

## EL DOCUMENTAL INDÍGENA COLOMBIANO EN PRIMERA PERSONA

---

DAVID ANTONIO JURADO\*

Investigador adscrito al CRIMIC – Sorbonne Université, Paris, Francia



\*[david\\_jurado@rocketmail.com](mailto:david_jurado@rocketmail.com) ORCID:[0000-0001-9212-6847](https://orcid.org/0000-0001-9212-6847)

Artículo de investigación recibido: 3 de marzo de 2021. Aprobado: 2 de mayo de 2021.

Cómo citar este artículo:

Jurado, David. 2021. "El documental indígena colombiano en primera persona".

*Maguaré*: 35, 2: 197-224. DOI: <https://doi.org/10.15446/mag.v35n2.98463>

## RESUMEN

El uso de una primera persona del singular en el audiovisual indígena resulta controversial dado el ideario político de los colectivos audiovisuales indígenas. Sin embargo, existen excepciones: los documentales que abordan o tienen que ver con procesos migratorios hacia la ciudad. El choque cultural y el individualismo de las urbes hacen emerger subjetividades en conflicto que no por ello dejan de tener un fuerte arraigo en las tradiciones originarias. A partir de un corpus de tres cortometrajes representativos y de un acercamiento histórico, narrativo e ideológico, analizo las distintas aristas de este fenómeno. Después de un periodo de apropiación de los medios audiovisuales, el documental en primera persona brinda indicios de un nuevo periodo, más intimista, en la historia del audiovisual indígena.

*Palabras clave:* autobiografía, Colombia, documental, migración, primera persona, subjetividad indígena

## COLOMBIAN INDIGENOUS FIRST-PERSON DOCUMENTARIES

### ABSTRACT

Singular first-person indigenous audiovisual is a controversial category that goes against the grain of indigenous audiovisual groups' collective political ideology in Colombia. However, there are exceptions: Documentaries that address or emerge of rural- to-urban migration. Both cultural shock and the individualism that pervades the cities give rise to conflicting indigenous subjectivities that do not cease to have strong connections to primordial traditions. Drawing from a corpus of three representative short films and guided by a historical, narrative, and ideological approach, I analyze different facets of this phenomenon. After a period of audiovisual media appropriation, first-person documentaries may indicate a new, more intimate period in the history of indigenous audiovisuales in Colombia.

*Keywords:* autobiography, Colombia, documentary, first person, migration, indigenous subjectivity.

## DOCUMENTÁRIO INDÍGENA COLOMBIANO EM PRIMEIRA PESSOA

### RESUMO

O uso de uma primeira pessoa do singular em audiovisuais indígenas é controverso dada a ideologia política dos grupos audiovisuais indígenas. Não obstante, há exceções: documentários que abordem ou envolvem processos migratórios para a cidade. O choque cultural e o individualismo das cidades dão origem a subjetividades conflitantes que, por isso, não deixam de ter raízes fortes nas tradições originais. A partir de um *corpus* representativo de curtas-metragens e de uma abordagem histórica, narrativa e ideológica, são analisados os diferentes ângulos desse fenômeno. Após um período de apropriação dos meios audiovisuais, o documentário em primeira pessoa pode estar dando indícios de um período novo e mais intimista na história do audiovisual indígena.

*Palavras-chave:* autobiografia, Colômbia, documentário, migração, primeira pessoa, subjetividade indígena.

## INTRODUCCIÓN: ¿EXISTE EL “YO” EN EL AUDIOVISUAL INDÍGENA?<sup>1</sup>

Los formatos en primera persona o las poéticas del “yo” en la creación documental colombiana contemporánea se han venido popularizando durante las últimas dos décadas. No obstante, la adopción de este tipo de formatos en la creación audiovisual de las comunidades originarias es más bien marginal y despierta interrogantes sobre su pertinencia ideológica, pues controvierte los idearios políticos y comunicativos de dichas comunidades al privilegiar la iniciativa y representación individual más que la creación colectiva y el diálogo comunitario. Se trata pues de un corpus extraño. Además, los audiovisuales indígenas que se aventuran a utilizar la primera persona dan cuenta de problemáticas relacionadas con choques identitarios en los que el vínculo con las tradiciones parece estar en juego. A partir de tres documentales analizo a continuación, desde una perspectiva histórica, narrativa e ideológica, las distintas aristas de estas problemáticas.

Antes de entrar en materia resulta útil aclarar a qué me refiero cuando hablo de documental en primera persona. Siendo breve, estos documentales suman recursos audiovisuales para que el espectador o espectadora identifique a un “yo” como quien enuncia y es sujeto del enunciado o parte central del mismo. Es decir, estos documentales se apoyan en estrategias de inscripción de un “yo” que es a la vez sujeto y objeto de lo que se documenta, así no sea el único objeto documentado. El objeto del documental puede ser un “otro”. Por un lado, el “yo”, al reconstruir su historia, describe aquel que fue en el pasado y que puede entenderse como un “otro” del pasado (“sí mismo como un otro”, por recordar la frase de Paul Ricoeur, 1996). Por otro lado, la reflexión sobre sí mismo, necesariamente pasa por un encuentro con la alteridad, con esos “otros” que nos rodean, nos observan y a quienes observamos o con quienes nos identificamos o nos distanciamos. Estos encuentros con la otredad y la alteridad estructuran procesos identitarios perceptibles en estas obras audiovisuales. Sumado a esto, y a diferencia de los documentales cuyo régimen de verdad supone que lo que se muestra es transparente y objetivo, en los documentales en primera persona este

---

1 Investigación derivada de un trabajo más amplio sobre el documental colombiano en primera persona, financiado por Proimágenes Colombia.

pacto de referencialidad recae, no solo sobre una pretensión de realismo, sino sobre el “yo” como sujeto de la historia. El “yo” es el principal responsable de las “verdades” de lo relatado, es quien les imprime una marca documental (Odin 1994, 88). El punto de vista desde donde se narra reivindica así su parcialidad y su carácter inacabado o subjetivo (Piedras 2014, 59). Por esta misma razón, los documentales en primera persona remiten a un acto confesional en el que la intimidad y su exposición están en juego y cumplen un rol central en la construcción de ese “yo” discursivo (Jurado 2020, 102).

Esta definición, aunque escueta, sintetiza las principales características del documental en primera persona. Existen, por supuesto, debates respecto a la manera de entender las distintas inscripciones del “yo” en el discurso audiovisual y los recursos y estrategias que se utilizan para ello. No me detengo en esto pues no es mi propósito. En cambio, vale la pena señalar que el documental en primera persona se ha identificado con un cambio político, cultural (Lane 2002) y epistémico (Piedras 2014). En efecto, la aparición de la primera persona en el cine documental coincide con la transición que hubo, a lo largo del último cuarto del siglo xx, de los idearios políticos fundados en los relatos universales y utópicos de las décadas de 1960 y 1970, hacia los discursos estructurados alrededor de los grupos subalternos. Esto supuso, a su vez, un cambio epistémico en el que los discursos totalizadores dieron paso a discursos tentativos y provisorios basados en las experiencias y las subjetividades individuales (Sarlo 2005). En este cambio habrían entrado además a jugar un papel importante el relativismo cultural, la etnografía experimental y los ejercicios de recuperación de la memoria de acontecimientos traumáticos recientes. Sin embargo, cabe hacer una salvedad: si bien el documental en primera persona tiende hacia una visión parcial del mundo y de la historia, esto no quiere decir que se hayan perdido las visiones totalizadoras. De hecho, como se verá con el caso del audiovisual indígena, estos grandes relatos reaparecen en ocasiones.

