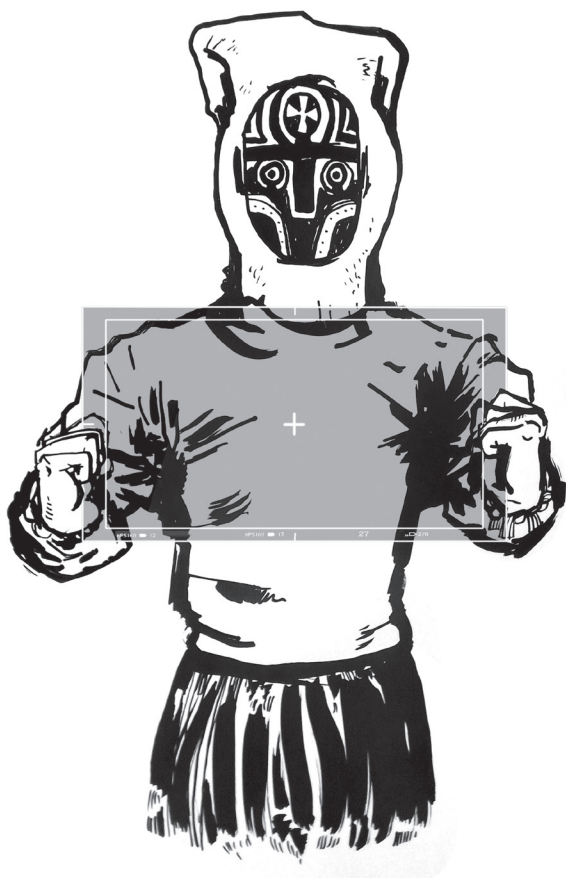


DEL CINE ETNOGRÁFICO AL DOCUMENTAL INTERCULTURAL: ENTRE LA REPRESENTACIÓN Y EL CAMBIO SOCIAL

FROM THE ETHNOGRAPHIC CINEMA TO THE INTERCULTURAL
DOCUMENTARY: BETWEEN THE REPRESENTATION AND SOCIAL CHANGE



Por:

Paula Restrepo¹

Docente-investigadora Departamento de
Comunicación Social
Universidad de Antioquia
paularestrepohoyos@gmail.com

Kelly Manosalva²

Estudiante del Pregrado en Comunicaciones
Universidad de Antioquia
kellymanosalva@gmail.com

Erika Benjumea³

Estudiante del Pregrado en Comunicaciones
Universidad de Antioquia
erikabenjumeapoli@gmail.com

Melissa Noreña⁴

Estudiante del Pregrado en Comunicaciones
Universidad de Antioquia
melissanorenagiraldo@gmail.com

Resumen: El documental intercultural, a diferencia del cine etnográfico, es una estrategia de cambio sociocultural. En el caso colombiano, las piezas interculturales están además articuladas a procesos organizacionales de índole política y cultural que no solo las respaldan, sino que son su razón de ser. En este sentido, el núcleo más fuerte de nuestra investigación es el entendimiento de este tipo de documental como piezas de conocimiento y como intervenciones en el nivel de la epistemología política. A través de herramientas teóricas como la interculturalidad crítica de Fornet-Betancourt y Walsh y de herramientas metodológicas como la evaluación del impacto centrado en el tema de Whiteman, hemos comenzado a comprender formas de organización del audiovisual intercultural como cuerpo de conocimiento, pero también como estrategia política. En ambos sentidos, el documental intercultural se usa como manera de generar alianzas, de conocer y comprender otras visiones del mundo, de tener una educación crítica y de emprender estrategias de globalización contrahegemónica.

Palabras clave: Cine etnográfico, documental intercultural, comunicación para el cambio social.

Summary: Unlike ethnographic film, intercultural documentary is a strategy of socio-cultural change. In Colombia, intercultural pieces are articulated to organizational processes of political and cultural nature that not only support them, but are also their reason for being. In this sense, the strongest core of our research is the understanding of this kind of documentary as pieces of knowledge and as interventions at the level of political epistemology. Through theoretical tools as critical interculturality by Fernet-Betancourt and Walsh and methodological tools such as the issue-centered model for impact assessment by Whiteman, we have begun to understand ways of organizing intercultural audiovisual as a body of knowledge, but also as a political strategy. Either way, intercultural documentary is used as a way to build alliances, to know and understand other worldviews, have a critical education and strategies to undertake counter-hegemonic globalization.

Keywords: Ethnographic film, intercultural documentary, communication for social change

Introducción

Lo que expondremos en este texto son los resultados preliminares de una investigación que venimos desarrollando desde hace algunos años. Su núcleo más fuerte es el entendimiento del audiovisual como una pieza de conocimiento y como una intervención epistémica y epistemológica. En este sentido, nuestra propuesta articula al menos tres disciplinas: la comunicación, la epistemología como parte de la filosofía y la antropología.

La forma de conocimiento a la que buscamos aludir tiene que ver con la manera de comprender el conocimiento propuesta por Edward Said en *Orientalismo* (1977). Pero a diferencia de Said, que se centró en la descripción de formas de conocimiento externas a oriente, nos vamos a referir a su contrapartida, pero en el ámbito colombiano, nos referiremos a las formas emancipadas, su historia, su vinculación con instituciones, su formación como respuesta a un estado del conocimiento, del mundo y del documental.

