pública.

Por medio de una narración en *off*, de imágenes de archivo y recursos gráficos, este capítulo introduce el tema de los procesos de resistencia de los indígenas Nasa desde los tiempos de la colonia. Pasando por la lucha de Quintín Lame en las primeras décadas de siglo XX, se detiene en la década de los años noventa para contar la masacre de un grupo de indígenas cometida por paramilitares en complicidad con agentes de la fuerza pública del Estado.

Este último hecho es presentado en el reportaje como el antecedente inmediato de la movilización iniciada en diciembre de 2015 por los indígenas Nasa, quienes decidieron levantar campamentos dentro de varias haciendas destinadas al monocultivo de caña y que en su momento habían sido objeto de disputa y causa de la masacre de 1991. Su objetivo era presionar al gobierno para que cumpliera los acuerdos pactados desde ese tiempo, conocidos como *Convenio Masacre del Nilo*, como una manera de resarcir los daños causados.

Pensamos que esa problemática es construida narrativamente, acudiendo al montaje como recurso fundamental que permite estructurar un producto audiovisual que tematiza las demandas indígenas como un proceso histórico de exclusiones, cuestionando al Estado y evidenciando su inoperancia por su respuesta represiva y por no garantizar a estas comunidades el derecho al territorio. En el reportaje ganan protagonismo los testimonios de los actores principales del conflicto, quienes exponen sus razones para *liberar* las tierras bajas del Cauca en manos de grupos económicos del departamento del Valle y Cauca. El montaje

³En Colombia la división político-administrativa es realizada en departamentos, que a su vez se subdividen en municipios. El Cauca es un lugar histórico por la disputa de tierras entre latifundistas e indígenas. Actualmente, el conflicto es más agudo en ese territorio por ser objeto de intereses de narcotraficantes, paramilitares y guerrillas.

permite acompañar los testimonios con imágenes de archivos que los autentican y posibilitan un ejercicio de memoria.

Concentraremos nuestro análisis en los hechos de 2015, seleccionando un segmento en el que se expresa tanto la función de los planos como la función del montaje. Pensamos que estos recursos audiovisuales apuestan por presentar un ambiente de realidad y se disloca del formato televisivo utilizado por los reportajes de los medios hegemónicos. Aunque la narración se concentra principalmente en el tema de la represión del gobierno a las acciones indígenas de 2015, a ésta le subyace lo que significa el territorio para la comunidad Nasa y el valor de la memoria como mecanismo de resistencia fuertemente arraigado a él. En este segmento la narración se articula lógicamente a través de los relatos de algunos líderes indígenas, quienes son los encargados tanto de describir sus actividades y dar coherencia espacial y temporal a la historia, como de contextualizar y presentar los argumentos que justifican sus acciones.

La construcción del territorio: el valor del lugar

Pensamos que el recurso estilístico sobresaliente en la primera parte del segmento es el encuadramiento, pues por medio de este se ponen en escena los conflictos por la tierra, dando un lugar importante a los testimonios del entrevistado. Se destacan los relatos de la indígena Nasa Paulina Atiquiwa y del indígena Nasa Luis Alfredo Acosta. Ambos ofrecen su punto de vista de las causas del conflicto que han llevado a este pueblo a ocupar las tierras por las que se encuentran caminando, mientras son seguidos en directo por la cámara.

Paulina es encuadrada en un plano conjunto que permite ver elementos de contexto. Resalta cómo todas esas tierras inundadas de caña de azúcar pertenecieron a sus ancestros. Invocando una fuerza mística que orienta su habla y su convicción de exigir lo que considera justo, recuerda las luchas del propio Juan Tama, líder espiritual y político de estas comunidades durante el periodo colonial, para referirse al carácter cíclico de los acontecimientos, pues para ella la historia se está repitiendo, en términos de represión como de movilización Nasa (Figura 1).



Figura 1: Plano conjunto que permite acompañar tanto el relato de Paulina como elementos de contexto.
Fuente: Archivo personal.

