

Nuestras miradas

Pablo Mora Calderón
Noviembre 2013

Hay sin duda un abismo infranqueable entre la película evangelizante del antropólogo Vidal Antonio Rozo, *Almas Indígenas* (1962) y el documental televisivo *Mujeres que tejen cultura* (2009), realizado por indígenas kankuamos de la Sierra Nevada de Santa Marta. En sus años respectivos, ambas obras obtuvieron el premio India Catalina del Festival de Cine de Cartagena y reflejan las transformaciones profundas del gusto de los jurados pero, sobre todo, de las actitudes individuales y colectivas de la sociedad colombiana por la cuestión indígena, que van del desprecio absoluto a la admiración relativa.

En la primera, los indígenas colombianos se volvieron protagonistas de la pantalla a costa de su desvalorización radical. Algo tuvo que ver el eco tardío de la encíclica *Vigilante Cura* —dedicada al cine por el papa Pío XI en 1936— que animó a sacerdotes claretianos y capuchinos a aventurarse en el arte cinematográfico, interesados hasta entonces en combatirlo y censurarlo por sus estímulos a la perversión y la corrupción. Emberakátíos y Arhuacos fueron entonces representados en películas de ficción que tuvieron el único propósito de servir a la empresa apostólica de esas congregaciones. Estos pueblos prestaron indígenas de carne y hueso para quedar atrapados en las tramas de la redención cristiana. Para la historia ignominiosa de nuestras imágenes en movimiento, en los archivos del patrimonio fílmico reposan películas como la del sacerdote Miguel Rodríguez, *Amanecer en la selva* (1950) y la del propio Vidal Rozo, *El Valle de los Arhuacos* (1964), cargadas de prejuicios por la vida y el pensamiento de esos pueblos.

En el video realizado por TV Kankuama —el primero y único canal étnico existente en Colombia— se narra la contribución femenina a la cultura de un pueblo arrasado en su lengua e identidad por décadas



de violencia y conflicto armado. La obra es una prueba de los ingentes esfuerzos de ese pueblo por restaurar su dignidad e integridad física y cultural. El reconocimiento que conquistó en La Meca del cine nacional tuvo que ver, por supuesto, con la transformación institucional que dio el país a partir de 1991, cuando la Asamblea Constituyente formuló el principio de igualdad de todas las culturas en nuestra nación. No sobra recordar que la letra incluyente de la Carta política, que propició una discriminación positiva de la diferencia cultural, fue escrita también por manos indígenas.

El país ha cambiado y hoy podemos mostrar con complacencia que, casi 50 años después de la aparición de *El Valle de los Arhuacos*, salió a la luz *Nabúsmake, memorias de una independencia* (2010), una obra de impronta arhuaca que ajustó cuentas con los evangelizadores de la época, desenmascarando el despojo de tierras, la reclusión forzada, la prohibición a hablar la lengua nativa, la obligación de contraer matrimonio con indígenas de otras etnias, la usurpación del gobierno propio, la persecución, tortura y asesinato de autoridades tradicionales y un abultado etcétera que constituye el prontuario más evidente de la aculturación compulsiva propiciada por los capuchinos durante más de 60 años. La película tiene el mérito de invertir la obcecada fórmula de Occidente, “de la barbarie a la civilización”, con las mismas herramientas historiográficas y audiovisuales que fueron usadas en contra de ese pueblo.

Es de ese tipo de películas que trata este catálogo: de un cine otro que desde hace por lo menos tres décadas viene haciéndose en todo el continente americano. No deben confundirse estas nuevas formas de creación audiovisual con el *cine acerca de los otros* que circula en las pantallas y que se ha interesado por diversas razones en representar a los indígenas. Los escasos y valiosos trabajos historiográficos como el de María Angélica Mateus, *El indígena en el cine y el audiovisual colombiano: imágenes y conflictos* (2013),

han rastreado las huellas tempranas de estas representaciones, evidenciando cómo, mucho antes de la aparición del sonido sincrónico, el mundo étnico se presentó a los ojos curiosos de los espectadores como incapaz de hablar por sí mismo. Los ejemplos de esas miradas deformadas y estigmatizadoras abundan: Carijonas y Pirangas que sirvieron de bogas y cargueros en la travesía que hiciera por sus territorios el médico, arqueólogo y novelista César Uribe Piedrahita, apenas sí quedaron incluidos en su película *Expedición al Caquetá* (1931), únicamente como testigos serenos del desconcierto de los excursionistas, expresado en el intertítulo: “La cámara no asusta a estos buenos amigos”. O el documental de 1937 atribuido a Kathleen Romelli que sirviera para promover y justificar el monopolio de la explotación aurífera de la compañía estadounidense *South American Gold Platinum* en el Chocó. Las imágenes de la población indígena que aparecieron en tomas sueltas y descontextualizadas sirvieron de “prueba” al texto escrito en la pantalla: “La población del oeste de Colombia es principalmente negra, pero los pocos indios que subsisten conservan su pureza racial.” Y qué decir del trabajo del Marqués de Wavrin, un aventurero belga quien, haciéndose pasar por antropólogo, rodó la película *Chez les Indiens sorciers* (Entre los indios hechiceros, 1935) y publicó un libro 18 años después en París presentándose como un testigo civilizado de costumbres arcaicas en Colombia. De los Katíos del Chocó escribió: “Estos “indios no tienen ninguna tradición del pasado y su único culto parece ser la hechicería.” A los Nasa del Cauca los describió como “toscos” y a los Kogui de la Sierra Nevada de Santa Marta como “sucios y de aspecto degenerado”.