A la luz de esta introducción al campo del documental en primera persona se abren preguntas respecto al audiovisual indígena. ¿Qué tipo de “yo” definen estas obras? ¿Hay diferencias respecto al resto de la producción colombiana? ¿Cómo se articulan los documentales indígenas con las poéticas propias o mayoritarias de los colectivos indígenas? ¿Son síntoma de una crisis cultural y epistémica?

### TRES DOCUMENTALES, TRES ÉPOCAS

Es necesario hacer dos distinciones antes de presentar el corpus. La primera concierne a un conjunto de producciones audiovisuales indígenas en las que se ha señalado la preeminencia de una “primera persona del plural” (Mora et al., 2015, 39) o de un “yo colectivo” (Rodríguez 2013, 72), entendiendo por ello que se identifica a la comunidad (no a un “yo”) como el sujeto de la enunciación y al trabajo de comunicación comunitaria como el eje que hace posible dicha identificación. Los documentales aquí tratados se desvían de esta convención, mayoritaria en el documental indígena. En cambio, invitan al espectador a identificar un “yo” individual o una primera persona del singular como sujeto de la enunciación.

La segunda distinción tiene que ver con la relación que podría llegarse a establecerse entre el audiovisual indígena y el video casero. Como lo recuerdan Pablo Mora et al. (2015) al mencionar los trabajos de Roger Odin, no hay que confundir el video casero, discontinuo, disperso y ligado a rituales familiares de reconstrucción memorial, con el video indígena, narrativamente estructurado y ligado a rituales de reflexión y debate comunitario. El audiovisual indígena en primera persona que se estudia aquí, en cambio, sí guarda una relación con un tipo de documental en donde el “yo” trata historias que implican a miembros cercanos de la familia, dialogando así con recursos del video casero. En otras palabras, no se trata de un video casero, pero sí de un tipo de cine familiar.

El corpus que propongo no pretende, por otra parte, ser exhaustivo. Se trata de tres cortometrajes representativos y claves en la historia reciente del país: *Viaje a Kankuamía*, de Erick Arellana Bautista, narrado por Daniel Maestre (Vivoarte, Augenblick producciones, Fundación Nidya Erika Bautista 2006); *Mu drua*, de Mileidy Orozco Domicó (Universidad de Antioquia, Organización indígena de Antioquia 2011) y *Na misak [Soy misak]*, de Luis Tróchez Tunubalá (Señal Colombia 2019). El primer documental recoge el regreso de Daniel Maestre, un indígena kankuamo, a su territorio de origen, después de haber sido desplazado por la violencia. El segundo documental, de igual forma, relata el regreso de Mileidy Orozco Domicó, una indígena embera, a su comunidad en Cañaduzales, Urabá, tiempo después de haber sido desplazada de su territorio. El tercer documental hace un retrato familiar de un

primo y un amigo de Luis Tróchez Tunubalá, indígena misak, quien se interroga por la integración de los jóvenes a la vida de la modernidad urbana. A continuación, doy un contexto histórico para apreciar mejor el contenido de las obras.

### Una historia de salvaguarda e integración

Los tres documentales fueron realizados en momentos particulares de la historia reciente del país. El primero, *Viaje a Kankuamía*, aparece en un momento en el que la política de Estado era determinada por la llamada “seguridad democrática”: una ofensiva militar contra los grupos guerrilleros, acompañada de un discurso “antisubversivo” y “antiterrorista” a la usanza de las dictaduras del Cono Sur que, si bien tuvo logros militares, también incurrió en graves violaciones a los derechos humanos. Esta política de Estado estuvo acompañada de un proceso de paz y desmovilización de grupos paramilitares (2003-2006) que, sin embargo, pareció más un proceso de silenciamiento y amnistía: no llevó hacia la reparación, verdad y reconocimiento pleno de las víctimas (Quinche Ramírez 2005, 407). En lo que concierne a la comunidad en cuestión, según el “Plan de salvaguarda del pueblo kankuamo” (Autoridades kankuamas 2013, 46), durante la última década del siglo xx se libró una guerra por el control territorial entre grupos guerrilleros, paramilitares y fuerzas del Estado que derivó en el primer quinquenio del siglo xxi en el mayor desplazamiento forzado vivido hasta ese momento por las comunidades de la Sierra Nevada de Santa Marta (kankuamos, arhuacos, kogis y wiwas), y cuyo pueblo más afectado por la destrucción territorial, los asesinatos, las masacres y desapariciones forzadas habría sido el kankuamo.

El documental de Erick Arellana Bautista fue realizado durante uno de los dos acompañamientos humanitarios que hizo un conjunto de partidos y organizaciones internacionales al resguardo kankuamo en 2006 (Comisión Intereclesial de Justicia y Paz, 2006), propiciados por el proceso de desmovilización paramilitar. De manera general, el documental está dividido en tres partes articuladas cronológicamente: en la primera se relata el trayecto hacia la comunidad y el miedo que este produce en Daniel Maestre; en la segunda se describe el recibimiento y, a través del testimonio, de breves entrevistas y de imágenes sugerentes, se intercalan pasajes que dan cuenta de la violencia a la que ha estado

sometida la comunidad; finalmente, la tercera parte es una “despedida”: a través de breves secuencias en lugares sagrados y de fotos fijas que buscan resaltar la belleza de la región, Daniel Maestre se despide, confiando en que la comunidad y la Madre Tierra resistirán.

El testimonio de Daniel Maestre, quien asume el “yo” narrativo, es contundente en señalar la violencia paramilitar y del Estado, particularmente contra los familiares y amigos más cercanos a él. Así, el documental llama la atención sobre la necesidad de una justicia efectiva y del reconocimiento a las víctimas en el proceso de paz que se llevó a cabo. Llama la atención que el realizador, Erick Arellana, sea también familiar de víctimas de la violencia de Estado, en este caso relacionadas con las desapariciones de militantes del M-19. Hay pues una convergencia de demandas entre el comunicador indígena, Daniel Maestre, y el realizador, Erick Arellana Bautista, así como un marco discursivo general, el de la defensa de los derechos humanos y la recuperación de la memoria. Por otro lado, vale la pena señalar que es un documental realizado con un mínimo de recursos. Las imágenes fueron tomadas con una cámara de video cuya estabilidad es muy poca y cuyo sonido ambiente es de baja calidad. Más allá de una inconsistencia técnica, estos elementos dan cuenta de las dificultades encontradas para entrar en el territorio dada la tensión existente en dicho momento.

El segundo documental, *Mu drua*, se realizó cinco años más tarde, en 2011. Para entonces había pasado la era de “reacción uribista” (Melo 2018, 276), y la paz aparecía como horizonte en medio de un conflicto que no cesaba. Diezmada y replegada, la guerrilla de las FARC inicia conversaciones con el gobierno de Juan Manuel Santos en 2011, mismo año en el que se dicta la Ley de víctimas y restitución de tierras. Con esta ley se reconoce a las víctimas y el problema del despojo y el desplazamiento forzado, que la Ley de Justicia y Paz del gobierno anterior no reconocía plenamente. En este escenario se institucionalizan tareas relacionadas con la recuperación de la memoria histórica, la reparación y la verdad. Resulta también de interés el seguimiento, en 2009, a la sentencia T-025 de 2005 de la Corte Constitucional, en la que se afirma que las comunidades originarias estaban en grave peligro de exterminio físico y cultural, subrayando el caso de las comunidades embera del Chocó y el Urabá antioqueño (Cepeda 2009). Revisando el “Plan de salvaguarda del pueblo embera” (Autoridades embera, 2013) se nos recuerda que la



comunidad, que ya había sido desplazada durante el periodo de violencia bipartidista, volvió a padecer esta tragedia debido a que se encontraba en una zona que se transformó en uno de los fortines del paramilitarismo. Esto aunado a la violencia provocada por economías ilegales (minería y estupefacientes), así como a la construcción y puesta en operación de la hidroeléctrica de Urrá.

