

Artículo de investigación

Cómo citar: Gómez Zúñiga, R., González Mina, J. y Valencia Calero, V. (2020). «Muestra de Cine y Video Indígena en Colombia, Daupará: una lectura a once años de su creación». En: *Mediaciones*, 24 (16). Pp. 22-44. <http://dx.doi.org/10.26620/uniminuto.mediaciones.16.24.2020.22-44>

Editorial: Corporación Universitaria Minuto de Dios - UNIMINUTO.

Recibido: 11 de febrero de 2020

Aceptado: 22 de mayo de 2020

Publicado: 23 de junio de 2020

ISSN: 1692-5688 | eISSN: 2590-8057

Rocío Gómez Zúñiga

rocio.gomez@correounivalle.edu.co

Doctora en Educación de la Universidad Pedagógica Nacional. Profesora titular de la Universidad del Valle.

Julián González Mina

julian.gonzalez@correounivalle.edu.co

Doctor en Psicología de la Universidad del Valle, donde también trabaja como profesor titular en la Escuela de Comunicación Social, Facultad de Artes Integradas.

Victoria Valencia Calero

victoria.valencia@correounivalle.edu.co

Doctoranda en Historia y Artes de la Universidad de Granada, España. Profesora Asistente de la Universidad del Valle, Instituto de Educación y Pedagogía.



Muestra de Cine y Video Indígena en Colombia, Daupará: una lectura a once años de su creación

Indigenous Film and Video Exhibition in Colombia, Daupará: a reading eleven years later

Mostra de Cinema e Vídeo Indígena na Colômbia, Daupará: uma leitura onze anos após sua criação

Resumen

Después de más de una década de convocar año a año a realizadores audiovisuales indígenas para exhibir sus obras y promover su identidad desde su propia mirada, el saldo más elocuente de Daupará no se cuenta en el número de participantes ni en la cantidad de películas exhibidas ni en los indicadores de taquilla, sino en los importantes debates que hoy sigue avivando tanto en la orilla de los pueblos ancestrales como en la de la sociedad occidental. He aquí un balance.

Palabras Clave: Daupará, cine indígena, decolonialidad, lenguajes audiovisuales

Abstract

After more than a decade of summoning indigenous audiovisual filmmakers every year to exhibit their works and promote their identity from their own gaze, the most eloquent balance of Daupará is not counted in the number of participants or in the number of films exhibited nor in the box office indicators, but in the important debates that today continue to fan both on the shores of ancestral peoples and on that of Western society. Here's a review.

Keywords: Daupará, indigenous cinema, decoloniality, audiovisual languages

Resumo

Depois de mais de uma década convocando cineastas audiovisuais indígenas a cada ano para expor suas obras e promover sua identidade a partir do próprio olhar, o balanço mais eloquente do Daupará não está contado no número de participantes e nem no número de filmes exibidos nem nos indicadores de bilheteria, mas nos debates importantes que hoje continuam a movimentar-se tanto nas costas dos povos ancestrais quanto na sociedade ocidental. Aqui está uma revisão.

Palavras-chave: Daupará, cinema indígena, descolonialidade, linguagens audiovisuais

Introducción

Daupará, palabra proveniente de la lengua embera, significa «para ver más allá», y da nombre a la única muestra nacional especializada en cine y video indígena (Mora, P., 2012). Hacia el año 2009, varios colectivos de comunicación en Colombia, en sintonía con las agendas continentales —principalmente de experiencias latinoamericanas como la del pueblo mapuche, que habita entre Argentina y Chile, y los pueblos indígenas de Bolivia, Ecuador y México—, evidenciaron la necesidad de tener una plataforma para mostrar las producciones audiovisuales nacionales, sobre todo al público no indígena. Sus fundadores, entre los que se destacan Gustavo Ulcué, Silsa Arias, Germán Ayala, Rosana Fuentes, Alcibiades Calambás, Pablo Mora y Rosaura Villanueva, subrayan el carácter intercultural de la muestra al ser mucho más que un encuentro puramente indígena de comunicación (Mora, P., 2015). Este evento inició en 2009 y hasta 2019 ha realizado sus versiones en distintos lugares del país.

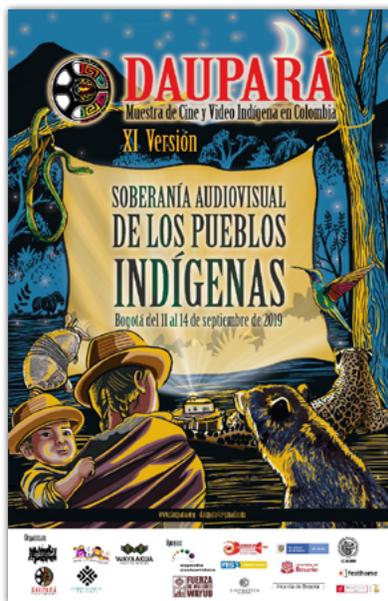
Este artículo es una versión corta del capítulo en preparación, *Una lectura de la Muestra de Cine y Video Indígena en Colombia, Daupará: encuentro y diálogo de saberes audiovisuales desde lo indígena*, de los mismos autores, quienes declaran no estar incurso en ningún tipo de conflicto de interés.

La idea de la muestra de cine viene a raíz del Festival Internacional de Cine Indígena que realiza Clacpi, una organización que agrupa a los colectivos y organizaciones indígenas a nivel continental. Clacpi hace un festival cada dos años, y en uno de esos festivales hablamos de hacer una réplica en Colombia. No teníamos las capacidades de hacer un festival pero comenzamos con una muestra, es diferente. En la muestra no se concursa, no hay una premiación. En esa medida lo pensamos como un medio para visibilizar los contenidos audiovisuales hechos por indígenas o no indígenas (Gustavo Ulcué, entrevistado por Semana Rural, 2019, prr. 3).

A lo largo de once años —desde 2009—, Daupará ha recogido la rica y creativa producción audiovisual indígena que abarca proyectos de realización documental, cortometrajes de ficción, animaciones para televisión infantil, series de televisión, videoclips y microrrelatos para la difusión en la web; y temas tan diversos y complejos como los mitos recreados, las versiones históricas de pueblos indígenas, los rituales puestos en escena, relatos de ficción, diarios contados, recorridos por rutas ancestrales, sueños premonitorios, viajes de conocimiento interior, documentales conmemorativos, denuncias de asesinatos, tradiciones orales, espacios sagrados, carnavales, riquezas culturales, talleres, videos educativos, detrás de cámaras, mensajes de alerta, relatos subjetivos del conflicto armado, entre otros (Mora, P., 2012).