Los pueblos indígenas tuvieron que esperar varias décadas para que su imagen y su voz se volvieran más consistentes. Cambios culturales, políticos, discursivos y tecnológicos en los años 60 y 70 del siglo pasado (entre los que cabe el giro relativista de la antropología y la crítica al colonialismo) pusieron de moda la



consigna de “darle voz al que no la tiene”. El relato documental de masacres y torturas cometidas por “blancos civilizados” contra los Guahibos en *Planas, testimonio de un etnocidio* (1974), del cineasta Jorge Silva y la antropóloga Marta Rodríguez, inauguró el viraje hacia un nuevo tipo de cine comprometido con las visiones traumáticas de los pueblos indígenas. *El pecado de ser indio* (1975) de Jesús Mesa García sobre la masacre del pueblo Cuiba en La Rubiera o *Madre Tierra* (1975) de Roberto Triana son ejemplos documentales de nuevos puntos de vista, caracterizados también por mantener un poder semiótico que monopolizó hegemónicamente las representaciones étnicas por fuera de su propio entramado simbólico. Estos antropólogos y documentalistas contribuyeron, sin duda, a la figuración indígena en la construcción de las identidades nacionales y muchas de sus películas sirvieron a la integración de esos pueblos al proyecto moderno del Estado-Nación, y otras a la contundente denuncia de su situación oprobiosa.

Pero el cine y el video hechos por los pueblos indígenas son distintos. Sus creaciones provienen de sujetos que visibilizan desde adentro el mundo de las identidades y de los movimientos étnicos, revaluando los imaginarios de frontera a partir de prácticas de creación colectiva y colaboración intercultural que no solo aportan a la comprensión de lo étnico desde visiones endógenas sino que están modificando sustancialmente las viejas concepciones del arte, la cultura y la política. El multiculturalismo estatal, desprovisto de las urgencias políticas de los movimientos indígenas, se mantiene relativamente indiferente a esta contribución expresiva, poniendo en aprietos su retórica de la inclusión y de igual ciudadanía y evidenciando las limitaciones de una tímida política pública que sigue siendo lugar de exclusión y privilegios.

A pesar de su cantidad nada desdeñable, las más de 70 películas que han producido colectivos

indígenas en todo el país en los últimos cinco años configuran un territorio poco escudriñado por investigadores y críticos. Definir sus límites es, de entrada, un asunto complejo que está lejos de estar unificado. Faye Ginsburg (2004), al delimitar el campo, recomienda el uso de categorías de clasificación que provienen de los antropólogos como *video indígena*, *audiovisual indígena* y otras como *medios indios* o *medios aborígenes*. Sin embargo, algunos autores indígenas se niegan expresamente a considerar lo que hacen como obras y prefieren referirse a ellas como “materiales de comunicación” o simplemente *videos*. A su turno, la cineasta del pueblo Mapuche Jeannette Paillán, actual presidenta de la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas, critica la terminología empleada usualmente para describir a los comunicadores indígenas como *videastas* y prefiere referirse a ellos como directores o documentalistas. Inscribirlos en esa categoría, argumenta, tiene el doble efecto de reducir su labor y capacidad técnica y reforzar las asimetrías entre el celuloide y el video, a pesar de los cambios que ha provocado la ascendencia de la era digital desde los años noventa.

En este contexto polémico, el análisis de las formas audiovisuales indígenas y de sus contenidos empieza a abrirse camino. Este *Nuevo Mundo* de imágenes y sonidos ofrece, para utilizar la expresión de Serge Gruzinski (1999), un contorno móvil y múltiple; su estudio no debe reducirse exclusivamente a las representaciones sino a los programas y políticas que las han hecho posibles y al examen del desenvolvimiento de sus intervenciones. Así lo han entendido Juan Francisco Salazar y Amalia Córdova (2008) cuando, ampliando el concepto griego de *poiesis* aplicado a los estudios filmicos, han investigado tanto los procesos de creación como los productos de representación de estas particulares lógicas de reproducción cultural en América Latina y han propuesto denominarlas “poéticas de los medios indígenas”. Amalia Córdova (2011)



