

PRÁCTICAS AUDIOVISUALES INDÍGENAS, DISCURSOS POSNACIONALES Y POÉTICAS DE LO PEQUEÑO

Christian León

Este texto revisa críticamente el concepto de “prácticas audiovisuales indígenas” como una expresión de las culturas visuales subalternas y posnacionales. Realiza un balance de los debates comunicativos y culturales sobre prácticas audiovisuales indígenas, como antecedente al estudio de la obra y el pensamiento de Alberto Muenala y Amaru Cholango, dos artistas indígenas precursores en el uso del video en Ecuador. A partir de las concepciones de estos dos creadores, se definen las prácticas audiovisuales indígenas como formas decoloniales, posnacionales e interculturales de la videocreación, en el contexto de las poéticas de lo minoritario y las expresiones audiovisuales pequeñas.

PRÁCTICAS AUDIOVISUALES INDÍGENAS

En el contexto del debate sobre cine y video indígena en América Latina, propusimos el concepto de “prácticas audiovisuales indígenas” para referirnos a una ampliación del campo del audiovisual comunitario y activista, y señalar un conjunto plural de usos de las tecnologías de la imagen basadas en cosmologías nativas.

La noción de prácticas audiovisuales designa el uso de tecnologías por parte de sujetos indígenas (individuos, colectivos, multitudes en diáspora) que piensan, actúan y crean, desde cosmovisiones y epistemologías diversas, en el contexto de comunidades post-tradicionales que desafían los binarismos del pensamiento moderno-colonial. (León 2017, 85)

Las prácticas audiovisuales agenciadas por sujetos indígenas incluyen expresiones populares, comerciales, producción publicitaria e institucional, filmes de género y expresiones artísticas, como películas de cine experimental, obras de videoarte, video-esculturas, instalaciones, etc. En cualquiera de los campos, este tipo de prácticas combinan el uso de tecnologías, cosmovisiones ancestrales y lenguajes propios que desafían tanto la neutralidad de los dispositivos y la colonialidad (León 2019), como las formas tradicionales y eurocéntricas de representación del otro (León 2010). De esta manera, abren el audiovisual a aspectos políticos (Polanco y Aguilera 2011; Zamorano 2009) e interculturales (Restrepo y Valencia 2014).

Las prácticas audiovisuales indígenas son un tipo particular de mediación cultural y uso social de los medios y las tecnologías de la comunicación que evidencian la persistencia de culturas visuales subalternas realizadas por sujetos excluidos de la nación. Para pensarlas, es necesario alejarse de los estudios de medios —que predominan en el contexto anglosajón— para analizar las matrices culturales y sociales en las que están inmersas, así como en los aspectos relacionados a su institucionalidad, ritualidad, tecnicidad y socialidad (Martín-Barbero 2003, 226 y ss.). Las prácticas audiovisuales indígenas están construidas desde un lugar de enunciación estructurado por conocimientos, epistemologías, cosmovisiones y espiritualidades indígenas, en diálogo local, nacional o transnacional con otras

culturas; de ahí que propongan una forma particular de imagen intercultural (León 2009).

La diversidad de usos, lenguajes y temáticas del cine y arte realizados por creadores indígenas plantea un conjunto de estéticas enraizadas (Córdova 2011) que no anulan las tensiones culturales, sociales, políticas, generacionales, así como los roles de género y las jerarquías que estaban ocultas tras una concepción homogénea de comunidad (Zamorano y León 2012). Las prácticas audiovisuales indígenas se conciben como piezas fundamentales para la realización de la autodeterminación, igualdad y los derechos humanos (Wilson y Stewart 2008), y formas de expresión de “un pensamiento propio objetivado de manera autónoma” (Mora 2014, 76). Estas prácticas remiten a un uso minoritario por parte de productores y espectadores de los lenguajes dominantes presentes en los medios de comunicación masiva, en el cine y el arte mayoritarios.

