

# Migraciones hacia adentro: el canibalismo audiovisual desde la perspectiva de dos realizadores indígenas colombianos\*

César Alegría Vallejo\*\*

## [ABSTRACT]

Las naciones indígenas en Colombia se “alzaron en cámaras de video” pasando de representados a agenciar su representación. Pueblos e individuos han delineado estrategias de apropiación y comunicación. El objetivo de este artículo es presentar un análisis sobre la apropiación audiovisual por parte de dos realizadores independientes: Mileidy Orozco Domicó del pueblo emberá-eyabida y Luis Tróchez Tunubalá del pueblo misak. Estas formas de incorporación se estudian a la luz de la perspectiva teórica antropofágica de Oswald de Andrade en relación con la trayectoria del video indígena, analizada por medio de fuentes secundarias y en correspondencia con la experiencia de los realizadores, cartografiada a partir de entrevistas abiertas y comunicaciones personales, de acuerdo con las posibilidades de interacción investigador/autores. Lo anterior permite comprender cómo se fagocita al otro y se apropia lo ajeno, se adquiere un punto de vista y unas formas de operar con el video, cuyo resultado son productos mestizos, enunciados en primera persona, que responden a las necesidades políticas y afectivas de los autores, quienes reflexionan en su obra y discurso sobre temas como el exilio, la migración y el racismo en un espacio-tiempo globalizado, permitiendo comprender la experiencia indígena contemporánea por medio de un lenguaje secular, el video, que posibilita no solo producir obras sino dialogar con ellas.

**Palabras clave:** canibalismo cultural, video indígena, multivideografías, documental en primera persona.

doi 10.11144/javeriana.mavae16-2.mhac

Fecha de recepción: 20 de diciembre de 2021

Fecha de aceptación: 22 de marzo de 2021

Disponible en línea: 1 de julio de 2021

\* Artículo de reflexión. Este artículo es resultado de la investigación en curso “Gente alzada en cámaras de video: canibalismo cultural y subjetividad en el video indígena”, realizada para optar al título de magister en Culturas Audiovisuales de la Universidad del Valle.

\*\* Antropólogo por la Universidad del Cauca y maestrando en Culturas Audiovisuales de la Universidad del Valle. ORCID: 0000-0002-5710-5992 Correo electrónico: cesarvallejosnm@gmail.com.



## CÓMO CITAR:

Alegría Vallejo, César. 2021. “Migraciones hacia adentro: el canibalismo audiovisual desde la perspectiva de dos realizadores indígenas colombianos”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 16 (2): 150-173. <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-2.mhac>

## Inward Migrations: Subjective Cannibalism in Indigenous Videos

## Migrações internas: Canibalismos subjetivos no vídeo indígena

[RESUMEN]

Indigenous nations in Colombia “rose up on camera,” going from being represented to arranging their own representation. Peoples and individuals have outlined appropriation and communication strategies. The goal of this paper is to present an analysis on audiovisual appropriation by two independent filmmakers: Mileidy Orozco Domicó, from the Emberá-Eyabida people, and Luis Tróchez Tunubalá, from the Misak people. These forms of incorporation are studied in light of Oswald de Andrade’s anthropophagic theoretical perspective in relation to the trajectory of indigenous videos, analyzed through secondary sources and in correspondence with the filmmakers’ experience, mapped out from open interviews and personal communications, according to the possibilities of researcher/author interaction. This allows us to understand how the “other” is absorbed, how the foreign is appropriated, and how a point of view and ways of operating with the video are acquired. This results in mixed-race products and first-person statements, which respond to the political and affective needs of the authors, who reflect on their work and discourse on topics such as exile, migration and racism in a globalized space-time, making it possible to understand the contemporary indigenous experience through a secular language — the video —, which makes it possible not only to produce works, but also to dialogue with them.

**Keywords:** Cultural cannibalism; indigenous videos; multivideographs, first-person documentary.

[RESUMO]

As nações indígenas na Colômbia se “levantaram em câmeras de vídeo” passando de representados a agenciadores de sua representação. Povos e indivíduos desenvolveram estratégias de apropriação e comunicação. O objetivo deste artigo é apresentar uma análise sobre a apropriação audiovisual por dois cineastas independentes: Mileidy Orozco Domicó do povo Emberá-Eyabida e Luis Tróchez Tunubalá do povo Misak. Essas formas de incorporação são estudadas à luz da perspectiva teórica antropofágica de Oswald de Andrade em relação à trajetória do vídeo indígena, analisadas em fontes secundárias e em correspondência com a experiência dos cineastas, mapeadas a partir de entrevistas abertas e comunicações pessoais, segundo as possibilidades de interação pesquisador / autores. O exposto permite compreender como o outro é engolido e apropriado pelo estrangeiro, se adquire um ponto de vista e modos de operar com o vídeo, cujo resultado são produtos mestiços, enunciados na primeira pessoa, que respondem a as necessidades políticas e afetivas dos autores, que refletem em seus trabalhos e discursos sobre questões como o exílio, as migrações e o racismo em um espaço-tempo globalizado, permitindo a compreensão da experiência indígena contemporânea por meio de uma linguagem secular, o vídeo, que o torna possível não só produzir obras, mas dialogar com elas.

**Palavras-chave:** canibalismo cultural; vídeo indígena; multi-videografias, documentário na primeira pessoa

## El canibalismo en tiempos modernos

A principios del siglo XX emergió en Brasil un movimiento artístico identificado con el pensamiento de la vanguardia histórica que buscaba encontrar el arte con la vida cotidiana. En consecuencia, los artistas emprendieron un viaje a la cotidianidad de América y en su fuero interno, en el seno de lo indígena, encontraron un poderoso tropo que les permite revertir la negatividad de las representaciones coloniales y poner en circulación su pensamiento inspirado en el neologismo *caníbal* asociado constantemente a las sociedades de las colonias y las periferias del tercer mundo, término peyorativo que ha inspirado textos, películas y paseos turísticos (figura 1).

Figura 1. Juan Vallejo,  
*Canibalismos*, 2020,  
ilustración digital.



Los viajes que emprenden los artistas a la cotidianidad de América permiten reconocer formas estéticas y de pensamiento que dan origen a la revolución artística antropófaga, cuyos principios se encuentran en el *Manifiesto antropófago* escrito por Oswald de Andrade en 1928. En esta misiva, el autor propone hacer resistencia a las estéticas dominantes, observar la realidad de manera crítica y cuestionar las instituciones del arte, la política, los valores occidentales de la sociedad burguesa y la alta cultura que relegan lo popular, lo indígena y lo afro al terreno del folclorismo o las viejas etnicidades. En síntesis, el canibalismo se postula como una propuesta artística revolucionaria y crítica. Para Jezzini (2012):

La antropofagia oswaldiana mira a la cultura nativa para crear, pero también para cuestionar la cultura occidental. Si el modernismo europeo buscó lo nuevo en el medio urbano, con la Revolución Industrial prácticamente instalada en la sociedad, el modernismo de Oswald prefiere referirse a las culturas africanas e indígenas, a veces acercándose, a veces alejándose de la vanguardia europea. En el pensamiento antropofágico, los elementos nativos brasileños se convierten en principios de revuelta, revolución, transformación y contravención. (62)

Comprender la subordinación de la cultura latinoamericana frente a la europea fue crucial para instaurar el canibalismo como tropo y propuesta artística. Aquella imagen que se les asignó a las culturas periféricas como salvaje, bárbaro, desalmado y capaz de realizar un vejamen como devorar a su prójimo se convirtió en fuente de inspiración para el movimiento artístico que trae al antropófago al presente, vivo en el sujeto periférico (indígena, afro, tercermundista). Reconocer este carácter vivo sugiere pensar su coexistencia con el otro occidental (blanco), como partes que se constituyen todo el tiempo. Para De Andrade (1928), esa relacionalidad permite comprender la identidad brasileña y por extensión latinoamericana; lo que propone, para decirlo con Hall (2010), es que la identidad no es un hecho dado, sino que es construida en relación con el otro y la historia.