ha caracterizado las obras indígenas como de “estéticas enraizadas”, trazando su genealogía en un campo autónomo e independiente de otras formas de producción audiovisual y dando algunas claves de su distintividad. En contravía, en un artículo reciente, *Lo propio y lo ajeno del otro cine otro* (2013), al analizar los usos y convenciones de esta producción diferenciada, he encontrado relaciones históricas y estéticas con otras formas de representación como el documental antropológico, las etnografías visuales, el cine “imperfecto” de los años 60 y 70, la producción “militante” o de activistas políticos sintonizados con la causa indígena y el cine “doméstico” que ha sido reconfigurado por las vanguardias artísticas para producir “ensayos personales”. Todas estas corrientes, por oposición y semejanza, me han ayudado a situar el objeto de mi interés desde la doble perspectiva que inquieta a los estudiosos de los géneros cinematográficos: el de las estrategias narrativas y los horizontes de expectativa de sus públicos.

Charlotte Gleghorn (2012), investigadora de la Universidad de Londres, familiarizada con los circuitos internacionales de exhibición del video indígena de América, ha llamado la atención sobre la inconveniencia de aplicar las mismas categorías y términos provenientes de tradiciones anglosajonas a contextos culturales distintos. Apoyada en la realizadora y antropóloga indígena Beverly Singer de la Universidad de Nuevo México, ha mostrado cómo las acepciones corrientes de *vanguardista*, *documental* o *etnográfico* no son categorías naturales y además explican poco la creación audiovisual indígena. La inscripción forzada en determinadas corrientes estéticas que poco tienen que ver con el mundo indígena no es recomendable, dado que relaciona esas obras con conceptos preestablecidos, en lugar de buscar nuevas formas de describirlas y explicarlas. El trabajo de Gleghorn no es solamente analítico y da cuenta de las complicidades que tienen estudiosos del primer mundo con los procesos indígenas. Aboga por una crítica

comprometida que alimente positivamente los procesos que se vienen adelantando en todo el continente americano para despertar el interés de nuevos públicos y concientizar a los espectadores sobre las difíciles situaciones que enfrentan los pueblos indígenas, pero también sobre su vitalidad en procesos de recuperación cultural, experimentación en nuevas narrativas y su capacidad de resistencia.

La auto-representación de la realidad

La modalidad de auto-representación que define las lógicas narrativas de estas producciones y sus características formales no es sino la expresión de una realidad compleja y cambiante de relaciones sociales específicas que han construido los pueblos indígenas en su relación con las amenazas que les vienen de afuera. Forzados por acontecimientos sociales, muchos indígenas han tenido que apropiarse cámaras y micrófonos para protegerse ellos mismos y a sus pueblos. Porque los traumatismos no son solamente asuntos de un pasado remoto cuando se inició la conquista española de América a finales del siglo XV, sino del aquí y el ahora en Colombia: la guerra en el Cauca y las cruentas movilizaciones en medio del fuego cruzado; los desplazamientos forzados y masivos de familias indígenas en Risaralda, Antioquia, Chocó y Nariño; los nuevos casos de violaciones a sus derechos humanos; las cifras en aumento de asesinatos a comunicadores, líderes y autoridades tradicionales; las persecuciones, hostigamientos y confinamientos forzados; las afectaciones causadas por el extractivismo minero-energético; la contaminación de territorios ancestrales; las discriminaciones mediáticas; el incumplimiento de acuerdos; la violencia sexual; la mutilación por minas antipersonales; los conflictos por apropiación de tierras... Semejante panorama le da la razón a las voces alarmadas de las víctimas y a las relatorías nacionales e internacionales sobre la grave situación de exterminio físico y cultural de los pueblos indígenas en Colombia.



En parte por esto, los movimientos étnicos vienen reclamando derechos a la creación y recreación de sus propias imágenes de manera autónoma. De los 102 pueblos indígenas que sobreviven en el país unos 25 han hecho el tránsito en este siglo hacia nuevas formas comunicativas, mediante el acceso y la reapropiación de las tecnologías audiovisuales del video, la radio y el internet. Buena parte de las obras producidas por autores indígenas en años recientes emergen como respuesta a la imposición de imaginarios mediáticos (televisivos y cinematográficos) que, a su juicio, borran o distorsionan su realidad. Más que ejercicios aislados de creación artística, se conciben como oportunidades para desatar o fortalecer procesos de autoafirmación cultural y como estrategias para plantear utopías o deseos emancipatorios en cuestiones de soberanía, ciudadanía, modelos de desarrollo y políticas culturales.

Si bien los procesos de creación audiovisual indígena se restringen a ámbitos localizados y dispersos en la geografía nacional, las conexiones entre sus autores son evidentes pues coinciden en las mismas arenas de agenciamiento político y social: la de los movimientos indígenas regionales y nacionales, y la de la esfera pública de difusión en festivales nacionales y circuitos internacionales. No es forzado pensar entonces que las obras comparten rasgos comunes de motivación pues están conectadas orgánicamente con las agendas políticas de las organizaciones que las sustentan, y que sus autores pueden ser considerados como una comunidad de practicantes que persiguen objetivos socialmente comunes (dada su condición de *diferentes*), en un escenario nacional y global jerarquizado y desigual de luchas, tensiones y debates.