Años atrás había mucho documental, ahora hemos visto más ficción y experimental. Daupará, en la idea de fortalecer las dinámicas interculturales, desde hace cuatro años lleva cortos de otras regiones diferentes a donde se hace la muestra y les hacemos el doblaje a la lengua donde estamos mostrando las películas. En la Sierra Nevada hicimos el doblaje al wiwa y al arhuaco en cinco producciones. Eso nos ha acercado como pueblos. (Gustavo Ulcué, entrevistado por Semana Rural, 2019, prr. 9).

Ilustración 1: Afiche de la XI Muestra de Cine y Video Indígena en Colombia, Bogotá, 2019



Fuente: (Daupará Audiovisual-Indígena, 2019)

Desde el punto de vista de sus organizadores, el propósito profundo de la Muestra de Cine y Video Indígena en Colombia, Daupará, es compartir con grupos indígenas y no indígenas los saberes propios. Los participantes no pretenden ser artistas visuales de la fotografía (Mora, P., 2015), sino encontrar aliados para el objetivo de largo plazo que es cuidar la Madre Tierra. Para ello, la Muestra trabaja en favor de preservar la imagen y la tradición oral de los pueblos; aportar a la construcción de una «carta de presentación» sobre las concepciones del mundo y las normas de comportamiento que deben guiar la relación y la responsabilidad de los seres humanos con el universo; dejar evidencia de la resistencia pacífica que ejercen los pueblos indígenas frente a la invasión cultural y territorial; y dinamizar procesos de reivindicación de un pensamiento, un territorio, una justicia y una comunicación propios.

Como principio organizativo, la Muestra cuenta con un comité organizador, pero prima la lógica de la asamblea, en la que hay oportunidad de conversar, encontrarse y organizarse como colectivo, para negociar no solo internamente sino también con las instituciones estatales encargadas de diseñar políticas nacionales sobre producción de contenidos propios de los pueblos indígenas, como es el caso del Plan Nacional de Televisión Indígena. Algunos de los representantes de Daupará participaron del equipo técnico que construyó un documento unificado sobre la política pública de comunicación indígena, protocolizado a finales de 2017 en la Mesa Permanente de Concertación.

Para el equipo de Daupará, la clave está en lograr el intercambio entre los realizadores indígenas y no indígenas y con el público en general. Al final de cada proyección, siempre hay espacio para el diálogo, la polémica y la conversación. Dos espacios complementarios vertebran el evento: la Muestra propiamente dicha, dirigida a todos

los participantes y dedicada a la exhibición de las obras y a la realización de foros de discusión sobre las mismas, y el Encuentro de Realizadores Indígenas, en el que prima la participación de los allí convocados, con el sentido de generar espacios de conversación y colaboración que fortalezcan la producción audiovisual indígena. Cada año, la Muestra se concentra en el tratamiento de una temática específica que concite el interés y la preocupación de los realizadores: exploración de narrativas y lenguajes audiovisuales propios, políticas gubernamentales de comunicación y producción audiovisual, capacitación y actualización de técnicas de producción audiovisual, guionización, etc.

Fotografía 1:

Un momento durante la Muestra de Cine y Video Indígena en Colombia, Daupará, 2018, en la Sierra Nevada de Santa Marta



Fuente: (daupara.org/category/actualidad/, 2019)

El agenciamiento político

Daupará recoge parte del vasto movimiento de comunicación indígena «hacia fuera», que tiene lugar en muchos escenarios de América Latina y del mundo y que reclama un puesto en los circuitos de exhibición del arte cinematográfico.

En franca reacción al cine indigenista o cine de «los otros», esta producción se ha dado en llamar *cine y video de los pueblos originarios*, desafiando el prejuicio de que los indígenas son incapaces de tomar el control de su imagen (Mora, P., 2012, p. 11. Cursivas en el original).

La Muestra representa el esfuerzo permanente de las comunidades indígenas por visibilizar de qué forma, franqueando muchas dificultades de orden económico y de acceso a las tecnologías, están intentando «domesticar» las actuales tecnologías y proponer nuevos lenguajes y nuevas maneras de expresar su pensamiento (Mora, P., 2012). El proceso también responde a una cierta política de autoexclusión voluntaria de algunos realizadores indígenas, en tanto para ellos su quehacer no es «artístico», tal como se concibe lo artístico en Occidente. Incluso, para ellos, sus obras son producidas no por «amor al arte» sino por una necesidad de agenciamiento político respecto al cual pierde importancia la comercialización de aquellas. Como el lucro no es considerado un valor, el negocio del arte —cobrar por las exhibiciones de las obras, entre otras posibilidades de ganancia económica— está lejos de considerarse una prioridad para los pueblos indígenas. Sin embargo, a medida que sus producciones han ido ganando espacio en el país y en el exterior, este asunto ha tenido que considerarse cada vez más en el orden del día de las discusiones entre las comunidades.

La gran trayectoria de Daupará muestra cómo la producción audiovisual indígena en Colombia no ha sido suficientemente ponderada por la crítica cinematográfica nacional, ni siquiera con la amplia circulación con la que en la actualidad goza en distintos festivales y muestras especializadas y de los premios que han ganado¹. De acuerdo con los autores agrupados en la citada compilación de Pablo Mora (2015), la razón es que la preocupación central de los realizadores indígenas no es la búsqueda de la competencia por el dominio tecnológico o estético de sus producciones. Los mismos autores indican, adicionalmente, dos razones que dificultan que las obras cinematográficas indígenas tengan presencia en festivales de cine de carácter más formal, como el de Cartagena. La primera es la imperfección estilística, dado que, por lo general, los formatos indígenas no coinciden con la sofisticación y la factura con la que se construyen las obras que circulan en los grandes festivales de cine. La segunda razón es el carácter decididamente político de las obras: las producciones indígenas se enfrentan con las grandes tensiones que hay en el circuito artístico mundial respecto a la conveniencia o no de mezclar arte con política. Las producciones audiovisuales indígenas son obras situadas en una estrategia de acción que busca señalar, desde adentro, los saberes propios y los problemas y peligros que enfrentan los pueblos indígenas. Son películas que controvierten y cuestionan los fundamentos mismos de los modos de vida, los modelos de desarrollo occidental y las concepciones de lucha armada, soberanía cultural, ciudadanía.