Las instituciones antropofágicas de Oswald afirman la simultaneidad de los diferentes lugares en la formación del mundo: abren espacio para que múltiples epistemes dialoguen. En nuestra América, más que hibridismos, hay que reconocer que hay pensamientos que aprendieron a vivir entre lógicas distintas, a moverse entre diferentes códigos y, por eso, más que al multiculturalismo, se refiere a la interculturalidad de conocimientos liminales que entran en diálogo. (Lander 2005, citado en Netto 2014, 285-286)

Pero ¿cómo y por qué el canibal habita en tiempos modernos? Para De Andrade (1928), el antropófago (indígena, afro, tercermundista) habita el mundo de las relaciones sociales y culturales, es coetáneo de la existencia del otro (blanco), lo que implica afectar y ser afectado; en otras palabras, existe una relación de coproducción a través del intercambio de bienes culturales o simbólicos. Los antropófagos reconocen la influencia de la cultura europea en la cultura brasileña y por extensión latinoamericana, pero esto no solo implica validar su dominio, sino también aceptar su potencial para la creación y circulación del pensamiento, capacidad que es apropiada y renovada a través de la deglución. Para De Andrade (1928), los antropófagos devoran al otro simbólicamente y esto convierte la fagocitación en principio de su propuesta artística.

## La fagocitación como principio de la creación

“Solo me interesa lo que no es mío” (De Andrade 1928). Bajo esta premisa, el artista reconoce el valor epistémico del otro (blanco), su alteridad y las formas de acceder al mundo y expresarlo, conocimiento que es objeto de consumo a través de la deglución (apropiación): lo ajeno se devora y se convierte propio. Al antropófago no le interesa solo aprender epistemes y técnicas, sino también relacionar estos elementos con los suyos para acceder a la realidad, aprender a operar con estos nuevos códigos y manifestar un nuevo punto de vista. Con la deglución, se eliminan las barreras entre sujetos y epistemes que supuestamente son opuestas e irreconciliables, y se genera convivencia entre lo propio y lo ajeno que es liberado de manera consciente a través del arte (escrito, visual o audiovisual) (figura 2).

Identifico en ese momento de la cultura nacional un poderoso contradiscurso a las continuidades coloniales. La antropofagia literaria capturó el sentido profundo de la antropofagia literal, que es el de la construcción de sujetos (múltiples) por medio de la apropiación violenta de principios de subjetivación, que son, por necesidad, exteriores. El caníbal busca movilizar la perspectiva del otro en provecho de una reproducción de sí, expresando las contradicciones de un diseño centrífugo, heterónimo; es una necesidad de autoconstitución como sujeto. Ese sentido de la metáfora antropofágica modernista, que surgió, como ellos decían, contra la repetida imagen romántica de los indios, contra el indio catequizado, hijo de María, hermano del santísimo, busca transformar el estigma en valor; los modernistas desorganizaron un modo discursivo tan colonialmente ordinario. (Fausto 2001, citado en Netto 2014, 284-285)

En consecuencia, los antropófagos apropian lo ajeno a fin de expresar su punto de vista y hacerlo circular; para lograrlo, es fundamental adquirir lenguajes seculares, lo cual se alcanza devorando el espíritu del forastero; así, fagocitar lo ajeno se convierte en ley del antropófago, en ley del ser humano, como propone De Andrade (1928). Pero este acto de incorporación requiere una aproximación consciente a las epistemes estéticas y técnicas, en aras de renovar prácticas y sentidos, además de permitir la identificación de zonas en las que son dominados, como pueden ser los medios de comunicación. Este ejercicio consciente, más allá de permitir la apropiación técnica, sugiere adquirir, renovar, construir y destruir cánones y esquemas con los que opera el arte. Así, la antropofagia pasa de ser crítica y reflexiva a ser una labor creativa.

De Andrade (1928) sugirió que podemos importar la cultura y aceptar todo lo que viene de afuera, pero asumiendo una actitud crítica que permita configurar nuevas estéticas. Esto no necesariamente sugiere copiar modelos dominantes, sino conocerlos para transformarlos y expresar nuevas perspectivas; devorar y aceptar lo ajeno no es una invitación a copiar, emular, parodiar o



>> Figura 2. Juan Vallejo, *Lo propio y lo ajeno*, 2020, ilustración digital.



hibridar, sino una posibilidad de articular diversos elementos para renovar convenciones, destruir cánones, generar formas de operar y presentar nuevas propuestas estéticas. Para Nitschac (2016), las dinámicas de transformación de la creación artística de los antropófagos consisten en la capacidad de hacer de lo ajeno algo propio, en pro de la construcción de una cultura independiente expresada frente a la hegemonía en nuevos términos; para este autor, fagocitar trasciende los límites de lo que se ha calificado de copia, imitación e influencia, y permite hablar de empoderamiento.

El movimiento antropófago reconoce el valor del otro, los aportes de cada cultura; acepta los valores estéticos, artísticos y técnicos de occidente, pero en relación consigo mismo, con lo cual permite instalar en su cuerpo un lenguaje secular para poner en circulación su pensamiento, en aras de hacer frente a lo hegemónico, en procura del reconocimiento de la alteridad (indígena, afro, tercermundista) en la construcción cultural e identitaria. Con la exportación de ideas, la internacionalización de la cultura y las prácticas artísticas, se promueve que lo brasileño y por extensión lo latinoamericano se manifieste, intervenga espacios, interpele, reformule y circule su pensamiento a través del arte.

La noción de *antropofagia* asume una inevitabilidad de cambios culturales entre el "centro" y "periferia", y la consiguiente imposibilidad de algún retorno nostálgico a una pureza original. Como es imposible realizar una recuperación no problemática de los orígenes nacionales, libres de las impurezas de las influencias externas, el artista en la cultura dominada no debería ignorar la presencia extranjera, pero sí engullirla, carnalizarla, reciclarla para fines nacionales, siempre desde una posición de autoconfianza cultural. (Shohat y Stam 2006, 48)

El surgimiento de la antropofagia como movimiento artístico brasileño se corresponde con la vanguardia histórica de Europa, que, más allá de la idea de reconciliar el arte con la vida cotidiana, forjaron un carácter político, contracultural. En el pensamiento De Andrade, el carácter de la utopía revolucionaria se postula como posibilidad contra la hegemonía política, el capitalismo y el colonialismo. Estas ideas, que surgen en la literatura de la década de 1920, viajan años más adelante para dar luz a un movimiento artístico, el tropicalismo, que emerge como propuesta revolucionaria contra el totalitarismo y el ascenso del nacionalismo. Los tropicalistas son adeptos de De Andrade y devoran lo ajeno para circular entre las masas.