Esta apreciación ha llevado a pensar en la aparición de un nuevo género cinematográfico, definido –como indican los manuales– por compartir unas tendencias, diferenciarse en sus modos de narrar y tener un público cautivo.

Sin embargo, más allá de unas motivaciones similares de creación, se advierten en las obras particulares y diferentes modos de construcción, determinados socialmente por formas específicas de producción simbólica. Así que es apresurado plantear la idea de clasificar películas por su inscripción en movimientos sociales o procedencias regionales (como el “cine negro”, el *Western* y ahora el “cine indígena”). El ejercicio de empaquetar se agrava, aumentando la confusión, cuando se utilizan otros procedimientos más interesados en la narratología (verbigracia, comedia burguesa, melodrama o de aventuras). Por lo demás, las creaciones indígenas que practican las más diversas modalidades (documentales, de ficción, de animación, de ensayo y de formas híbridas) no han interesado a las grandes empresas de distribución que son las que usualmente utilizan la noción de género para acomodar a los consumidores a sus estrategias de mercadeo según estándares industriales.

Abya Yala

Es interesante el hecho de que algunos realizadores indígenas de Colombia –no todos– inscriban su oficio en una vasta corriente audiovisual que ha dado en llamarse del *Abya Yala*, en franca reacción contra el cine hecho desde “afuera”⁷. Esta auto-adscripción ya es reveladora semánticamente. El término que proviene de los pueblos Kuna de Panamá y Colombia significa “tierra en plena madurez” y es utilizado frecuentemente en las agendas políticas de los movimientos indígenas del continente para referirse a la América de los pueblos originarios. Como lo argumenta Armando Muyulema (2001), esta expresión tiene una doble implicación: un posicionamiento político y un lugar de enunciación. Se trata de una manera de enfrentar el peso colonial presente en América Latina, articulado ideológicamente con el mestizaje y sus proyectos culturales de modernización. En este sentido, el acto político de renombrar, aunque deja por fuera de su conceptualización a los



pueblos de descendencia africana, representa un paso hacia la descolonización.

Este crucial desplazamiento advertido por las ciencias sociales latinoamericanas que practican la crítica cultural ha puesto la mirada en perspectivas epistemológicas construidas desde la diferencia colonial por parte de sujetos llamados por el sinuoso lenguaje académico en boga “subjetividades subalternizadas”. Fue Catherine Walsh (2005) quién invitó hace ya varios años a la academia a pensar esas producciones de conocimiento que tienen un proyecto distinto del poder social y con una condición social del conocimiento también distinto. En este sentido, los contenidos de la producción audiovisual indígena no son solamente huellas en el tiempo del mundo histórico de los indígenas, tal como lo plantea la teoría convencional al analizar las funciones denotativas de los documentos audiovisuales, sino enunciados que constituyen, más que evidencias sobre la realidad, formas discursivas para interpretarla. Y es que, para decirlo de una vez, la producción audiovisual indígena —como lo fuera en su momento la Historia Oral rearmada desde los Andes por Silvia Rivera Cusicanqui (199) para contribuir a la reestructuración de las ciencias sociales con una agenda de descolonización epistémica— se sitúa hoy como una verdadera potencia de interpretaciones, desmitificaciones y contrapuntos a las hegemonías artísticas, científicas y políticas de la cultura letrada de Occidente.

Dos películas provenientes de las nuevas tradiciones videográficas del pueblo Nasa me ayudarán a ejemplificar el argumento anterior: *País de los pueblos sin dueño* (2008) y *Jiisa Weçe* (2010). Cada una de ellas, a su manera y en disímiles y complejas convenciones narrativas, subvierten, ironizan y combaten el colonialismo. Sus autores, corresponsales de guerra situados o directores de nuevas imaginaciones a mitad de camino entre el documental y la ficción, nos revelan las tramas alternativas y en ocasiones subversivas de saberes y oficios que intentan restaurar el mundo y devolverlo a su propio

cauce.

