

APROPIACIÓN TECNOLÓGICA Y SOBERANÍA AUDIOVISUAL EN CLAVE INDÍGENA¹

Pablo Mora Calderón

INTRODUCCIÓN

En la última década, las prácticas audiovisuales de los pueblos indígenas en Colombia han ido en aumento. Si a principios de siglo, la existencia de colectivos indígenas interesados en la producción de contenidos audiovisuales se contaba con los dedos de las manos, hoy podemos decir que se ha consolidado un complejo escenario donde tienen cabida distintos modos de producción, prácticas, estéticas, usos y estrategias que involucran a más de sesenta colectivos en todo el país.

Son varias las razones del vigor de este fenómeno. Además del giro tecnológico que ha posibilitado el uso antes restringido de medios de producción por parte de los comunicadores indígenas, dos razones principales explican esta emergencia. La primera es el posicionamiento en la agenda política de las organizaciones y los movimientos indígenas de demandas por el derecho a la comunicación. La negociación entre el Gobierno nacional y el Gobierno indígena de una política pública de

¹ Este texto recoge de manera fragmentaria y sintética los ensayos de antropología visual contenidos en Mora Calderón, 2019.

comunicación indígena, protocolizada a fines de 2017, está marcando el rumbo de las acciones estatales durante los próximos 10 años. Y la segunda tiene que ver con el establecimiento de redes nacionales y continentales donde se intercambian las producciones en escenarios de exhibición, como festivales y muestras. En Colombia existen varias muestras de cine indígena. La más importante es Daupará, de alcance nacional, creada hace 14 años como un escenario de exhibición y diálogo intercultural entre realizadores indígenas y público colombiano. Y aunque es cierto que Daupará nació como una alternativa de circulación de las autorrepresentaciones de los pueblos indígenas históricamente excluidas de las industrias cinematográficas y televisivas dominantes, en los últimos años, gracias a la presión de las organizaciones indígenas, se empiezan a abrir espacios para la circulación de obras indígenas en canales públicos nacionales y en grandes festivales, como el Festival Internacional de Cine de Cartagena.

En este contexto de emergencia y fortalecimiento de las prácticas audiovisuales de los pueblos indígenas, se ha ampliado el interés académico por describir, analizar e interpretar este universo, antes reducido a restringidos estudios de caso provenientes de la comunicología.² Desde entonces, se han abierto nuevas perspectivas de análisis con herramientas conceptuales de la semiología, los estudios culturales y la antropología.

Este artículo se enmarca en esa última tendencia. Inicia con una exploración de la incidencia que ha tenido la conquista de los derechos a la comunicación por parte de los indígenas en Colombia. Posteriormente, se introduce en las primeras

2 Por ejemplo, los observatorios audiovisuales promovidos por el Ministerio de Cultura, en 2011, que dieron lugar a dos obras pioneras de Polanco y Aguilera (2011), e Iriarte y Waydi Miranda (2011).

apropiaciones de los repertorios tecnológicos³ de entorno digital que hicieron los pueblos *arhuaco*, *kogui*, *wiwa*, *makuna* y *nasa*. Por último, pone atención en las demandas por la soberanía audiovisual que esgrimen las organizaciones indígenas nacionales, para posicionarse en el entramado complejo del sector audiovisual colombiano.

DERECHO A LA PRODUCCIÓN DE IMÁGENES PROPIAS

Es pertinente preguntarse por el desplazamiento que ha ocurrido en los últimos 30 años, cuando un extendido movimiento de pueblos originarios de América proclamó el derecho a la creación y recreación de imágenes propias. Su reivindicación para acceder y apropiar las nuevas tecnologías audiovisuales, su voluntad de controlar la representación audiovisual que otros hacen y de potenciar formas ancestrales de autorrepresentación, la exigencia de que las imágenes les sean devueltas, la consigna de construir producción propia y redes de intercambio determinaron la construcción de una agenda continental que tiene en común la fuerza de la resistencia y la autodeterminación (Declaración de Quito, citada en Mora 2012, 3). Desde entonces, la producción creciente de imágenes indígenas ha exacerbado la crisis de la representación occidental y ha amplificado la presencia indígena en la arena de las nuevas utopías y de los deseos emancipatorios en cuestiones de soberanía, ciudadanía, modelos de desarrollo económico y políticas culturales y de comunicación.

3 Acojo el término *repertorio tecnológico*, tomando distancia del término *tecnologías de la información y las comunicaciones* (TIC), basado en el desarrollo conceptual propuesto por Vilma Almendra et al. (2011, 10). La palabra enfatiza los fundamentos tecnológicos comunes como la electrónica del chip, los circuitos integrados, la condición binaria y digital del procesamiento de la información y su condición telemática y telecomunicacional, la miniaturización y la convergencia.

Lo interesante es que en esta época, en la que la visualidad y sus tecnologías generadoras —como la fotografía, el cine e internet— han ganado todos los terrenos, en los que la imagen electrónica se ha convertido en uno de los más poderosos insumos para la construcción de imaginarios sociales y, sobre todo, en la que el movimiento indígena ha pasado de la resistencia ocultada a la visibilización estratégica. Estamos asistiendo a la emergencia de otros regímenes escópicos, basados en nuevas imaginaciones sobre lo indígena. Así, por ejemplo, en el llamado *etnoboomb contemporáneo* (Caicedo 2015), la indianidad ha sufrido una depuración moral asociada a valores de filantropía, generosidad y cuidado de la naturaleza, y como una esencia opuesta a Occidente que está en crisis. Los pueblos originarios han ensanchado sus horizontes de visión, pero esto no ha significado que muchos de ellos se hayan dejado ver por completo; sigue habiendo ocultación o, para decirlo de otro modo, una negativa a la exposición. Negativa que proviene de una voluntad de desaparición, y no solamente de la imposición hegemónica de mantener invisibles a las culturas indígenas.

En otro contexto, que los realizadores indígenas hayan transitado de las imágenes de reproducción mecánica a las e-imágenes ha supuesto, también, modificaciones epistémicas radicales. Y siempre que hay grandes mutaciones, el pesimismo y la nostalgia invaden los juicios de valor y contaminan las visiones de futuro. Los pueblos indígenas tuvieron que esperar casi 100 años para “domesticar” la imagen técnica. Ahora que ella se expande con fuerza, su estabilización se pone en entredicho por la naturaleza misma de las transformaciones que se han operado en el mundo de las tecnologías visuales. Si los realizadores indígenas se mantuvieron vírgenes como autores de cine, es decir, si las representaciones cinematográficas — que son formas técnicas de desocultación— no los volvieron

explícitos en su momento, ahora que dominan y acceden autónomamente a las tecnologías digitales de la visibilidad, el augurio no puede ser más pesimista: ¿qué peligros los acechan en el nuevo viraje hacia esta representación? ¿Serán conscientes de que la condición de posibilidad de lo visible descansa en una crisis de la verdad de lo visible, de que hay cosas que no podemos ver y que las cosas que vemos no son de fiar?

No hay unanimidad al respecto. Si para algunos pensadores indígenas las técnicas están ahí para ser apropiadas, domesticadas, solo falta voluntad y disposición para aprovecharlas y consumirlas.⁴ Para otros, este dominio es peligroso y es preciso profesar críticamente una antivisualidad, una escopofobia que evite la contaminación. Solo así es posible escapar al falso dilema de invisibilidad o apropiación tecnológica.

Las nuevas imágenes electrónicas —se ha dicho— son volátiles, fantasmales, efímeras, fugaces y contingentes. Han inaugurado nuevos modos de memoria, han puesto en duda la permanencia y han exaltado el “fogonazo”. Como ha demostrado José Luis Brea (2007), estos cambios han afectado el propio estatuto ontológico, técnico y cultural de la imagen. Como ya no hay promesa de duración, ¿las imágenes de autoría indígena —que tienen ahora la potencia planetaria de ser compartidas colectivamente— podrán sobrevivir al exceso o estarán condenadas, como *Blade Runner* (Estados Unidos, 1982), a “desaparecer como lágrimas en la lluvia”?

REAPROPIACIONES

La introducción de nuevos repertorios tecnológicos en los mundos tradicionales de los pueblos indígenas ha impactado

4 Así ha ocurrido, por ejemplo, con las estrategias del pueblo nasa del norte del departamento del Cauca, como lo ha descrito ampliamente el comunicador nasa Gustavo Ulcué (2015).