El tropicalismo reunió diversas expresiones artísticas como el cine, la literatura y la música, y se caracterizó por apelar a la apropiación de formas internacionales para sus creaciones. En la música, la estridencia, la estética y la postura contestataria del *rock* se mezclaron con el carácter de la samba y la *bossa nova*, y generaron expresiones contracolonias, contratotalitaristas y nacionalistas. En el cine, se fagocitó el carácter global, estético, contracultural de la *nouvelle vague* que se mezcló con lo ideológico, lo político y la estética local dando a luz al *cinema novo*, expresados en películas como *Tierra en trance* (Rocha 1967) o en *Qué sabroso era mi amigo francés* (Dos Santos 1971). Esta incorporación de lo extranjero y la reflexión sobre los aspectos latentes de su realidad histórica y cultural dio como resultado un mestizaje con valor crítico, que permitió cuestionar la realidad del país y el surgimiento de nuevas expresiones estéticas, voces y productos que circularon internacionalmente. Para decirlo con Duarte (2012): "Tanto tropicalia como el *cinema novo*, son el resultado de degluciones, asimilaciones y devoluciones, que son, en otras palabras, formas de comprender el arte, pero a su vez formas de operar con él" (5).

## Pequeñas semblanzas sobre el canibalismo en América Latina y su resurgimiento en el nuevo siglo

Más allá de las fronteras de Brasil, el cine de las décadas de 1970 y 1980 en América Latina adquiere una impronta similar al *cinema novo* y los tropicalistas. El tercer cine o cine militante se erigió sobre principios similares: volver sobre la cotidianidad, mirar de manera crítica la realidad sociocultural y crear para hacer frente al totalitarismo y el colonialismo, denunciar los problemas sociales y culturales, así como poner en circulación el pensamiento. Sin embargo, vale la pena detenerse en una observación que ha hecho Stam (2012) sobre el tercer cine, y es coexistencia de un mundo con el que convive, pero que ha sido obviado por el tercer mundo cinematográfico, un cuarto mundo al que pertenecen las minorías étnicas quienes protagonizan las películas etnográficas del pasado, en las que predomina el discurso de la sobriedad, la voz del autor, el etnógrafo experto y el sujeto indígena aparece como voz pasiva.

Sin embargo, en la década de 1980, simultáneamente al desarrollo del tercer cine o en su mismo seno, hay una emergencia de este cuarto mundo como suceso cinematográfico que se opone al colonialismo (Stam 2003). Este cine es el resultado de un ejercicio dialógico, en el que el cineasta o etnógrafo cuestiona su relación de autoridad y pasa de dar la voz al otro a hablar a dos voces creando contenidos compartidos. *Nuestra voz de tierra: Memoria y futuro* (Rodríguez y Silva 1982) contiene de manera parcial esta perspectiva en la que los directores críticos trabajan con los pueblos y juntos toman decisiones sobre los contenidos representacionales. Sin embargo, en estos trabajos, el cineasta conserva su autoridad, es quien toma las decisiones finales, sugiriendo problemas, tensiones en torno a la autonomía y autoridad autoral.

A la vez que constituyó un problema, la dialógica entre cineastas y pueblos en su momento propuso pensar la necesidad de que los medios sean apropiados por parte de los colectivos de comunicación. De estas demandas emergen los procesos de transferencia de medios por parte de directores solidarios hacia los pueblos, lo cual se convierte en la génesis del video hecho por indígenas (Mateus 2013; Mora 2015). Posteriormente, encuentran otras formas de relacionarse con el dispositivo audiovisual, por aproximación en la vida cotidiana y a través de la formación en instituciones universitarias. En estos procesos, la perspectiva caníbal emerge con más fuerza y persiste en el presente siglo, una época en la que los medios se democratizan con celeridad, los pueblos los han apropiado de manera efectiva, de manera tal que contamos con un plétórico repertorio de películas hechas en claves autorales comunitarias e individuales, lo que significa que han pasado de representados a representarse, y estas dinámicas les permiten posicionarse frente al relativismo cultural y el multiculturalismo. Para tratar de comprender la experiencia de este canibalismo cinematográfico indígena, invoco un postulado de Viveiros de Castro (2010):

Si el objetivo de la antropología multiculturalista europea es describir la vida humana tal como es vivida desde el punto de vista del indígena, la antropofagia multinaturalista indígena asume como condición vital de autodescripción la aprensión “semioficial” —ejecución y devoración— del punto de vista del enemigo. La antropofagia como antropología. (144)

En el contexto del cine y video hecho por indígenas, asumimos el paso de una perspectiva multiculturalista a uno de múltiples naturalezas. El cine y el video etnográfico e indigenista desde su génesis ha sido multiculturalista por excelencia, portando ese carácter antropológico eurocéntrico de describir la vida del nativo, pero desde el punto de vista de una autoridad etnográfica. En contraposición, una perspectiva subjetiva colectiva o individual presente en el video hecho por indígenas asume una apropiación del espíritu del cine, reconociendo su origen

en las instituciones occidentales, para presentar al mundo su pensamiento, visión del mundo, del cuerpo, de la naturaleza; su relación con otros sujetos étnicos, entre otros aspectos. Cada pueblo canibaliza el dispositivo audiovisual y ha encontrado una forma de operar con él, lo que permite considerar la emergencia de multivideografías caníbales.

Vale aclarar que el sentido de múltiple o multi- que se propone no se corresponde con el de multiculturalismo o de un relativismo cultural; por el contrario, alude a formas de apropiación del dispositivo audiovisual como resultado de encuentros interculturales, del que emergen perspectivas o nuevos puntos de vista, que originan formas de operar con el cine o el video, lo que no sugiere el surgimiento de estéticas indígenas, sino de formas políticas del cine y el video. De acuerdo con Mora (2018), la estética obedece a cánones de la industria audiovisual y del cine, en tanto lo técnico y lo estético aparecen como imposiciones y estandarizaciones de la industria. Así, lo que interesa del video y el cine indígena es el surgimiento del perspectivismo o el punto de vista, sus formas de expresión y la procura de una autonomía para contar.

## Multivideografías caníbales

Las dinámicas de autorrepresentación en el cine o video indígena en Colombia tienen sus albores a finales del siglo XX. Como ha señalado Mateus (2013) para este periodo, inició un proceso de transferencia de medios en el que participaron directores solidarios como Marta Rodríguez, Iván Sanjinés, Alberto Muenala y diversos pueblos. A partir de esta experiencia, los colectivos de comunicación de cada pueblo participante incorporan lo audiovisual y emprenden un camino hacia la autorrepresentación.

En el umbral del nuevo siglo, las prácticas solidarias entre cineastas de la sociedad mayoritaria e indígena es más recurrente, al igual que la emergencia de colectivos independientes. Para Mora (2015), estas dinámicas han permitido el surgimiento de diversos productos audiovisuales de autoría y autoría compartida, cedida parcial o totalmente, y autorías propias. Mateus (2013) ha resaltado el surgimiento de una obra notable, *Crónica de un baile de muñeco* (Mora 2003). *Crónica* es una y tres películas a la vez, una película sobre los yucunas, una película con los yucunas y una película por los yucunas. Nace en la relación que establece el antropólogo, activista y documentalista Pablo Mora con el pueblo en cuestión, en la que inicia un proceso de transferencia de medios, del que surgen tres películas sobre un ritual: una desde la perspectiva de la comunidad con una duración de seis horas, una versión del autor y otra versión para televisión pública. Esta película se caracteriza, al decir de Mora (2015), por la intervención del pueblo yucuna en las diversas etapas de su realización y por la real modificación de la autoría y de los derechos patrimoniales.