La primera película nació al calor de las urgencias sociales y políticas en 2009, durante la larga marcha hacia Bogotá de la Minga Social y Comunitaria, cuando “la otra Colombia” rechazó con dignidad el Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y la militarización de sus territorios, asociado al proyecto global de muerte que une paramilitarismo y empresas multinacionales de extracción. En la arena de las convenciones periodísticas del directo, la obra del Tejido de Comunicaciones para la Verdad y la Vida de la Asociación de Cabildos del Norte del Cauca, ACIN, no se agota en ella para dar cuenta de quién mató a un comunero en esa marcha, sino que desenmascara la verdad oficial amplificadas por los medios masivos. Los textos y las acciones registradas en esa obra se distancian del espectáculo informativo convencional. Es también a los noticieros privados a donde se dirige la batalla, concebidos ya no como instrumentos de transparencia sino de opresión simbólica. El documental reacciona a las fragmentarias y descontextualizadas notas periodísticas en las que se acusa a los indígenas de terroristas, y a la circulación de la versión peregrina de que la bala salió del lado de los manifestantes “para caldear los ánimos”. Como lo ha afirmado Jacques Derridá, la verdad, sea cual sea, es producida, construida, en un campo de combate desigual. Aquí ya no hay metáfora sino pura literalidad: una verdad asociada a la presencia cercana, casi íntima, de los camarógrafos indígenas y otra distante, oficial, emanada del frío set bogotano de los noticieros.

El dispositivo audiovisual de la movilización, que incluye un diálogo tenso en medio de las balas entre un comunicador nasa y un grupo de soldados, está organizado para corroer por dentro los imaginarios negativos de la protesta indígena (de estereotipación y criminalización), impuestos por los grandes medios. No se trata de un montaje impulsado por la parcialidad de los indígenas, como replican el director



de la policía y el mismísimo presidente en las emisiones televisivas, acusándolos de temerarios y mentirosos. Los testimonios no son reelaboraciones posteriores al acontecimiento, ni las imágenes están forzosa y convenientemente acomodadas en la sala de montaje. Tampoco es en la confrontación verbal de unos y otros donde el espectador va a afiliar su creencia, sino en la fuerza simple del acontecimiento que se despliega a nuestros ojos, en los actos colectivos de los manifestantes. Al final, sobre los créditos, cuando el espectador ya se ha olvidado de preguntarse por los resultados de las investigaciones, porque se intuyen secretas e impunes, aparece otra imagen del archivo noticioso: el presidente, rodeado de altos mandos militares, reconoce la culpabilidad de un patrullero en la muerte del anónimo manifestante indígena. La verdad oficial se desintegra en las propias palabras del mandatario.

Por su parte, *Jiisa Wece* del colectivo Cineminga es el más reciente eslabón en formato de video de esa larguísima concientización histórica del pueblo nasa de Tierradentro que le da sentido al presente. Se trata de una obra construida sobre una compleja trama narrativa de docu-ficción, en el que la figura principal es Manuel Quintín Lame, un humilde terrajero semi-analfabeto de Tierradentro que a principios del siglo XX se convirtió en caudillo y sentó las bases de las reivindicaciones étnicas contemporáneas. Su pensamiento, escrito por él con ayuda de su secretario Florentino Moreno en 1939 (un manuscrito de 118 páginas titulado *Pensamientos del Indio que se Educó Dentro de las selvas colombianas*, publicado en 1971 por el Comité de Defensa del Indio) se ha convertido en fuente de inspiración de las organizaciones indígenas contemporáneas. En la película, Manuel Quintín Lame, interpretado por el *The Wala* Pío Quinto Oteca, va del pasado al presente sin contratiempos. El uso de saltos radicales en la temporalidad del relato y la irrupción del héroe en el presente demuestran un manejo cabal de las herramientas del lenguaje audiovisual en manos

del colectivo y de los referentes históricos que escogieron para llevar a la ficción. Liberados de la continuidad histórica, según un claro compromiso político de inscribir en el presente las hazañas de Quintín Lame, los autores de *Jiisa Wece* comparten la estrategia, esta vez en lenguaje audiovisual, del movimiento indígena del sur del Cauca: recurrir a una memoria que une el pasado lejano y reciente con el presente en un vínculo moral para producir una conciencia histórica cuyo objetivo práctico es conseguir fines ideológicos. En una de las escenas el Lame histórico irrumpe en una asamblea real en Tumbichucue —como lo hacía hace 100 años— y dialoga con los jóvenes comuneros. Su mensaje es claro: la gente debe pararse con firmeza, empuñar con fuerza el bastón y orientarse a una vida armónica. Los cabildos son ancestrales y nunca se acabarán porque nacen del ombligo de la tierra como los pueblos. Estas trasposiciones para reactualizar el pasado produjeron efectos emocionales entre las audiencias indígenas (porque fue hacia ellas a quienes estuvo dirigida la obra). Y fueron un aliciente efectivo para el accionar colectivo de hoy. Según la antropóloga Joanne Rappaport (2000), se trata de un sistema simbólico con su propia lógica interna que ha ido reformulando, siglo tras siglo, antiguos modelos de comportamiento para adecuarse a las cambiantes circunstancias políticas. Tal sistema lo comparten, a su manera, las organizaciones que hacen parte del movimiento indígena que en los últimos 50 años se han establecido para defender sus derechos frente a la sociedad dominante, y que se ha traducido en acciones de recuperación de tierras, promulgación de derechos, fortalecimiento de las autoridades del cabildo y revitalización de la cultura y la lengua.

El juicio del gusto

Enfrentado ahora a hablar de las películas de este catálogo, el asunto del gusto para fijar cuáles obras pueden entrar en el saco de mis preferencias es, cuando menos, problemático analíticamente y sospechoso socialmente. Ya



el sociólogo francés Pierre Bourdieu (1998) demostró rotundamente cómo nada clasifica tanto como las clasificaciones y Laurent Jullier (2002) en su arriesgado manual *¿Qué es una buena película?* nos ha recordado irónicamente el Nuevo Testamento: “Vuestros juicios servirán para que seáis juzgados”. En el contexto académico se promueve un cierto aire de desprestigio a quien se atreva a clasificar un inventario acudiendo al juicio del gusto y más si es de resonancias kantianas. Esa mirada omnipresente (fuera de todo lugar y tiempo determinados), distinguida o letrada, como lo ha mostrado María del Carmen Suescún (2002), “ya no encuentra un lugar para hacerse pública y ética al mismo tiempo”. Desechar una película por “mala” es anticipar una voluntad de dominación cuya pretensión sólo es aceptada a la salida de las salas de exhibición, en las conversaciones de café con los amigos. Allí donde Kant, el autor de *Crítica de la facultad de juzgar*, encontraba un hombre desinteresado (y por lo tanto universal) e intuitivo (y por lo tanto de sentido común) para determinar qué imágenes son bellas y verdaderas, hoy se ha convertido en un presuntuoso representante de una minoría acaparadora del buen gusto, subjetivo y anacrónico, cuando no complaciente con sistemas opresivos y, por lo tanto, políticamente incorrecto. Al margen de la estética como disciplina académica, el juicio inmanente formulado en Königsberg en el siglo XVIII sigue vivo y coleando en los corrillos de la crítica cinematográfica contemporánea.

Podría evadir la justificación de mis preferencias dando un rodeo por esos corrillos y plantear el asunto así: al inscribir y a la vez movilizar ingentes esfuerzos de resistencia y esperanza, ligados a luchas políticas y culturales, el carácter instrumental de las obras indígenas ha prevenido a críticos de viejo cuño, a directores de cine o a simples consumidores de obras de arte. Pero es justamente este carácter el que llama a proponer nuevos interrogantes, menos dirigidos a juzgarlas desde una supuesta vanguardia intelectual o artística que las ha

desdeñando por carecer de cierta “aura” (debido a la contaminación política de sus narrativas) o por sus imperfecciones estilísticas (es decir, una forma adaptada a sus funciones pero descuidada en sus convenciones). Con semejantes actitudes valorativas, casi ninguno de los títulos que hacen parte de este catálogo calificarían para esa crítica como obras dignas de llevar ese nombre, o aun, como películas mejores, más puras, nuevas u originales.

Las actitudes no son un problema, o lo son en el sentido de la curiosidad que despiertan. El problema puede ser enunciado con Bourdieu (1997), a modo de pregunta: ¿Por qué el sistema de producción de creencias de las obras cinematográficas, según unos criterios de valoración históricamente constituidos, no comparte la fe en estas obras? La respuesta más inmediata a estas preguntas es que hay críticos que utilizan el término *político* aplicado a las obras en forma de insulto y las desechan a la caneca de las propagandas. Harían bien estos críticos en acercarse a la relación histórica constitutiva que tiene el arte cinematográfico con la dimensión política. El tema ha sido abordado de muy diversas maneras por autores desde el propio nacimiento del cine: desde las vanguardias artísticas a comienzos del siglo XX, hasta autores contemporáneos como Jacques Rancière o Alan Bidou, pasando por Rudolph Arnheim, Sigfried Kracauer, André Bazin, Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard y Chris Marker.

Como ha mostrado Michael Renov en su ensayo *Hacia una poética del documental* (1990), las relaciones entre la política y la estética están culturalmente determinadas y provienen de contingencias históricas. En vez de invalidar las estructuras, funciones y efectos de las obras políticas, lo que debe entenderse de ellas es que provienen de prácticas culturales presionadas por principios de autoridad y legitimidad que moldean y limitan las formas estéticas. Si lo que molesta es su carácter simple y poco innovador desde el punto de vista formal o su fuerte



dependencia de las convenciones realistas, su importancia capital reside, precisamente, en su capacidad de alterar la conciencia pública acerca de las ideologías dominantes. Las aproximaciones del teórico Bill Nichols (1997) sobre el cine feminista pueden ser pertinentes para el cine indígena. En vez de dirigir la atención del espectador hacia los medios de representación como quieren las vanguardias artísticas reflexivas, la “escasa conciencia de la flexibilidad del medio cinematográfico” en los trabajos feministas concentra la mirada y construye significado sobre el funcionamiento del conjunto de la sociedad, poniendo en tela de juicio nociones inamovibles de sexualidad y género. Estas obras ofrecen a las mujeres la oportunidad de “dar un nombre compartido (opresión, explotación, manipulación, desvalorización) a las experiencias que previamente parecían ser personales o no tener trascendencia”. La toma de conciencia del espectador sobre las realidades del exterminio físico y cultural de los pueblos indígenas hace de estas obras ejemplos de reflexividad política donde se desmontan imaginarios y salen a flote realidades oscurecidas, fijando potencialmente el compromiso de los espectadores con las representaciones de ese mundo histórico.

En otro sentido, Juan Carlos Arias (2010) ha mostrado que la dimensión política de la imagen cinematográfica no tiene que ver, como a primera vista se puede pensar, con aquellas obras que se dedican a mostrar explícita o implícitamente consignas e ideologías políticas. Si fuera así, la interpretación de las obras indígenas podría reducirse a analizar sus estrategias retóricas, formales y narrativas para representar el pensamiento político de sus autores (es dable pensar que algunas obras están construidas en esa clave que otros autores han denominado cine social o de denuncia). Las imágenes, en esta perspectiva, serían subsidiarias de las ideas políticas. Arias cuestiona este abordaje y propone, para devolverle algo de dignidad a las imágenes cinematográficas, que el cine mismo es político y no solamente que *representa*

contenidos políticos. Apoyado en Foucault, Deleuze y Rancière, señala que los términos de revolución o resistencia, con los que se suele caracterizar al cine en general, no se reducen a asuntos de gobernabilidad, a ejercicios de toma o contestación del poder, sino a la constitución de modos de existir y de habitar, a la apertura de posibilidades de vida. E invita a pensar en las imágenes que resisten a pesar de que no muestren la realidad que intentan denunciar.

En ese sentido, podemos afirmar que toda la producción audiovisual indígena es política. Y lo es no solamente por sus temáticas sociales o por la voluntad de denuncia de algunas de ellas, sino porque, parafraseando a Arias, han conseguido construir otro país a través de la toma de voz y de imágenes de partes de su realidad —no solo personajes sino dinámicas sociales, fantasías y sueños— que han permanecido hasta ahora ocultas, mudas y sordas para la gran mayoría de los colombianos. El pensamiento que despliegan los creadores indígenas en la concepción de sus obras, la transformación radical de los cuerpos (no solo del ojo o el oído) de los camarógrafos y sonidistas indígenas, los ritmos que le imprimen a sus imágenes en el montaje, los ideales de verdad que intentan modelar en sus obras de ficción y, también, la aparición de nuevas experiencias perceptivas, estéticas y de estar juntos, son acontecimientos que están transformando los modos de existir y de habitar de los realizadores indígenas y de sus comunidades.

Lo que vemos, lo que nos mira

Abandonémonos un instante a la experiencia de la mirada pues, al fin y al cabo, debemos partir de lo que acontece en la pantalla para informar preliminarmente sobre nuestros actos de ver. En el momento en que somos espectadores entra en juego nuestra subjetividad, complejamente determinada. Con su carga de vida, las imágenes vienen a nosotros y nosotros vamos a ellas, intentando establecer un pacto de lectura,



a la vez racional y sensible. “Lo que vemos no vale –no vive– más que por lo que nos mira”, sentenció el filósofo de la imagen George Didi-Huberman (2006). En esta paradoja descansa también nuestra mirada “inquieta e inquietante” sobre ese conjunto de imágenes que se despliegan a nuestra observación. ¿Qué vemos? ¿Qué queremos ver? Pero también –como nos lo recuerda Suescún Porras en la obra citada–, ¿qué busca el hecho visual de nosotros? En apariencia, gobernamos nuestra mirada, pero bien pronto ese acto se convierte en un verdadero enfrentamiento cuando reconocemos que lo que nos mira tiene tanto de sujeto de nuestra mirada como nosotros tenemos de objeto de la suya.

No puedo contemplar neutralmente estas obras de impronta indígena. No es posible hacerlo. Y no me refiero solamente a lo que parece más obvio: a los fragmentos de video que como emanaciones fantasmáticas acuden desordenadamente a mi memoria, donde desfila el horror de la persecución y la muerte (*El país de los pueblos sin dueño*, 2008) o la amenaza perturbadora de los despojos pasados y presentes (*Resistencia en la Línea Negra*, 2012); sino también aquellos donde aparece el orden perfeccionado de los rituales (*Saakbelu*, 2005), la música sagrada (*Kalusturinda*, 2004) o el recurrente paisaje sonoro de grillos, cascadas y cantos de aves, que tanto muestran los efectos abominables del conflicto y el exterminio, como su contracara: la cotidianidad ancestral reedificada por una nostalgia del futuro, de lo que puede ser “si nos dejan ser”.

Se trata entonces de la evidencia de una pérdida: de lo que ya no veremos (Barthes hablaba de la fotografía como la plasmación de lo que fue, de la interrupción del tiempo, es decir, de la muerte); o de nuestra insatisfacción al no poder experimentar lo que vemos en la pantalla por no haber estado ahí; o del sentimiento poco tranquilizador de que esas imágenes llevan huellas de destrucción o ruina. Todo eso está allí ante nuestros ojos, atestiguando lo que Didi-

Huberman llamó “la ineluctable modalidad de lo visible” y reafirmando su idea nostálgica de que ver es también perder.

Así, por lo que nos hieren, todas y cada una de estas obras no sólo han animado nuestra curiosidad experta o nuestra reflexividad estética, sino que nos han inquietado moral y políticamente, afianzando una voluntad de activistas solidarios: ellas son ejemplos del inconmensurable y traumático esfuerzo que han emprendido históricamente los pueblos indígenas para perdurar en el tiempo y que ahora, con la apropiación consciente y colectiva de tecnologías audiovisuales, han encontrado nuevas maneras de hacerse visibles a los ojos del mundo y de defender su integridad cultural, constantemente vulnerada por la empresa planetaria de las razones occidentales.

Bibliografía

- Arias Herrera, Juan Carlos, *La vida que resiste en la imagen. Cine, política y acontecimiento*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2010.
- Bourdieu, Pierre, *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*, Anagrama, Barcelona, 1997.
- Bourdieu, Pierre, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus, España, 1998.
- Córdova, Amalia, “Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina”, en *Comunicación y Medios* (24), Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile, 2011.
- Didi-Huberman, George, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Manantial, Buenos Aires, 2006.
- Ginsburg, Faye, “Embedded aesthetics: creating a space for indigenous media”, en *Cultural Anthropology* 9 (3), 1994.



- Gleghorn, Charlotte, “Creando espacios de reflexión y reconocimiento: la crítica cinematográfica del lenguaje audiovisual del cine indígena”. Ponencia presentada en el panel “Imagen de los pueblos originarios en el cine”, *XI Festival internacional de cine y video de los pueblos indígenas: Por la vida, imágenes de resistencia*. CLACPI, Bogotá, 24 de septiembre de 2012.
- Gruzinski, George, *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a “Blade Runner”*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- Jullier, Laurent, *¿Qué es una buena película?*, Paidós Comunicación, 167, Cine, Barcelona, 2002.
- Mateus, María Angélica, *El indígena en el cine y el audiovisual colombiano: imágenes conflictos*, La Carreta Editores, Medellín, 2013.
- Mora, Pablo, “Lo propio y lo ajeno del otro cine otro. Un panorama de la producción audiovisual indígena de Colombia”, en León, Christian (editor), *Nuevas prácticas documentales en la era de la complejidad*, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2013.
- Muyulema, Alberto
- Nichols, Bill, *La representación de la realidad*, Paidós, Barcelona, 1997.
- Rappaport, Joanne, *La política de la memoria: interpretación indígena de la historia en los Andes colombianos*, Editorial Universidad del Cauca, Popayán, 2000.
- Renoy, Michael, “Hacia una poética del documental”, en *Una memoria obstinada: en torno al documental*, Escuela de Comunicación Social, Universidad del Valle, Serie Pensamiento Audiovisual (1), Cali, 2002.
- Rivera Cusicanqui, Silvia, *Ch'ixinakax utwiya: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón, Buenos Aires, 2010.
- Salazar, Juan Francisco; Córdova, Amalia, “Imperfect Media and the Poetics of Indigenous Video in Latin America”, en *Global Indigenous Media. Cultures, poetics and politics*, Pamela Wilson y Michelle Stewart (editores), Duke University Press, Durham and London, 2008.
- Suescún Pozas, Carmen, “Más allá de la historia del arte como disciplina: la cultura visual y el estudio de la visualidad”, en Flórez, Alberto; Millán, Carmen (editores), *Desafíos de la transdisciplinariedad*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2002.
- Walsh, Catherine, “Introducción: (re) pensamiento crítico y (de)colonialidad”, en Walsh, Catherine (editora), *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial. Reflexiones latinoamericanas*, Quito, Abya-Yala-Universidad Andina Simón Bolívar, 2005.



Autor

Pablo Mora Calderón
Documentalista asesor del
colectivo *Zhigoneshi*
Sierra Nevada de Santa Marta
Colombia

Pie de imprenta

**Fundación Friedrich Ebert
Stiftung**

Responsable

**FES Comunicación para América
Latina**
Calle 71 # 11 - 90
Bogotá, Colombia

omar.rincon@fescol.org.co

FES Comunicación

Es una unidad regional de análisis de la comunicación para América Latina de la Friedrich Ebert Stiftung.

Su objetivo es producir conocimiento para hacer de la comunicación una estrategia fundamental del diálogo político y la profundización de la democracia social. El conocimiento y la red de expertos de FES Comunicación apoyan el trabajo sociopolítico de la red de oficinas FES en América Latina.

Las opiniones expresadas en esta publicación no reflejan necesariamente, los puntos de vista de la Friedrich Ebert Stiftung.