PRÁCTICAS AUDIOVISUALES INDÍGENAS EN ECUADOR

El desarrollo de prácticas audiovisuales indígenas en Ecuador coincide con la emergencia del movimiento indígena en la escena política nacional, a finales de los años 80 e inicios de los 90. A partir de los levantamientos de 1990 y 1992, el movimiento indígena consolida, por vez primera, una presencia política y simbólica que cuestiona el concepto unitario del Estado y el imaginario “blanqueado” de las élites y las clases medias. Paralelamente a estos cambios políticos, aparece una conciencia que reconoce que el cine y el arte son indispensables para la educación popular y la comunicación desde las bases. Organizaciones como la Confederación Nacional de Organizaciones Indígenas del Ecuador (CONAIE), la Confederación de Pueblos de la Nacionalidad Kichwa del Ecuador (ECUARUNARI)

y la Organización de Pueblos Indígenas de Pastaza (OPIP) refuerzan sus actividades en el campo de la comunicación y empiezan a incursionar en el campo de la producción audiovisual. En este contexto —de irrupción del movimiento indígena y de democratización de las tecnologías de audiovisuales— empiezan a construir su obra el cineasta Alberto Muenala y el artista Amaru Cholango, cuyo trabajo tiene una significación regional para las prácticas audiovisuales pequeñas abordadas en este libro.

Alberto Muenala nació el 28 de febrero de 1959, en Otavalo, en la Sierra norte de Ecuador. En los años 80 estudió cine en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), de la Universidad Autónoma de México (UNAM). “La escuela jugó un papel importante; fue un importante espacio para el conocimiento de las principales corrientes de cine mundial, y sobre todo para aprender el lenguaje audiovisual y el conocimiento de las vanguardias cinematográficas mundiales” (Muenala 2023, 237). Muenala recuerda el feliz descubrimiento del audiovisual como herramienta de expresión cultural, así: “El cine es algo que se ha hecho justamente para eso, para que nosotros, gentes de diferentes culturas, podamos transmitir lo que vivimos, lo que sentimos, lo que queremos. Es fabuloso” (Muenala 2014).

En 1992, en el contexto de los actos de resistencia por el quinto centenario de la conquista española, junto con la OPIP, realiza el documental *Allapamanta, Kawsaymanta, Katarisun (Por la tierra, por la vida, levantémonos)*. La película constituye una crónica de carácter místico de la marcha de más de 500 kilómetros que realizan los indígenas de la Amazonía en búsqueda de la legalización de sus tierras. Según el director, fue concebida como una forma de difusión de las demandas del movimiento, pero también como una ruptura con el estilo del documental indigenista que se venía haciendo en Ecuador (León 2009a).

En ese mismo año, Muenala, junto con Iván Sanjinés y Marta Rodríguez, imparten en Popayán el célebre taller “El uso del video en comunidades indígenas para testimoniar sus procesos de recuperación cultural”, que fue financiado por la UNESCO y dio origen al video indígena colombiano. Marta Rodríguez recuerda la experiencia: “Creíamos que era necesario fomentar el que tomaran las cámaras y aprendieran, desaprendieran y construyeran un lenguaje cinematográfico propio, que mostrara su identidad” (Rodríguez 2013, 72).

Adicionalmente, la antropóloga colombiana subraya la distancia que existía entre sus referentes construidos en la academia francesa y los talleristas, y comenta el papel fundamental que jugó la voz de Muenala en la metodología del taller, como cineasta indígena que venía de registrar los levantamientos recientemente acontecidos en Ecuador.

Más tarde, Muenala desempeñó un papel decisivo en esta discusión sobre los principios de autodeterminación a las propias prácticas de producción, educación y exhibición audiovisual realizada por las instituciones y colectivos de video indígena. Estas ideas llevan al cineasta, en 1994, a organizar en Quito el I Festival Continental de Cine y Video de las Naciones de Abya-Yala-La Serpiente, por fuera del sistema de festivales de la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI), con la CONAIE. En el Catálogo del Festival, Muenala plantea que el video indígena debe “fortalecer el espíritu y la diversidad de la que somos parte, proyectándonos con dignidad en la vida y en la muerte, pensando ante todo, y más allá de la inmediatez, en que nuestra imagen hablará en otros tiempos” (CONAIE 1994, 7). En una nota de prensa sostuvo que

Cada video, como la serpiente —símbolo de la fertilidad y la sabiduría— sabrá picar en el corazón sensible de