La versión para televisión documenta el proceso de transferencia de medios y la relación que establece Mora (2003) con este pueblo durante su estancia en el Amazonas, como transmisores de conocimientos, mediadores y receptores del proyecto yucuna para generar memoria ritual. La película, más que el ritual, presenta la experiencia de este encuentro, en el cual se canibalizan conocimientos y surgen nuevas perspectivas sobre el tiempo ritual, el tiempo del cine y las necesidades de comunicación del pueblo. En este encuentro, Mora (2018) advierte la necesidad de un cine que se corresponda con las agendas de los pueblos y, en esa medida, se sitúa cerca del planteamiento realizado algunas líneas atrás, de una múltiple naturaleza del cine o video indígena, que obedece a las necesidades comunicativas de su pueblo y expresa sus propias categorías del mundo y no la perspectiva etnográfica de un realizador: "Prefiero adherirme a la idea de Viveiros de Castro, según la cual, en vez de hacer antropología sobre los yucuna, es más provechoso acercarme a su antropología, a sus propias categorías de cuerpo, persona, alma espíritu. No podemos pensar como los indios, máximo podemos pensar *con ellos*" (61).



Esta ha sido la premisa del autor en sus siguientes trabajos con los pueblos de la Sierra Nevada de Santa Marta, con quienes ha establecido una relación de coproducción de largo aliento. La experiencia de ese encuentro ha quedado plasmada en *Sey Arimaku (La otra oscuridad)* (Mora 2012). Con respecto al proceso en la Sierra, ha documentado en su más reciente publicación, *Máquinas de visión y espíritus de indios: Seis ensayos de antropología visual* (2018), el proceso de asimilación del cine y el video al corazón de los pueblos de la Sierra, donde encuentra un símil local para apropiación, proceso de “domesticación de las cámaras” a través del cual los pueblos incorporan al cuerpo de la Sierra las máquinas de visión y adquieren esa perspectiva para expresar su punto de vista.

El relato de esta operación en boca de los jóvenes comunicadores indígenas es revelador: el uso de representaciones visuales era escaso en su mundo. Solo a nosotros —sus hermanitos menores— nos gusta esa manera de transmitir información y conocimiento. Cuando ellos se empeñaron en dominar los lenguajes audiovisuales, consultaron con sus *mamos* y se enteraron de la existencia de un sitio sagrado en plena Sierra Nevada de Santa Marta (una gran piedra o montaña negra de ubicación secreta) donde está la “dueña” o madre de las imágenes y de sus tecnologías generadoras. Los videastas indígenas están tranquilos desde entonces, porque saben que ya no está mal utilizar esos aparatos de blancos. No están violando la Ley de Origen.

[...].

En una experiencia ritual sin precedentes, los *mamos* restituyeron con alimento tradicional los espíritus de “las cosas que brillan” (los espejos, los vidrios, las pantallas y ahora las cámaras). (90)

La naturalidad con la que los *mamos* ubicaron la tecnología audiovisual occidental en el registro de sus padres espirituales hizo tránsito a las comunidades que empezaban a ser objeto de interés de jóvenes realizadores. Después de este canibalismo, ya no fue inusual escuchar relatos de los padres y las madres de la luz y las imágenes.

[...].

En definitiva, los *mamos* de la Sierra encontraron su manera de “devorar” la tecnología audiovisual de los hermanitos menores y resignificarla para su uso precavido. (91)

Los procesos yucunas y arhuacos son dos maneras de canibalizar lo audiovisual, experiencias diversas en las que el video es incorporado a las dinámicas de comunicación de los pueblos indígenas que encuentran formas de operar con él. Después del proceso de domesticación de las cámaras, emergen los propósitos para los cuales han sido incorporadas; el video para los pueblos de la Sierra se ha convertido en una forma de comunicación con los hermanos menores (no indígenas) para expresar su cosmogonía, ecosofía y dinámicas del buen vivir, generando alianzas que permiten su pervivencia como pueblo social, cultural y material. Estos pueblos observan la realidad social de manera crítica y han encontrado en las cámaras un aliado eficaz para poner en circulación su pensamiento en la televisión y entablar un diálogo con el otro.

Mateus (2013) y Mora (2015) nos remiten a una experiencia con una naturaleza del video indígena distinta, la de los pueblos indígenas del Cauca, en la que este se ha constituido en un instrumento de denuncia, de testimonio y de beligerancia en consonancia con los procesos de lucha y legitimación política. Para los indígenas del Cauca, y en singular para la Asociación de

Cabildos Indígenas del Norte del Cauca (ACIN), las cámaras se han constituido en un instrumento poderoso para comunicar en sus comunidades los problemas sociales y culturales que afrontan; de la misma manera, ha señalado Mora (2015), el video se ha convertido en un instrumento para movilización social de sus pueblos.

En el sentido antropofágico De Andrade, podemos afirmar que cada pueblo estableció una relación intrínseca con el dispositivo audiovisual, encontró su perspectiva y manera de operar con él, convirtiendo lo ajeno en propio. Parfraseando a Mora (2015, 2018), cada pueblo ha definido sus estrategias de comunicación en función de sus agendas políticas, lo cual sugiere que el dispositivo audiovisual ha encontrado múltiples naturalezas de existencia y expresión, con las que las naciones indígenas se han alzado en cámaras de video.

En la naturaleza múltiple de las expresiones indígenas a través del video, cada pueblo canibaliza, incorpora o domestica las cámaras de acuerdo con su pensamiento y agenda política, lo que sugiere, en el sentido de De Andrade, una mirada crítica a la cotidianidad y una forma de operar con el arte. Estas expresiones se iluminan entre sí y generan recurrencias o convenciones como las siguientes: a) están habladas en lenguas nativas manifestándose contra la subordinación lingüística; b) los sujetos de investigación ahora son productores; c) la reivindicación de la imagen de sí mismos y sus territorios a partir de re-significaciones que se oponen a las representaciones oficiales y atávicas; d) la voz o voces de los narradores hacen posible la enunciación del yo colectivo y de las autoridades ancestrales, así como la posibilidad de interpelar al otro, y e) las posibilidades comunicativas y la revolución tecnológica permiten al video ponderarse como medio de expresión (los soportes son cada vez más amplios: cámaras, teléfonos, internet, entre otros). A estas recurrencias añadimos que estas formas de incorporación se han llevado a cabo por cuerpos colectivos; no obstante, esto no sugiere una necesaria correspondencia entre lo indígena comunitario y el video: aunque se ha convertido en objetivo común en muchos pueblos, las posibilidades son múltiples, lo que ha permitido la emergencia de otras formas de expresión.

