

GIRO SUBJETIVO Y VIDEO INDÍGENA: APROXIMACIONES TEÓRICAS, EXPRESIONES COLECTIVAS E INDIVIDUALES EN CLAVE AUTORREFERENCIAL

SUBJECTIVE TURN AND INDIGENOUS VIDEO:
THEORETICAL APPROACHES,
COLLECTIVE AND INDIVIDUAL EXPRESSIONS
IN A SELF-REFERENTIAL KEY

DOI: 10.25100/nc.v0i28.10843

Cesar Alegría Vallejo¹
Universidad del Valle, Cali, Colombia
cesar.alegria@correounivalle.edu.co
ORCID: 0000-0002-5710-5992

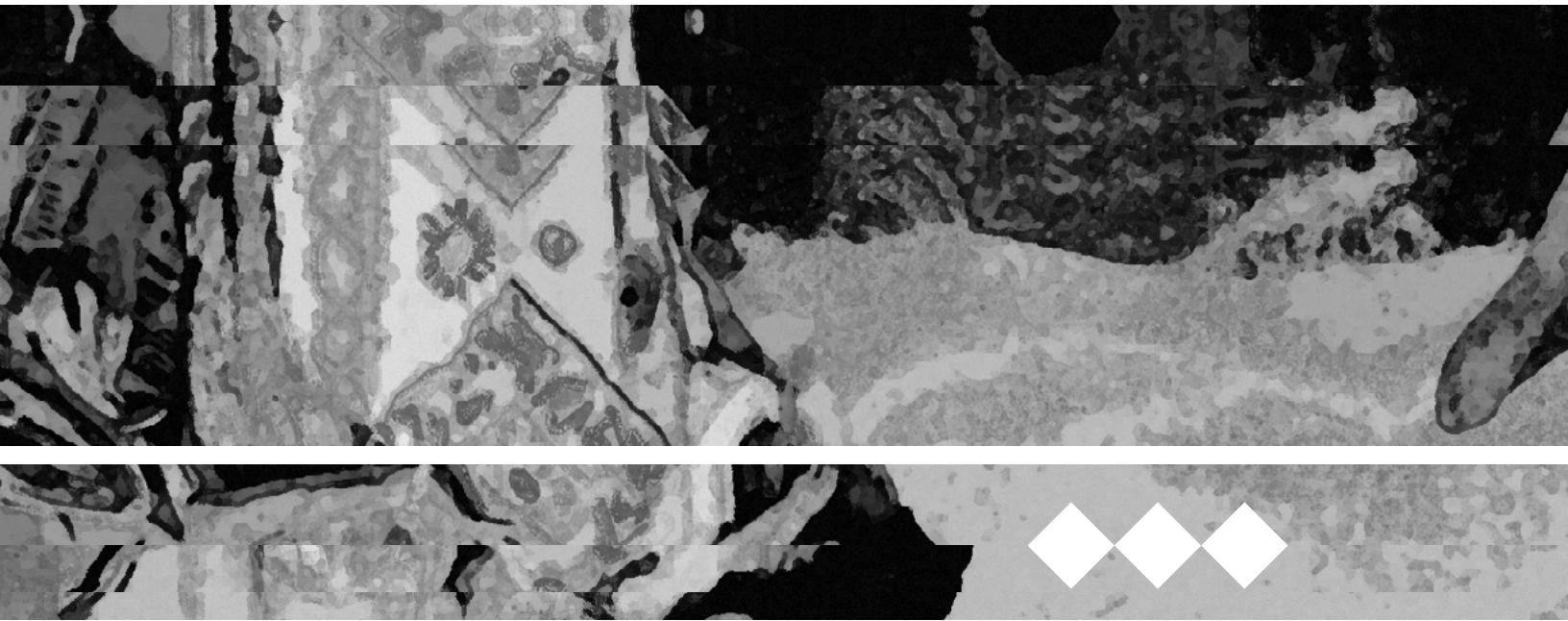
Recibido: 18 de agosto de 2020
Aprobado: 27 de noviembre de 2020

e-ISSN: 2539-4355

Este trabajo está bajo la licencia Creative Commons BY NC SA 4.0.

¿Cómo citar este artículo? / How to quote this article?

Alegría, C. (2020). Giro subjetivo y video indígena: aproximaciones teóricas, expresiones colectivas e individuales en clave autorreferencial. *Nexus*, (28), 1-18. <https://doi.org/10.25100/nc.v0i28.10843>



Resumen: Desde finales de la década del noventa y con mayor acentuación en el presente siglo, los pueblos indígenas de Colombia se han “alzado en cámaras de video”, pasando de ser representados en cine y video a convertirse en agentes de sus propias representaciones. Así, han surgido diversos colectivos de comunicación audiovisual en diversas naciones, caracterizados por su proceder colectivo; y de manera paralela, han emergido autores individuales, motivados por sus experiencias personales. En este artículo se propone una aproximación teórica al denominado «giro subjetivo» en el cine y video de no ficción, con el fin de comprender y pensar las transformaciones, estrategias y dinámicas narrativas que emplean los realizadores indígenas en el cine y video documental contemporáneo. Se logró a través de la revisión teórico conceptual, la investigación histórica sobre el cine y el análisis audiovisual de la obra de colectivos y autores de naciones indígenas. En particular, se analizó la obra de dos directores indígenas, Mileidy Orozco del Pueblo Emberá Eyabida y Luis Trochez del pueblo Misak. Ambos autores son egresados de programas universitarios en comunicación y audiovisuales, y han elegido como fuerza expresiva y narrativa, la primera persona y la performatividad.

Palabras clave: Cine indígena, Video indígena, Giro subjetivo, Narrativas colectivas, Narrativas individuales.

Abstract: Since the end of the 1990s and with a greater prominence in this century, the indigenous communities of Colombia have “been up in video cameras”, they have changed over from being represented in film and video to becoming agents of their own representations. Thus, many audiovisual communication groups have emerged in different nations, characterized by their collective behavior; and in a parallel way, individual authors have emerged, motivated by their personal experiences. This paper proposes a theoretical approach to the so-called “subjective turn” in non-fiction film and video in order to understand and think about the transformations, strategies, and narrative dynamics used by indigenous filmmakers in contemporary documentary film and video. It was achieved through the theoretical and conceptual review, as well as the historical research on film and the audiovisual analysis of the work of groups and authors from indigenous nations. Particularly, the work of two indigenous directors, Mileidy Orozco from the Emberá Eyabida people and Luis Trochez from the Misak people, was analyzed. Both authors are graduates of university programs in communication and audiovisuals, and they have chosen the first person and performance as their expressive force.