El documental de Mileidy Orozco Domicó entra así en consonancia con un momento en el que se están reconociendo, desde la institucionalidad, las secuelas del conflicto armado, así como la tragedia de los pueblos indígenas y, particularmente, la tragedia del pueblo embera. El documental está dividido en 4 partes: la llegada al resguardo, donde Mileidy expresa su amor por su territorio y el dolor por haber tenido que irse; el encuentro con su familia, donde Mileidy exalta su relación con la comunidad con el territorio y con las tradiciones, y habla del miedo que tiene ante su extinción; el recuerdo del abuelo, donde Mileidy cuenta y lamenta su asesinato; y, finalmente, el ceremonial, en donde Mileidy rinde un tributo a su abuelo y a los ancestros. De manera general, el documental está realizado con imágenes descriptivas de buena calidad que resaltan las características etnográficas del resguardo, así como con imágenes más subjetivas que muestran la relación de Mileidy con su comunidad y con el territorio. Hay pues un ejercicio de etnografía experimental (Russel 1999), pues no solo se da cuenta de las características del resguardo, sino también de la relación subjetiva de un “yo” con sí mismo.

El cortometraje es realizado por una joven indígena desplazada a la ciudad después del asesinato de su abuelo, líder local, y del consecuente abandono del territorio. Consigna además el miedo de esta por perder lo que queda: las tradiciones de su comunidad, ahora desplazada a un nuevo territorio. Se diría que en un acto de resistencia y de empoderamiento, Mileidy Orozco Domicó vuelve a su comunidad y al pasado para, desde allí, reivindicar sus orígenes (Barbosa 2015, 148). Por otra parte, a diferencia del documental anterior, el discurso de denuncia testimonial es llevado con mayor intensidad hacia una voz interior. Esto hace que su potencial de agitación sea más contenido y sobresalga un tono de conciliación, más acorde quizás con un periodo en el que se tiene la esperanza de que los procesos de verdad, justicia, memoria y reconciliación lleguen a buen puerto.

Finalmente, el tercer documental, *Na Misak*, de 2019, se estrena en un momento en el que una reacción conservadora, impulsada por el expresidente Álvaro Uribe Vélez, vuelve al poder. Se esperaba que la firma de los Acuerdos de paz entre el gobierno de Juan Manuel Santos y la guerrilla de las FARC asentara las bases de una justicia transicional que consagra la “no repetición” como una consigna sobre la cual reconstruir al país. Sin embargo, este proyecto se fue diluyendo, así como se fue perdiendo del vocabulario mediático la idea de un *postconflicto*. En este contexto de incertidumbre aparece *Na Misak*, un documental que no incluye en su trama referencias al conflicto histórico colombiano y su relación con los pueblos indígenas. En cambio, se centra en los procesos de integración de los jóvenes misak a la vida “moderna” de la ciudad y en el cuestionamiento del tabú que implica reivindicar la individualidad dentro de una comunidad que por razones cosmogónicas e históricas prioriza lo colectivo por sobre el individuo. “El Plan de salvaguarda Misak” señala, por ejemplo, que una de las amenazas para su pueblo es la “cultura moderna-individualista que nos llega y produce continuas divisiones y enfrentamientos por intereses particulares que ponen en riesgo nuestros derechos Misak” (Autoridades Nu Nakchak 2013, 59). Al reivindicar un cierto individualismo a través de una primera persona, el documental resulta, en este sentido, provocador. Volveré sobre esto más adelante.

En todo caso me parece que en este documental se manifiesta la incertidumbre en la que cayeron los Acuerdos de paz, no solo por su ausencia, sino también por una latente necesidad de asimilación y reconocimiento, al menos aparente, a las costumbres dominantes. Es decir, se descubre un interés en declararse como parte de una sociedad “moderna”, buscando quizás evitar ser exterminados por esta, más aún en momentos tan inciertos. Es cierto también que la soberanía institucional que consolidó el pueblo misak a lo largo de los últimos sesenta años, distinta al estado de vulnerabilidad de las comunidades kankuama y embera, habría generado menos miedo ante la reivindicación de ciertos modos de vida de occidente. No obstante, si se vuelve al “Plan de salvaguarda”, el documental podría ser síntoma de un proceso de desintegración de valores tradicionales ante el encuentro que tienen los jóvenes con valores modernos: “sueño lo que la ciudad sueña. Esos sueños que llaman modernos, pero también entiendo que se mezclan con los sueños de los abuelos”, dice Luis Tróchez Tunubalá en su documental.

Este documental está dividido en cinco partes: en la primera, Luis se presenta como un joven misak e introduce el conflicto identitario antes mencionado; en la segunda, Luis hace un retrato de su primo, Andrés, un joven misak que quiere ser emprendedor; en la tercera, Luis hace un retrato de un amigo, Daniel, amante del fisicoculturismo y del ánimo japonés; en la cuarta, Luis reflexiona, desde la posición de un realizador que vive en la ciudad, sobre las imágenes que él mismo produce sobre su comunidad; en la última, Luis vuelve a plantear el conflicto inicial, pero esta vez reivindica como parte fundamental de su identidad la resistencia y las tradiciones misak. A diferencia del documental anterior, donde se notaba el interés en hacer un ejercicio de descripción etnográfica, las imágenes de este documental tienden aún más hacia la subjetividad, a veces incluso hacia un código ficcional y ensayístico. De hecho, hay un ejercicio autorreflexivo que pasa por el cuestionamiento del realizador ante la imagen y la manipulación misma de esta. El cambio de la imagen en blanco y negro a la imagen a color es, en este sentido, interesante pues es una manera de reflexionar sobre el “pintoresquismo” con el que se (auto)retrata a las comunidades indígenas.

Si bien los tres documentales están habitados por una crisis identitaria relacionada con el desplazamiento a la ciudad, vale la pena resaltar que entre el primero y el último hay diferencias notables. Antes de ahondar en estas diferencias, me gustaría resaltar una de ellas relacionada con la manera de relatar un pasado traumático. Aunque ninguno de los tres cuenta con detalle sucesos históricos, el primero es mucho más explícito en este sentido. Hay pues, y sobre todo en los últimos dos documentales, un acercamiento a lo que Claudia Barril observaba en el documental chileno en primera persona sobre la dictadura, esto es, una fijación, no en los hechos, sino “en las maneras en las que se descubre la experiencia traumática”, en la forma en la que la (pos)memoria familiar y filial se manifiestan (Barril, 2013, 29).

#### DIFERENCIAS Y SIMILITUDES CONTEXTUALES

Me gustaría ahora ahondar en las diferencias entre los dos primeros documentales y el último. Si los dos primeros se inspiran en el género testimonial relacionado con la memoria de hechos históricos traumáticos, el último tiende hacia una poética más personal, cercana a una tradición del cine de autor. De igual forma, si uno se interroga por la manera

en la que el relato memorial se articula con un relato histórico, hay una transición que va de algo más orgánico, el discurso sobre la defensa de los Derechos humanos, hacia lo liminar, y de algo más impersonal hacia algo más íntimo y reflexivo. Es decir, por muy personal que sea el testimonio de Daniel Maestre en *Viaje a Kankuamía*, el ángulo de visión institucional de la misión humanitaria permea el relato sobre el pasado, transformándolo así en una denuncia puntual respecto a las violaciones que sufrió la comunidad. Se trata además de un testimonio en español y no en lengua kankuama. El testimonio, claro, no sigue la imparcialidad fría de la observación judicial; es, por supuesto, afectivo. Pero se vuelve aún más personal en *Mu drua*, en donde se mantiene la lengua de origen, el tono es más íntimo y confesional, y en donde ya no hay un marco externo que incite a enumerar puntualmente hechos del pasado. Así, por ejemplo, en vez de señalar a grupos al margen de la ley, se habla de “espíritus malos”. Este mismo tono intimista se mantiene en *Na Misak*, pero del testimonio se pasa a un registro más cercano a la argumentación y al ensayo filmico, en donde la mezcla entre la lengua misak y el español forman parte de un ejercicio reflexivo sobre el conflicto entre “tradición” y “modernidad”.

Tomando en cuenta la catalogación que hace Mateus del video indígena (2012), otra diferencia es que los dos primeros se suman al corpus de documentales indígenas que denuncian la violencia y las prácticas de exterminio, mientras que el tercero pertenece más bien a aquellos que abordan el conflicto entre tradición y modernidad. Los une, sin embargo, uno de los núcleos temáticos hegemónicos del audiovisual indígena según Fernanda Barbosa: “la obra de advertencia ante la pérdida de la cultura tradicional” (2015, 150). Pero si en los dos primeros esta advertencia se hace denunciando el exterminio cultural y físico por el conflicto armado, en el último, la advertencia dialoga con un llamado a la hibridación cultural: “Entiendo que nos preocupe que la ciudad invada nuestros pensamientos y sentires, pero entiendo también que la cultura es viva y se transforma”, afirma el realizador en *Na misak*.

La migración a la ciudad de los protagonistas, por otro lado, es el factor de convergencia de estos documentales. En efecto, los tres han tenido que vivir la experiencia de encontrarse inmersos en la ciudad y la realización de cada documental implicó, por lo tanto, regresar al territorio. Para ninguno de ellos este regreso resulta sencillo: Daniel Maestre tiene

miedo de encontrarse con una comunidad desolada y diezmada por la violencia; Mileidy Orozco Domicó siente pena porque desde que vive en la ciudad ha dejado de estar en contacto con su tierra y, por lo tanto, ha temido olvidar sus tradiciones; y, finalmente, Luis Tróchez Tunubalá explica que le preocupa sentir la ausencia de sus abuelos al regresar, pero pareciera que este temor escondiera un miedo más profundo, esto es, el sentirse extranjero en su propio territorio: “¿qué hago yo grabando este matrimonio como si fuera un extranjero?”, se pregunta al filmar un matrimonio misak. En este sentido, los tres documentales nacen de sujetos para quienes el proceso de integración a la sociedad urbana ha provocado un conflicto interno. Desde allí se construyen unas subjetividades en conflicto o en crisis que dan cuerpo al “yo” de la primera persona. A este conflicto se suman circunstancias históricas marcadas por un contexto violento y de exterminio que genera aún más tensión cuando el indígena migrante regresa a su comunidad.

Por otro lado, el audiovisual indígena se ha distinguido por diferenciar la orientación de sus contenidos hacia públicos internos, “para nosotros”; externos, “para los otros”; o mixtos (Hernández 2015, 195). Es de notar que estas subjetividades en crisis, articuladas a través de una primera persona, parecieran orientar los documentales del corpus hacia públicos mixtos y externos, pues dan cuenta de experiencias que pueden interesar tanto a un público indígena, como a un público urbano: los procesos de integración en la ciudad, ya sea por una migración voluntaria o involuntaria, no son exclusivos de la población indígena. Además, estos documentales ya no tendrían como público principal a la comunidad misma, pues tropiezan con principios de los colectivos audiovisuales indígenas, como el de considerar que son más importantes las prácticas comunitarias de realización y de proyección, que las representaciones (Mora 2015, 35).

Para cerrar esta primera parte no está de más señalar que hay una notable profesionalización de la factura y de los medios de producción de los documentales. De un video que emerge de un acompañamiento a una misión humanitaria, realizado con pocos recursos, se pasa a un trabajo con apoyo institucional (la Universidad de Antioquia y la Organización Indígena de Antioquia), que reúne a un pequeño equipo de rodaje y, luego, a una obra producida por una de las principales productoras públicas de contenido en el país, Señal Colombia, que permitió que el trabajo fuera

de alta calidad. Como se puede notar en las imágenes que acompañan este artículo, de una imagen técnicamente precaria (Figura 1), tomada por una cámara de video familiar, se fue transitando hacia una imagen de alta resolución, realizada con equipos profesionales (Figuras 4 y 5).

El audiovisual indígena en primera persona ha transitado pues hacia tonos más íntimos y reflexivos, sin por ello dejar de estar anclado en los puntales temáticos dominantes del audiovisual indígena identificados por la crítica especializada. Su particularidad reside en que están dirigidos a un público mixto y en que a través de ellos se puede abordar el fenómeno de la migración. Pero ¿qué podemos decir de estos tres documentales si los abordamos desde las poéticas del “yo”?

#### LAS NARRATIVAS AUDIOVISUALES DE UN “YO” MIGRANTE

Adentrándome en las narrativas audiovisuales del documental en primera persona resulta interesante encontrar que estos tres cortometrajes tienen características similares al grueso de la producción colombiana, que se caracteriza por la realización de retratos y crónicas autobiográficas (Jurado 2020). La importancia de la crónica en el cine autobiográfico colombiano podría explicarse por la intensidad de fenómenos de desplazamiento y migración, así como la curiosidad por la diversidad topográfica del país. Además, la crónica resuena con el género testimonial y salvaguarda un cierto régimen realista que permite ser más asertivo cuando se trata de recuperar hechos del pasado. Algo fundamental para un país que transitó de una guerra hacia una relativa pacificación en donde fueron dominantes los discursos sobre el *postconflicto* y la recuperación de la memoria histórica. Los retratos autobiográficos, por su parte, son un modelo más bien recurrente en el cine autobiográfico en general. Veamos caso por caso.

#### Crónicas autobiográficas, ritos de pasaje

*Viaje a Kankuamía* y *Mu drua* tienden, en efecto, hacia la crónica autobiográfica. En la crónica autobiográfica el “yo” emerge en el registro diario o cronológico de una experiencia que sucede en un tiempo y espacio limitados. Como en un diario, se realiza en el día a día, solo que, a diferencia de este, se da cuenta de una experiencia y no de múltiples. Dicho de otra forma, la crónica autobiográfica es como un diario de campo. Para Juliette Goursat estos documentales suelen

tomar la forma de un viaje o de una búsqueda (2016). Diría además que son obras que coquetean con la epopeya. La crónica, en efecto, proviene de una tradición medieval que se inspira de la historia de héroes para relatar el devenir de reyes o de personajes míticos.

Así, en *Viaje a Kankuamía*, Daniel Maestre cuenta su itinerario al resguardo kankuamo como la proeza de alguien que tuvo que salir huyendo y que vuelve a pesar de la falta de garantías. No solo va, poco a poco, desglosando los hechos violentos del pasado a medida que pasa por ciertos lugares, haciendo un ejercicio en donde topografía, tiempo y memoria se anudan (Mora et ál. 2015, 83), sino que además añade elementos de tensión que advierten sobre la continuidad de la amenaza: el diálogo entre dos policías que creen que en la misión humanitaria hay guerrilleros, las imágenes del ejército dentro del resguardo, los comentarios de amigos y familiares sobre la libertad en la que se encuentran los verdugos que atacaron a la población, la mismas tomas de video durante el trayecto de ida, muchas de ellas incómodas, como si no se pudiera filmar con tranquilidad.

*Mu Drua* también está estructurado alrededor de un viaje al resguardo donde vive la familia de la realizadora. La proeza en este caso no reside tanto en aventurarse en un lugar, sino en nombrar y documentar lo que casi se extingue: las costumbres y todo aquello que las irriga materialmente (la tierra, los tambos, las parumas, los árboles, la familia, etc.). Además, la voz en *off* de Mileidy Orozco Domicó toma la forma de un ruego solemne y ritual a sus abuelos y a sus familiares en el que pide por la conservación de las tradiciones y de la memoria de hechos violentos del pasado.

Otra de las características de la crónica es que se trata de un género descriptivo. El énfasis está puesto en la descripción no solo de hechos, sino de lo que da unidad al tiempo y al espacio que los circunscriben. Así, tanto *Viaje a Kankuamía*, como *Mu Drua* están compuestos por planos descriptivos que muestran las costumbres de las comunidades que visitan, sus espacios y paisajes. De igual forma, el testimonio es a su vez descriptivo. Tanto él como ella, a su manera, van dirigiendo la mirada de la cámara a través de una voz en *off* que oscila entre el mundo exterior y el mundo interior de la memoria y la intimidad. Ahora, como se señaló con anterioridad, el primer documental es más factual que el segundo. Esto es también notable desde el punto de vista visual, pues se encadenan

un conjunto de planos a la manera de un video-diario y un conjunto de fotografías que subrayan el realismo de lo que se cuenta. Por ejemplo, la imagen de la inscripción de mensajes fascistas que dejaron grupos paramilitares en espacios de la comunidad sirve de prueba espaciotemporal (Figura 1). El presente de la crónica se construye así a través de un tiempo y espacio claramente determinados. En *Mu drua*, en cambio, donde los planos se detienen más en el detalle e, incluso, son a veces abstractos, en donde la voz en *off* es también más interior, este presente de la crónica se abre a un pasado inmemorial, el de la plegaria a los abuelos y a los ancestros. Una diferenciación similar ya había sido establecida entre *Viaje a Kankuamía* y un episodio de *Palabras mayores* (Mora 2015, 84). Sin embargo, en este caso, la voz de Mileidy Orozco Domicó no deja de ser un testimonio y, por lo tanto, no llega a evocar un tiempo y espacios etéreos, como lo hizo el *mamo* arhuaco Kuncha Navíngumu al hablar de sus muertos en dicho episodio. Pareciera más bien que la voz de Mileidy estuviera en un plano intermedio entre lo mítico, lo (pos) memorial y lo factual. En cualquier caso, este documental coincide con las aspiraciones de un audiovisual indígena que busca no solo afirmar raíces culturales, sino también introducir al ejercicio creativo cosmovisiones espacio temporales propias u holísticas.

En tercer lugar, en las crónicas autobiográficas el trayecto o el viaje pueden tomar la forma de un rito de pasaje o de iniciación del “yo”. Esto, claro, si concebimos el rito no solo como un proceso de cambio existencial en el que un sujeto deja una etapa de su vida para pasar a otra o para entrar a formar parte de otro grupo (Eliade 1983, 156), sino como un proceso de revitalización del “yo” en un espacio y un tiempo determinados y con un conjunto de personas (los “otros”) también determinadas. Así, por ejemplo, en *Viaje a Kankuamía*, Daniel Maestre acaba por afirmar:

salí de la Sierra con nuevas fuerzas para seguir luchando, para seguir defendiendo un territorio que es nuestro desde los tiempos de origen y, sobre todo, convencido de que la Madre, la tierra, no le pertenece a los hombres, sino que los hombres pertenecen a la tierra. (Arellana 2006, min: 16:33)

A estas frases las acompañan imágenes de la comunidad reunida y fotografías más bien poéticas de la sierra y sus habitantes, algo que

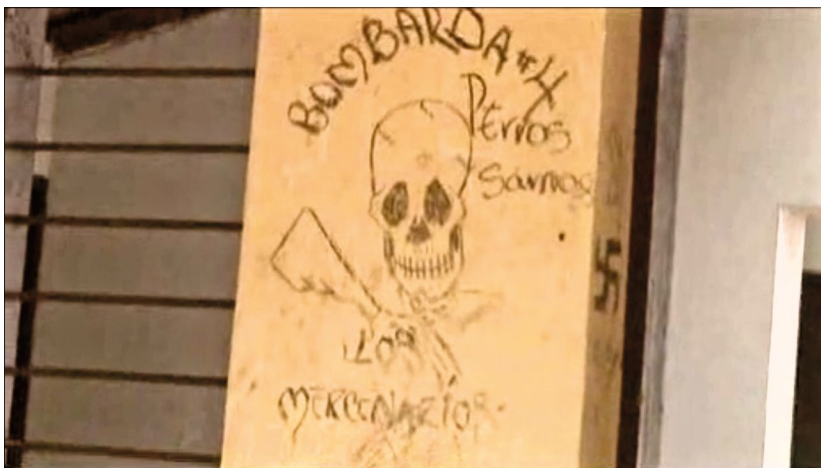


contrasta con los planos incómodos del trayecto y con las fotografías que dan prueba de la violencia del pasado.

Por su parte, en *Mu drua*, este rito de pasaje, más cosmogónico, lleva a la realizadora a reconocerse de nuevo como una persona comprometida con su comunidad: “Esta soy yo abuelo, abuela. Es mi naturaleza, son mis lágrimas, mis heridas. [...] Quiero conservarme como tú, quiero amar tanto como tú, quiero dar mi vida como tú.” Mientras escuchamos estas palabras, Mileidy Orozco Domicó aparece sentada, con la fotografía de su abuelo en las manos, sumergida en un espacio-tiempo a la vez factual, memorial y místico (Figura 2).

Desde el punto de vista de la experiencia, estos documentales plantearían entonces cuestiones relacionadas con la disposición del “yo” por encontrar algo que podría llamarse la *potencia de lo real*, es decir, todo aquello que potencia la vida del “yo” en un espacio-tiempo-ritual particular y en contacto con un “otro” que lo acompaña, la comunidad kankuama o los abuelos embera. Es además en este espacio-tiempo-ritual que se trata la crisis de la identidad del “yo”. Al describir, mostrar y honrar cada uno de sus resguardos, Daniel Maestre y Mileidy Orozco Domicó reconstruyen una identidad en conflicto después de haber experimentado el desplazamiento forzado a la ciudad.

Figura 1. Escena de *Viaje a Kankuamía*.



Fuente: Arellana (2006, min: 13:28).

Figura 2. Escena de *Mu drua*.



Fuente: Orozco (2011, min. 7:12). Retrato autobiográfico: *Na Misak*

Si bien *Na Misak* inicia y termina con un autorretrato, predomina lo que llamo retrato autobiográfico. Este género del documental en primera persona busca retratar, a partir de la historia de vida del narrador, la existencia de aquella persona que inquietó o inquieta aún su mundo. En otras palabras, estos documentales escudriñan e intentan explicar el encuentro del “yo” con un “otro”, al punto de que ese “otro” se vuelve la piedra angular de una reflexión o enseñanza (Jurado 2020). Así, en *Na Misak*, Luis Tróchez Tunubalá realiza el retrato de uno de sus primos, Andrés, y de un amigo, Diego. A través de ellos el realizador desarrolla un argumento sobre la necesidad de entender que los jóvenes misak no se quedaron estancados en un pasado pintoresco y tradicional, reproducido incluso por la comunidad misma en algunas producciones audiovisuales que el realizador muestra, sino que han ido integrando prácticas propias del mundo occidental, a pesar de la discriminación y el racismo.

Los retratos que incluye este documental toman la forma de ejemplos del conflicto entre tradición y modernidad y, en este sentido, guardan la forma de leyendas. La leyenda se basa en personajes arquetípicos a partir de los cuales se pueden evaluar las acciones humanas. Así, por ejemplo, Andrés, un joven que escucha música electrónica, que se moviliza en moto, que quiere ser “emprendedor”, que está constantemente

comunicándose por celular, que usa arete y tiene un corte de cabello estilo *punk*; y Daniel, un joven estudiante de música, habitante de una zona urbana, coleccionista de gorras, aficionado al fisicoculturismo y al *animé* japonés, sirven en este caso de arquetipos para evaluar el encuentro de los jóvenes misak con aspectos provenientes del mundo capitalista moderno. De esta forma, el realizador argumenta que la cultura “moderna” ya está en ellos, “crecimos con un control en la mano”, afirma. Hablando de la afición de Daniel por el fisicoculturismo, el realizador es más contundente: “muchas gente piensa que el culto al cuerpo es ciudadano, piensan que un indígena no piensa en el individualismo, creen que solo pensamos en la comunidad, que el indígena solo está en el campo. Pues no, pensamos en nuestro yo”. Con la historia de Daniel, el realizador ataca un tabú, el individualismo, e interroga la identidad misak. No obstante, por muy atrevido que esto suene, Luis Tróchez Tunubalá demuestra que no por esta razón han dejado de ser misak. Su primo, Andrés, asiste a una minga y colabora en la construcción comunitaria de una casa, lo que da pie al narrador para hablar sobre la importancia de las mingas indígenas. Daniel, por su parte, asiste a una misa cristiana indígena, lo que da cabida para que el narrador afirme que el ser *misak* es también “ser diverso, es decidir a qué dios sigo”. La imagen que acompaña esta afirmación es incluso provocadora, vemos a Luis Tróchez Tunubalá escribir en su computador: “Lo moralmente correcto de un indígena es no ser cristiano” (Figura 3). Con estas secuencias los retratos interrogan ideas preconcebidas sobre el “ser indígena” y describen las transformaciones que están viviendo los jóvenes ante el encuentro con la modernidad ciudadana.

A este respecto, el autorretrato que hace Luis Tróchez Tunubalá de sí mismo resulta elocuente. A diferencia de la autobiografía —en donde el “yo” se define por el recuento narrativo de su pasado—, y del retrato autobiográfico —en el cual el “yo” emerge del encuentro con un “otro”—, en el autorretrato el “yo” nace del diálogo en tiempo presente con el artificio filmico (Bellour 1988). En este caso el realizador filma fragmentos de su cuerpo en planos detalle, primero vestido con su atuendo misak, y luego sin ningún tipo de vestimenta, desnudo (Figuras 4 y 5). Estos planos son acompañados por la voz del realizador que, en pocas palabras, denuncia el racismo, la superficialidad con la que son percibidos en la urbe, y la necesidad de que sean vistos como personas que también tienen sueños, amores y deseos. A su vez, el realizador se filma mientras

manipula en un software de edición documentales sobre su comunidad. Estos dos ejercicios performativos ilustran, por una parte, que el indígena no es solo un atuendo típico, y, por otro, que la imagen audiovisual que se construye de él es, principalmente, un montaje y, por lo tanto, un artificio. En este sentido, el autorretrato vuelve sobre el propósito central del documental de buscar desestabilizar la imagen estereotípica que se tiene del indígena desde una perspectiva reflexiva.

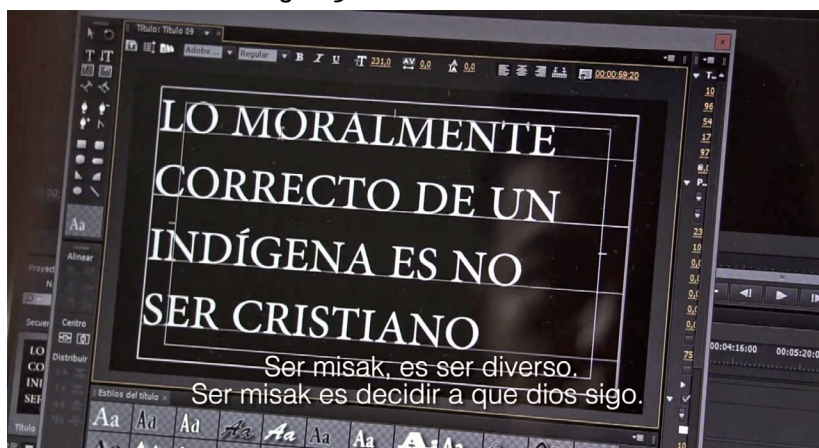
Por último, en los retratos autobiográficos suele haber una *anagnórisis* final, un momento en el que el “yo”, después de haberse reflejado en el “otro”, hace un examen de sí mismo para obtener una conclusión respecto a la premisa de partida. *Na Misak* no es la excepción. En la secuencia conclusiva, Luis Tróchez Tunubalá se filma en un bus de servicio público, sentado, mirando por la ventana. Se trata de un lugar netamente urbano, un no lugar, un espacio de tránsito donde reina el anonimato. Mientras tanto, escuchamos al realizador, en *off*, reivindicar sus orígenes, identificarse con la tradición de resistencia del pueblo misak y reflexionar sobre su lugar en la ciudad y la transformación a la que ha hecho referencia a lo largo del documental:

Soy hijo del agua. Vinimos de la tierra. Somos memoria viva de nuestros ancestros. Soy misak por mis abuelos que no vieron letra alguna. Soy misak por mi madre que trabaja la tierra incansablemente, teje con su alma mi memoria. Soy misak por mi padre que luchó contra el terrateniente para recuperar las tierras robadas. Soy misak porque la tierra me llama desde sus entrañas. Estoy en la ciudad, intento comprender este mundo ciudadano. Lo intento comprender, este mundo fugaz, espontáneo, quizás sin memoria. Aquí estoy buscando caminos del blanco que no conoce sueños de indio o caminos de indio que busca sueños de blanco. Somos un ir y venir de sueños, deseos y anhelos. Intento comprender nuestra transformación. (Tróchez Tunubalá, 2019, min. 22:40)

En esta última secuencia es significativo que todo lo anterior se enuncie en un espacio cualquiera, en un lugar donde lo personal y lo íntimo desaparecen. Este contraste habla, por un lado, de la búsqueda del realizador por evitar el pintoresquismo, hacer a un lado la imagen exótica, reaccionando a los imaginarios estereotípicos y esencialistas que acaban por ser racistas y discriminatorios (Mora 2012, 11). Por otro lado, y de

manera paradójica, al utilizar este no lugar, se da cuenta de la división del sujeto entre su mundo interior, arraigado en la tradición, y su mundo exterior, confrontado al anonimato y a la soledad de la vida en la ciudad. Cierto, se rompe con el tabú del individualismo, pero no solo se reivindican los valores tradicionales, sino que se busca orientar al espectador respecto a la realidad urbana de un miembro de una comunidad indígena. Hay pues algo de didactismo en el documental.

Figura 3. Escena de *Na Misak*.



Fuente: Tróchez Tunubalá (2019, min. 14:55).

Figura 4. Escena de *Na Misak*.



Fuente: Tróchez Tunubalá (2019, min. 00:20).

Figura 5. Escena de *Na Misak*.



Fuente: Tróchez Tunubalá (2019, 17:25).

#### LA PRIMERA PERSONA DEL SINGULAR ANTE LA RESISTENCIA COLECTIVA

De los documentales anteriores se puede confirmar la tesis de Pablo Calvo de Castro, quien señala que lejos de erosionar sus tradiciones identitarias, los procesos de migración e integración al mundo urbano de las comunidades indígenas, las refuerzan (Calvo de Castro 2019, 619). Aun así, se observa un choque cultural del cual emergen subjetividades en conflicto. La primera persona emerge dividida, aparece como una señal de un proceso contradictorio y difícil en el que se intenta construir una identidad reconocible tanto para la sociedad “tradicional”, como para la sociedad “moderna”. ¿Se trata de una manera de resistir, de decir, nosotros también somos individuos y si queremos podemos comunicarnos con códigos propios de la “modernidad”, sin que esto quiera decir que estemos en total acuerdo con ella?

Caminando un poco más a fondo la palabra, si se me permite la expresión, cabe ahora preguntarse por las razones ideológicas que están detrás del uso de la primera persona como modalidad narrativa en el documental indígena. Recordemos, primero, que esta no ha sido adaptada de forma contundente por las comunidades. Se podría intuir, en principio, que esta modalidad no entra en consonancia con una manera de concebirse y representarse. En efecto, las narrativas en primera persona

se asocian al agenciamiento de un “sujeto moderno” que ha interiorizado obligaciones sociales provenientes de una cultura dominante fundada en el individuo aislado que busca autoconservarse y autoafirmarse en un medio capitalista y en un Estado liberal (Jappe 2017). En este sentido, comunidades que se han resistido a aceptar tanto este modelo sociocultural individualista, como la voracidad suicida del *homo economicus* y su concepción de un mundo ajeno y explotable, no tendrían por qué adoptar aquello que les daría un reconocimiento en tanto que sujetos de esta sociedad o, más precisamente, sujetos a esta sociedad. Hacerlo podría significar poner en riesgo un vínculo con el territorio y con sus ancestros fundado en una resistencia cultural. Más aún, al considerar que el modelo de pensamiento que sentó las bases para la filosofía moderna fue una “filosofía del yo” (Delphy 2014, 15) que consideró a la alteridad y al mundo material como algo dado y existente para el beneficio del individuo dominante, la retórica del “yo” se vuelve problemática en la articulación de historias de resistencia comunitaria: ¿cómo un sujeto que ha heredado experiencias de opresión durante siglos puede decir *cogito ergo sum* o “filmo luego existo”? Es más, se podría llegar a pensar que las poéticas del “yo”, al ser adoptadas por miembros de una comunidad, estarían rehabilitando una suerte de audiovisual indigenista desde adentro. Si el documental indigenista fue una actualización de un aparato político de dominación colonial, orientado a la gobernabilidad étnica, a través de la acción de producir sujetos reconocibles por el Estado nación (León 2010), la apropiación de las poéticas del “yo” podría traducirse en una nueva manera de producir sujetos para un Estado que, hoy en día, busca reconocer e identificar a sus víctimas (*Viaje a Kankuamía* y *Mu drua*) y a sus minorías (*Na Misak*).

Pero también es cierto que la complejidad de los documentales estudiados reside, por una parte, en que, dadas las migraciones, el acceso cada vez más rápido a tecnologías y el aprovechamiento de políticas de Estado inclusivas, la frontera entre la vida comunitaria y la vida occidentalizada se vuelve difusa para muchos realizadores. Por otro lado, para sobrevivir y hacerse visibles, cada realizador adopta, a su manera, un “filmo luego existo” que llama la atención sobre una crisis interior, dirigiéndose a una audiencia relativamente amplia. Aquí vale la pena ver la otra cara del problema y rescatar al cine en primera persona de su yugo etnocéntrico.

Se suele señalar, en efecto, que las películas del “yo” pecan de individualismo y de narcisismo. Jim Lane cita, por ejemplo, a Elizabeth Fox-Genovese y a Christopher Lasch, quienes afirman que este tipo de producciones reducirían problemáticas sociales a crisis egocéntricas que contribuirían con un *status quo* propio de la ideología individualista burguesa, que no solo esconde las desigualdades económicas, de género y de raza, sino que promueven el mito del *self-made-man* o de la *self-realisation* (Lane 2002, 28). A lo que el autor responde que este tipo de críticas pueden ser dirigidas a ciertos formatos televisivos y *realities* pero no necesariamente al cine documental, que, por el contrario, parte de un cuestionamiento político sobre la representación de sí y de los otros. En *Mu drua*, por ejemplo, Mileidy Orozco Domicó está constantemente poniendo en cuestión su vida en la ciudad, su condición de indígena y su alejamiento del resguardo, para lo cual apela a los “otros”, sus familiares, e invoca a su abuelo, reconociéndose en ellos.

Roger Odin, que se ha destacado por sus trabajos sobre el cine familiar y amateur, señala que la televisión ha influido en la popularidad de los discursos sobre lo íntimo y que, por lo tanto, ha impuesto un marco institucional de enunciación en el que entrarían estos documentales, que él llama “ego-producciones” (2008, 209). No obstante, el hecho de relatar una historia íntima no significa que esta no se conecte con una historia social amplia. Más que un ejercicio individualista, las películas del “yo” están en contacto con el paradigma de la microhistoria (Goursat, 2016). Ya vimos de qué manera el testimonio de Daniel Maestre servía de anclaje para reconstruir la historia puntual de la crisis humanitaria de una comunidad. Pero incluso en *Na Misak*, el realizador inicia su documental haciendo referencia a la historia larga de la comunidad Misak. Tampoco hay que obviar el argumento de Serge Tisseron, quien aboga por entender la importancia que siempre ha tenido para el ser humano mostrarse, hacerse visible, para existir a los ojos de los otros y de nosotros mismos (Tisseron 2001). Marta Rodríguez señalaba que el documental militante no debe olvidar lo íntimo y lo subjetivo: “si el cine es memoria, la memoria depende a su vez de procesos individuales y afectivos” (Wood 2012, 54).

Teniendo en cuenta lo anterior, cuando las poéticas del “yo” son utilizadas por individuos cuyos orígenes chocan con la idea de un “sujeto moderno”, esto no quiere decir que, en tanto que individuos, se abstraigan de sus orígenes y de problemáticas propias de su colectivo. Es cierto,



por otra parte, que, al adoptarlas, más aún hoy, cuando estos formatos han adquirido un prestigio cultural, sus trabajos resultan más reconocibles por un público externo. De cualquier modo, estas obras acaban siendo vasos comunicantes útiles para el entendimiento mutuo en circunstancias históricas en las cuales la violencia y el racismo prevalecen.

#### CONCLUSIÓN: ¿EL DOCUMENTAL INDÍGENA EN PRIMERA PERSONA MARCARÁ EL INICIO DE UN NUEVO PERIODO?

El audiovisual indígena ha seguido de manera paralela las transformaciones de la producción documental dominante. El hecho de recurrir a formatos narrativos comunes dentro del espacio de lo autobiográfico es un indicio del diálogo que existe entre uno y otro. Para el país ese cambio vino acompañado de procesos transicionales fallidos que, no obstante, fueron planteando la necesidad de nuevas narrativas. Resulta entonces relevante preguntarse si la aparición de la primera persona en el audiovisual indígena constituye un síntoma de cambio, tanto a nivel histórico como cultural.

La periodización propuesta por Angélica Mateus sobre los paradigmas históricos del audiovisual indígena considera cuatro momentos históricos, desde los “primeros contactos” hasta la “apropiación” de las herramientas de registro, pasando por el “cine de evangelización” y el “documental comprometido de los 70” (Mateus 2012). En la última etapa, la de la apropiación, se definen temáticas y procesos de reconstrucción identitaria. Los documentales del “yo” podrían estar dando una señal sobre un nuevo periodo en el que esta reconstrucción identitaria ya no se limitaría a la recuperación colectiva de una cultura y de una memoria, sino que estaría fuertemente vinculada a procesos individuales en los que cultura y memoria se mezclan con un proceso de urbanización y de integración a una sociedad en red. Pero también a procesos en los cuales la emergencia de la primera persona en la creación documental transnacional y el acceso a tecnología está dando pie a poéticas audiovisuales más arriesgadas.

Desde un punto de vista cultural, la transformación es, no obstante, relativa, aunque significativa. Es relativa porque los grandes relatos que se encuentran en la base de las cosmogonías e idearios indígenas permanecen en los documentales en primera persona. Es más, son fundamentales para la emergencia y restauración de la identidad del “yo”. No se da el cambio

que identificaban Jim Lane y Pablo Piedras al analizar los documentales en primera persona occidentales a la luz de la historia del último cuarto del siglo xx. La resistencia a perder estos relatos puede ser interpretada como un acto de insumisión ante la cultura desarraigada de los flujos globales. Pero la transformación es, a la vez, significativa, pues el uso de la primera persona lleva hacia cuestionamientos identitarios de un sujeto en crisis y en transformación.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arellana, Erick. 2006. *Viaje a Kankuamía*. Narrado por Daniel Maestre. Colombia: Vivoarte, Augenblick producciones, Fundación Nidya Erika Bautista.
- Autoridades emberá. 2013. *Plan de salvaguarda del pueblo emberá*. MinInterior, [http://siic.mininterior.gov.co/sites/default/files/pueblos\\_embera\\_chami\\_katio\\_dobida\\_eperera\\_siapidara\\_-\\_diagnostico\\_unificado.pdf](http://siic.mininterior.gov.co/sites/default/files/pueblos_embera_chami_katio_dobida_eperera_siapidara_-_diagnostico_unificado.pdf)
- Autoridades kankuamas. 2013. *Plan de salvaguarda del pueblo kankuamo*. MinInterior, [http://siic.mininterior.gov.co/sites/default/files/pueblo\\_kankuamo\\_-\\_diagnostico\\_comunitario.pdf](http://siic.mininterior.gov.co/sites/default/files/pueblo_kankuamo_-_diagnostico_comunitario.pdf)
- Autoridades Nu Nakchak. 2013. *Plan de salvaguarda del pueblo misak*. MinInterior, [https://siic.mininterior.gov.co/sites/default/files/pueblo\\_misak\\_-\\_diagnostico\\_comunitario.pdf](https://siic.mininterior.gov.co/sites/default/files/pueblo_misak_-_diagnostico_comunitario.pdf)
- Barbosa, Fernanda. 2015. “Comunicación indígena o la realidad con ojos de mujer”. *Poéticas de la resistencia. El video indígena en Colombia*, editado por Pablo Mora, 140-160. Bogotá: Cinemateca distrital.
- Barril, Claudia. 2013. *Las imágenes que no me olvidan. Cine autobiográfico y (pos)memorias de la dictadura militar chilena*. Santiago: Cuarto propio.
- Bellour, Raymond. 1988. “Autoportraits”. *Communications* 48: 330-362.
- Calvo de Castro, Pablo. 2019. “El cine documental etnográfico para la transformación social en la comunidad Wayuu. Estudio de tres casos significativos”. *Gênero, notícia e transformação social*, organizado por Fernanda Henriques et ál., 602-622. Rio de Janeiro: RIA.
- Cepeda, Manuel José. 2009. *Auto N.º 004 de 2009*. Corte Constitucional-Sala Segunda de Revisión. <https://www.corteconstitucional.gov.co/relatoria/autos/2009/a004-09.htm>
- Comisión Intereclesial de Justicia y Paz. 2006. *Acompañando al pueblo kankuamo*. <https://www.justiciaypazcolombia.com/acompanando-al-pueblo-kankuamo/>

- Delphy, Christine. 2014. *Classer, dominer: qui sont les «autres»?* Paris: La Fabrique.
- Eliade, Mircea. 1983. *Lo sagrado y lo profano*. Tr. Luis Gil. Madrid: Guadarrama.
- Goursat, Juliette. 2016. *Mises en je: autobiographie et film documentaire*. Provence: Presses Universitaires de Provence.
- Hernández Palmar, David. 2015. “¿Dónde estaba la cámara el 12 de octubre?”. En *Poéticas de la resistencia. El video indígena en Colombia*, editado por Pablo Mora, 180-190. Bogotá: Cinemateca distrital.
- Jappe, Anselm. 2017. *La société autophage: Capitalisme, démesure et autodestruction*. Paris: La Découverte.
- Jurado David. 2020. *Alterpoéticas del yo en el cine documental colombiano*. Bogotá: Aula de Humanidades.
- Lane, Jim. 2002. *Autobiographical Documentary in America*. Madison: University of Wisconsin Press.
- León, Christian. 2010. *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador*. Quito: Editorial CNCine.
- Mateus, Angélica. 2012. “Lo indígena en el cine y video colombianos: panorama histórico”. *Cuadernos de Cine Colombiano*, 17A: 18-41.
- Melo, Jorge. 2018. *Historia mínima de Colombia*. Bogotá: Turner.
- Mora, Pablo. 2012. “Más allá de la imagen: Aproximaciones para un estudio del video indígena en Colombia”. *Cuadernos de Cine Colombiano*, 17B: 10-28.
- Mora, Pablo (ed.). 2015. *Poéticas de la resistencia. El video indígena en Colombia*. Bogotá: Cinemateca Distrital.
- Odin, Roger. 1994. “Le documentaire intérieur. Travail du JE et mise en phase dans *Lettres d’amour en Somalie*”. *Cinémas: revue d’études cinématographiques* 4, 2: 82-100.
- Odin, Roger. 2008. “Las películas familiares como documentos. Visión semio-pragmática”. *Archivos de la Filmoteca*, 58: 196-217.
- Orozco Domicó, Mileidy. 2011. *Mu drua*. Colombia: Universidad de Antioquia, Organización indígena de Antioquia.
- Piedras, Pablo. 2014. *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.
- Quinche, Manuel. 2005. “Estándares regionales e internos para los procesos de paz y de reinserción en Colombia”. *Estudios Socio-Jurídicos* 7: 355-400.

- Rodríguez, Marta. 2013. “Hacia un cine indígena como metáfora de la memoria de un pueblo y de su resistencia”. *Revista Chilena de Antropología Visual* 21: 64-79.
- Sarlo, Beatriz. 2005. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Tisseron, Serge. 2001. *L'intimité surexposée*. Paris: Ramsay.
- Tróchez Tunubalá, Luis. 2019. *Na Misak*. Señal Colombia.
- Wood, David. 2012. “Marta Rodríguez, testigo audiovisual de un etnocidio”. *Cuadernos de Cine Colombiano*, 17A: 42-57.