## Migraciones hacia adentro: dos experiencias de inflexión y canibalismo simbólico

En el umbral del nuevo siglo, la afluencia de población indígena a las ciudades ha incrementado y generado nuevas dinámicas espaciales y sociales entre individuos con sus pueblos de origen y la sociedad mayoritaria. Algunos migran a la ciudad en busca de oportunidades, experiencias o por causa de contingencias. Dentro de estas posibilidades, algunos buscan la ciudad para educarse, otros han migrado forzosamente o son parte de ella y encuentran la necesidad de realizar estudios universitarios para fortalecer sus capacidades de liderazgo o propósitos personales. En esta arena, emergen los directores Mileidy Orozco Domicó y Luis Tróchez Tunubalá, quienes tienen en común la ciudad como destino, el aprendizaje y la apropiación del video en escenarios institucionales de Occidente, experiencias que se nutren de lo propio y lo ajeno, relación en la que encuentran formas de operar y expresarse a través el video. En los siguientes apartes, se presentará una semblanza de cada director, producto de diálogos llevados a cabo por medio de entrevistas y comunicaciones personales, métodos que permiten analizar y presentar sus experiencias de fagocitación del dispositivo audiovisual.

## De Medellín a Mutatá: rutas genealógicas de una cineasta emberá

Mileidy Orozco Domicó es originaria del Urabá antioqueño, migró desde muy joven a Medellín por causa de la violencia que afectó a su comunidad y familia. Es descendiente de autoridades políticas y se ha destacado como tal en el cabildo urbano al que pertenece. Ejercer el papel de líder le permitió mantener relaciones y lazos con su pueblo y territorio, además la llevó a formarse como comunicadora audiovisual y multimedial en la Universidad de Antioquia, donde encontró su vocación como contadora de historias, como ella se reconoce, motivada por la capacidad del documental para hacer visible sus experiencias con el mundo (figura 3).

Ser narradora es para ella tener un lugar en su cultura, una forma de vincularse íntimamente con su comunidad, territorio, familia y tradición. Pero, más allá de la relación que establece con la colectividad, entabla un diálogo consigo misma: el documental es para ella una forma de expresión personal, que se nutre de su vida privada, que fluctúa entre su territorio de origen y de acogida (Mutatá y Medellín, respectivamente). Como lo ha expresado: “Esas historias son mi boleto para recobrar las cosas lindas y dolorosas que viví” (Mileidy Orozco, comunicación personal, 15 de junio de 2020). Así, sus películas *Mu drua (Mi tierra) (C)* (Orozco 2011) y *Truambi* (Orozco 2019) emergen desde el fuero interno y se proyectan desde su voz, le permiten narrarse, narrar su comunidad y construir memoria.

Figura 3. Juan Rubio, *Mileidy Orozco en el rodaje de Truambi*, 2019, fotografía.





Mi maestra dice que las películas que dan mucha información y quieren abarcar lo general no son tan profundas como las que parten de lo particular y lo cotidiano. [...] Reflexionando sobre eso, pienso que no tengo el derecho a hablar sobre cosas que no tienen que ver conmigo. Siento que para hacer películas tengo que sentirlas, tengo que vivirlas, todo tiene que pasar por el ejercicio de recordar, esa es la forma como se vuelve a aquello que mueve el corazón, yo siento algo de pena si hablo de cosas que no me afectan. (Mileidy Orozco, comunicación personal, 15 de junio de 2020)

En el discurso de Mileidy Orozco es posible comprender que la academia es la forma como adquiere su relación con el audiovisual, en la que encuentra una manera de comunicar su pensamiento y emociones. Desde esta perspectiva, la autora opta por la enunciación en primera persona, forma que es tendencia en el cine documental desde la década de 1960 (Piedras 2014; Renov 2004). Pero, más allá de una elección formal, es la manera de aproximarse a la realidad de manera crítica, en el sentido que adquiere una conciencia sobre sí misma y dota su obra de un tono personal que a su vez es político, puesto que narra la experiencia individual de una mujer, joven, emberá y des-territorializada desde una perspectiva encarnada, reflexiva y afectiva que la mismo tiempo se sitúa en el mundo histórico (figura 4).

La incorporación de estas formas expresivas audiovisuales propició metafóricamente una migración hacia adentro, es decir, un proceso inflexivo por parte de la directora sobre su identidad, cultura, origen y el exilio. Aspectos que son parte de su trayecto vital y que encarnan necesidades afectivas y de construcción personal, que se convierten en asuntos por resolver.

Figura 4. Juan Rubio, *Mileidy Orozco en el rodaje de Truambi*, 2019, fotografía.





Figura 5. Mileidy Orozco, *Mu drua*, 2011, fotograma.





Así, la directora crea películas como forma de vincularse a los lugares de los que fue exiliada, delinea una ruta genealógica y convierte al video en un catalizador de la memoria y vehículo para resolver preguntas personales.

Todo comenzó en radio, como recurso [...] empecé a convertirme en mi objeto de enunciación [...] luego experimenté el autorretrato en el documental. Ahí empecé a mostrar una extensión de mi cuerpo, mis cicatrices, lunares y testimonio. Esa posibilidad de hablar sirvió para empezar a sanar y liberar esas palabras atragantadas que llevé durante años. Solía guardarme las cosas, y a través de los ejercicios de autorretrato, empecé a liberarme. (Mileidy Orozco, comunicación personal, 20 de agosto de 2020)

La experiencia de la autora está en consonancia con la emergencia de narrativas subjetivas en el cine documental. Podemos sostener, a la luz de Lagos (2011) y Piedras (2014), que los autores encuentran en el espacio autobiográfico una forma de resolver preguntas personales, encontrarse consigo mismos, su familia, comunidad y territorio, y dotar las películas de autoconciencia. Por otro lado, basado en esta experiencia, podemos decir que la incorporación del audiovisual se da a través de un ejercicio empírico más que teórico, experiencia que involucra sus necesidades afectivas y sensoriales, y a través de esta operación ella canibaliza, incorpora y encuentra una forma de operar con las cámaras, de ahí que las películas se remitan a sí misma para crear una memoria para sí y su comunidad (figuras 5-6).

El trayecto de vida de la autora permite reconocer la mezcla de lo propio y lo ajeno en sus películas, el resultado de una producción mestiza, producto de la convivencia matizada en las formas de producción intercultural, no solo porque se ha formado en una institución occidental, sino por sus elecciones en los procesos creativos que son el resultado del trabajo entre Mileidy y sus compañeros de estudio. Como ha resaltado la autora, “mis películas son el resultado de un trabajo comunitario” (Mileidy Orozco, comunicación personal, 20 de agosto de 2020).

Figura 6. Juan Rubio. *Mileidy, Christian y el director de sonido, reunidos con una cámara de video en el parque del barrio Sufré de Medellín, 2019*, fotografía.







V  
V

Figura 7. Juan Rubio, *Equipo de grabación en Tuambi*, 2019, fotografía.

En este escenario de coproducción, reconocemos lugares y elementos que conforman su mirada: el locus desplazado se nutre de las relaciones interculturales, lo que le permite decir que estas películas tienen una impronta mestiza que se nutre de su relación con la ciudad y su origen, y lo que tiene incidencia en la forma de circulación de las películas. El destino de la obra de Mileidy es endogámico, busca reproducirse en su pueblo; sin embargo, no opone resistencia a entablar diálogos a través de sus obras, entendiendo su relación con la ciudad y la globalidad. En este sentido, reconoce que, aunque sus historias son personales, estas son realizadas en colaboración con equipos mestizos, y a esto le debe un lugar para el diálogo y la difusión (figura 7).