Keywords: Indigenous cinema, Indigenous video, Subjective turn, Collective narratives, Individual narratives.



Origen del artículo

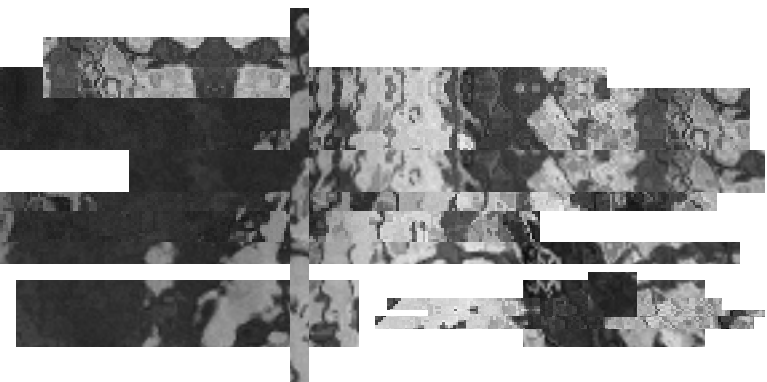
Este artículo fue elaborado como parte de la investigación *Gente alzada en Cámaras de video: canibalismo cultural y subjetividad en el video indígena*, realizada en la Maestría en Culturas Audiovisuales de la Universidad del Valle.

Introducción

Este artículo tiene como objetivo presentar las estrategias y dinámicas de narración que emplean las naciones indígenas en la realización del video y cine de no ficción. Perspectiva que se enclava en las narrativas de orden subjetivo que son tendencia en el cine documental desde los años 60 del siglo XX y que se afianzan en el umbral del nuevo siglo. Para comprender el tránsito de los narradores indígenas a este paradigma representacional, en primera instancia, se presenta una aproximación teórica al denominado giro subjetivo, los elementos que lo componen, sus principales características, convenciones y formas de expresión (el diario y el autorretrato). En segundo lugar, se presenta una breve radiografía sobre el tránsito de las narrativas indigenistas a las narrativas indígenas. Estas últimas se caracterizan por presentar dos formas de enunciación subjetiva, las colectivas y las individuales. Finalmente, se plantea un análisis sobre tres películas realizadas por dos autores particulares, los cuales se caracterizan por su enunciación en primera persona.

Vanguardia, documental y giro subjetivo

Los años sesenta del siglo XX representaron para el cine tiempos de cambio en las formas expresivas que se refieren a la realidad. Estas narrativas en el cine de no ficción emergen de manera tardía, pero se encuentran en consonancia con aquello que Lyotard (1994 y 1999) denominó como la crisis de las meta-narrativas, las cuales podemos definir a la luz de este autor como convenciones narratológicas preexistentes que aludían a ideologías totalitarias propias de la modernidad, fundamentadas en la emancipación de la razón, el ideal humano, social y político, creado y reproducido por instituciones como una gran narración. La crisis de los metarrelatos significa la debacle de los relatos ficcionales, los estados monistas y la gran historia. En contraposición, significa la revaloración de los pequeños relatos, la historia local, el Estado social de derecho y, en especial, el reconocimiento de la experiencia y por ende la aparición del sujeto. Siguiendo a Cuevas (2005), Lagos (2011) y León (2019), en el cine significó la aparición de diversas formas de expresión, en particular de las formas que presentan la perspectiva de sujetos individuales. Así, la subjetividad adquiere una relación intrínseca con lo documental o con el lenguaje de no ficción, ya que representa una forma de discurso autobiográfico inscrito en el mundo histórico.



El cine documental está relacionado directamente con el mundo histórico. El documental clásico es un discurso construido a partir de documentos y pruebas que le otorgan una visión objetiva. Sin embargo, si a lo anterior le adicionamos la reflexividad del autor, estaríamos hablando de una visión subjetiva (Cuevas, 2005; Lagos, 2011). Los representantes de las vanguardias artísticas fueron

los primeros en expresar su punto de vista en las obras, generando la ampliación del espectro de expresión. Enseguida, en el cine de no ficción, los realizadores comenzaron por reconocer sus motivaciones políticas o sociales, dotando las películas de autoconciencia, subjetivando el relato y haciendo visible el papel del director (Cuevas, 2005; Suárez, 2005).

Pensar el director como actor social implica reconocerlo como un sujeto político, movilizado por sus posiciones e intereses, por la necesidad de expresar su punto de vista. El *cinema vérité*, en cabeza de Jean Rouch, nos plantea la posición y aparición del sujeto, el cual interviene, se hace visible y no se excluye de la representación. En Iberoamérica se planteó un cine periférico, con una vocación crítica frente a la experiencia contemporánea matizada en el compromiso de los directores con la realidad social. Este cine recibió etiquetas como: tercer cine, nueva ola del cine latinoamericano o cine militante. Al decir de Valenzuela (2011), los directores comprendieron que el lenguaje cinematográfico estaba permeado de una dimensión política y esto exigía construir un lenguaje capaz de “hacer pensar”. Así, se dedicaron a acompañar procesos, ayudar, sensibilizar y concientizar a la sociedad; posteriormente, se convirtieron en mediadores para la realización cinematográfica, el video indígena, el cine popular y comunitario. Como los cines se iluminan entre sí, las corrientes en Iberoamérica se plantearon en consonancia con el pensamiento de las vanguardias artísticas, es decir, en oposición al cine comercial, a Hollywood o al *mainstream*, planteando un cine no comercial, imperfecto y al margen de la estructura causal.

La complementariedad entre el cine de vanguardia y el documental planteó un cine contramuros que privilegia estrategias narrativas amateur y que se consolidó como ámbito seminal de las expresiones singulares, de la expresión autobiográfica, cuyo resultado son productos mestizos que oscilan entre el cine de vanguardias y el documental, donde predomina la relación del sujeto (yo) con el mundo histórico, social y cultural. En otras palabras, remite a lo que autores como los citados y Leujune (1986) han denominado “giro subjetivo” en el cine de no ficción, del cual se desprenden formas como el auto-biofilme o autobiografía fílmica.