Por su parte, Luis Alfredo aparece en un plano conjunto, ocupando un tercio del plano, mientras que a su lado izquierdo están dos jóvenes observando otro indígena trabajando la tierra. El plano conjunto da relevancia al territorio, siendo el elemento configurador de la movilización indígena, caracterizado por extensos cultivos de caña de azúcar. Él reitera en un tono más “político-racional” lo aseverado por Paulina. Su discurso sobre el tema defiende la tesis respecto a la existencia de un proyecto político-económico para el despojo y concentración de tierras, explicando cómo se tejió la urdimbre del poder en la región entre empresarios, hacendados y paramilitares.

Relata también cómo la intransigencia de los gobiernos, sobre todo de Uribe Vélez, generó un ambiente hostil en la sociedad contra el movimiento Nasa, pues eran constantemente señalados como auxiliares de la guerrilla, lo que ocasionaba una crisis humanitaria, por convertirse en objetivo militar de los paramilitares, de fuerte presencia en la región durante la década del 2000 (Figura 2).



Figura 2: Plano conjunto con encuadramiento de los indígenas.
Fuente: Archivo personal.

La función del plano define un punto de vista, el del indígena, dejando de lado la mediación del periodista. Esta elección ha sido una marca poco usual en el estilo de *Contravía TV* en el que la mayoría de las veces siempre estuvo conducida por un periodista. Creemos que el interés por este tipo de encuadramiento busca estar próximo del lugar de los indígenas, para mostrarlos trabajando la tierra, construyendo “cambuches” para cocinar, en medio de un territorio donde se impone el monocultivo de caña de azúcar, alegoría del también imponente modelo de desarrollo que es impulsado por el mercado global y las multinacionales en Colombia apoyados por los gobiernos a través de acuerdos como el Tratado de Libre Comercio (TLC).

Los Nasa enfatizan en la necesidad de la tierra para garantizar la soberanía alimentaria de su población, cada día más replegada en las zonas altas de las montañas, escasamente productivas y sin vías de comunicación. Su sistema productivo corresponde a una interrelación de la diversidad geográfica que articulaba tierras altas, media y baja para garantizar el equilibrio económico de su comunidad, amenazadas por los intereses del desarrollo neoliberal y por el narcotráfico, acentuando la guerra en esa región (REYES, 2015).

La función del plano conjunto y la estrategia del seguimiento en directo tanto presentan los indígenas fuera del estereotipo y estigmatización recurrente en otros medios como le otorgan al territorio *ocupado* un carácter objetivo, configurando un escenario que alienta la narración y define los conflictos, desplazándolo del lugar de invasor atribuido por el gobierno. De ese modo, tanto la narración se apega al canon del reportaje como se desplaza de ella, dando cabida a la voz principal de los conflictos: el pueblo indígena Nasa.

Si bien este tipo de planos conjunto es un recurso utilizado predominantemente en todo el v3deo, tambi3n la definici3n de los planos est3 caracterizada por los movimientos de c3mara, *paneos* r3pidos, *zoom in zoom out*, que cumplen la misma funci3n de registro de lo real, *in situ*, atendiendo a contingencias, sobre lo cual no se tiene dominio, como ser3a dentro de un estudio o un escenario construido. Ese registro le imprime a la narraci3n veracidad, dando legitimidad al reportaje como documento de la realidad (Figura 3).



Figura 3: Mientras la c3mara hac3a un registro de lo cotidiano de los ind3genas durante la “liberaci3n de la tierra”, aparec3a un helic3ptero de la polic3a sobrevolando el 3rea. De lo que parec3a ser un momento tranquilo, acaba siendo un momento de tensi3n captado por la c3mara en directo.
Fuente: Archivo personal.

Arturo Escobar destaca que las mayores luchas de los movimientos sociales en América Latina pasa por la defensa del lugar, en que la localidad adquiere una densidad cultural determinante para la sobrevivencia de los pueblos y sustentabilidad de sus recursos ambientales en respuesta a una globalización que impone el espacio de los flujos, de la *desterritorialización*. La localidad es un lugar de prácticas y producción de saberes que moldean las formas de vida de las personas.

No obstante, el riesgo ha sido una *naturalización y esencialización* del lugar. Se hace imperativo para los movimientos sociales pensar el lugar en un espacio que articule redes y trascienda los linderos, las fronteras y al mismo tiempo conserve sus modos de vida. Para Escobar, es necesario repensar la relación global-local desde una perspectiva de la ecología política; lo local no puede seguir siendo más pensado como una realidad opuesta, subordinada o complementar del capitalismo; el lugar debe ser fuente de una diferencia económica significativa, una alternativa al desarrollo y a la modernidad.

Al resaltar que no todo lo que emerge de la globalización se amolda al capitalismo; *los guiones* de la globalización pueden ser diversos en relación con los contextos que dialogue, el autor plantea la pregunta: ¿puede lo local ser reconcebido como proyecto?

Será necesario, sin embargo, extender la investigación hacia el lugar, para considerar cuestiones más amplias, tales como la relación del lugar con economías regionales y transnacionales; el lugar y las relaciones sociales; el lugar y la identidad; el lugar y los linderos y los cruces de fronteras; lo híbrido; y el impacto de la tecnología digital, particularmente Internet, en el lugar. ¿Cuáles son los cambios que se dan en lugares precisos como resultado de la globalización? Al contrario, ¿cuáles formas nuevas de pensar el mundo emergen de lugares como resultado de tal encuentro? (ESCOBAR, s/f, p. 129).

Por lo tanto, considerando a Escobar, las protestas indígenas trascienden una lucha por la tierra como recurso económico. Es en ese lugar donde está toda su historia y su cosmovisión, desde la que construyen territorio, por medio de los vínculos comunitarios y lazos de afecto, la educación basada en los saberes tradicionales y conservación de su idioma. Este proceso también se construye por la interpelación de discursos globales como la lucha ecológica y ambiental, apropiándose de nociones como soberanía alimentaria. Son varias las estrategias que los Nasa poseen para tejer redes en el ámbito global y regional (más esto es una ausencia en el episodio analizado).

Por otro lado, el énfasis en los relatos de los indígenas, si bien nos ayudan a entender la problemática desde su visión, nos lleva también a percibir un pueblo bastante segregado en relación al conjunto de la sociedad; en sus discursos y testimonios, con un tono de escepticismo total, no hay manifestación alguna de reconocimiento de su lugar dentro de la nación por parte del gobierno y del Estado.

La narración audiovisual sobre el conflicto por tierras adquiere rasgos que representarían más una lucha política instrumental por obtenerlas en detrimento de dejar aparecer su historia, su memoria, en la cual emerge, a su vez, el modo de ver el mundo y los lugares simbólicos donde ese mundo se re-hace. Esto no quiere decir que desconozcamos el impacto de los procesos de colonización; su historia pasa tanto por resistencias como por complicidades con la hegemonía. Aun así pensamos que desde la producción del reportaje, los realizadores han operado con “imaginarios de resistencia” *esencializante* de lo indígena, que los dejan en un lugar de identificación que tal vez nunca han querido asumir, desapareciendo otros lugares en los que puede configurarse la resistencia.

Exclusión social y política en clave de represión: una lectura desde la cultura política en Colombia

La otra parte del segmento trata del valor de la imagen de archivo como un elemento eficaz en la autenticación de los testimonios, tejiendo los acontecimientos por medio del montaje para que adquieran peso histórico, evidenciando cómo la represión es una política de Estado contra estos grupos. Las imágenes corresponden a las protestas de las mismas comunidades indígenas en 2008, hacen parte de un episodio anterior de *Contravía TV*, llamado “La gran minga del Cauca”, reutilizadas en el capítulo objeto de nuestro análisis.

Estas imágenes se caracterizan por ser un registro de baja resolución, realizado en el momento de los enfrentamientos, evidenciado por las imágenes trémulas, el sonido ambiente de explosiones, intercambio de improperios entre policía y manifestantes, igualmente de baja calidad y difícil de escuchar, por lo que se acude a recursos gráficos – textuales para subtítular lo dicho. Los recursos textuales también son usados para ayudar a identificar la fecha y el lugar de los acontecimientos.

Se realiza el montaje formando una secuencia de sub-segmentos, correspondientes a distintos actos de violencia contra los indígenas. En el primer, el periodista *off* introduce las imágenes denunciando el uso de armas y procedimientos “sospechosos” de la policía. La imagen es un plano general, en picada, tomada tal vez de un cerro, en el que se muestra rápidamente enfrentamientos entre indígenas, que han bloqueado una carretera con tanques del grupo de antidisturbios de la policía.

La siguiente imagen, narrada en *off* por el periodista, consigue registrar cmo un polica se desplaza en medio de una finca. La imagen algo borrosa y tremida exhibe un plano general, permitiendo ver el polica portando un fusil y posicionndose en un rbol, hay de nuevo un recurso grfico, un crculo blanco destaca en la imagen el arma que l lleva. Hay un corte a primer plano, que permite observar el mismo movimiento del polica y da ms detalles sobre el arma. Luego, la cmara realiza un *zoom out*, indicando que el lugar del polica y la direccin hacia la cual se posiciona con el arma es orientada hacia la carretera, lugar de protestas y con presencia indgena. El periodista resalta que tal proceder de la polica no represent en ese momento un “peligro inminente” (Figura 4).



Figura 4: Secuencia correspondiente al *zoom out* de la cmara que relaciona el proceder del polica contra las manifestaciones. Fuente: Archivo personal.

Podemos observar en este sub-segmento la eficacia informativa – narrativa del género reportaje, en el que están contenidos gran parte de sus características –, aunque se evidencian algunos desplazamientos de su formato. Al optar colocar imágenes suministradas por los mismos actores del conflicto, el reportaje busca una interpretación de los hechos, un registro de lo real, al tiempo que originalidad e innovación.

En esta ocasión, el reportaje cumple la función de denunciar el proceder irregular de la fuerza pública, por lo que sienta su posición crítica a las versiones oficiales, reverberadas por los medios hegemónicos, que acusan a los indígenas de promover la violencia contra la policía. Usando las imágenes de protestas pasadas, además de sugerir un ejercicio de memoria, corrobora el relato de los indígenas sobre la continuidad histórica de la represión militar contra su pueblo. Situación que se repite cada vez que los sectores subalternos han intentado evidenciar las situaciones de exclusión y de poco reconocimiento como actor político dentro del país.

Ese proceder represivo y que goza de legitimidad en la sociedad colombiana lo relacionamos con la cultura política en este país. Según Escobar (1999), ésta se ha constituido en América Latina a partir de un *liberalismo fuera de lugar*, cuyos principios como el racionalismo, el universalismo y el individualismo, combinados con principios históricos específicos de cada región, garantizaron la concentración del poder en las élites latinoamericanas.

El establecimiento de un orden oligárquico fundado en el latifundio en el que el poder político articulaba la sociedad por medio de discursos y prácticas, basadas en el personalismo, el clientelismo y paternalismo, abogaron por la exclusión social y política en el proceso de formación de las naciones (ESCOBAR, 1999, p. 147).

Para este autor, es significativo que en las últimas dos décadas, los movimientos sociales hayan desarrollado perspectivas de política cultural que van más allá de la democracia liberal formal. Los movimientos sociales, continúa este autor, propenden por reconfigurar la cultura política dominante y no tanto ser incluidos en actividades formales específicas, definidas en la participación y agencia dentro de la institucionalidad del Estado (congresos, parlamentos).

Sus procesos organizativos cuestionan una noción de política, consensual y fundacional, que se enfoca en una ingeniería institucional desde la que se presupone que es posible consolidar la democracia representativa en América Latina. Para los movimientos sociales ese enfoque ignora una pregunta fundamental: ¿por qué un asunto dado es político? Así, estos “desafían y resignifican lo que cuenta como político y a quienes les es dado definir las reglas del juego político” (ESCOBAR, 1999, p. 151), aspectos vitales para promover culturas políticas alternativas.

Estas son posibles en la medida que los movimientos sociales han generado espacios de construcción de política cultural, concebida como “el resultado de articulaciones discursivas que se originan en prácticas culturales existentes – nunca puras, siempre híbridas, no obstante mostrando contrastes significativos en relación con las culturas dominantes – en el contexto de condiciones históricas particulares” (ESCOBAR, 1999, p. 144). Esas articulaciones discursivas colocan cuestiones ligadas a la raza, género, medio ambiente, entre otras.

Por otro lado, es fundamental para los movimientos sociales el conjunto de prácticas sociales y redes interpersonales de la vida cotidiana para sostener y estabilizar los movimientos en sus dinámicas de latencia y contingencia propias de sus procesos organizativos; en ellos los movimientos sociales son convocados a ser constructores de nuevos vínculos interorganizacionales y político-culturales con otros movimientos, así como con una multiplicidad de actores y espacios culturales e institucionales (ESCOBAR, 1999, p. 155).

Consideraciones finales

Al proponer la televisión y el género reportaje como mediación de la cultura política en Colombia, conseguimos explorar cómo adquieren forma los modos de representar y ver los subalternos desde imaginarios cuyas fuentes son las matrices históricas de nuestro modo particular de construimos como nación. Así el problema de lo nacional en Colombia desde la lucha de los movimientos sociales se expresa en la televisión cuando la cuestión cultural es pensada políticamente. Según Martín-Barbero (1987, p. 192),

ya no podemos pensar la diferencia sin pensar la desigualdad. De manera que hablar de identidad cultural implica hablar no sólo de acentos y costumbres, de músicas y artes, sino también de marginación social, de expoliación económica y de exclusión en las decisiones políticas.

Las reconfiguraciones del género reportaje en el capítulo analizado obedece a un proceso de mestizaje, en el que se opera dentro de los formatos hegemónicos de la televisión y sus dispositivos, la fragmentación y el flujo (los fragmentos, casi clips de imágenes de archivo), pero en tensión con el relato denso del indígena, cargado de gestos, su acento, su ritmo, propiciados en su territorio y no en un estudio. Se funda, podemos decir, un disenso por el aparecer de una voz híbrida (producto de la mezcla de un registro místico con una matriz racional

ilustrada) que se desplaza de identidades atribuidas por la orden consensual de la hegemonía audiovisual (MARQUES, 2013).

En la hegemonía audiovisual la tendencia es la desfiguración de la política por los dispositivos de la espectacularización (discurso político como mero gesto e imagen) y la sustitución (el mediador, el comunicador acaba suplantando al político). Por el contrario, en el capítulo analizado hay una orientación menos funcional de la política: un gran avance en el programa fue haber dado lugar al *actor social*, como componente principal en la construcción narrativa, quitando el protagonismo al periodista.

El género reportaje en *Contravía TV* funciona al margen de las lógicas de producción pautadas por el índice de audiencia y las estrategias de marketing, relativas a la hegemonía audiovisual; si bien las dificultades económicas y de recursos han sido un obstáculo para el programa, también su agenda ha sido guiada por las dinámicas de los movimientos sociales y de las ONG de defensa de Derechos Humanos.

El énfasis dado a la denuncia en el reportaje va en detrimento de una exploración narrativa sobre otros lugares de resistencia que los mismos indígenas mencionan en sus relatos. No obstante, el reportaje permitió un registro al margen de la hegemonía visual, por lo que la mediación televisiva constituye parte de la trama de los discursos y de la acción política misma, convirtiéndose en un espacio de reconocimiento social de los subalternos y coherente con un periodismo independiente en el contexto colombiano.

Nuestro análisis hizo evidente la disputa en la construcción de hegemonía por la permanencia de matrices históricas que definen la cultura política en Colombia, al tiempo que expone la gran capacidad de movilización de los grupos indígenas para hacer legítimo su modo de concebir el mundo para contribuir a un proyecto de nación, que hoy está más orientado por el mercado global hacia una visión homogenizadora de la diversidad.

Referencias

BUTLER, J. G. "Introduction: dare we look closely at television?" In: *Television Style*. New York: Routledge, 2010.

ESCOBAR, A. *El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar ¿globalización o postdesarrollo?* (s/f). Disponível em: <<http://unc.live/2oHi9mS>>. Acesso em: 9 jan. 2017.

_____. "Lo cultural y lo político en los movimientos sociales de América Latina". In: *El Fin del Salvaje*. Santa Fé de Bogotá: Giro, 1999.

GÓMEZ-GIRALDO, J. C. et al. "Los noticieros de la televisión colombiana en observación. Una mirada desde la academia a la estructura, cobertura y contenidos de los teletinformativos en la televisión abierta en Colombia". *Palabra Clave*, Cundinamarca, v. 13, n. 2, p. 217-250, dic. 2010. Disponível em: <<http://bit.ly/2mWiExh>>. Acesso em: 9 jan. 2017.

LÓPEZ DE LA ROCHE, F. "Transformaciones en la comunicación el periodismo y las culturas políticas para una reconciliación nacional en democracia, justicia y verdad". *Documentos de Políticas Públicas, Universidad Nacional*. Bogotá, n.3. 2013

MARQUES, Â. "Três bases estéticas e comunicacionais da política: cenas de dissenso, criação do comum e modos de resistência". *Revista Contracampo*, Niterói, v. 26, n. 1, abr. 2013.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

_____. *Procesos de comunicación y matrices de cultura: itinerario para salir de la razón dualista*. México: Gustavo Gili, 1987.

MARTÍN-BARBERO, J.; REY, G. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Senac, 2001.

MESTMAN, M.; VARELA, M. (Coords.). *Masa, pueblo, multitud en cine y televisión*. Buenos Aires: Eudeba, 2013.

PUCCI JR., R. "Minissérie Capitu: adaptação televisiva e antecedentes fílmicos". *Matrizes*, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 213-230, 2012. Disponível em: <<http://bit.ly/2ojAMRY>>. Acesso em: 9 jan. 2017.

REYES A. "La paz territorial se define en el Cauca". *El Espectador*, 14 marzo 2015. Disponível em: <<http://bit.ly/2nI2oi2>> . Acesso em: 9 jan. 2017.

ROCHA, P. A. "Desconstruindo o telejornal: um método para ver além da melange informativa". In: VIZEU, A. et al. (Orgs.). *Telejornalismo em questão*. Florianópolis: Insular, 2014.

ROCHA, S. "O estilo televisivo e sua pertinência para a TV como prática cultural". *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 21, n. 3, p. 1082-1099, 2014. Disponível em: <<http://bit.ly/2ctD2OS>>. Acesso em: 9 jan. 2017.

ROCHA, S.; ALVES, M. *O realismo maravilhoso: uma matriz estético-cultural latino-americana e sua manifestação no estilo da telenovela brasileira*. Seminário en la Cátedra Jesús Martín-Barbero. Estilos, narrativas y memorias en la información y

la ficción latinoamericanas en cine y televisión. Universidad del Valle, Cali, 2014.

SERELLE, M. “A televisão como meio híbrido no pensamento de Raymond Williams”. *Significação*, São Paulo, v. 43, n. 45, p. 187-199, 2016. Disponível em: <<http://bit.ly/2oHmUwQ>>. Acesso em: 9 jan. 2017.

SOBRINHO, G. “Sobre corpos e imagens: os documentários televisivos de Walter Lima Júnior, no Globo Shell Especial e no Globo Repórter (1972-1974)”. In: BORGES, G.; PUCCI, R.; SOBRINHO, G. (Orgs.). *Televisão: formas audiovisuais de ficção e documentário*. São Paulo: Socine, 2012.

TAMAYO, C.; BONILLA, J. “El conflicto armado en Pantalla: noticieros, agendas y visibilidades”. *Controversia*, Bogotá, n. 185, 2005. Disponível em: <<http://bit.ly/2mW1r6N>>. Acesso em: 9 jan. 2017.

TOMAIM, C. S. “Guerra e paz, o uso da encenação nas séries de documentários da RBS TV”. In: BORGES, G.; PUCCI, R.; SOBRINHO, G. (Orgs.). *Televisão: formas audiovisuais de ficção e documentário*. São Paulo: Socine, 2012.

VIZEU, A. “Jornalismo em transformação: as escolhas dos formatos das notícias na TV”. In: VIZEU, A. et al. (Orgs.). *Telejornalismo em questão*. Florianópolis: Insular, 2014.

Referencias audiovisuales

HACER memoria para liberar la tierra, capítulo 341. Productor: Contravía TV. Colombia, 29 min. Disponível em: <<http://bit.ly/2oHpaV3>>. Acesso em: 9 jan. 2017.