El proceso de subjetivación y canibalización del audiovisual no solo ha permitido crear una obra narrada en primera persona, sino sentar una posición crítico-reflexiva frente a las prácticas audiovisuales. Esta perspectiva cuestiona el lugar histórico desde el que se ha hablado sobre lo indígena, desde el punto de vista del blanco y no desde una mirada interna; para decirlo con Viveiros de Castro (2010), ese punto de vista antropológico habla sobre lo indígena, lo explica, lo traduce para sí mismo. Mientras que Mileidy Orozco busca oponerse a ello y escribir sus propias categorías de cuerpo, joven, exiliada, emberá, sin necesidad de narrarse como un acervo patrimonial étnico. Las películas “son algo que no creo para que los demás sepan algo de nuestra etnicidad, como algo folclórico para que los demás conozcan” (Mileidy Orozco, comunicación personal, 10 de agosto de 2020) (figura 8).

Una lectura sobre esta forma de fagocitar o incorporar el audiovisual es entender que aquí se mezcla una vocación de narradora de historias con las convenciones del cine documental, lo que ha forjado el carácter y resultado de su obra. El video desde esta perspectiva es una práctica intercultural y representativa crítica, con la cual opera en contra de los atavismos del multiculturalismo, de ahí la elección de no narrar desde el lugar etnográfico, enseñando a los demás algo sobre su pueblo, sus tradiciones, costumbres y rituales. Una elección que busca reservar, sin que se oculte su pertenencia étnica, que, a su vez, es una forma de oposición a esa exigencia que se hace al cine indígena o al cine periférico de presentar algo sobre la colectividad en términos culturalistas. Las historias emergen desde la experiencia personal, se reconoce una subjetividad ligada a la experiencia histórica y con ella su propósito de operación: encontrar un vínculo con su pueblo y una memoria personal para la comunidad a través de estas formas de comunicación. En



su formación universitaria, la autora encontró en las cámaras de video la posibilidad de conservar y dinamizar las memorias, una suerte de actualización de la tradición oral. Aunque su relación inicial con el audiovisual es institucional, su manera de antropofagizarlo es a través de la experiencia subjetiva, la necesidad de expresarse desde adentro, encontrando en las cámaras de video capacidad para hacer de la imagen memoria.

El video es movimiento, es fluido, es no detenerse de la vida [...] yo creo que en el video se detiene el tiempo, es la observación de las cosas que nos interesan. La cámara es la extensión de nuestra mirada y nuestros ojos, pero la cámara tiene una ventaja sobre nuestra anatomía, lo que yo veo con mis ojos no lo puedo volver a ver, en cambio, con la cámara sí, puedo retener, capturar, puedo volver una y otra vez. Y por eso me gusta el audiovisual. Sabiéndolo manejar, es una manera de conservar emociones y pensamientos. (Mileidy Orozco, comunicación personal, 15 de junio de 2020)

En este aparte, se pensaron las maneras de apropiación audiovisual que son la génesis de la forma de expresión de la realizadora Mileidy Orozco. La manera en que ella canibaliza el dispositivo se facilita a partir del contacto o de una relación empírica, mediada por el espacio institucional que le permite el aprendizaje de paradigmas y convenciones en relación con su subjetividad, un proceso relacional que compagina la visualidad con su vocación cultural de narradora de historias, momento en que se renueva su proceso comunicativo, que pasa de lo oral a lo audiovisual.

Más allá de esa adscripción a una colectividad emberá, reconoce su subjetividad, y su obra fluye desde ahí, a partir de afectos, encuentros y desencuentros, que se topan irremediamente con lo colectivo y el mundo histórico en esa necesidad de construir memoria. Como emberá, mujer, joven, urbana y migrante, encuentra en el cine documental un aliado para comunicar su experiencia personal atravesada por estas categorías. Y, más que un aliado, halla una manera de operar con las cámaras que se contrapone a las estéticas dominantes del cine etnográfico y el cine indigenista de corte multiculturalista. La primera persona es claramente una afrenta contra el culturalismo y se opone a los atavismos de las viejas etnicidades, a los lugares de la tradición y el naturalismo, para sintetizarlo con Hall (2010). Son una posibilidad de presentarse en una relación de coetaneidad, una enunciación actual que permite pensar nuevas etnicidades.

Figura 8. Mileidy Orozco, *Mileidy en plano subjetivo*, *Mu drua*, 2011, fotograma.





V  
V

Figura 9. Juan Rubio, *Mileidy Orozco y la bisabuela durante la grabación de Truambi*, 2017, fotografía.

Figura 10. Luis Tróchez, *Yo, un Misak*, 2017, fotograma.

^  
^





## Yo, un misak contemporáneo

Luis Tróchez Tunubalá pertenece al pueblo misak que se asienta en el Resguardo de Guambia, localizado en el departamento del Cauca. Migra a Cali para continuar sus estudios en la Universidad del Valle. Primero como estudiante de lenguas extranjeras y posteriormente en Comunicación Social y Periodismo, programa en el que se formó como documentalista y actualmente se desempeña como director de video documental y ficción (figuras 10-15).

Su proceso como realizador es mediado por la educación institucional en una escuela de comunicación reconocida por su énfasis en las artes audiovisuales, de ahí inicia su relación con el video; sin embargo, su experiencia con el audiovisual no comienza aquí, sino que Luis Tróchez reconoce una previa influencia en su interacción cotidiana con la televisión. Así, el cine y el video le resultan familiares, pero no tanto como el hecho de que los indígenas lo produzcan.

Soy noventero, cuando tenía diez años la TV ya estaba acá [...]. Todo lo que en Colombia se veía, nosotros lo mirábamos. Esto formó mi cabeza audiovisual, los canales gratuitos era lo que nos llegaba, no tenía idea de hacer películas, ni me interesaba, era consumidor [...] no de cine independiente o cosas así, sino lo que llega a las comunidades indígenas. En la universidad, empecé a reflexionar sobre cómo nos están retratando, cómo nos están mirando, eso es lo que estamos consumiendo. (Luis Tróchez, comunicación personal, 15 de agosto de 2020)

En el cine documental, encuentra interés para expresar y crear narrativas. Su proceso de aprendizaje estuvo marcado por una formación heterodoxa sobre el cine, que incluye perspectivas como *cinema vérité*, cine etnográfico, vanguardista, *novelle vague*, cine japonés y cine americano. Directores como Jean-Luc Godard, Jean Rouch, Wang Bing y Akira Kurosawa se convirtieron en parte de su cotidianidad, algunos en referentes estéticos y de pensamiento. Estas perspectivas inciden en sus elecciones técnicas y formales. En especial, encuentra inspiración en Wang Bing para observar la cotidianidad de su cultura (figura 13).

Figura 11. Luis Tróchez,  
*Lugares de inscripción*,  
2017, fotograma.







V  
V

Figura 12. Luis Tróchez, *Luis reflexionando en la cotidianidad del Masivo Integrado de Occidente (MIO)*. 2017, fotograma.

Figura 13. Juan Martínez, David Moreno (director de fotografía) y Luis Tróchez, 2017, fotografía.

^  
^





Los procesos de formación se entremezclan con la historia reciente de Luis Tróchez, una relación dificultosa con la sociedad mayoritaria en Cali, marcada por el etnocentrismo que tiene como efecto su segregación. Esta experiencia suscita la reflexividad sobre las relaciones interétnicas y sus inflexiones, aspecto que lo invita a volver sobre sí mismo y a cuestionar los lugares de enunciación de las ciencias sociales y las artes visuales.