De acuerdo con Michael Renov (2004), “la subjetividad ha sido la tendencia determinante en el cine de no ficción desde principios de la década de los 60, pero con mayor acentuación en el siglo XXI” (citado por Lagos, 2011, p. 65). Siguiendo esta premisa, la recurrencia y preferencia por los biofilmes como formas de expresión documental ha propiciado que se establezcan algunas convenciones que caracterizan dichas películas. En primer lugar, podríamos señalar que el auto-biofilme es una forma de expresión que devela la capa latente del individuo. Al decir de Leujune (1986), Cuevas (2005), Lagos (2011) y León (2019), estas narraciones privilegian la vida de una persona, evocando el “yo”, es decir, el lugar desde donde se cuenta. En segundo lugar, la narración subjetiva se encuentra imbricada en un contexto social y cultural, lo que le permite articularla a una historia general; al decir de Cuevas,

este tipo de narración permite indagar sobre la condición humana, y en palabras de León (2019), narrar una historia privada en la vida social. En este sentido, la individualidad se convierte en una experiencia comunicable. La trayectoria vital de un sujeto se puede articular como narrativa capaz de anclar el pasado, el presente y el futuro, puesto que aquí no interesa la historia tal cual ocurrió, sino la vocación que puedan tener los pequeños relatos en función del presente; el sujeto dota de sentido la historia y provoca un efecto de realidad.

El efecto realidad provocado en lo audiovisual a través de las narraciones yoicas permite considerar su carácter de relato construido, porque modula el yo a través de la narración en primera persona, recurre y revela el espacio privado, íntimo, afectivo o emocional. Para lograr este efecto de intimidad se vale de puestas en escena y relatos confesionales que le otorgan al filme un carácter de honestidad consigo mismo y configuran una estructura narrativa donde prima la experiencia vivida, estableciendo con el espectador un pacto de verdad, o lo que Leujune (1986) ha denominado el “pacto subjetivo”. Este tipo de filmes nos remiten a pensar que aquello que el director está contando es su experiencia y que sucedió tal como la expresa, logrando así la empatía del espectador, con quien además de una experiencia comparte un conocimiento.

En síntesis, los auto-biofilmes se construyen a través de mediaciones históricas, sociales, narrativas, filmicas y tecnológicas que dan cuenta de una información fidedigna. Esta experiencia del fuero interno del autor es revelada a través de recursos como la *voz en off* o *voz over*, y recursos visuales como la filmación del cuerpo del cineasta, aludiendo a la experiencia encarnada o corporal; además, se recurre a archivos fotográficos, filmográficos y también escritos personales, elementos que personalizan el relato. De acuerdo con Cuevas (2005) y Lagos (2011), estos recursos suelen lucir una estética amateur que le da el carácter subjetivo a la imagen: filmaciones con movimientos improvisados, encuadres descuidados, exposiciones no realistas, montajes sobre la escena, registros descriptivos y poéticos, sonidos ambientes, comentarios en off logrados con cámaras súper 8, 16 mm, todos elementos usados por los vanguardistas.

Por otro lado, como se mencionó, las narrativas yoicas develan aspectos latentes del individuo que hace pública su intimidad ante la cámara, lo que confiere al relato una carga profundamente emocional, afectiva y expresiva. En consonancia con Cuevas (2005) y Lagos (2011), los auto-biofilmes se corresponden con los afectos y suelen producirse a partir de crisis personales, de momentos que marcan la vida del autor y que muchas veces esperan ser resueltos: episodios de la vida como reencuentros familiares (madre, padre, abuelos), con el otro (sujetos étnicos), con contextos —el territorio dejado o un nuevo territorio de recepción (ciudad)— o con momentos críticos como la muerte o una enfermedad; todos ellos entendidos como instantes que articulan el pasado, el presente y el futuro y que podemos considerar epifanías que suelen ser movilizadas por diversas necesidades.

Las películas autobiográficas suelen recurrir a dos estrategias narrativas: los diarios (personales y de viaje) y los auto-retratos. Y cada uno suele plantear estructuras que, aunque no son camisas de fuerza, sí presentan elementos recurrentes.

Diarios personales

De acuerdo con Cuevas (2005) y Lagos (2011), los diarios suelen representar estructuras más abiertas, frecuentemente relacionados con los diarios escritos, discontinuos, llenos de impresiones, registros descriptivos y poéticos, marcados por la oralidad, profundamente emotivos y afectivos y temporalmente indeterminados. Estos matices hacen que el diario autobiográfico tenga una estructura abierta y que sea un ámbito de expresión ideal para la construcción identitaria. Frecuentemente recurre a la auto-narración como estrategia de producción de su subjetividad, a través de la *voz en off/over*. Otro de los recursos a los cuales acude es la performatividad, la cual le permite encarnar el papel y construir la identidad. En consonancia, esta construcción está ligada a la reproducción de la vida familiar, en la cual los registros suelen reforzar el carácter de realidad e intimidad que construyen la identidad personal del autor. Por otro lado, las motivaciones de estos relatos suelen estar ancladas a momentos festivos, eventos traumáticos, desintegradores, desarraigos, eternos retornos, construcciones estéticas y formales de la memoria. En síntesis, los diarios auto-filmográficos permiten explorar identidades fragmentadas, dispersas, en la sociedad pluralista del siglo XX.



Diarios de viaje

Los diarios de viaje son una suerte de *road movies*-documentales que están anclados a la búsqueda identitaria; generalmente, estas películas se movilizan por la necesidad del autor de migrar hacia adentro, es decir, al fuero interno por medio del desplazamiento corporal. Los viajes que se plantean son frecuentemente incursiones al pasado, retornos a viejos lugares que generan encuentros territoriales frente a experiencias sufridas de desarraigo, desapego y desplazamientos físicos, experiencias que surten efectos emocionales y des-territorialidades. Estos viajes, además de generar encuentros territoriales, establecen relaciones entre lo global y lo local, matizadas en encuentros culturales (lo ajeno y lo propio). Al igual que el

diario personal, a través de estas narraciones el realizador busca superar situaciones, resolver o pensar el futuro, reconstruir su futuro, encontrar su pasado o su historia personal y cultural, sus raíces o la vida dejada. En este sentido, el diario de viaje posee una fuerte carga de nostalgia, emociones y sensaciones (soledad, sosiego, desasosiego) que son transmitidas por el cineasta. Según Lagos (2011), estas películas se trazan en un impulso por encontrar las huellas del pasado.

Auto-retrato

La película de autorretrato plantea la caracterización del sujeto desde su propia perspectiva, es decir, el filme se concentra en el propio cineasta. De acuerdo con Cuevas (2005), el autor es objeto de su propia búsqueda, contraponiéndose a otras formas narrativas como el retrato familiar, centrado en la familia, en la madre, en la aldea o en la comunidad, y propone un carácter más reflexivo sobre sí mismo y su relación con el mundo histórico—contexto social, político e ideológico en el que está inserta la vida personal—. La temporalidad en la que se plantea este tipo de relatos suele ser la diacrónica; no le interesa narrar cronológicamente acontecimientos, sino demostrar quién es ese “yo” en el sentido de la vida cotidiana. En síntesis, apela al tiempo presente, al tiempo de rodaje (Lagos, 2011); en palabras de Lagos, es la “inscripción del cuerpo en la pantalla la que parece definir el auto-retrato y su símil pictórico es la experiencia” (2011, p. 76).

El autorretrato plantea enunciaciones corporizadas, encarnadas, que refuerzan la construcción subjetiva y personal de la narración, estableciendo una relación de veracidad con el espectador. Esta representación corporalizada está en armonía con la auto-reflexividad del relato, lo que le otorga autoconciencia a los filmes. Aunque no existe un carácter definido para el autorretrato y cada autor encuentra su propio dispositivo, sí existen algunas convenciones como: la narración en off, la presencia del autor, la motivación de los realizadores a partir de preguntas o la búsqueda de respuestas en relación con su vida personal (origen, destierro, abandono, el retorno), el uso de archivos fotográficos familiares, cartas, videos y diversos recursos musicales (diegéticos o extradiegéticos) que permiten rememorar, construir y reconstruir una narrativa encarnada, configurándose como marcas de autenticidad que establecen un efecto de realidad en el espectador (Lagos, 2011).

El autorretrato, según Lagos (2011), pone en tela de juicio el concepto mimético de presentación y plantea el carácter auto-representacional, aspecto que se relaciona con los ensayos filmicos. De acuerdo con Arlindo Machado (2007), el film ensayo no depende de ningún ‘registro’ inmaculado de lo real, sino de un proceso de búsqueda e indagación conceptual y, por ende, para reflexionar se vale de diversos recursos, incluso de la creación de la imagen cuando esta no existe. En este sentido, la elaboración ensayística aporta a las películas subjetivas, ya que las narrativas yoicas recurren al uso diverso de materiales para construir sus reflexiones, lo cual permite entender lo documental como una estructura de pensamiento, que se nutre

de la realidad filmada, de la fabricación de imágenes, de la dramatización o de la ficción. En otras palabras, el autor cuenta con licencia para fabular, decidir o abrir posibilidades narrativas que se cristalizan a partir del montaje. Desde la perspectiva de Cuevas (2005) y Lagos (2011), el autorretrato permite diversas posibilidades creativas y exploratorias que hacen parte de su dispositivo narrativo, apelando a temporalidades diacrónicas que articulan el pasado, el presente y el futuro, la imaginación y la memoria. Por otro lado, su carácter exploratorio le permite la experimentación formal, estética y narrativa a través de recursos poéticos, elípticos, metafóricos y conceptuales (Lagos, 2011). Experimenta con sonidos corporales, onomatopeyas y música; desde la palabra y lo narrativo explora lo autobiográfico como un ejercicio reflexivo y autoconsciente que pone sobre relieve aspectos como: la resistencia y la disidencia frente a tendencias globalizadoras y totalizantes. Estos aspectos se convierten en un lugar privilegiado para artistas y realizadores que buscan reivindicar políticas individuales, colectivas, étnicas, marginales, de género, o su propia identidad. Esto se logra a través de diversos soportes como el video, la televisión, el cine y el internet.

De las narrativas indigenistas a las narrativas colectivas e individuales

En consonancia con lo anterior, desde la década del sesenta en Iberoamérica, el cine tuvo un giro político, a partir del cual los directores se comprometieron política y socialmente con sus contextos. A este cine se le llamó “tercer cine”, “nuevo cine latinoamericano” o “cine militante”; estas denominaciones portan un carácter de periférico o subordinado, pero ante todo plantean una idea de resistencia frente el centro hegemónico. Como tal, estos filmes responden o se comprometen con los sectores sociales, marginados y subordinados, que no habían tenido voz. Es un cine afín a las causas sociales, que busca testimoniar, denunciar y agenciar políticamente a diversos actores sociales, entre ellos, los pueblos indígenas.

Entre las décadas del 70 y 90 del siglo XX, Colombia fue iluminado por estas estrategias políticas cinematográficas. Realizadores como Marta Rodríguez y Jorge Silva tomaron posición y usaron el cine para denunciar la vulneración de derechos en los pueblos indígenas, además de permitir a artistas y cineastas generar lazos de solidaridad con los procesos sociales. El cine se convirtió en un agente importante en la construcción de la memoria social para pueblos invisibilizados por la historia oficial. Influenciados por el paradigma dominante en las ciencias humanas y sociales, la teórica crítica y la metodología de investigación acción participante, los realizadores establecieron diálogo y cercanía con los pueblos. Aspecto que los llevó del mero escenario de denuncia a ejercer un trabajo colaborativo y solidario, pasando de hacer documental sobre ellos a hacer películas **con** ellos, a partir y en pro de sus necesidades políticas y sociales. Pero las prácticas solidarias, más allá de otorgar la voz y construir participativamente, sirvieron para identificar necesidades en el universo de la comunicación y en el ámbito de expresión colectiva.

La reflexividad por parte de los realizadores dio paso a procesos solidarios, es decir, no sólo sirvió para otorgar la voz y construir a partir de la memoria social, sino que generó en los pueblos re-flexibilidad y en efecto la necesidad de convertirse en agentes de su propia representación y construcción de memorias. Esto se logró a partir de un proceso de transferencia de medios, donde los pueblos se apropiaron y domesticaron el dispositivo audiovisual para formular sus estrategias de comunicación (Mateus, 2013; Mora, 2015; Frono, 2019; Pérez, 2013). Esta dinámica se expandió, por lo que en el umbral del nuevo milenio es posible hablar de un cine o video hecho **por** indígenas, así como pensar en la pluralidad comunicativa que obedece a los objetivos que cada pueblo define.

Durante este siglo, son abundantes los videos y películas que han realizado los pueblos indígenas en Colombia. Pablo Mora (2015, 2019) ha señalado que para los pueblos indígenas el documental es una estrategia de agenciamiento político y cada pueblo define sus necesidades y retos comunicativos. Algunos de los casos emblemáticos son los de los pueblos Kogui, Arhuaco, Wiwa y Kankuamo, localizados en la Sierra Nevada de Santa Marta y que pertenecen a dos colectivos de comunicación: Zhigoneshi y Bunkuaneimun. Grupos que nacieron de la relación con directores no indígenas, con quienes trabajaron de manera solidaria y cuyo resultado fue la transferencia de medios que hoy les permite ser agentes de su representación y realización audiovisual. De esta manera, las naciones de la Sierra Nevada plantean un proceso de resistencia en contra del exterminio físico y cultural. La estrategia que han diseñado consiste en generar contenidos documentales para visibilizar y sensibilizar a los hermanos menores (no indígenas) sobre su cosmovisión, vida cultural, usos territoriales y la violencia vivida. La mayoría de sus producciones tienen como destino el mundo no indígena, pensando en encontrar un aliado o establecer una relación de interculturalidad que les permita pervivir como pueblo.

El dispositivo usado es el video en formato televisivo, para lograr una circulación alta en redes, festivales y en canales públicos. Esto permite ampliar los circuitos de circulación y cumplir el objetivo empático con la sociedad mayoritaria. En cuanto a su realización, cada contenido pasa por el espectro del pueblo, ninguna decisión se toma de manera solitaria, los directores y realizadores cumplen un rol de comunicadores, pero las decisiones sobre los contenidos pasan por el filtro de las autoridades espirituales y por las comunidades. Así, han realizado documentales como: *Resistencia en la línea negra* (2011), *Sey arimaku o la otra oscuridad* (2012), *Yetsikin* (s.f.), *Yosokwi* (s.f.), *Yuawika sia* (2007), *Nabusimake: memorias de una independencia* (2010) y *Ushui, la luna y el trueno* (2013). Por otro lado, existen algunas convenciones que se consolidan como características en estos filmes, las cuales tienen que ver con el lugar, forma y objetivo de enunciación, y con las formas de circulación. Estas son: 1) están hablados en sus lenguas nativas, haciendo contraposición a la subordinación lingüística; 2) el cambio de sujetos de investigación a productores discursivos; 3) la reivindicación de imagen de sí mismos y sus territorios a partir de re-significaciones que contrarrestan la visión oficial patrimonial o las representaciones atávicas; 4) la

voz o las voces de los narradores, que hacen posible la enunciación del yo colectivo y de las autoridades ancestrales, así como la posibilidad de interpelar al otro; 5) las posibilidades comunicativas y la revolución tecnológica han permitido al video convertirse en medio de expresión, ya que las formas de soporte son cada vez más amplias: el video en 35 mm, los teléfonos, el internet, entre otros.

Por otro lado, paralelo a este fenómeno de enunciación del yo colectivo, han aparecido otras formas de expresión subjetiva de carácter individual, pero que se afijan a perspectivas contextuales y colectivas. Estas enunciaciones son realizadas por jóvenes de naciones indígenas que comparten en común la experiencia de la migración del campo a la ciudad, además de ser estudiantes o egresados universitarios de programas de artes y comunicación, desde donde se han apropiado del documental audiovisual como formas de expresión, las cuales son disruptivas dentro de las agendas de comunicación de los pueblos. Estas formas de enunciación individual o subjetiva son una suerte de expresión mestiza de elementos aprendidos en instituciones occidentales, con formas de expresión propia. Dos directores y una video artista se enuncian en clave subjetiva a partir de sus obras, ellos son, respectivamente: los comunicadores Luis Trochez del pueblo Misak y Mileidy Orozco de la etnia Emberá, y la artista plástica Julieth Morales, también originaria del pueblo Misak. En adelante se analizarán y esbozarán algunas características de las películas realizadas por los dos comunicadores, ambas en formato video y para circulación en televisión e internet, realizadas en clave del giro subjetivo.

Tres películas indígenas en clave subjetiva

En la última década se han hecho visibles películas y otras producciones audiovisuales elaboradas por autores indígenas formados en instituciones universitarias. De estas realizaciones hay dos directores que llaman la atención por su enunciación subjetiva, estos son: Mileidy Dominico, directora de *Mu drua-Mi tierra* (2011) y *Truambi-Canto* (2019), y Luis Trochez director de *Na Misak* (2017). Estas películas tienen en común ser cortometrajes realizados en formato video, la enunciación del director es en primera persona y en lengua nativa, y su circulación se da a través de redes sociales, televisión y festivales de cine especializados y no especializados.

*Ná misak*² es una suerte de homenaje a “*Moi, um noir o yo, un negro*” (1958) de Jean Rouch. No sólo en su título, sino también en su desenlace. Ambas películas están inspiradas en las vivencias de jóvenes pertenecientes a una minoría étnica que migran a la ciudad en busca de mejores oportunidades y experiencias de vida. A diferencia de la película de Rouch, el filme de Trochez no narra la otredad, sino que se plantea el sí mismo como objeto de su propia investigación, desde la perspectiva de un realizador que parte de sus necesidades expresivas, emotivas o afectivas para narrar su experiencia con el mundo histórico.

Desde el primer minuto, Trochez se enuncia en lengua Natrick, usa la voz en off acompañada del ritmo extradiegético de una chirimía que resuena mientras revela su cuerpo recubierto por la indumentaria de su pueblo. La síntesis de la primera secuencia se centra en el reconocimiento de su identidad Misak y la relación que establece él con la sociedad mayoritaria y la ciudad de Cali. A través de estos recursos y estrategias narrativas presenta una historia encarnada, experiencial. Para reforzar su narrativa recurre a autorretratarse y así establecer una relación de verdad con el espectador.

La película se expone en el aquí y el ahora, en el momento de la reflexión, estableciendo una relación con el pasado, con las vivencias en el territorio, la familia, la identidad y ante todo con la ciudad. En otras palabras, se remite a mostrar quién es Luis, un joven de la etnia Misak que viaja a la ciudad para emprender un proceso de aprendizaje en una institución universitaria y en este periplo encuentra una experiencia con su territorio de acogida (la ciudad de Cali) y con el “otro” (no indígena), generándose así un vínculo lleno de encuentros y desencuentros que le hacen reflexionar sobre su existencia, su identidad y la de su generación. En este sentido, como auto-retrato establece una conexión con el mundo histórico, es decir, más que un relato sobre sí mismo, es un relato sobre una generación Misak que se relaciona de forma intrínseca con la globalidad. En el audiovisual se evidencia el momento histórico que viven él y sus contemporáneos, la fluctuación constante entre lo rural/urbano, la tradición y la globalización.

Para posicionar su reflexión desde lo documental acude a representar la vida de sus parientes coetáneos, primos cercanos que comparten el territorio, la familia y unas vidas similares en relación con la globalidad, la ciudad y, por supuesto, con su identidad. Estos familiares que performan y que apenas se inmutan ante la presencia de la cámara, le permiten construir un relato íntimo, próximo, y a su vez reforzar el pacto de verdad con el espectador. Cada relato establece una relación con la categoría joven en el mundo Misak, lo que a su vez plantea la construcción de las identidades, en plural porque relaciona lo tradicional, lo colectivo, lo indígena, lo misak, como pertenencia a una nación de origen y además a la construcción de identidades que la complementan y permiten pensar la singularidad dentro del espectro colectivo. Esto se sintetiza en jóvenes que se construyen en relación con el mundo moderno, la ciudad, la ciudad virtual, conectada a través de redes, lo que el autor concibe como “individualidad”.

La necesidad de visibilizar estas identidades es producto de episodios críticos que incidieron en las emociones del autor y sus coetáneos; se infiere que la película es movilizadora por el impacto de las relaciones sociales con el otro (no misak), encuentros que se expresan en sentido negativo: la segregación, el etnocentrismo y el racismo que se ha vertido sobre sí en su encuentro con la ciudad. En este sentido, apela a la expresión de emociones dolorosas para dar testimonio de este hecho,

que le ocurre también a otros jóvenes misak. En una segunda instancia, cuestiona la segregación que se ha vertido sobre el cuerpo indígena y que se matiza en la construcción atávica y esencialista, la cual contrasta con la realidad actual de los jóvenes misak, quienes interactúan con la globalidad, la ciudad, construyen sus gustos y su identidad individual en relación con el imaginario de la “juventud” de occidente (como la rebelión y el vestuario), que incluso ofrece una mirada contracultural en su propio pueblo.

De acuerdo con lo anterior, se presenta en primera instancia una tensión entre lo misak/lo occidental, lo rural/lo urbano, lo salvaje/lo civilizado, para desvirtuar y presentar la idea de una cultura dinámica que interactúa en un escenario global e intercultural, donde los jóvenes se expresan y construyen su identidad en relación con lo propio y lo ajeno en una suerte de apropiación que permite pensar la coetaneidad de los pueblos indígenas. Trochez plantea una película hecha desde la mirada interna y no desde la extranjera, en aras de expresar un relato contra esencialista que busca interpelar al otro para posicionarse como una cultura viva, vigente, dinámica, presente aquí y ahora, y en relación constante con el otro, además de presentar múltiples formas de ser misak. En este sentido, Trochez ejerce un rol de resistencia y se posiciona contra el esencialismo, asume su identidad, pensándose en relación con el otro, presentando un discurso desde adentro hacia afuera con el fin de generar un diálogo intercultural y estableciendo un conocimiento compartido con el espectador.

Mu drua; una migración hacia adentro

Mu drua –o *mi tierra* en español– es una película documental con 22 minutos de duración, realizada por Mileidy Dominico, directora de origen Emberá Katio o Eyabida, egresada del programa de Comunicación de la Universidad de Antioquia. El cortometraje emerge de la necesidad de narrar parte de la historia personal de la autora, por esta razón, elige enunciarse en primera persona; pero este relato a su vez está imbricado en la vida familiar y la tradición colectiva de su pueblo y comunidad, por lo que recurre a la narración total en lengua Eyabida.

Como lo plantea el título, *mi tierra* trata de una relación personal con el espacio y la cultura. Conforme avanza el filme, Mileidy narra la historia de un retorno a la comunidad que le permite, metafóricamente, migrar hacia adentro, es decir, a la vez que plantea un viaje a su comunidad, se encuentra no sólo con el espacio físico, sino con la tradición, el repertorio cultural o sus raíces, aspectos que se anclan a su vida.

Mientras plantea el retorno narra su vida personal, la vida de una migrante del campo a la ciudad y los motivos de su desplazamiento, lo que ancla esta historia, contada en el aquí y el ahora, al pasado. Para ello recurre a contar, ella misma, su propia memoria personal y su experiencia; la evocación conecta el pasado con el presente, la razón de por qué se convirtió en una indígena más en la ciudad. Este

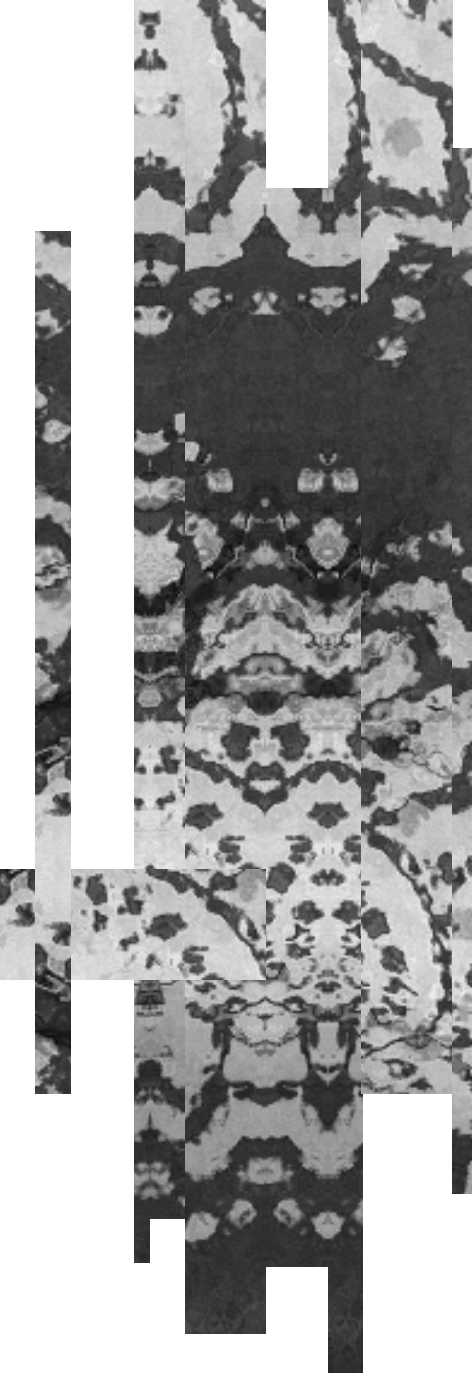
episodio retrospectivo es una suerte de epifanía, un momento doloroso, vinculado a la violencia que ha padecido su pueblo por causa del conflicto armado en el Urabá antioqueño. Es la perspectiva de una sobreviviente des-territorializada que perdió sus relaciones con el espacio físico, sus coterráneos y familiares, y que regresa para ombligarse nuevamente al territorio.

Para poder conectar estas ideas desde lo audiovisual, Mileidy recurre a la cámara, un plano cenital que representa su mirada, que registra sus pasos de regreso al territorio, mientras su voz en off acompaña su andar y reflexiona; así mismo, presenta la familiaridad del paisaje, la cultura material y simbólica de su territorio, reconociéndose en él. La cercanía con sus familiares le permite construir un relato íntimo, desprovisto de cualquier esencialismo a pesar de que no es ella quien opera la cámara ni tampoco un coterráneo. Aunque no lleva la cámara, nunca está desprovista de su mirada: observa el fogón, a sus abuelas, su tía, las copas de los árboles y en algunas ocasiones se hace visible, presentándose como una más de la comunidad, estando y siendo ahí con los demás, recuperando sus vínculos, reflexionando sobre los cambios y sobre lo que no cambia en el territorio receptor; también plantea una deuda y un deseo de ombligarse (re-territorializarse) al espacio y la vida comunitaria, reconocer su identidad y pensarse con la comunidad. Si se quiere, puede pensarse esta historia como una forma de sanar las heridas que ha dejado la guerra, la pérdida de su abuelo y la necesidad de rendir un homenaje a él, su memoria como líder y su herencia cultural, todo a través de esta migración al interior del corazón de su pueblo.

En este sentido, la vida privada se inserta en el contexto social de la vida pública, a través de este relato que circula en redes, festivales, televisión. Mileidy plantea su nuevo yo, el que migró y se re encontró con su territorio, cuenta un testimonio sobre la violencia y el fenómeno de la desterritorialidad. Sus conocimientos sobre lo documental y el cine le permiten experimentar formalmente desde lo visual, para generar una narrativa actual que de forma frecuente se remite al pasado para convertir el video en memoria. Finalmente, el marco de autenticidad de este relato se asienta sobre la voz de la directora, la perspectiva subjetiva que adquiere la cámara y el auto-retrato esporádico que permiten hacer de *Mu drua*, una misiva pública.

***Truambi* o el viaje del enraíce**

Truambi (2019) –o canto en español– es un documental de 30 minutos de duración, realizado en formato video por la directora Mileidy Dominico. El móvil de esta narrativa está enlazado a su anterior filme *Mu drua* (2011), presentándose como un viaje de retorno a la comunidad, pero esta vez para enraizar a su sobrina, aún infante, al territorio Emberá Eyabida. La realizadora hace guiños al diario de viaje y a su vez al autorretrato, exponiendo nuevamente una narrativa subjetiva a partir de la cual establece una relación de autenticidad con el espectador.



Producto de la migración expresada en su anterior película, su sobrina nace en Medellín y es el resultado de las relaciones interculturales que establecen con la sociedad mayoritaria o con un territorio de acogida. En torno a ello, la realizadora presenta la construcción identitaria de la pequeña en relación con el territorio y la comunidad, en aras de generar un vínculo de arraigo y apego simbólicos. Así, plantea una suerte de *road movie* documental que inicia al son de un canto para niños en Eyabida, contrastando con un plano de la ciudad al amanecer, de esa forma empieza el periplo de la directora con su sobrina. En este orden de ideas, se evidencia una relación personal e íntima entre ambas a través del desplazamiento desde la ciudad hasta el territorio; frecuentemente se presenta el autorretrato de Mileidy con la niña, esperando el bus, subiendo, viajando, caminando; en otras ocasiones se trata de planos con cámaras subjetivas que asemejan la relación de una madre con su hija en el proceso de enseñanza. En otras palabras, el viaje plantea la idea de localizar a la niña; lo que presenciamos no es netamente un desplazamiento físico sino un viaje al interior del pueblo, simbólico, espiritual, que tiene como fin relacionar a la pequeña con la comunidad, su familia y el territorio de origen del pueblo Emberá, para así construir su identidad en esta relación y romper el desarraigo de una indígena que crece en la ciudad y en la globalidad. Desde esta perspectiva, se concibe la comunidad o el territorio local como un espacio provisto de significados, de arraigo y apego, desde el cual

se construye la identidad y al que siempre se regresa. Para vincularnos con esta localización de la niña a través del viaje, nos propone, más que trayectos y rutas, un encuentro espiritual matizado en el entierro del ombligo, a través del cual la niña se vincula al territorio y al espíritu de la comunidad.

A través del viaje subjetivo acudimos a la experiencia territorial, a la experiencia de un arraigo, de una identidad; compartimos un conocimiento sobre la relación de los pueblos con el territorio. El espacio privado nuevamente se transforma en un escenario de motivación política, a partir del cual los pueblos o los individuos de naciones indígenas construyen su identidad, así como estrategias para salvaguardarla.

Conclusiones

Las necesidades comunicativas en los pueblos indígenas se han presentado de maneras variadas, algunos se han apropiado del dispositivo audiovisual a partir de los procesos de transferencias de medios, que se han logrado por medio de la relación con sectores solidarios con las causas indígenas y en especial por el interés de los pueblos de convertirse en agentes de su propia representación. A través de ejercicios de auto-representación han generado expresiones propias, ancladas a sus agendas políticas, las cuales les permiten construir sus estrategias comunicativas hablando desde un yo colectivo. Por otro lado, simultáneamente, emergen otras formas de apropiación del audiovisual, relacionadas con intereses de sujetos pertenecientes a estas colectividades; esto sugiere otra relación con el dispositivo, la cual está mediada por instituciones del saber occidental (universidades) y por las necesidades emocionales y afectivas que permiten pensar lo indígena desde un punto de vista des-colectivizado, es decir, desde la experiencia subjetiva de un individuo en vínculo con la colectividad y la sociedad mayoritaria. Por supuesto, estas expresiones singulares no se encuentran desprovistas de una carga política, ya que por medio de estas producciones audiovisuales enuncian su perspectiva de vida, pero inscrita en el mundo histórico. Finalmente, las películas en primera persona permiten a los indígenas establecer una relación y un diálogo con la sociedad mayoritaria, compartir una experiencia, un conocimiento con el otro y construir la interculturalidad.





Notas

¹ Antropólogo egresado de la Universidad del Cauca y candidato a Magister en Culturas Audiovisuales de la Universidad del Valle.

² Esta película de 24 minutos de duración fue realizada para televisión pública en el año 2017, con recursos de la autoridad nacional de televisión (ANTV) en el marco de la convocatoria de comunicación étnica. *Ná misak* es narrado desde la perspectiva del autor, en primera persona, hablado 100% en lengua Namtrick. Aspecto relevante, si tenemos en cuenta que es un contenido para televisión pública que contribuye a romper las barreras de la subordinación lingüística que existe en Colombia, país donde el español es la lengua hegemónica sobre las 64 lenguas que se hablan.

Referencias

- Cuevas, E. (2005). Diálogo entre documental y vanguardia en clave autobiográfica. En C. Torreiro y J. Cerdán. (Eds), *Documental y Vanguardia* (pp. 219-249). Barcelona, España: Cátedra.
- Frono, J. (2019). La mirada del diablo, apuntes sobre cine indígena. *Revista Arcadia*, (160), 18-21.
- Lagos, P. (2011). Ecografías del “Yo”: documental autobiográfico y estrategias de (auto)representación de la subjetividad. *Comunicación y Medios*, (24), 60-80. doi:10.5354/0719-1529.2012.19894. <https://comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/19894>
- Leujune, P. (1986). *Pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, España: Megazul Endymion.
- León, C. (2019). Giro subjetivo y la puesta en escena del yo en el documental ecuatoriano. *Comunicación y Medios*, (39), 136-146. <https://comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/52537/56538>
- Lyotard, J. F. (1994). *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. París, Francia: Minuit.
- Lyotard, J. F. (1999). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona, España: Gedisa.
- Machado, A. (2007). El Film-ensayo. En J. La Ferla. (compilador), *El Medio es el Diseño Audiovisual*. Imagoteca, Universidad de Buenos Aires.
- Mateus, A. (2013). *El indígena en el cine y audiovisual colombianos: imágenes y conflictos*. Medellín, Colombia: La carreta editores.
- Mora, P. (2015). *Poéticas de la resistencia: el video indígena en Colombia*. Cinemateca distrital de Bogotá.
- Mora, P. (2019). *Máquinas de visión y espíritus de indios: Seis ensayos de antropología visual*. Instituto Distrital de las Artes (IDARTES).
- Pérez, G. (2013). *Cine colombiano: estética, modernidad y cultura*. Editorial Universidad del Cauca.
- Renov, M. (2004). *The Subject in Documentary*. University of Minnesota Press: Minneapolis.
- Suárez, J. (2005). Prácticas de solidaridad: Los documentales de Marta Rodríguez. *Chicana/Latina Studies*, 5(1), 48-75. www.jstor.org/stable/23014639
- Valenzuela, V. (2011). Giro subjetivo en el documental latinoamericano de la cámara-puño al sujeto-cámara. *La Fuga*, (12). www.lafuga.cl/giro-subjetivo-en-el-documental-latinoamericano/439

Películas citadas

- Bunkuaneimun, centro de comunicación colectivo wiwa. (2017). *Ushui: el trueno y la luna* [película]. Colombia: RTVC sistema de medios públicos, ANTV Autoridad Nacional de Televisión.
- Braunberger, P. (Productor). (1958). *Moi, un noir* [película]. Costa de Marfil y Francia.
- Colectivo Zhigoneshi. (2007). *Yetsikin* [película]. Colombia: Centro de comunicaciones Gonawindúa, organización Tayrona.
- Colectivo Zhigoneshi. (2007). *Yosokwi* [película]. Colombia: Centro de comunicaciones Gonawindúa, organización Tayrona.
- Colectivo Zhigoneshi. (2007). *Yuawika sia* [película]. Colombia: Centro de comunicaciones Gonawindúa, organización Tayrona.
- Colectivo Zhigoneshi. (2010). *Nabusimake (Memoria de una independencia)* [película]. Colombia: Centro de comunicaciones Gonawindúa, organización Tayrona.
- Colectivo Zhigoneshi. (2011). *Resistencia en la línea negra* [película]. Colombia: Centro de comunicaciones Gonawindúa, organización Tayrona.
- Colectivo Zhigoneshi. (2012). *Sey arimaku o la otra oscuridad* [película]. Colombia: Centro de comunicaciones Gonawindúa, organización Tayrona.
- Orozco, M. (director). (2011). *Mu drua (mi tierra)* [película]. Organización indígena de Antioquia, Cabildo indígena del Valle de Aburrá. Colombia: Universidad de Antioquia.
- Orozco, M. (director). (2019.) *Truambi (canto)* [película]. Colombia: Universidad de Antioquia y Filmedellin.
- Trochez, L. (director). (2017). *Na Misak (yo, un misak)* [película]. Colombia: RTVC sistema de medios públicos, ANTV Autoridad Nacional de Televisión.