Si bien lo indígena ha estado presente en las temáticas del audiovisual colombiano, se trata, en general, de miradas cruzadas por formas hegemónicas que provienen del indigenismo y que constituyen un «poder semiótico» que ha monopolizado las representaciones étnicas por fuera de su propio mundo

1 Por ejemplo, el Premio India Catalina a la mejor producción de TV comunitaria al trabajo *Mujeres que tejen cultura* de Kankuama TV durante la edición de 2011 del Festival Internacional de Cine de Cartagena; el Premio Nacional Documental al trabajo del pueblo Nasa *País de los pueblos sin dueño* del Ministerio de Cultura en 2011. En 2013, por ejemplo, *Resistencia en la Línea Negra*, documental de Amado Villafaña, Saúl Gil y Silvestre Sarabat, ganó el Premio del Público del Festival Panorama del Cine Colombia. La misma obra ganó el Premio del Público en el Festival de Cine El Perro que Ladra, en París, 2014.

simbólico. En los discursos dominantes sobre «lo otro», documentalistas y antropólogos visuales han contribuido, sin duda, a la figuración indígena en la construcción de las identidades nacionales, sirviendo en ocasiones a la integración de estos pueblos al proyecto moderno del Estado-nación y, en otras, a la denuncia de su situación actual (Mora, P., 2012, p. 26).

En el caso de los pueblos indígenas, la violencia no se refiere solamente a la amenaza puntual contra la vida de sus líderes sino al profundo malestar por las representaciones hegemónicas y colonialistas que hitos cinematográficos mundiales exponen sobre los pueblos indígenas, en las cuales se perpetúan miradas exotistas de sus culturas y saberes. Mora (2015) y otros autores (en Mora P., 2015) coinciden en afirmar que ese malestar respecto a cómo *otros* se han referido y han construido narrativas e imaginarios de los pueblos originarios de América ha sido una motivación permanente en la producción audiovisual de los realizadores indígenas, en tanto se resisten a aceptar que esas imágenes les pertenecen, reclaman la falta de autenticidad y denuncian la distorsión de su cultura y su tradición. Es justamente allí donde deviene la importancia del acto político de ocupar por primera vez un lugar de enunciación en el terreno de los lenguajes audiovisuales. Apropiarse de la cámara es un posicionamiento político, puesto que constituye un lugar desde donde se construyen la historia y las nuevas narrativas de los pueblos indígenas; es decir, un lugar desde el cual tomar el control final de la representación social de lo indígena en el mundo contemporáneo.

Fotografía 2:

Encuentro de realizadores en la Muestra de Cine y Video Indígena en Colombia, 2017



Fuente: (Daupará Audiovisual Indígena, 2017)

El movimiento político indígena ha comprendido que la transformación social y la defensa del territorio no pasa solo por la cámara de video y que estas piezas audiovisuales circulan en una estrategia mucho más compleja que la simple proyección de las obras (Mora, P. et al, 2015). Las producciones cinematográficas propician la creación de un clima de opinión y proporcionan un conocimiento más profundo del pensamiento propio de los pueblos indígenas. En ese sentido, las obras por sí mismas no tienen efectos directos, las grandes decisiones pasan por otros contextos de batallas jurídicas y políticas (Mora, P. et al, 2015).

La producción indígena impulsada y recreada en Daupará está constituida por obras con un común denominador claramente *político*, y no solo por sus mensajes o contenidos, ni porque le den un espacio de igualdad a aquellos que no han tenido nunca la oportunidad de hablar. Es político porque al instaurar un litigio sobre lo común, al darle la voz a la parte desprovista de habla, produce una ruptura de los modos de experiencia ya constituidos. La parte sin parte se transforma, de esta manera, en sujeto político en la imagen, en tanto funciona como un operador «que une y desune las regiones, las identidades, las funciones, las capacidades existentes en la configuración de la experiencia dada» (Rancière, J., 1996, p. 58, citado en Arias-Herrera, J., 2013, p. 602).

Lo relevante de esta concepción de política es que no cae en el cliché generalista, advertido por Arias-Herrera (2013), de que «todo es político», como tampoco en el estereotipo opuesto: el reduccionismo de lo político en la producción audiovisual a la presencia o ausencia de una retórica contestataria y de denuncia. En Daupará, vemos obras que van desde las que tienen un objetivo reivindicativo explícito, hasta aquellas que exploran aspectos más personales y subjetivos de sus realizadores. Sin embargo, todas son atravesadas por la política, en el sentido en que Arias-Herrera (2013) la retoma de Rancière: la política es, desde esta perspectiva, ese acto por el que una parte sin parte toma la voz para fundar un litigio sobre lo común (Rancière, J., 1996, pp. 23, 29, 51, 110 y 127). Un desacuerdo por el cual se hace necesaria no solo una repartición de lo común dado, sino una redefinición de qué es aquello que como comunidad entendemos por común (Arias-Herrera, J., 2013, pág. 601).

Algunos aspectos organizativos de Daupará

La Muestra de Cine y Video Indígena en Colombia, Daupará, no tiene una sede propia, el trabajo se fundamenta en el voluntariado de los organizadores; la coordinación se hace, sobre todo, a través de internet y se basa en la construcción de vínculos y relaciones colectivas que permiten aunar esfuerzos y gestionar recursos y alianzas con organismos e instituciones nacionales e internacionales para la logística del evento, la movilización de los colectivos, la asignación de salas de exhibición, etc. La intención es lograr que la muestra se haga un año en Bogotá y otro, en las regiones (Mora, P., 2015).

A lo largo del año, el equipo organizador de Daupará atiende las solicitudes de participación en otras muestras y conversatorios en el país y fuera de él; también dedica buena parte del tiempo a la organización del archivo audiovisual con miras a futuros

procesos de formación. Otra figura importante en la estructura de Daupará es el Comité Indígena, que asesora en la definición de las temáticas centrales de los encuentros de realizadores (Mora, P. 2015).

Para la organización de la muestra anual, el Comité de Apoyo lanza por internet una convocatoria pública dirigida especialmente a los colectivos de comunicación existentes y reconocidos por sus trayectorias. En general, la curaduría procura no excluir ninguna película hecha por indígenas, lo que no implica la ausencia de fructíferos debates alrededor de la calidad y la estética de las obras, principalmente en contexto del panorama tecnológico actual, que, si bien abre las posibilidades de producción, no siempre lleva a los mejores resultados. Sin embargo, Daupará está abierto a esas nuevas exploraciones, por ejemplo a los audiovisuales hechos con teléfono móvil. Las únicas obras que abiertamente se excluyen son aquellas que denigran o irrespetan la dignidad indígena (Mora, P., 2015).

Fotografía 3:
Rosaura Villanueva, Gustavo Ulcué y Camila Rodríguez,
integrantes del equipo organizador de Daupará.



Fuente: los autores de este artículo

Sobre los realizadores

Desde nuestro punto de vista, uno de los aspectos más destacados de Daupará es su capacidad para abarcar a una amplia, diversa y creativa variedad de géneros, formatos y narrativas. En ese sentido, también es posible reconocer la emergencia de «nuevas sensibilidades, estéticas, convenciones y estilos individuales y/o colectivos [y de qué manera] las diferencias y especificidades culturales de los pueblos indígenas se reflejan o no en sus nuevas maneras de contar audiovisualmente» (Mora, P. 2012, p. 20).

Fotografía 4:
El investigador y realizador audiovisual Pablo Mora es uno de los fundadores y de los actuales organizadores de Daupará



Fuente: los autores de este artículo

La relación de los realizadores con el mundo audiovisual llega por distintas vías, en todo caso mantienen una relación no instrumental de las tecnologías. Esto es, reconocen que lo más importante no es la técnica sino la capacidad de producción que tienen los sujetos y el proceso educativo y político mismo que agencian desde lo audiovisual. Muchos se vinculan a través de las escuelas de comunicación indígenas, algunos inician en la radio comunitaria o como integrantes de equipos de producción audiovisual. En todos los casos, el «cacharreo», el ensayo y la búsqueda de nuevas sus posibilidades expresivas son sus ejercicios permanentes de aproximación a las tecnologías.

Fotografía 5:
Gustavo Ulcué es uno de los fundadores y organizadores de la Muestra de Cine y Video Indígena en Colombia.



Fuente: Gustavo Ulcué



Ilustración 2:
Postal con la imagen fotográfica de Amado Villafaña Chaparro,
realizador audiovisual del pueblo arhuaco, de Sierra Nevada de Santa Marta



Fuente: Amado Villafaña Chaparro

En Daupará se dan cita también las nuevas generaciones de jóvenes realizadores interesados en trabajar en encontrar otras maneras de visibilizar su cultura, denunciar problemas, movilizar la lucha, retomar y «caminar» la palabra de los mayores. Sus producciones —no solo audiovisuales sino también de radio e impresas— se enmarcan en procesos educativos atravesados por preguntas como, por ejemplo, qué implica ser indígena hoy, por qué es necesario visibilizar las prácticas culturales, cómo encarar el cambio generacional, cómo fortalecer la relación de los niños y jóvenes indígenas urbanos con los conocimientos y la lengua materna de sus padres y sus abuelos.

Fotografía 6
Realizadores audiovisuales de la Sierra Nevada de Santa Marta



Fuente: David E. Pupiales A.

Aunque el ingreso a la educación superior de jóvenes indígenas es cada vez mayor, el acceso a la formación especializada es aún limitado en los territorios indígenas (Mora, P. 2015). Hay casos de realizadores indígenas que, aunque empíricos —como Amado Villafaña y Rafael Mojica— han trabajado en colaboración con profesionales y se han ido formando a través de talleres y encuentros, en distintos oficios: dirección, sonido, edición. Incluso algunos se han ido especializando en manejo de cámara o en fotografía, han ganado premios y han producido obras para canales nacionales y regionales.

Fotografía 7: Realizadores indígenas participantes en Daupará



Fuente: David E. Pupiales A.

Hay algunos pocos realizadores que han pasado por la academia y tienen una formación cada vez más delimitada en el oficio audiovisual y en sus diversas especializaciones. Los contenidos también se enriquecen y los indígenas que se profesionalizan tienden a articular mucho más su punto de vista con el de la comunidad (Mora, P., 2015). El caso de la realizadora Mileidy Orozco Domicó es singular, porque su trabajo tiene alta receptividad en audiencias no indígenas. La crítica especializada ha ponderado su obra, por su capacidad para relacionar el sentir indígena con la expresión de su propia subjetividad, como ocurre en *Mu Drúa (Mi Tierra)*, un documental producido en 2011 que narra cómo su directora, joven comunicadora social de la Universidad de Antioquia, indígena embera «de la comunidad de Cañaduzales de Mutatá, Antioquia, ve su tierra, muestra su relación con su familia, con la naturaleza, las vivencias y costumbres [de] esta comunidad, sugiere dentro del documental algunas transformaciones en las tradiciones del grupo étnico y en el trasfondo de ella como indígena» (<http://www.cinecorto.co/mu-drúa/>). Orozco escribe sus propios guiones y decide los aspectos formales de sus películas. Prefiere los primeros planos para sentir que ve las cosas más cerca. Sus actores y personajes son de la comunidad.

Fotografía 8: Mileidy Orozco Domicó, realizadora audiovisual embera

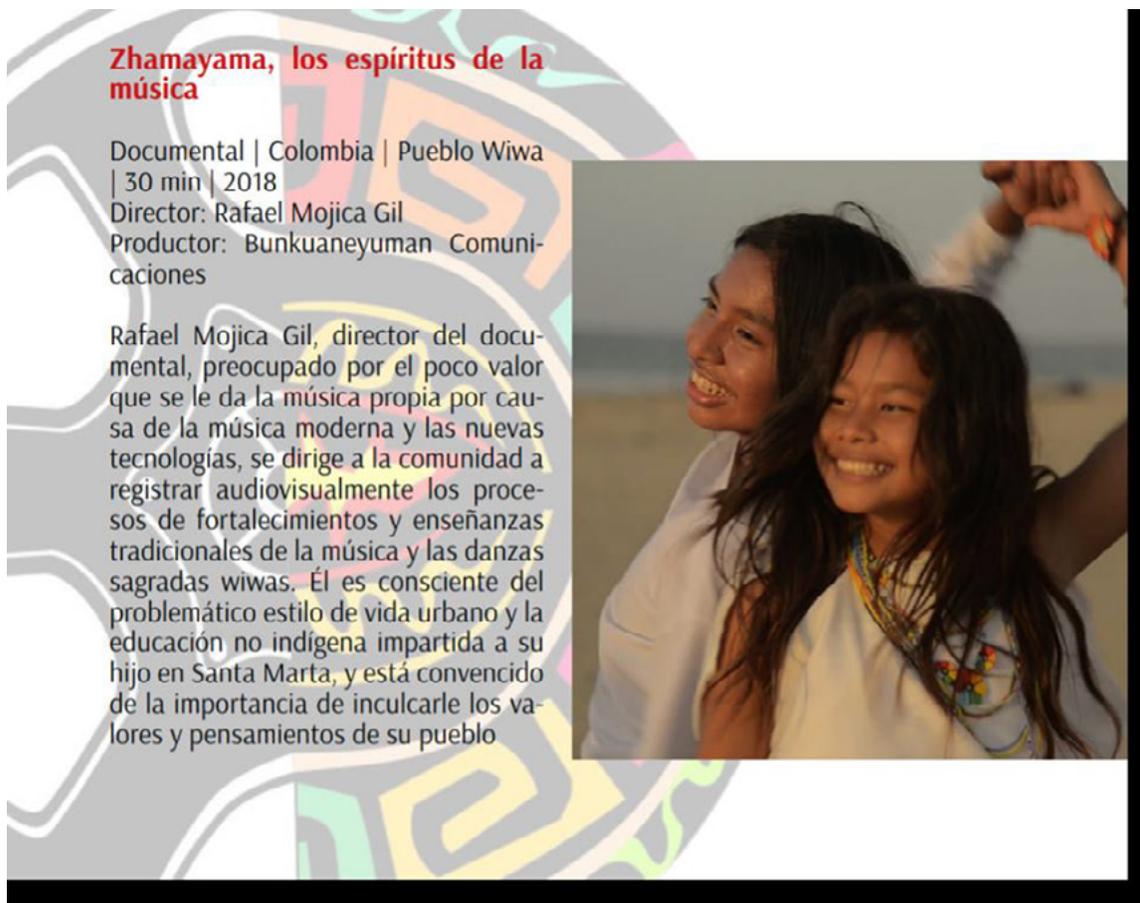


Fuente: los autores de este artículo

Esta comunicadora toma distancia respecto de las expectativas que podrían tener las organizaciones de base sobre el cine indígena y asume el reto de expresarse desde una mirada más íntima, más ligada a su propio ser. Y eso probablemente ocurre porque ella viene de un proceso académico, ha sido habitante urbana, tiene unas nostalgias y unas preguntas distintas a las de los comunicadores que habitan el territorio y realizadores de contenidos más directamente ligados con temáticas relacionadas con la defensa y reivindicación de lo propio.

Los nuevos realizadores indígenas tratan otros temas y con otras formas de narrar, sin dejar por fuera la reflexión sobre el ser indígena. De acuerdo con Mora y los autores que lo acompañan en su citada compilación del 2015, en los últimos años se ha incrementado la participación de jóvenes realizadores, quienes cada vez encuentran mayor cercanía y muchas más maneras de relatarse desde lo comunitario y lo personal. En ese sentido, Daupará tiene proyectado formular un proceso de formación, con jóvenes de los cabildos urbanos interesados en indagar sobre su propia condición al habitar la ciudad y su relación con los territorios ancestrales.

Ilustración 3: Reseña e imagen del documental *Zhamayama, los espíritus de la música*, del realizador Rafael Mojica



Fuente: Rafael Mojica Gil

Cómo narrar, cómo y dónde formarse para narrar es una pregunta siempre presente en Daupará. Para algunos, el reto es hacer escuelas propias de indígenas y para indígenas; otros grupos consideran, por el contrario, que la clave está en aprender a comunicarse con la sociedad occidental y que, para ese propósito, es importante aprender a contar historias que generen el interés de esa sociedad a la que es necesario inquietar y vincular con lo indígena. Lo interesante es reconocer las diversas maneras de entender la formación en comunicación, la producción de obras autorales de larga factura o de obras con menos procesos de elaboración cuyo objetivo es la comunicación rápida y la movilización sobre la contingencia y la urgencia. En el fondo de estas discusiones hay un objetivo estratégico de largo plazo: la construcción de una agenda colectiva de los pueblos indígenas de Colombia y de América Latina, de cara a la consolidación de políticas públicas que reconozcan las particularidades de cada contexto y de cada pueblo (Mora, P., 2015).

Fotografía 9: Proyección audiovisual en la Sierra Nevada de Santa Marta



Fuente: Fundación ambulante Colombia

El cine indigenista y el cine desde lo indígena

Aunque Daupará no es excluyente, ha mantenido una sintonía con las producciones audiovisuales que nacen de la entraña y desde el punto de vista de los pueblos indígenas (Mora, P. 2015). Si bien casi todo el cine indígena sigue dependiendo de agentes externos con diversas actividades, facetas y responsabilidades, es evidente que hay una relación de trabajo colaborativo entre indígenas y no indígenas. Sin embargo, lo ideal es que en el corto plazo las personas «no indígenas» dieran paso a una presencia totalmente indígena (Mora, P. 2015).

Lo característico de Daupará es que allí cobran centralidad los procesos provenientes de las comunidades, por lo cual son ellas las que, de maneras muy diversas, establecen contactos y formas colaborativas particulares con colectivos o realizadores no indígenas. «Nosotros llamamos a esto “obras sintonizadas”; un nombre que nos inventamos para intentar dar cuenta del deber de ser obras en sintonía y coherencia con el pensamiento, la autonomía y la agenda política de los pueblos indígenas» (Mora P. y Villanueva, R., entrevista telefónica, 10 de noviembre de 2017; Mora P., 2015).

Las obras sintonizadas son muy diferentes a otros procesos en los cuales el interés de hacer películas va de la orilla no indígena a la orilla indígena; es decir, realizadores profesionales van a las comunidades, se maravillan con ellas y deciden hacer sus películas; a veces esas comunidades les dan permiso, a veces les impiden el ingreso... pero al final las películas se producen desde la perspectiva del autor no indígena, aun cuando —en la coproducción o en el apoyo logístico— hayan participado los indígenas o los resguardos o las autoridades indígenas. Esos son los casos de Priscila Padilla (*La eterna noche de las doce lunas*), Antonio Dorado (*Apaporis*) e incluso Ciro Guerra (*Los viajes del viento*). Se trata de realizadores y de sus obras situadas en una perspectiva no indígena, pese a haber sido filmadas en territorios indígenas, con temáticas indígenas y con la participación de algunos indígenas en su factura y rodaje (Mora, P., 2015).

La producción audiovisual indigenista es enorme tanto en el mundo como en Colombia; desde el siglo pasado se han hecho películas sobre indígenas, pero lo que le interesa a Daupará es construir una perspectiva sólida «desde adentro», por eso no muestra toda la producción indigenista sino aquella «sintonizada», es decir, la que conforman las piezas audiovisuales que nacen de necesidades propias de los territorios, de las autoridades o de los colectivos. Como espectadores, los organizadores de la Muestra manifiestan que no rechazan ese otro cine hecho sobre indígenas, pero lo cierto es que no es compatible con el espíritu de Daupará (Mora, P., 2015).

Algunos de los debates

Daupará ha logrado tejer lazos de vida entre realizadores indígenas, no indígenas y comunidades; unos y otros han compartido saberes y experiencias basadas en el respeto y el aprendizaje mutuo. En el caso de los realizadores no indígenas, el proceso de acercamiento no siempre ha sido fácil, pero progresivamente esa situación se va transformando a medida que se va compartiendo con la gente, se van tomando mutuo aprecio y se van estableciendo principios éticos cada vez más transparentes (Mora, P., 2015). Desde el punto de vista de los realizadores indígenas,

Daupará ha representado desde sus inicios esa casa donde se recogen trabajos, experiencias de realizadores indígenas de todo el país; es la manera de saber que uno no está solo, que hay otros pueblos y otras personas con preocupaciones y búsquedas similares. Al cierre de Daupará siempre quedamos con muchas expectativas, con ideas para nuevas producciones (Mojica, R., entrevista presencial, 23 de noviembre de 2017).

Este clima de camaradería que se respira en el proceso está alimentado por debates muy interesantes que aún siguen vigentes y dan cuenta de la complejidad y dinamismo de Daupará. A continuación, mencionaremos algunos de ellos.

Debate 1: Respecto al uso de las tecnologías

Es clave el análisis de la tensión dentro de los pueblos indígenas sobre el uso de las tecnologías, que algunos pueblos indígenas denominan como «tecnologías apropiadas», en contraposición a las «tecnologías propias» (Almendra Quiguanás, V., Giraldo Cadavid D. y Gómez Zúñiga, R., 2011). En la Sierra Nevada de Santa Marta, por ejemplo, los *manos* consideraban que el uso de las cámaras de fotografía y de video era una tarea de los jóvenes, un oficio menor.

El tema del video y la fotografía es un tema nuevo que ha tenido muchas críticas, parece como una travesura de jóvenes andar con una cámara colgada, entonces a la edad de uno se debería estar sentado con los mayores dando consejos y parece que andar con una cámara es como retroceder (Amado Villafaña, comunicación personal, 30 de septiembre de 2009).

Fotografía 10: Jóvenes del pueblo arhuaco se acercan a las nuevas tecnologías para seguir presentado interpretaciones de su territorio.



Fuente: Amado Villafaña

Sin embargo, tal pensamiento se ha ido transformando y cada vez más los pueblos indígenas han logrado incorporar el lenguaje de las tecnologías audiovisuales en su propio mundo simbólico (Mora, P. 2015).

Líderes indígenas han reconocido que la comunicación es un área orgánica y estratégica de sus organizaciones, al lado de otras prioritarias como salud, educación y tierras, y se han provisto de infraestructura técnica de producción radial y audiovisual fruto de procesos autogestionarios apoyados esporádicamente por instituciones estatales, cooperación internacional y organizaciones no gubernamentales (Mora, P., 2012, p. 12).

Daupará es un escenario ideal para seguir profundizando en el análisis de «la introducción de tecnologías audiovisuales, la explosión de identidades étnicas que se visibilizan mediante estas tecnologías y las reivindicaciones recientes de los movimientos indígenas en el campo de las políticas de comunicación» (Mora, P., 2012, p. 17). Porque, tal como lo señala Villafaña, los pueblos indígenas «no somos del pasado, estamos vivos y nosotros somos los que tenemos que hablar sobre lo que se refiere a nuestro territorio y al cuidado de la naturaleza» (Amado Villafaña, comunicación personal, 30 de septiembre de 2009).

Las diferentes obras audiovisuales de realizadores indígenas que se presentan en Daupará, en espacios propios de territorios indígenas o en otros escenarios cinematográficos, provienen de las formas comunicativas propias de los pueblos indígenas. Tales producciones recogen y plasman las narrativas; la fuerza común de la resistencia, la soberanía y la autodeterminación de los pueblos originarios, que hoy por hoy entienden que las nuevas tecnologías y lenguajes de la comunicación moderna occidental pueden complementar sus formas de comunicación ancestral para fortalecer su cultura viva (Daupará.org, -s.f.-).

Debate 2: Respecto a los autores y sus obras

Según lo conversado por Mora y Villafaña (Cartografías del Arte, 2013) hay una renuncia en los centros de pensamiento de Bolivia al considerar que las obras de realizadores indígenas entren en los mismos circuitos de circulación y crítica con los que se juzga la producción cinematográfica en general. Para el cine indígena importan menos las obras y más los procesos, menos las formas de representación que las transformaciones reales de los pueblos indígenas.

En ese campo no hay acuerdos definitivos. El mundo indígena está lleno de matices y complejidades como cualquier otro. Así, pues, es posible identificar una tendencia de corte más «tradicional» que pugna por una política de la identidad en contra de la modernidad. Su opción es cerrar las puertas al mundo exterior, evitar toda forma de intercomunicación (carreteras, energía eléctrica, medios de comunicación), no habitar ni aproximarse a los pueblos colonizados por la cultura occidental. La otra tendencia considera adecuado participar de los «beneficios» del mundo moderno; el riesgo que se corre es terminar siendo funcionales a los intereses del mercado y negociar recursos y territorios con empresas capitalistas o ceder ante las presiones de los politiqueros de turno. Finalmente, otros consideran que el reto es hacer «traducciones» permanentes

entre el «adentro» indígena y el «afuera» representado en el contexto de una nación como Colombia, en la cual, desde la Constitución de 1991, se definió que todos los pueblos son iguales. De todos modos, las producciones audiovisuales indígenas se mueven en el convencimiento de que hay ciudadanías particulares, hay un adentro y un afuera, y, por tanto, que es fundamental mantener unas fronteras y preservar unos pensamientos y unas prácticas.

Ilustración 4:
Afiche promocional del corto Wási (Ver), de Sebastián Gómez y Amado Villafaña

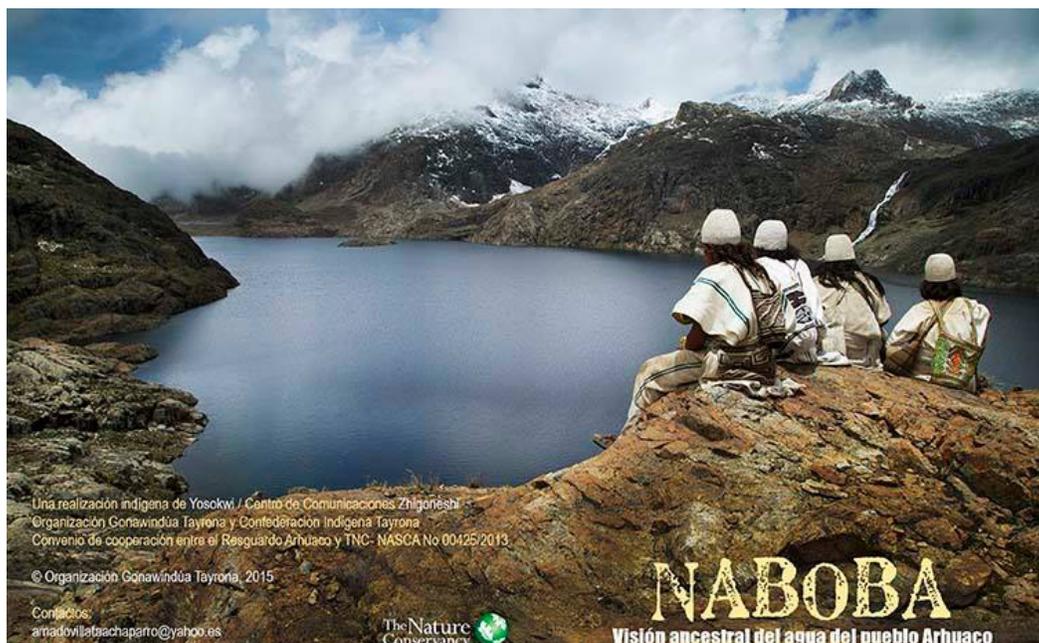


Fuente: Amado Villafaña

En ese sentido, la cuestión sobre si el pensamiento indígena debería ser comercializado a través de producciones audiovisuales por las cuales, eventualmente, se obtienen algunos recursos económicos —premios, pagos por exhibiciones en salas de cine comercial, algún tipo de estipendio para el equipo de realización, apoyo para la compra de equipos, etc.— es una de las preguntas centrales para experiencias como Daupará, enmarcadas en el debate general alrededor de la relación entre lo indígena y el mundo occidental. Quienes consideran oportuno que la realización indígena audiovisual se articule con los circuitos culturales, proponen hacer un símil entre la producción de café y la producción audiovisual, porque es más fácil comprender la cadena productiva detrás del café que la cadena productiva de la producción audiovisual. Así como no resulta problemático pensar que el café producido en territorios indígenas se comercializa a nivel nacional e internacional, bien vale la pena preguntarse por la importancia de circular, vender y contar con la cooperación internacional para las obras audiovisuales, de tal manera que se viabilice su sostenibilidad en el largo plazo.



Ilustración 5: Afiche promocional de Naboba



Fuente: Amado Villafaña

También hay una tensión latente respecto a la autoría de las obras de realizadores indígenas; si bien el sentido profundo es el de producir «para otros» y asumir la autoría colectiva y participativa de las producciones, algunos de los integrantes, como Rafael Mojica (entrevista presencial, 23 de noviembre de 2017), han encontrado casos en los que sus obras se exhiben con ánimo de lucro. De ahí el interés de Daupará de brindar herramientas legales para proteger sus derechos de autor y evitar la comercialización *per se* de las obras.

Debate 3: Respeto a lo propio de la comunicación hacia dentro o hacia fuera

Desde las primeras ediciones de la muestra (2009, 2010 y 2011), Daupará ha planteado preguntas estratégicas, que significan también tensiones, respecto a la pertinencia o no de establecer comunicación «hacia fuera» de los límites geográficos de las comunidades indígenas: ¿qué se debe comunicar públicamente y/o qué se debe resguardar?

Según Mora (2015), dentro del movimiento indígena hay una tendencia a considerar que la comunicación audiovisual —como otras formas de comunicación apropiadas— sirve principalmente para encarar temas internos de los territorios y, consecuentemente, su objetivo es dinamizar la articulación propia del pueblo indígena y su proyecto político; esto es, la comunicación audiovisual debe favorecer la comunicación hacia adentro.



Otra tendencia asume que la comunicación adecuada es una estrategia para posicionarse políticamente frente a la sociedad en su conjunto; una comunicación hacia fuera y a través de medios apropiados, complementada con una intensa comunicación hacia adentro, en la que se apela tanto a medios propios como apropiados. En ese caso, el énfasis no está solo en la preservación de la memoria histórica, sino en la construcción de un proyecto político tanto de pueblo como de nación, en un horizonte de largo plazo Almendra Quiguanás, V., Giraldo Cadavid D. y Gómez Zúñiga, R. (2011).

En síntesis, las obras que se exhiben en Daupará están en consonancia con realizadores indígenas y no indígenas que tienen una actitud vigilante para evitar irrespetar a las comunidades: atender las formas de ese pensamiento largo y profundo de lo indígena, acogerse a los tiempos y a los ritmos de la comunidad y cuidar de sus rituales para iniciar procesos audiovisuales, como hacer tributos a los espíritus o pedir permiso a la Madre Tierra, entre otros (Rafael Mojica, entrevista personal, 23 de septiembre de 2017).

Debate 4: Respecto a las temáticas del cine indígena

Daupará tiene un importante debate respecto a si el cine indígena debe concentrarse en producir obras sobre el mundo indígena —para denunciar, educar, visibilizar, movilizar, romper con los estereotipos y la exotización del mundo indígena— o si también debe crear espacios para producir obras de realizadores y colectivos indígenas mirando al mundo «otro», el mundo occidental, en tanto el ser indígena no implica mirarse únicamente a sí mismo como pueblo, sino también mirar a otros y aportar a su cualificación y crecimiento social.

Los retos hacia el futuro

Hacia el futuro, Daupará se proyecta como un espacio cultural que crea condiciones para que públicos diversos, realizadores indígenas y no indígenas se encuentren y discutan alrededor de la necesidad de conjugar un lenguaje y una estética propios con el interés general de fortalecer proyectos políticos de fortalecimiento de los pueblos indígenas de Colombia.

Dos asuntos resultan decisivos en el corto plazo. El primero, posicionar la voz de los realizadores indígenas en la formalización y puesta en marcha de la Política Pública de Comunicación Indígena y el Plan Nacional de Televisión Indígena (Mora, P. 2015). El segundo, a través de los Encuentros de Saberes, avanzar en la formación técnica y académica de los colectivos —el manejo del sonido es quizá una de las mayores dificultades técnicas en la producción audiovisual alternativa— (Pablo Mora y Rosaura Villanueva, entrevista telefónica, 10 de noviembre de 2017).

Año tras año la Muestra ha ido configurando una valiosa memoria audiovisual de sus eventos. No es extraño ver cámaras fotográficas, cámaras de video, grabadoras de alta definición, personas tomando nota, etc. Durante cada nueva edición se arman planes



de trabajo para el año siguiente. Daupará, entre tanto, seguirá siendo «custodio» de las producciones indígenas que se han ido acumulando e impulsando nuevas estrategias de trabajo colaborativo entre realizadores indígenas y no indígenas. Y ello se logra justamente porque hay una visión compleja y respetuosa de la relación entre las formas de comunicación propias y apropiadas.

Desde la perspectiva decolonial, el llamado es a reintroducir la historia en el pensamiento de la imagen y, en ese sentido, a reconocer las lógicas de poder y las hegemonías —en el arte, la cultura, el conocimiento— contra las que resisten y dialogan las producciones audiovisuales indígenas (Mora, P., 2012). Daupará consigue entonces poner estas realizaciones en la escena nacional. Cada vez la muestra tiene mayor evolución y acogida; cada vez nuevos públicos participan en tanto oportunidad de apreciar y experimentar estéticas y modos de representación renovados. Constituye, como sugiere Mora (2012), un modo de acercarse

[al] pensamiento que despliegan los creadores indígenas en la concepción de sus obras, la transformación de los cuerpos (no solo del ojo o del oído) de los camarógrafos y sonidistas indígenas, los ritmos que le imprimen a sus imágenes en el montaje, los ideales de verdad que intentan moldear en sus obras de ficción y, también, la aparición de nuevas experiencias perceptivas estéticas y de estar juntos (Mora, P. 2012, p 25).

Referencias

- Almendra Quiguanás, V., Giraldo Cadavid D. y Gómez Zúñiga, R. (2011). *Tierra y Silicio: cómo la palabra y la acción política de pueblos indígenas cultivan entornos digitales*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.
- Arias-Herrera, J. C. (2013). «Infancia y conflicto: sobre la tendencia a un cine “no político” en Colombia». *16(2)*, agosto. Bogotá: Universidad de La Sabana. Pp. 585-606. <http://www.scielo.org.co/pdf/pacla/v16n2/v16n2a14.pdf>
- Cartografías del Arte. (22 de octubre de 2013). *Amado Villafaña y Pablo Mora - Diálogos de resistencia*. Recuperado el 12 de junio de 2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=p9xCGkK5854>
- Daupará Audiovisual Indígena. (25 de noviembre de 2017). Sin título [Fotografía]. Recuperado el 14 de septiembre de 2019, de <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1853614197985420&set=pb.100000105744521.-2207520000.&type=3>
- Daupará Audiovisual-Indígena. (07 de septiembre de 2019). Soberanía audiovisual de los pueblos indígenas [Fotografía]. Recuperado el 14 de septiembre de 2019, de <https://www.facebook.com/photo/?fbid=2811918862154944&set=a.161609087185948>



- Daupará.org. (10 de 09 de -s.f.-). *Daupará 2019 - XI Edición. "Soberanía Audiovisual de los pueblos indígenas"*. <https://daupara.org/>
- daupara.org/category/actualidad/. (2019). *Category Archive Actualidad* [Fotografías]. Recuperado el 13 de 09 de 2019, de <https://daupara.org/category/actualidad/>
- Gómez, R.; González, J.; y Valencia-Calero, V. (-en prensa-). *Comunidades en video: nos ven, los vemos y nos movemos*. Cali: Programa Editorial de la Universidad del Valle.
- kienyke.com. (s.f.). www.kienyke.com/historias [Fotografía]. Recuperado el 14 de 09 de 2019, de <https://www.kienyke.com/historias/la-noche-en-la-que-el-cine-rompio-la-oscuridad-de-nabusimake>
- Mojica, Z. (11 de septiembre de 2019). Zhamayama, los espíritus de la música [Fotografía]. Recuperado el 14 de septiembre de 2019, de <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=217502185882703&set=a.137829103850012&type=3&theater>
- Mora, P. (2012). «Más allá de la imagen: aproximaciones para un estudio del video indígena en Colombia». En: *Cuadernos de Cine Colombiano. Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento (17B)*. Bogotá: Ministerio de Cultura, Dirección y Cinematografía, e Instituto Distrital de las Artes, Idartes, Cinemateca Distrital. Pp. 9-28. https://idartesencasa.gov.co/sites/default/files/libros_pdf/Cuadernos%20de%20cine%20colombiano%20No%2017B%20Cine%20y%20video%20indigena.pdf
- Mora, P. (2015). «La autorrepresentación audiovisual indígena en Colombia». En: Mora, P. (ed.), *Poéticas de la resistencia. El video indígena en Colombia*. Bogotá: Idartes, Cinemateca Distrital. Pp. 27-99. http://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/files/7614/8582/5394/Poeticas_de_la_resistencia_el_video_indigena_en_Colombia.pdf
- Pupiales, D. (28 de noviembre de 2017). Sin título [Fotografía]. Recuperado el 14 de septiembre de 2019, de <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1770937059606718&set=t.100000713224861&type=3>
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. https://arditiesp.files.wordpress.com/2012/10/ranciere_desacuerdo_completo.pdf
- Ulcué, G. (27 de septiembre de 2018). Sin título [Fotografía]. Recuperado el 14 de septiembre de 2019, de <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2122884034410713&set=a.148726828493120&type=3&theater>
- Semana Rural* (2019). «Daupará: el festival de cine indígena regresa a Bogotá». En: *Semana Rural*, 10 de septiembre. Bogotá: Publicaciones Semana. https://semanarural.com/web/articulo/daupara-el-festival-de-cine-indigena-regresa-a-bogota/1129?fbclid=IwAR3cglvmmvH9ylqRtbfu0_L9qqOhQ1L1md8XZrVrOAtfrat-q6CNsuJ80w



Villafaña, A. (14 de abril de 2015). Naboba [Fotografía]. Recuperado el 14 de septiembre de 2019, de <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10203953370461289&set=a.1439077583611&type=3&theater>

Villafaña, A. (26 de noviembre de 2017). Amado Villafaña Chaparro [Fotografía]. Recuperado el 14 de septiembre de 2019, de <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10210322122396107&set=pb.1433183547.-2207520000.&type=3>

Villafaña, A. (26 de agosto de 2018). Sin título [Fotografía]. Recuperado el 14 de septiembre de 2019, de <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10212118290659191&set=pb.1433183547.-2207520000.1568456108.&type=3&theater>

Villafaña, A. (15 de mayo de 2018). Wási [Fotografía]. Recuperado el 14 de septiembre de 2019, de <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10211464247828529&set=pb.1433183547.-2207520000.1568456496.&type=3&theater>