En la universidad entendí, me hice consciente de cómo nos retratan. Cuando empiezas a entender esa relación de la antropología, la lingüística y todos los estudios que se han hecho sobre nuestras comunidades, uno empieza a ver. Desde ahí entendí que la mirada es siempre del extranjero, como lo es la antropología, como es un estudio de alguien, sobre algo, en este caso, alguien de occidente estudiando al indígena. En el audiovisual, siempre ha sido así, o intenta ser así, la mirada de allá hacia acá, después llevar la mirada de acá, intenta ser aceptado allá a través de una tesis, curaduría o en festivales. (Luis Tróchez, comunicación personal, 15 de agosto de 2020)

En consideración a la enunciación del director, es posible decir, a la luz de De Andrade (1928), que encontró una visión crítica a la realidad que pertenece y las convenciones del cine y el video en relación consigo mismo y sus similares, cuestionando la estética y las formas de representación en el cine etnográfico de corte multiculturalista europeo que intenta mostrar el punto de vista del nativo. En contraposición, para decirlo con Viveiros de Castro (2010),

Figura 14. Juan Martínez, David Moreno (director de fotografía, Andrés Ulluné y Luis Tróchez, 2017.



el director, desde su proceso relacional con el otro y sus instituciones, inició un proceso de devoración simbólica del otro, engullendo su punto de vista, pasando de ser representado a representarse, alzándose en cámaras frente a la mirada del foráneo, y así enfrentándose a la subordinación (figura 14).

De este proceso de fagocitación surge su ópera prima como director: *Na, misak* (Tróchez 2017), obra en la que es latente su forma de operar con las cámaras para presentar su punto de vista; en esta película, se enfrenta al esencialismo y el atavismo; nos dice, estoy aquí y ahora, soy contemporáneo de ustedes, no soy objeto de museo. Una nueva etnicidad que se presenta no solo bajo esta categoría, sino también como joven, director de cine, masculino, migrante, y que se expresa entendiendo esta interseccionalidad. Esta manifestación es producto de una mirada crítica a la cotidianidad, de sus reflexiones sobre la individualidad y lo colectivo, y también de un trabajo previo, *Namuy nu piro* (Dorado y Tróchez 2017), en el que fungió como codirector al lado de Antonio Dorado (*Apaporis: Los secretos de la selva* 2012). Sin embargo, ambos han reconocido que en este trabajo no hubo correspondencia entre pares, sino subordinación profesor/estudiante, lo cual provocó discrepancias en los puntos de vista y una posterior separación creativa que culmina en su primera obra en solitario.

*Na, misak* es mi respuesta al profe Antonio, él quería representar lo bonito, las tradiciones, la cultura. Mi contrarrespuesta es, no solo somos eso, tradición, bailes, folclor, somos humanos con conflictos. [...] en eso contrastamos con el profe Toño. Está bien que tenga su mirada, pero, cuando trabajamos, él quiso dar su mirada como cineasta, persona, ser humano, y superpuso la mirada de él sobre la mía. Entonces le dije: Yo soy el codirector, déjame dar mi mirada, y ahí fue difícil ponernos de acuerdo. (Luis Tróchez, comunicación personal, 15 de agosto de 2020)

La perspectiva de la película presenta la mirada de un migrante, un misak urbano, deslocalizado de una identidad estable. El resultado de esta obra es también consecuencia de las relaciones que establece en la ciudad y la universidad. Su obra es el resultado de un trabajo de coproducción que vincula sus nuevos coterráneos urbanos, la fluidez entre territorios, su vida allá y acá, a través de lo cual pone en cuestión la idea cosificada de alteridad; es él, un misak, que vive en Cali y hace películas personales.

Lo que hago lo grabo como persona, el equipo son amigos del salón, el productor es un amigo, la sonidista también, es un parche de amigos. Así como el director tiene la capacidad de decir y hacer, los demás también, es una relación de amistad [...] Entonces entre todos hacemos comentarios y participamos relativamente. [...] A veces hay cosas que para mí como misak son normales, pero para ellos no lo es, y ahí hacemos intercambio. Ahí obtengo esa dualidad de mirar desde adentro como director y una mirada desde afuera como la del productor o la sonidista. Entonces eso ha sido lo bueno. (Luis Tróchez, comunicación personal, 15 de agosto de 2020)

Más allá de la producción y realización de las películas como resultado de un diálogo intercultural, la película habla del realizador, pero también de su relación con su nación misak, lo cual sugiere una mediación, puesto que se trata también de ellos. Sin embargo, Luis Tróchez es tajante al referirse a *Na, misak* como un ejercicio de introspección, que, aunque habla de su origen y su filiación identitaria a un cuerpo colectivo y a su vez de una generación, se separa o disloca en tanto él se piensa como individuo, joven, migrante, lo que remite a una inflexión o introspección que da origen a una película subjetiva (figura 15).



Respecto de cómo mediar entre el pueblo y lo que yo soy, en *Na, misak* es más una reflexión sobre mí, no como pueblo, sino una mirada mía sobre el pueblo. Algo que aún siento o me pregunto es ¿yo por qué tengo el derecho de narrar a alguien?, ¿por qué no lo narra el mismo? Entonces, yo estoy narrando este pueblo, pero desde mi mirada, aun cuando estamos haciendo un documental sobre otros. (Luis Tróchez, comunicación personal, 15 de agosto de 2020)

V  
V

Figura 15. Juan Martínez,  
Andrés Ulluné, David  
Moreno, Luis Tróchez y  
Angélica Rodas, 2017.

Esta perspectiva está atravesada por articulaciones entre su territorio de origen y la ciudad, entre tradición y modernidad, la relación intercultural entre lo propio y lo ajeno. En este escenario contextual, confluyen lengua *namtrick*/española, el cine/la oralidad, cosmovisiones/epistemes, que permiten trazar la interculturalidad y, a su vez, generar producciones mestizas que refieren tanto la individualidad como la colectividad y su relación con el mundo histórico, que provocan oscilaciones en los conceptos de *etnicidad* y *multicultural*, y las concepciones atávicas. Para decirlo con Bhabha (2002), estas producciones cuestionan los conceptos de *diferencia* y *alteridad* en tanto presentan sujetos que viven entre medios o en los intersticios, y son difíciles de cosificar, que provocan que los discursos de la alteridad y otredad sean difusos. Así, temas como raza, etnicidad y cultura no pueden ser emplazados; de acuerdo con Hall (2010), el hecho de que en un mismo país una persona pueda ser indígena, cristiano, mestizo, moderno y urbano burla los determinismos y esencialismos de los discursos de la alteridad.



## Reflexiones finales sobre los canibalismos subjetivos

La antropofagia simbólica en el cine y video indígena contemporáneo está atravesando los límites de las enunciaciones colectivas. Las dos experiencias presentadas en este artículo dan cuenta de un desplazamiento de las narraciones subjetivas en clave colectiva a los relatos subjetivos de carácter individual que se conectan con el denominado cine documental en primera persona. Aunque este aspecto no elimina su comunión con la esfera pública colectiva, la perspectiva de estos realizadores emerge como parte de la experiencia personal de vida de jóvenes indígenas que tienen en común su condición de migrantes del campo a la ciudad y sus procesos de formación audiovisual en instituciones universitarias, adoptando y fagocitando el audiovisual como forma de expresión. Esto se hace cada vez más recurrente en obras de *performance* y videoarte de las artistas plásticas egresadas de la Universidad del Cauca, Yulieth Morales y Silvia Jembuel, o en la obra experimental de Jorge Mario Suárez Urariyu de origen wayuu *Somos hombres cascabel* (2018).