Nuestra investigación busca encontrar las maneras en que se organiza el audiovisual intercultural como cuerpo de conocimiento, pero también como estrategia política de oposición. De acuerdo con esta idea se hacía necesario encontrar una propuesta metodológica que trascendiera el ámbito representacional en el cine y el video y que se decantara más por la transformación total de toda la sociedad en clave intercultural, tal como nos proponen Fernet-Betancourt y Katerin Walsh. Justo allí se puede ubicar la propuesta de evaluación de impacto del documental político del profesor David Whiteman (2010). El profesor Whiteman propone una evaluación de impacto centrada en el tema (issue-centered). Lo que se debe evaluar entonces no es cómo impactó individualmente el documental, en el caso específico propuesto por él, sino cómo impactó en el tema tratado. Es decir, cómo cambia el asunto que se trabaja en el documental a través de su intervención, o dicho en otras palabras, cómo el documental, a través de la producción y la circulación realiza una transformación social en la que participarán políticos, movimientos sociales, líderes comunitarios, intelectuales, activistas, ONGs, etcétera.

De acuerdo con el estudio de Whiteman (2010) a *Yes in my Backyard*, este tipo de interrogantes se pueden responder a través de la indagación a los procesos de producción y circulación, sin por ello desdeñar el producto audiovisual terminado y las representaciones que ostenta.

La primera parte de esta investigación estuvo dedicada a dos documentales vascos, *Nomadak Tx* y *Check Point Rock: canciones desde Palestina*. Ambos documentales usan la música como lenguaje cultural y político.

Nomadak Tx es una *road movie* que relata el viaje de dos txalapartaris y su encuentro musical y cultural con pueblos que se mueven para sobrevivir y que, al igual que el vasco, constituyen naciones sin estado. Nos referimos a los adivasi descartados de la India, los sami de Laponia, los habitantes de la estepa mongola y los refugiados saharauis.

Check Point Rock es un documental que explora la música realizada hoy en día en Palestina; una escena musical con diferentes influencias que no se aparta de la herencia de la música árabe. En esta película no sólo se reflejan múltiples estilos musicales, sino que además se recorren los diferentes sitios de la geografía musical de un pueblo sin estado como el palestino. Hacen parte de ella músicos que habitan el Estado de Israel, Jerusalén, Cisjordania, Gaza, y aquellos que viven en el exilio. (Restrepo, 2013, p. 477)

La aproximación a estos documentales nos permitió generar una propuesta teórica y epistemológica para abordar la interculturalidad desde el audiovisual. Según nuestra propuesta, el audiovisual puede ser calificado como intercultural, no por su propuesta de representación, por ejemplo como representación del otro, sino por los canales políticos que usa para transformar una realidad social injusta.

Lugar epistémico

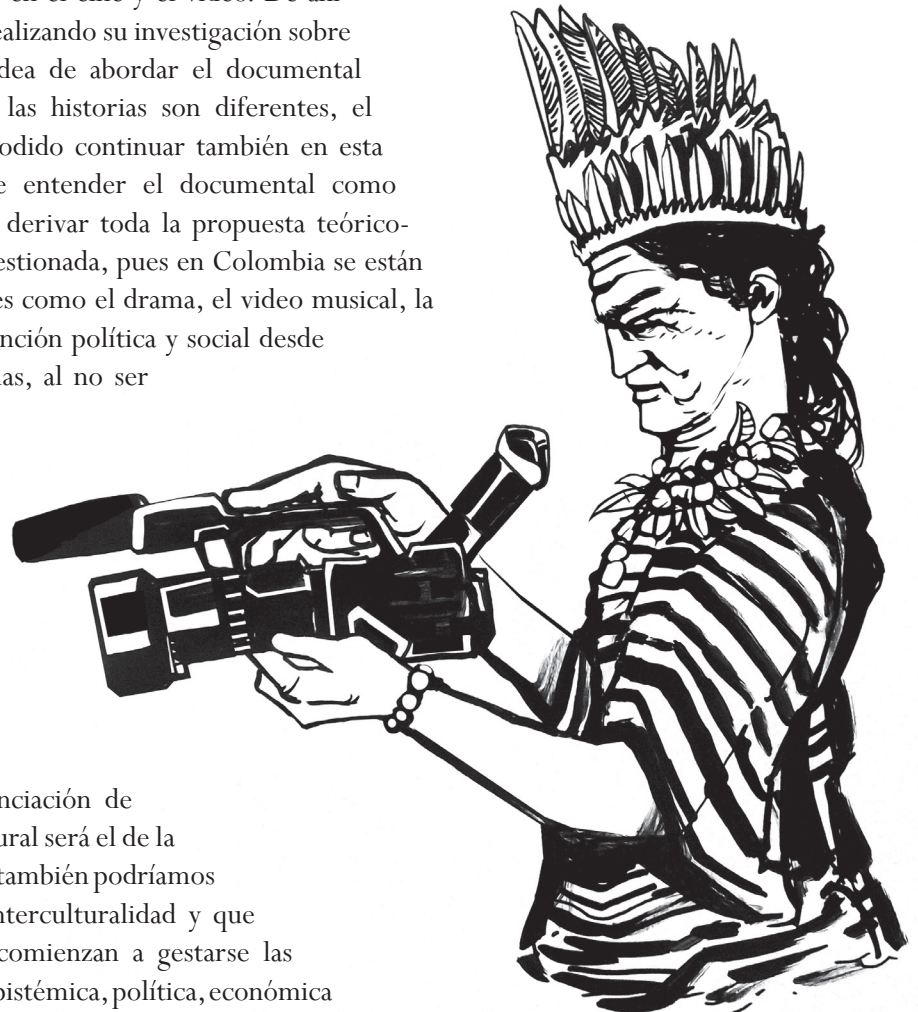
Además de indagar en los procesos de producción de los documentales vascos para dar respuesta a esta pregunta, el abordaje de ambos documentales, dada la proveniencia de sus realizadores y de su vinculación activa con el internacionalismo vasco, nos llevó a indagar un elemento de gran preocupación para los teóricos del documental, entre quienes podemos nombrar a Stella Bruzzi (2000) y a Bill Nichols (1997), nos referimos al lugar de enunciación de los realizadores. En la medida en que se acepta que el documental genera conocimiento, se está aceptando también, según las ideas epistemológicas contemporáneas que es un conocimiento desde algún lugar, la pregunta es ¿cuál es el lugar?

En el trabajo con los dos documentales vascos observamos dos elementos del locus de enunciación que llamaron nuestra atención: en primer lugar la ubicación geográfica de donde provienen los realizadores, que es el País Vasco, y la posición política en la que se instalan, que podríamos llamar internacionalismo, o como le llama Boaventura de Sousa Santos, cosmopolitismo contrahegemónico o subalterno (2010). En segundo lugar evaluamos el entorno geohistórico y geopolítico de los documentales, es decir, la manera en que se ubican geográfica, política e históricamente dentro de la producción del cine vasco.

Fueron estas dos películas las que inspiraron a la investigadora principal de este trabajo, Paula Restrepo, la idea de trabajar el documental de cierto tipo como una herramienta intercultural, lo cual no deja de ser paradójico ya que ella es colombiana y, como se sabe, una de las principales características de nuestro país es su gran diversidad cultural. Tal vez esto se debió a que ella hizo su tesis doctoral sobre conocimiento e interculturalidad en el País Vasco, de modo que cuando vio por primera vez las películas en cuestión ya tenía las ideas para abordarlas.

Colombia es pues un país con una gran diversidad cultural, que ha sido manifestada de múltiples modos en el cine y el video. De ahí que mientras Paula Restrepo estaba realizando su investigación sobre los documentales vascos surgió la idea de abordar el documental intercultural en Colombia. Aunque las historias son diferentes, el núcleo teórico y metodológico ha podido continuar también en esta investigación. Nuestra propuesta de entender el documental como una pieza de conocimiento y de ahí derivar toda la propuesta teórico-metodológica, sin embargo se vio cuestionada, pues en Colombia se están trabajando otros géneros audiovisuales como el drama, el video musical, la docuficción, como formas de intervención política y social desde los movimientos sociales. Y todas ellas, al no ser propuestas derivadas de demandas del mercado, sino de demandas organizacionales de los movimientos sociales, deben ser entendidas como piezas de conocimiento acerca de las realidades sobre las que los movimientos sociales étnicos buscan intervenir.

En América Latina el locus de enunciación de toda producción audiovisual intercultural será el de la ausencia de la interculturalidad, o que también podríamos llamar el problema que impide la interculturalidad y que se remonta al siglo XVI, pues ahí comienzan a gestarse las condiciones de desigualdad cultural, epistémica, política, económica



y social en las que éste está sustentado. Esa es la constatación sobre la que está apoyado el movimiento indígena y el movimiento afro en Colombia y América Latina y es también la idea a la que está ligada la creación audiovisual que podemos denominar como intercultural en América Latina.

Interculturalidad y audiovisual intercultural

La base histórica de la que partimos para esta investigación aún en curso es la idea de que el problema que impide la interculturalidad para América Latina se remonta al siglo XVI, pues ahí comienzan a gestarse las condiciones de desigualdad cultural, epistémica, política, económica y social en las que éste está sustentado. Esa es la constatación sobre la que está apoyado el movimiento indígena y el movimiento afro en Colombia y América Latina y es también la idea a la que está ligada gran parte de la creación audiovisual que podemos denominar como intercultural.

Éste es un concepto radicalmente distinto a multicultural. La multiculturalidad tolera la convivencia de diversas culturas procurando que haya el mínimo conflicto, mientras que la interculturalidad busca un escenario de diálogo que funcione sobre las bases de diferentes líneas de justicia: cultural, social, epistémica, política y económica. Un tipo de justicia que se reclama como una forma otra de interactuar en el mundo, es decir, una justicia que no se conforma con la inclusión sino que reclama la participación en la elaboración de los criterios más profundos de legitimación y valoración.

Katerine Walsh (2010) ha diferenciado tres maneras de entender la interculturalidad: la primera como forma de describir una relación, la segunda como el proceso en el que una cultura incluye a otra en su visión del mundo y la tercera, que es una visión utópica, en el sentido de que no ha sido realizada. La llamada interculturalidad crítica e implica no partir del problema de la diversidad o de la diferencia, “sino del problema estructural-racial [...] Apuntala y requiere la transformación de las estructuras, instituciones y relaciones sociales, y la condición de condiciones de estar, ser, pensar, conocer, aprender, sentir y vivir distintas” (Walsh, 2010, p.78). Esta forma de interculturalidad entendida más como “proceso que apunta hacia” y no como logro es la que nos referimos aquí.



En Colombia nos encontramos, como en todos los países de América Latina, frente a la vivencia de lo que aquí llamamos el problema que impide la interculturalidad. Han sido muchas las herramientas usadas para enfrentarlo, entre ellas podemos mencionar por ejemplo la universidad intercultural y sus diversas manifestaciones, pero tenemos también otro tipo de iniciativa que también toca, al igual que lo hace la universidad intercultural, las dimensiones culturales, políticas y epistémicas del problema, nos referimos al audiovisual intercultural. En un país como Colombia, con su gran diversidad y su todavía poco desarrollada idea, en términos de políticas culturales concretas, de ser un país multiétnico y pluricultural, el audiovisual intercultural se erige como una herramienta de trabajo valiosa para enfrentar lo que venimos llamando el problema que impide la interculturalidad, que en realidad son múltiples problemas ligados a una misma raíz geohistórica.

Si bien es importante tener en cuenta los años 70, ya que en ese periodo se funda el movimiento indígena, y es importante dar razón de los documentales realizados por Marta Rodríguez y Jorge Silva, que fundan una nueva concepción en este tipo de audiovisual, es el periodo que comienza en los años 90 el que da cuenta de lo que en la versión 17 de los cuadernos de cine de la Cinemateca Distrital (2012) llaman el autodescubrimiento.

En Colombia, según explica Mateus (2012), el panorama cinematográfico de la representación del otro tuvo uno de sus giros más importantes en los años 90, cuando se pasa del descubrimiento al autodescubrimiento. En este periodo los indígenas se comienzan a apropiarse de las herramientas audiovisuales que antes estaban restringidas a los cineastas que venían a registrar sus vidas. Este periodo también es importante por ser el momento del cambio de la constitución, en donde pasamos de tener una constitución conservadora a tener una de orden utópico⁵, la constitución de 1991, que se gesta en el marco de las conversaciones de paz con varios grupos guerrilleros como el M-19, el EPL y el Movimiento Indígena Quintín Lame, entre otros. En esta constitución el estado colombiano reconoce que Colombia es un país multiétnico y pluricultural. Los alcances que tiene esta nueva constitución en materia de justicia social y cultural para las comunidades nos pone frente al escenario de una propuesta utópica, entendiendo este término como lo que no se ha realizado, pero que puede llegar a realizarse.

Una de las características de este tipo de documentales es que no sólo son acciones políticas y culturales que buscan, tal como nosotros lo entendemos, una transformación social en una vía intercultural, sino que sus documentales se desarrollan como diálogos interculturales entre ellos y los sujetos de su representación o entre ellos mismos como sujetos de representación y reflexión. Desde esta perspectiva, la identidad del director queda totalmente transformada y es la comunidad en diálogo intercultural con el realizador, la que sustenta la coautoría de la pieza. Entendemos aquí el diálogo como un modelo complejo de traducción que reta las concepciones vitales de las personas implicadas en él.

Uno de los trabajos más representativos de este método dialógico es el documental *Crónica de un baile de muñeco* (2003) de Pablo Mora. Aquí no es el documentalista quien busca realizar el documental sino que son los yukuna, una etnia de la amazonía colombiana, quienes le piden a éste que haga un video sobre el ritual de El baile del muñeco, para usarlo como pieza educativa, con el fin de transmitir el conocimiento de dicho ritual a los más jóvenes dentro de la comunidad. El trabajo con esta comunidad indígena generó una serie de interrogantes acerca de la forma habitual de hacer documental sobre comunidades indígenas y permitió un novedoso proceso de creación dentro de una dinámica de intercambio que implica transferencia tecnológica y diversas formas de negociación (Mateus, 2012, p. 33). Otro de los trabajos de Mora es el que realiza con Zhigoneshi, un colectivo audiovisual creado en el marco del Programa Comunicación de la Organización Gonawindúa Tayron y “que representa a los pueblos y comunidades Kogui (Kagaba), Arhuaco (Wíntukwa) y Wiwa (Arzario)” (Mateus, 2012, p. 35).

Su objeto principal es la presentación del pensamiento tradicional, la cultura y la concepción del mundo de los cuatro pueblos indígenas de la Sierra Nevada, que comparten la misma «visión de su creación» así como las «mismas reglas de comportamiento» para vivir en ella. (Mateus, 2012, p.36)

Al 2013 el producto de este trabajo había sido una colección de 8 producciones audiovisuales. La octava pieza, *Sey Arimaku: la otra oscuridad* (2012), que consideramos que vale la pena destacar, es un documental reflexivo sobre el trabajo que ha llevado a cabo Zhigoneshi con el acompañamiento de Mora. Estos trabajos no son manifestaciones de las ideas del documentalista o los documentalistas acerca de lo que debe ser el audiovisual sobre los pueblos aborígenes, sino que parte de un trabajo que se deja interpelar y en el que realmente aparecen muchas voces. Para usar el término acuñado por Wiemmer (2010), se manifiesta como un *polilogo*, es decir, como un intercambio entre múltiples partes que lleva a la transformación de sus maneras de entender el mundo en general y el audiovisual en particular.

La propuesta reflexiva y académica de algunos de estos documentalistas se ha ido articulando con su producción audiovisual. Su trabajo se ha convertido en una herramienta de decolonización que comprende la unión entre la lucha cultural y la lucha política que circula unida entre los pueblos indígenas. Pero más importante aún, estas propuestas no pueden ser entendidas por fuera de ese diálogo entre actores culturales y políticos cuyo horizonte histórico hunde sus raíces en lo que el filósofo argentino Enrique Dussel nombra como los inicios de la primera modernidad.

Un elemento fundamental de estos trabajos es que entienden el audiovisual como un campo de batalla en sí mismo y la comunicación como un horizonte que hay que conquistar, uno de los horizontes más importantes de la justicia social y epistémica. Una de las metas que persiguen estas propuestas es que el cine indígena sea reconocido, no como un apartado de los cines del mundo, sino como parte de la historia universal del

audiovisual. Aquí comenzamos a abordar el tema de la justicia epistémica a través de un instrumento particular de conocimiento que es el audiovisual. De este modo, lo que se reclama con la puesta en circulación de este tipo de audiovisuales es justicia epistémica, es decir “las condiciones que hacen que las culturas humanas puedan crear su propio proyecto de mundo desde sus saberes. Los saberes construyen diversos mundos al ser acciones que modelan la manera en que las culturas gestionan su materialidad, su tiempo y su espacio” (Restrepo, 2013, p. 3).

En resumen, lo que estamos haciendo en esta nueva investigación es una exploración del audiovisual intercultural en Colombia, entender desde dónde surge como pieza de conocimiento del mundo, comprender cómo se articula con el mundo político en la transformación social en clave intercultural, como herramienta decolonial que busca “revertir los mecanismos que han subalternizado ciertos conocimientos marcándolos como étnicos o como folclore en nombre de un conocimiento que se asume como universal” (Mora, 2012, p. 26).

Teóricamente el nuestro se ubica dentro de los estudios visuales decoloniales e interculturales. Si bien exploraremos las dinámicas moderno-coloniales que se han constituido como trasfondo histórico del borramiento global que se ha hecho de ciertas formas de ver, representar, vivir y comprender, buscamos centrar nuestro análisis en propuestas que han trabajado en el desarrollo de acciones que vienen luchando desde el ámbito audiovisual contra dichos borramientos. Lo que está detrás de esta propuesta es el reconocimiento de que si bien hay una historia de exclusión también hay una historia, además invisibilizada, de oposición a esta exclusión. Ambas historias han sido paralelas y tienen aproximadamente los mismos siglos de vida.

Tal vez uno de las primeras propuestas en este sentido es la obra (texto y dibujos) de Guaman Poma de Ayala. Un trabajo en el que el autor, un indio peruano que vivió y trabajó entre los siglos XVI y XVII, expone de manera visual y textual su perspectiva de la historia sagrada en articulación con la historia de la Conquista, y hace una propuesta que conduzca a su pueblo a la autonomía espiritual, política y económica. Este ejemplo nos muestra cómo diversas perspectivas del mundo, unas dominantes y otras subalternizadas, han convivido a lo largo de más de 500 años de historia colonial.

Ubicamos pues al audiovisual intercultural como un lugar en el que se ubican estas voces en la lucha decolonial e intercultural. Al ubicarnos en esta perspectiva hemos de decir que es necesario situar este tipo de producción, tal como apunta León (citado por Mora, 2012, p. 25) “en un campo ampliado de producción, circulación y consumo inserto en relaciones geopolíticas, en el cual la asimetría cultural al nivel internacional es la norma”. Desde la base del concepto de “diferencia colonial” como núcleo, esta perspectiva en los estudios visuales ha “propuesto articular una compleja indagación sobre las distintas esferas de dominación que surgen con la modernidad-colonialidad y que han convertido la diferencia en jerarquía” (Mora, 2012, p. 26).

Ante estas condiciones culturales, políticas, económicas y sociales han surgido experiencias interculturales conscientes de su profundidad geohistórica. Es decir, una colonialidad nacida en el siglo XVI ha encontrado su contrarrelato desde el siglo XVI; y es ahí donde intentamos ubicar el audiovisual intercultural en Colombia. En este sentido, podemos definir el documental intercultural y por extensión, el audiovisual intercultural como

[...] un elemento en una red de acciones que, juntas, buscan un objetivo. Tal objetivo depende del logro de múltiples tareas, que se articulan dentro y alrededor del documental. El cine es aquí entendido no sólo como fin sino también como medio para generar y fortalecer relaciones interculturales. Más concretamente, el documental no sirve sólo como representación de la realidad, sino además como indicio de una forma de conocer el mundo y como articulador y generador de acciones en la búsqueda de objetivos políticos. (Restrepo, 2013, p. 6)

Dentro de estas ideas podemos ubicar la experiencia del indígena arhuaco Amado Villafañe. Los arhuaco son una de las cuatro etnias que habitan hoy la Sierra Nevada de Santa Marta en Colombia y que conforman el colectivo de comunicación Zhigoneshi. Zhigoneshi es un vocablo kogi que significa yo te ayudo, tú me ayudas, ayuda mutua. Villafañe es uno de los fundadores del colectivo. Según Villafañe (2009), su tarea en el audiovisual comenzó porque un mamo le dijo que había que comenzar a difundir el mensaje hacia afuera, al “hermano menor”, para que entre los “hermanos menores” salgan aliados para la protección de la Sierra.

Nosotros por principio no somos violentos y nunca nos vamos a defender a través de prepararnos para hacerle enfrentamiento a los uniformados. Hay que comenzar a difundir el pensamiento y entre ellos mismos salga gente aliada que empiecen a defender la cultura de la Sierra. Yo había visto muchas películas porque tuve una infancia muy cercana a Valledupar, entonces bajaba a la ciudad, subía y... Entonces había visto algunas películas y unos libros y cuando el mamo dice que hay que difundir el pensamiento pensé que lo más fácil era hacer una película y escribir un libro y empezar a difundir ese pensamiento hacia afuera. (Villafañe, 2009)

Por medio de una antropóloga amiga, los integrantes del Colectivo Zhigoneshi contactaron al antropólogo y realizador Pablo Mora y le pidieron que los apoyara los proyectos para conseguir fondos que les permitieran realizar películas. A partir de ese momento se comenzó a tejer una relación que lleva varios años. Algunos de los detalles de esa relación se ponen en escena en la película Sey Arimaku: la otra oscuridad.

Movimientos sociales étnicos: Del documental etnográfico al cine intercultural

Los movimientos sociales alrededor del mundo han sido actores muy importantes en la historia de la producción cultural, pues ellos han interrogado los diversos campos de producción de conocimiento como la antropología, el audiovisual y la comunicación. Según el antropólogo chicano Renato Rosaldo, son justamente los movimientos sociales los que anticipan la crítica a la objetividad argumentando que ésta esconde intereses de dominación (Rosaldo, 1984, p.342). La crítica a la etnografía está relacionada justamente con la crítica a la objetividad, que en América Latina también ha venido desde los movimientos sociales, con un gran impulso en los años 90. Esta es la década del levantamiento zapatista, un evento que le da un gran impulso, no sólo a la política que se articula desde los movimientos sociales, sino también a la reflexión sobre lo que ahora podemos llamar la justicia epistémica y epistemológica. Desde este ámbito crítico los movimientos sociales, especialmente el movimiento indígena y, en menor medida, el movimiento afro se empiezan a interrogar por la representación, su poder político y epistémico.



Contrariando la idea imperante de su falta de historia, a partir de la cual surgió la antropología y con ella su principal instrumento metodológico, la etnografía, el movimiento indígena daba a conocer la conciencia de su profundidad histórica al enfrentarse a los expertos desde una perspectiva político epistémica. Los antropólogos que habían vivido durante tantos años de sus descripciones sobre los aborígenes empezaban a ser objeto de crítica y de análisis. Si bien el conocimiento construido y revisado desde las universidades ha tenido mucho que ver en este proceso, es fundamentalmente el poder epistémico de los movimientos sociales el que comienza a imponer nuevos condicionamientos y nuevas interrogaciones a los procesos etnográficos, que los obliga a pensarse de otra manera.

En el audiovisual intercultural, a diferencia del documental etnográfico, ya no se trata de entender cuáles son los “mecanismos implicados en la producción de la alteridad” (Nichols, 1997, p.266) sino de comprender la relación intercultural dada en la producción de la pieza audiovisual y las relaciones interculturales que se propone apoyar y fortalecer. En suma, no se trata solo de la construcción de representaciones sino de construcción o intento de construcción de relaciones sociales justas, en donde la justicia se juega tanto en el plano económico, como en el político y epistémico.

En la etnografía se observa la generación de conocimiento sobre el otro, su aproximación a otras culturas o incluso a la propia es de corte culturalista. La interculturalidad en cambio nos deja ver el conocimiento del otro como conocimiento legítimo, el otro no se deja etnografiar, porque conoce las raíces político-epistemológicas de esta práctica (Wallerstein). En este sentido, Nichols afirma que la etnografía invoca una curiosidad constantemente renovada e inagotable; lucha por la perpetuación de la curiosidad. Se descubre continuamente la diferencia y se pone al servicio de la comprensión científica. Se hace hincapié en el encanto del Otro; sirve de conocimiento. Se trata de un mundo en el que nosotros conocemos a ellos, un mundo de sabiduría triunfal” (Nichols, 1997, p.276).

Muchas veces esas propuestas han sido conducidas a lo que podríamos llamar el giro interculturalista, que ha permeado la antropología y el cine que representa pueblos distintos a los de los realizadores del mismo. En este contexto de interrogación político epistémica se sitúan muchas propuestas cinematográficas actuales. En Colombia por ejemplo tenemos, además del colectivo Zhigoneshi, Cineminga, la Corporación Afrocolombiana de Desarrollo Social y Cultural, Carabantú y la ONG Sello Negro, entre otras, todas iniciativas provenientes de los movimientos indígena y afro.

Ver o hacer una película sobre situaciones injustas sufridas por algunas culturas suele tener poco impacto. La representación en el cine como forma de propagación de representaciones sociales culturalmente más justas tiene su impacto, pero hay tanta representación, que las “correctas” se suelen perder en el inmenso océano de información y conocimiento. Tal vez esta es una de las reflexiones de las que partió David Whiteman cuando propuso su metodología del análisis de impacto basado en el tema.

Whiteman (2010) nos dice que su propuesta de análisis del documental político centrado en los procesos de producción y de circulación es más adecuada porque logra visualizar el impacto real que tiene una película en el cambio social, en las transformaciones políticas, etc. A partir de esta propuesta metodológica podemos decir que lo que hace que una película realmente tenga un impacto político y social, es que centre sus estrategias de transformación social y de representaciones sociales en una red de acciones activistas en las que el documental como producto terminado es solo un nodo. De acuerdo con esta aproximación podemos decir entonces que lo que se estaría planteando es una aproximación materialista del impacto del documental.

En América Latina y el mundo, tenemos una inflación de propuestas interculturales, muchas de ellas lo abordan desde una visión culturalista de la cultura, es decir, aquella que centra sus propuestas en elementos simbólicos, como el idioma principalmente. En franca oposición a lo que se considera como una aproximación tibia a un problema complejo, algunas vertientes del pensamiento han comenzado a plantar cara a esta propuesta con una opción materialista de la cultura y por ende de la interculturalidad. Aquí podemos contar con trabajos como los de Raúl Fonet-Betancourt o Katerine Walsh.

Tomando los elementos de Whiteman, Fonet-Betancourt y Walsh, entendemos entonces el documental intercultural como aquél que no solo se inserta como una mirada otra del mundo dentro del mundo del cine, sino que además se articula como nodo dentro de una variedad de acciones que buscan la justicia social y epistémica que en últimas lograrían la visibilización (y normalización) de la mirada cinematográfica indígena. La lucha por desexotizar el cine hecho por indígenas y sobre indígenas es una batalla que se juega en el terreno de las representaciones, pero para poder ganarla tiene que librar muchas otras batallas políticas. Al audiovisual intercultural no le interesa ser objetivo como lo busca el film etnográfico, el documental intercultural busca solidaridad y legitimación epistémica, que muchas veces se opone a los cánones más ortodoxos e incluso más heterodoxos de la etnografía y la antropología. Plantea un giro epistemológico ante el cine culturalista. Al plantearse como un giro epistemológico ante el documental culturalista, el intercultural va más allá de la idea de la etnografía reflexiva e interactiva, porque trasciende el ámbito de la representación y se instala como propuesta política en los términos de Whiteman, que se la juega en otros campos además del de la exhibición y las simpatías que ésta pueda despertar en individuos particulares.

Conclusiones

Como ya hemos sugerido, nuestra propuesta entiende el documental intercultural como una intervención epistémica y epistemológica. Es decir, una intervención que pone a circular saberes y formas diferentes de legitimarlos. Desde esta perspectiva y tomando en cuenta nuestra propuesta teórico-metodológica, comprendemos, siguiendo a Boaventura de Sousa Santos, que el realismo del conocimiento no se mide en términos representacionales, es decir, lo que me interesa no es la representación del otro. La medida del realismo la da el conocimiento como intervención en la realidad. De aquí que nos interese evaluar las acciones concretas que se desarrollan alrededor del documental, no entenderlo como pieza terminada, sino como un nodo en el que convergen múltiples acciones tendientes a transformar “las estructuras, instituciones y relaciones sociales, y la condición de condiciones de estar, ser, pensar, conocer, aprender, sentir y vivir distintas”.

Hasta ahora podemos decir que el audiovisual intercultural puede ser usado para establecer vínculos con otras culturas, conocerlas y establecer lazos de solidaridad con ellas. Lazos solidarios que se plantean desde el reconocimiento de estar en una situación similar, un proceso empático. Este es el caso de los documentales vascos, que sirvieron para conocer las culturas y ayudar a crear redes de apoyo. Pero para nosotros estos no son los casos más interesantes en lo que al audiovisual intercultural se refiere.

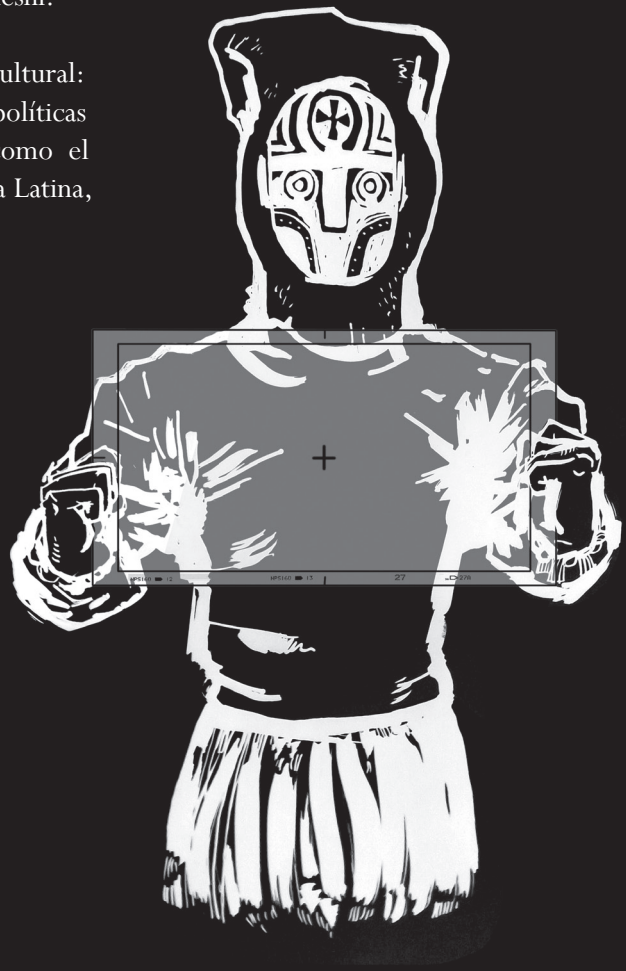
Vemos también el caso de la educación, donde la motivación principal es educar a la propia cultura, como en el caso de *Crónica de un baile de muñeco* de Pablo Mora, pero que también dio pie a una reflexión estética y epistemológica, ¿quién es el autor?, ¿desde dónde se representa a sí mismo?, ¿cuáles son sus intereses?

Encontramos otras iniciativas que buscan que el lente tenga un filtro que permita el conocimiento del mundo desde el ojo negro o indio, es el caso de la manera en que se está haciendo audiovisual dentro de algunas agrupaciones afro.

También tenemos el caso de las colectividades que usan el audiovisual como una forma de adherir simpatías y buscar aliados en la cultura dominante, es el caso del colectivo Zhigoneshi.

Otra conclusión parcial sobre el documental intercultural: tienden a desarrollarse como parte de iniciativas políticas ligadas a movimientos sociales de carácter étnico como el Movimiento Indígena o el Movimiento Afro en América Latina, o movimientos nacionalistas y/o internacionalistas. Y suelen organizarse y en ocasiones surgen de lo que Boaventura de Sousa Santos llama el cosmopolitismo contrahegemónico o subalterno, que implica como forma cultural y política de la globalización contrahegemónica y que,

“consiste en un conjunto de redes, iniciativas, organizaciones y movimientos que luchan contra la exclusión económica, social, política y cultural generada por la encarnación más reciente del capitalismo global, conocida como globalización neoliberal...Estas iniciativas, movimientos y luchas con animadas por un ethos redistributivo, en su sentido más amplio, implicando la redistribución de los recursos materiales, sociales, políticos, culturales y simbólicos y, como tal, está basado en el principio de la igualdad y el principio del reconocimiento de la diferencia”. (Santos, 2010, p. 47)



Uno de esos espacios en el llamado Sur Global ha sido el Foro Social Mundial y en donde los indígenas han tenido un gran protagonismo en la búsqueda del pensamiento posabismal en palabras de Boaventura de Sousa Santos o interculturalidad en palabras de Raúl Fornet-Betancourt o Katherin Walsh.

Notas

- ¹ Docente-investigadora, Grupo de Investigación Comunicación, Periodismo y Sociedad, Departamento de Comunicación Social, Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia, Calle 70 # 52-21, Medellín, Colombia. E-mail: paularestrepohoyos@gmail.com
- ² Estudiante del Pregrado en Comunicaciones e integrante del Semillero Sinfacciones, Grupo de Investigación Comunicación, Periodismo y Sociedad, Departamento de Comunicación Social, Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia, Calle 70 # 52-21, Medellín, Colombia. E-mail: kellymanosalva@gmail.com
- ³ Estudiante del Pregrado en Comunicaciones e integrante del Semillero Sinfacciones, Grupo de Investigación Comunicación, Periodismo y Sociedad, Departamento de Comunicación Social, Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia, Calle 70 # 52-21, Medellín, Colombia. E-mail: erikabenjumeapoli@gmail.com
- ⁴ Estudiante del Pregrado en Comunicaciones e integrante del Semillero Sinfacciones, Grupo de Investigación Comunicación, Periodismo y Sociedad, Departamento de Comunicación Social, Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia, Calle 70 # 52-21, Medellín, Colombia. E-mail: melissanorenagiraldo@gmail.com
- ⁵ La constitución colombiana de 1991 es una constitución utópica, la utopía es un término griego que significa lo que no tiene lugar, pero no quiere decir que no pueda llegar a tenerlo. En nuestra anterior constitución, los indígenas no eran ciudadanos, pero en el artículo 7 de la constitución del 91 se establece que todas las culturas que coexisten en el país deben ser tratadas con igualdad. En una constitución de este tipo la conservación de este tipo de culturas es de interés general.

Referencias

- Bruzzi, S. (2000). *New Documentary: A Critical Introduction*. Londres: Routledge.
- Mateus, A. (Ed.) (2012). Cuadernos de cine colombiano (17A y 17B): Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento. Recuperado de: <http://idartes.gov.co/index.php/cinematca-multimedia/282-ebooks/publicaciones-2012>
- Mora, P. (2012). Más allá de la imagen: aproximaciones para un estudio del video indígena en Colombia. Cuadernos de Cine Colombiano No. 17, Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento. Recuperado de: <http://idartes.gov.co/index.php/cinematca-multimedia/282-ebooks/publicaciones-2012>
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Santos, B. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Trilce.
- Restrepo, P. (2013). El documental intercultural como herramienta política: bases teóricas y metodológicas a partir de dos estudios de caso. *Palabra Clave* 16 (2), p. 470-490.
- Rosaldo, R. (1984). *Cultura y verdad: la reconstrucción del análisis social*. Quito: Abya Yala.
- Said, E. (1977). *Orientalism*, London: Penguin.
- Villafañe, A. (2009). Entrevista por Angélica Mateus. Recuperada de: http://www.youtube.com/watch?v=eM-vziWD3oA&feature=em-share_video_use
- Walsh, K. (2010). *Interculturalidad crítica y educación intercultural*. Recuperado de http://www.aulaintercultural.org/IMG/pdf/Interculturalidad_Critica_y_Educacion_Intercultural1.pdf
- Wimmer, F. (2000). Tesis, *condiciones y tareas de una filosofía orientada interculturalmente*. *Polylog*. Disponible en: <http://them.polylog.org/1/fwf-es.htm#s1> [Consulta: Junio 24 de 2008].

Videografía

- Mora, P. (2003). Crónica de un baile de muñeco
- Zhigoneshi. (2012). Sey Arimaku: la otra oscuridad