Estas obras son disruptivas frente a las agendas de comunicación colectivas, puesto que las decisiones de realización y visualización de las películas corresponden a las necesidades y a los deseos de sus autores y no a demandas colectivas, aunque las necesidades sociales y culturales se conectan con lo personal. La obra de estos autores son producciones mestizas, producto de transacciones y diálogos interculturales, que cuestionan el ejercicio de la representación y a su vez ponen sobre la palestra asuntos de la indigeneidad contemporánea, nuevas etnicidades que se oponen a toda suerte de atavismos, encontrando su posición más crítica en sincronía con la perspectiva antropofágica de De Andrade (1928). De lo crítico a lo creativo, Mileidy Orozco y Luis Tróchez proponen una perspectiva subjetiva que hace afrenta a la representación multicultural en el audiovisual. La autorrepresentación es una forma de operar con el video desde una posición reflexiva que permite construir memoria, comprender las dinámicas actuales de lo indígena, interpelar e invitar al espectador a reconocer su condición coetánea y los distintos lugares en los que se posicionan como sujetos, es decir, ellos no solo hablan desde el lugar de la etnicidad, sino también desde perspectivas de joven, hombre, mujer, migrante, clase, raza, una suerte interseccionalidad desde donde emergen sus discursos, los cuales expresan subjetividades. Al decir de Hall (2010), esto provoca un descentramiento del sujeto moderno, convierte su dimensión subjetiva en objetivo político y se contrapone a las representaciones etnográficas que lo afijan a una identidad estable y desde donde emergen identidades, lo cual, de acuerdo con Hall, es o puede ser un aspecto positivo, si consideramos la posibilidad de generar nuevas articulaciones que permiten la formación de nuevas identidades y su politización.

La obra de estos autores expresada en primera persona se convierte en un vehículo de circulación del pensamiento y la experiencia indígena, en respuesta a sus necesidades políticas y afectivas. Luis Tróchez reflexiona y se manifiesta contra la discriminación racial, la identidad, el esencialismo y la contemporaneidad del indígena, expuesto en el aquí y el ahora, en un espacio y tiempo globalizado. En el caso de Mileidy Orozco, sus películas se sitúan desde la perspectiva des-territorializada, que busca rutas genealógicas hacia su tradición, pero que al tiempo reconoce los lugares que conforman sus identidades. Sus narrativas construyen memorias, pero a la vez espacios de sanación. Con estas misivas personales que pertenecen al mundo histórico, hallamos rutas que permiten la comprensión de la etnicidad en la contemporaneidad, por medio de un lenguaje secular, el video, que permite no solo producir obras, sino que dialoguemos con ellas.



[REFERENCES]

- Bhabha, Hommi K. 2002. *El lugar de la cultura*. Buenos aires: Manantial.
- De Andrade, Oswald. 1928. "Manifiesto antropófago". *Revista de Antropofagia* 1, n.º 1. [http://www.ccgsm.gob.ar/areas/educacion/cepa/manifiesto\\_antropofago.pdf](http://www.ccgsm.gob.ar/areas/educacion/cepa/manifiesto_antropofago.pdf).
- Dorado, José Antonio y Luis Tróchez. *Namuy nu piro*. 2017; Colombia: Telepacífico, 2017.
- Dorado, José Antonio. *Apaporis: Los secretos de la selva*. 2012; Colombia: Fundación Imagen Latina, 2012.
- Dos Santos, Nelson Pereira. *Qué sabroso era mi amigo francés*. 1971; Brasil: Produções Cinematográficas Luiz Carlos Barreto, 1971.
- Duarte Loza, Daniel Martín. 2012. "Tropicalia: Arte, carnaval y antropofagia cultural en Brasil como política ante la dictadura militar". VI Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales, octubre. Acceso el 1 de mayo de 2021. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/40549>.
- Hall, Stuart. 2010. *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en los estudios culturales*. Popayán: Envió.
- Jezini, Jhanainna Silva Pereira. 2012. "Antropofagia e tropicalismo: Identidade cultural". *Visualidades* 8, n.º 2: 49-73. <https://doi.org/10.5216/vis.v8i2.18275>.
- Lagos Labbé, Paola. 2011. "Ecografías del 'Yo': Documental autobiográfico y estrategias de (auto)representación de la subjetividad". *Comunicación y Medios*, n.º 24: 60-80. DOI: 10.5354/0719-1529.2012.19894.
- Mateus Mora, Angélica. 2013. *El indígena en el cine y audiovisual colombiano: Imágenes y conflictos*. Medellín: La Carreta.
- Mora Calderón, Pablo, ed. 2015. *Poéticas de la resistencia: El video indígena en Colombia*. Bogotá: Idartes. Acceso el 1 de mayo de 2021. <https://idartesencasa.gov.co/artes-audiovisuales/libros/poeticas-de-la-resistencia-el-video-indigena-en-colombia>.
- Mora Calderón, Pablo. 2018. *Máquinas de visión y espíritus de indios: Seis ensayos de antropología visual*. Bogotá: Idartes. Acceso el 1 de mayo de 2021. <https://idartesencasa.gov.co/arte-ciencia-y-tecnologia/libros/maquinas-de-vision-y-espíritu-de-indios-seis-ensayos-de>.
- Mora Calderón, Pablo. 2019. *Seminario Corrientes de Pensamiento en Culturas Audiovisuales*. Cali: Universidad del Valle.
- Mora Calderón, Pablo. *Crónica de un baile de muñeco*. 2003; Colombia: Ministerio de Cultura, 2003.
- Netto, Sebastião Leal Ferreira Vargas. 2014. "Antropofagia cultural: Momento do pensamento crítico latino-americano". *Revista eletrônica da ANPHLAC*, n.º 17: 282-303. <https://doi.org/10.46752/anphlac.17.2014.2117>.
- Orozco Domicó, Mileidy. *Mu drua (Mi tierra) (C)*. 2011; Colombia.
- Orozco Domicó, Mileidy. *Truambi*. 2019; Colombia.
- Pablo Mora. *Sey Arimaku (La otra oscuridad)*. 2012; Colombia: Universidad de Sabiduría Ancestral, 2012.
- Piedras, Pablo. 2014. *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.
- Renov, Michael. 2004. *The Subject in Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rocha, Glauber. *Tierra en trance*. 1967; Brasil: Mapa Filmes, 1967.
- Rodríguez, Marta y Jorge Silva. *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*. 1982; Colombia: ICAIC, Rodríguez-Silva, 1982.
- Shohat, Ella y Robert Stam. 2006. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify.
- Stam, Robert. 2012. *Teorías del cine: Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Suárez Urariyu, Jorge Mario. *Somos hombres cascabel*. 2018; Colombia.
- Tróchez Tunubalá, Luis. *Na, misak*. 2017. Colombia: Autoridad Nacional de Televisión, 2017.
- Viveiros de Castro. Eduardo. 2010. *Metafísicas caníbales: Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz.