

# **“EL REGRESO” UNA PROPUESTA FÍLMICA DESDE EL PENSAMIENTO WAYÚU**

---

## **“EL REGRESO” A film proposal from the wayúu thought**

*María Alejandra Vega Molina*

### **RESUMEN**

La estandarización estética del cine desde la concepción específica de los pueblos indígenas reproduce repetitivamente los universales de belleza, excepcionalidad y generalidad sin preguntarse si son válidos o no para todas las culturas universales. La racionalidad eurocentrada del cine hollywoodense se presenta como epísteme única, en el que el indígena es visto como un salvaje, separado de lo moral, de las leyes de Dios y de los hombres. Los creadores eligen las historias desde la herida colonial de las regiones y pueblos clasificados como subdesarrollados económica y mentalmente. El largometraje zuliano, *El Regreso*, escrito y dirigido por Patricia Ortega, visibiliza el pensamiento indígena wayúu, desafiando lo establecido a través de una estética y epísteme propia de la población originaria.

**Palabras Clave:** estética, colonialidad, indígena, epísteme

### **ABSTRACT**

The aesthetic standardization of cinema from the specific conception of indigenous people repeatedly reproduces universal beauty, uniqueness and generality without wondering if they are valid or not for all the world cultures. The Eurocentric rationality of Hollywood cinema is presented as one episteme, in which the indigenous man is seen as a wild person, separated from morality and the laws of God and men. The creators choose stories from the colonial wound regions and villages classified as economically and mentally underdeveloped. The zuliano film, *El Regreso* [The Return], written and directed by Patricia Ortega, makes visible the Wayúu indigenous way of thinking, challenging the established through the characteristic aesthetic and episteme of the indigenous population.

**Key words:** aesthetics, colonialism, indigenous, episteme

---

**María Alejandra Vega Molina.** Licenciada en Educación, mención: Lengua y Literatura. Magíster en Lingüística, estudiante del Doctorado de Ciencias Sociales. Mención Estudios Culturales. Docente de aula, Profesora en la Universidad Experimental de las Fuerzas Armadas.. Contacto: [alejavemol@hotmail.com](mailto:alejavemol@hotmail.com)

---

Artículo recibido en Febrero 2015 y aprobado en Marzo 2015

---

## **La estética universal del cine**

La visión estética eurocentrista es un proceso cultural de carácter ideológico, hegemónico y expansionista que se manifiesta a través de un comportamiento de superación frente a lo europeo, entre cuyos indicadores está el racismo, el coloniaje y la opresión. Desde esta concepción universalista del arte, las culturas artísticas forman parte de una matriz colonial del poder y de manipulación de las subjetividades, con una visión de un arte y una estética válidos, cuya lógica central está determinada por el capitalismo y la racionalidad científico-tecnológica. (Mignolo, 2012).

Este proceso universal del poder, sustentado en el conocer (epistemología), entender y comprender (hermenéutica) y el sentir (aesthesis), generó a partir del siglo XVIII, la apropiación de la aesthesis por el pensamiento imperial, transformándola en estética, sentimiento de lo bello y lo sublime. Tal como lo expresa Mignolo (2010), lo sublime pasó a segundo plano y lo bello totalizó la estética y quedó limitado al concepto occidental del arte. Además, impuso un canon de principios para definir el quehacer desde una postura y para definir una zona en la cual lo artístico se diferencia de lo no artístico, y es así como la estética colonizó definitivamente la aesthesis. Esta red de creencias sobre las que se racionalizó la acción permitió el control de la economía y de la autoridad.

Es precisamente, desde la ilustración, cuando la superioridad de este pensamiento universalista, uno de los aspectos fundamentales de la colonialidad, esa lógica que impone el control, la dominación y la explotación, toma su mayor fuerza, tras el discurso de salvación, progreso, modernización y el bien común. Este pensamiento se constituyó como único en América Latina excluyendo los conocimientos subalternos porque representan una etapa mítica, inferior, premoderna y precientífica del conocimiento humano. (Mignolo, 2012)

Para Dussel (1994), esta lógica de la colonialidad que se cumple desde la conquista de América hasta nuestros días, está justificada desde el sentido paradójico del mito de la modernidad, de que en este pensamiento hay una cultura superior, más desarrollada, y otra cultura inferior, bárbara, culpable de inmadurez. A partir de esta óptica se justifica la irracional dominación que se ejerce sobre el Otro, quien es el culpable de su propia

victimización y cuyo sufrimiento es el costo necesario para el progreso. Al respecto, Quijano (2000) expresa que América se constituyó como el primer espacio/tiempo de un nuevo patrón de poder mundial, siendo la primera id-entidad de la modernidad, en la que se desarrollaron dos patrones desde la colonialidad del poder; el primero es la concepción de la raza que ha generado un grado de inferioridad único y el segundo es la articulación de todas las formas históricas de control del trabajo, de sus recursos y de sus productos en torno al capital y al mercado mundial.

Esta complicidad entre modernidad/racionalidad fue duramente criticada por Quijano (2000) porque es una excluyente y totalitaria noción de totalidad, que niega, excluye y opaca la diferencia y la posibilidad de otras totalidades. Para este autor, el conocimiento del concepto de colonialidad ha abierto la reconstrucción de las historias invisibilizadas y a la crítica de la Totalidad a través de la descolonialidad cuyo objetivo principal es la liberación de la aesthesis promoviendo así la formación de subjetividades desobedientes a los principios del discurso filosófico-estético. (Mignolo, 2012)

Parte de la prevalencia de este sistema de poder, oculto bajo la sombra del capitalismo, se debe a estrategias de poder solapadas, casi imperceptibles, que trabajan con lógicas oportunistas y se instaura como modelos ideológicos. Un ejemplo de ello, es que estos modelos son transmitidos principalmente por el lenguaje, el discurso pasa a ser el vehículo principal de transmisión, cosa que es utilizada para los fines de mercantilización por un lado y de consumo por otro.

No es fortuito entonces que parte importante de la lógica consumista de la industria y especialmente de la cultural, son los medios de comunicación. En todos los espectros estos medios se han colado para ejercer el poder del dominante. En nuestro país por ejemplo, se observa cómo en estos medios a muestran a los indígenas como adornos, no como parte del país sino como un 'ornamento exótico' del cual se le explota sus valores ancestrales, su idiosincrasia y su producción.

Durante esta disertación, se analizará la estandarización estética del cine desde la concepción específica de los pueblos indígenas, tomando en cuenta que el proceso de la colonialidad de la mirada, cada día reproduce

repetitivamente los universales de belleza, excepcionalidad y generalidad sin preguntarse si son válidos o no para todas las culturales universales. Este recorrido se hará desde las posturas descoloniales del poder, buscando así, las propuestas visuales que han logrado de el refinamiento del gusto y de los desafíos imperiales en sus variados rostros (Mignolo, 2012)

### **El cine desde la descolonización de la mirada**

Los creadores que eligen la opción decolonial tienen una cosa en común: la herida colonial, el hecho de que regiones y pueblos del mundo sean clasificados como subdesarrollados económica y mentalmente. En el caso del arte y la estética, expresa Mignolo (2012), la herida colonial es sentida y sufrida por aquellas personas cuyo hacer es desde los "elementos simbólicos" que afectan los sentidos, las emociones y el intelecto. Desde la visión estética universalista, estos elementos no son considerados artísticos porque el discurso filosófico finalmente, sólo se ocupa de definir el sentido del arte.

La estética decolonial permite el desprendimiento de las posturas estéticas universales en el que se propone nuevas conversaciones para hablar de las experiencias que nos pertenecen, atendiendo así a otras voces silenciadas por los discursos de los expertos. Desde esta estética propia, se hacen visibles las luchas de resistencia al poder de los sujetos reprimidos y marginados por el racismo y el patriarcado, así como los valores imperiales sustentados en la modernidad y su cara oscura, la colonialidad. (Mignolo, 2010).

Desde la decolonialidad del ver, Barriandos (2011) señala que se debe aprender a desaprender las formas en las que miramos; necesitamos reinventar la manera en que nos implicamos con el conocimiento y concebimos las pedagogías de la mirada y la formación estética. Dejando atrás la producción de imaginarios transculturales en los que exalta la diversidad cultural pero a través del consumo de estereotipos visuales. Cabe destacar, que esta estandarización estética aún está presente en las formas cómo han sido mostrados nuestros pueblos indígenas en los medios de comunicación de masas. Esta visión ha dejado a un lado la complejidad de sus mundos simbólicos para enfocarse en los aspectos exóticos de sus costumbres, a los que suelen comparar con el nivel occidental de la vida.

En el caso del cine, se ha mostrado a las culturas indígenas como adornos, exhibiéndolos como parte de otras historias, en el que los personajes se presentan con una estética ajena a su cosmovisión y tradiciones. Por eso, estamos acostumbrados a ver historias como *Danza con lobos* (1990), *El último Mohicano* (1992), *La otra conquista* (1998), *El nuevo mundo* (2005), *Apocalypto* (2006), entre otras, desde una visión universal, que contribuye al romanticismo y el exotismo que acompaña a los indígenas en el cine occidental.

Esta racionalidad eurocentrada del cine se presenta como epísteme única, en el que el indígena es visto como un salvaje, separado de lo moral, de las leyes de Dios y de los hombres. Tal como lo expresa, Barriostos (2011) esta visión moderno/colonial invisibiliza las otras epístemes que niegan ontológicamente la humanidad indígena y promueve su inferiorización racial y epistémica frente a la visión global a las que son presentadas. Así es como el cine comercial, presenta “el salvaje” ignorando las realidades de los pueblos originarios, contribuyendo así a perpetuar una imagen negativa o folclórica que los va estereotipando.

Ahora bien, *Colombes* (2012) expresa que el cine latinoamericano ha dado un viraje a la colonialidad del ver, actualmente, se está trabajando con un cine etnográfico, en el que el cineasta al “pensar” en imágenes está pensando e interpretando al otro, al diferente, en base a códigos que le son ajenos. Pero, para eso, recalca el autor, es necesario que el cineasta sea participante real de la cultura, para que pueda interpretar y defender los auténticos intereses de los pueblos. Esto se convierte entonces, en un ejercicio decolonial porque la propuesta, finalmente debe ser mostrada desde la herida colonial, tanto física como psicológica, aplicada sobre los aparatos que dominan la historia visual, así como un desprendimiento epistémico de los imaginarios sociales respecto a la visión conceptual occidental (Mignolo, 2012).

### **Representación de los pueblos indígenas en el cine latinoamericano**

En estos momentos, el cine indígena ha dejado de ser una moda, la visión del cine desde sus propias comunidades confronta la manera cómo algunas películas de Hollywood los han retratado, la cantidad de festivales no sólo en Latinoamérica, sino en Europa, han permitido el surgimiento

de cineastas achuare, aymaras, mayas, quechuas, guaraníes, sirionós, lo que ha generado la formación de profesionales de la comunicación, provenientes de las comunidades, creando así, un espacio de comunicación indígena. Puede mencionarse algunas de las historias presentadas en festivales como *La travesía del Chumpi* (2009), *Sirionó* (2010), "*Kajianteya, la que tiene fortaleza*" (2012), *Destierro guaraní* (2012), "*Relb'al q'ij (Donde nace el sol)*" (2013), entre otras, la mayor parte de los audiovisuales indígenas son documentales en el que se muestra el punto de vista indígena que la historia oficial ha tratado de ocultar, dejando a un lado el discurso de como los pueblos fueron desterrados de sus tierras y como aún siguen luchando por el respeto a sus derechos y denunciando el maltrato hacia la madre tierra.

En el caso del cine venezolano, se puede decir que a finales de los sesenta, y principalmente en las décadas de los setenta y ochenta se hace notoria la producción fílmica de documentales por encargo de instituciones culturales y/o universidades nacionales que pretendía rescatar los aspectos más significativos de las culturas. Es a finales de los ochenta y los noventa, cuando los cineastas venezolanos, comienzan a tratar las temáticas desde el formato de largometraje con argumentos de ficción, logrando cambios sustanciales, frente al estereotipo del "buen salvaje" que el cine industrial había infundido. (Camero, 2010)

Desde diferentes modalidades ha sido presentada la temática indígena en nuestro país. Camero (2010) hace una división según la propuesta del director, en el caso de la muestra de las comunidades en el paisaje, se puede mencionar a *Río Negro* (Atahualpa Lichy), *Roraima* (Carlos Oteiza); si la tendencia es de indígenas que aparecen como personajes secundarios están *Desnudos con Naranja* (Luis Alberto Lamata), *Aire Libre* (Armando Roche), y si la propuesta era destacar el proceso de invasión, despojo, desalojo y confrontación cultural que han experimentado las comunidades indígenas en el territorio venezolano, ubicamos a *Cubagua* (Michael New, 1987), *Jericó* (Luis Alberto Lamata, 1991) y *En territorio extranjero* (Jacobo Penzo, 1993).

Es a partir de 1998, en el que la producción fílmica realizada por los cineastas de origen indígena tuvo su mayor profusión, lo que ha hecho posible conocer desde su propia perspectiva y cosmogonía las problemáticas y

luchas de sus comunidades. Es en Octubre de 2008, cuando se realizó en Maracaibo, la primera Muestra de Cine Indígena de Venezuela con el apoyo de cineastas wayúu. Posteriormente, con el apoyo de la Universidad Indígena, la Villa del Cine, y el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, se han dado talleres audiovisuales en las comunidades, dando como resultado documentales como el Ojo indígena de Joanna Cadenas y “El regreso” de Patricia Ortega, documental de ficción que contó con la asesoría de integrantes del pueblo wayúu.

El nuevo cine venezolano es vivencial con un enfoque bidireccional, en el que todos los actores están en interrelación constante aportando desde sus conocimientos. Éste es el cine que da cuenta de la cosmovisión de nuestros pueblos originarios, profundiza en sus rasgos culturales específicos para incitar así, no a su aplanamiento, sino a su recuperación y reconocimiento en un contexto plural, fundado en el respeto mutuo, de modo que su alteridad deje de ser la “razón” del colonialismo, es decir de la explotación (Mignolo, 2012).

En esta ocasión, se hará un análisis del largometraje zuliano, El Regreso, escrito y dirigido por Patricia Ortega, considerando que la propuesta estética es una estrategia para visibilizar el pensamiento indígena wayúu, con la finalidad de emprender la búsqueda de una estética propia, en la que se muestre otra epísteme, las posturas vistas desde una población originaria. (Mignolo, 2010).

### **El regreso, la historia de una masacre**

El Regreso, es una historia que relata la masacre de la Bahía Portete de la guajira colombiana, ocurrida el 16 de abril de 2004, en la que un comando de paramilitares irrumpió en un campamento wayúu provocando el desplazamiento de más de 600 personas. En palabras de la directora Ortega, su misión con este film era darle visibilidad a una masacre poco conocida y meterse en la piel de los desplazados, tomando en cuenta que muchos viven en la ciudad de Maracaibo. Además, expresa que optó por hacer una película de ficción para proteger la identidad de los afectados que aún se encuentran en la lucha por recuperar su territorio. (Piamo, 2013).

Este largometraje presentó varios inconvenientes para los realizadores porque recibieron constantes amenazas por los paramilitares de la zona, situación que el mismo gobierno advirtió era peligrosa alegando que no se hacían responsables de lo que pudiera suceder en ese territorio. Por otro lado, las comunidades wayúu colocaron barricadas impidiendo el acceso al equipo técnico, esto ocasionó que se hiciera un montaje del pueblo y el cementerio en las costas de Quisiro, ubicado al Norte de la Costa Oriental del Lago de Maracaibo, en el Edo. Zulia. El resto de la historia se desarrolló en el centro de Maracaibo: mercado Las Pulgas, Callejón de Los Pobres y sus adyacencias, donde tuvieron que lidiar con la multitud de personas que transitaban y los ruidos propios de la ciudad. También se filmó en el terminal Wayuu Shawantamana.

Inicialmente, la película está ambientada en la guajira colombiana, en el que se abordan diferentes elementos culturales del pueblo wayúu y la resistencia de una comunidad ante las constantes amenazas por parte de grupos violentos. Desde que inicia, la historia la ficción es un elemento que muestra con una estética propia, la realidad de la tragedia, pero no sólo la denuncia, sino que mezcla elementos propios del pueblo wayúu, con una poética que conmueve muchas profundamente al espectador. Posteriormente, la historia se desarrolla desde la guajira venezolana, desde la lucha por salvar su vida de Shüliwala, una niña de 12 años, sobreviviente de la tragedia, que representa como los desplazados tuvieron que enfrentar el hecho de estar en un mundo nuevo y desconocido, con todos los conflictos que vienen con el idioma, los prejuicios y la xenofobia, en el que también se muestra abiertamente el tráfico de drogas, la delincuencia y el abuso hacia la infancia. (Paimo, 2013).

Desde la narrativa, esta película está contada desde la perspectiva de Shüliwala, una niña wayúu de 12 años, recurso que utilizó la guionista para acercar más al espectador a la humanidad y la ingenuidad. Desde la mirada de un niño, expresa Ortega, se desprenden los prejuicios, está abierto al mundo, pero al mismo tiempo se enfrenta a lo desconocido, a lo que se muestra indefenso, pero tiene que luchar. Es a través de la mirada de esa niña que la directora sintió que podía cautivar al público y conectarlo con el mensaje de la película. (Paimo, 2013).

Otro aspecto presente en la narrativa de la película, tiene que ver con la importancia de la visión femenina en el discurso, aspecto cultural fundamental porque la sociedad wayúu gira alrededor de la mujer, desde los valores artísticos hasta los sociales giran en torno a la madre, por lo que está sociedad indígena es matricéntrica y matrilineal. Además, aborda a la mujer desde un punto de vista diferente y rompe los códigos estéticos, no muestra parámetros de bellezas encasillados, sino mujeres comunes y corrientes, que se ven en la calle a diario. Además, durante la película se ilustra la violencia y la tortura sexual puesta en escena por los paramilitares contra las mujeres wayúu, tanto por su condición de género, como por su carácter de voceras comunitarias.

Restrepo (2004) expresa en un Boletín de Actualidad Étnica en Colombia, que el aumento cuantitativo de violencia reportada contra mujeres indígenas podía relacionarse con el papel que asumen en la defensa de sus comunidades, no sólo como “mediadoras ante los actores armados para la reivindicación de su autonomía territorial y de gobierno, sino también como retadoras a las políticas de dominio de éstos”.

En el momento del enfrentamiento central, entre paramilitares y wayúu, se ve reflejados como los conflictos internos de la comunidad fueron aprovechados por los paramilitares, así como lo expresa su líder, contaban con el apoyo del gobierno y los militares:

Juan El Paramilitar: Que es lo que quisieron hacer, echarnos al agua o que, aah, lo que vos no sabes es que el gobernador es mi compadre, y los militares son nuestros parceros.

Fuente: extracto de un diálogo de la película

Según, el informe “Las mujeres wayúu en la mira” (2010), la masacre quedó registrada como una pelea entre clanes que se disputaban a sangre y fuego uno de los puertos de entrada más importantes del contrabando en esa desértica región.

Los personajes elegidos por Patricia Ortega son los portavoces de su pueblo, dan voz a los que no la tienen, a los que nadie conoce, ni escucha, de alguna manera, su cine es político en la medida que denuncia el etnocidio y la explotación, es una visión desde adentro que resulta en es-

cenos conmovedoras y movilizadoras. Al respecto, Gloria Jusayú, asesora indígena wayúu y protagonista del largometraje expresa que inicialmente, la directora iba con una idea, pero en el proceso de convivencia y reconocimiento de la cultura wayúu, la mirada del equipo en general fue sensibilizándose, ante la orientación y los aportes de los wayúu que estaban asesorando.

Otro aspecto resaltante, es lo artesanal, una estrategia utilizada a lo largo de la historia que visibiliza el pensamiento indígena wayúu, tal como lo expresa Mignolo, (2010) es una visión contada desde una epísteme nuestra, con la finalidad de reconstruir las voces silenciadas y dar a conocer los conocimientos ancestrales de nuestros pueblos originarios.

Desde los elementos artesanales en la escenografía, podemos mencionar, en primer lugar, el vestuario, constantemente, se muestran a los personajes, con mochilas, mantas o túnicas, sandalias wayúu (wayreñas), chinchorros, collares, sombreros, entre otros. En el montaje, se observan las comunidades con sus viviendas típicas, a lo que ellos denominan rancherías, conformadas por enramadas, corrales y casas de barro en donde viven varias familias pertenecientes al mismo clan matrilineal.

Uno de los elementos culturales más importantes resaltados en la escenografía es la utilización de la muñeca wayunkera, que tiene un significado fundamental para el pueblo ya que es la forma en la que se transmiten a las niñas las historias y anécdotas de las mujeres mayores, y a estas últimas, incluso para explicar la iniciación de la Educación sexual wayúu.

Durante la película, Shüliwala recibe la enseñanza del significado de la muñeca por parte de una abuela de la comunidad:

Abuela: Shüliwala. ¿Sabes por qué las muñecas no tienen rostro?

Shüliwala: No

Abuela: Hace mucho tiempo, las abuelas de nuestras abuelas, eran niñas y hacían sus muñecas, con el rostro de sus abuelas, y también hacían muñecas con sus rostros. Y decían: esta soy yo. Y comenzaron a pelearse entre ellas

Shüliwala: Yonna, ¿y tú tienes muñecas?

Yonna: Cuando yo era niña, tenía una, pero ahora no.

Shüliwala: ¿Por qué?

Abuela: Porque cuando creces y eres mujer, no debes andar jugando. Cuando las niñas crecen, deben hacer lo que su abuela y su madre les han enseñado. Debe ser responsable.

Shüliwala: ¿Por qué?

Abuela: Porque las mujeres adultas no puedes jugar con muñecas.

Fuente: extracto de un diálogo de la película

Durante la conversación, se observa como la wayunkera se elabora a partir del barro crudo, esa muñeca tiene forma de mujer sentada con grandes caderas, senos pronunciados y firmes, piernas tatuadas sin pies y brazos sin manos. Tal como cuenta la abuela, la historia cuenta que en décadas atrás, las wayunkeras tenían rostro de mujer, pero que debido a los constantes conflictos que generaba esto entre las amistades, se comenzó a adoptar las cabezas de algunos animales (pájaros, tortugas, y lagartos, entre otros) para darle personalidad propia a cada wayunkera.

Otro aspecto cultural, es el entierro wayúu, presentado rápidamente con aportes culturales fundamentales, como la diferenciación del rol del hombre y la mujer. En el caso de los hombres cuelgan los chinchorros y las mochilas de viaje, eventualmente juegan dominó y beben, en el caso de las mujeres repartirán el tiempo entre el entable y enamada donde está el muerto, y deben taparse la cara y plañir ruidosamente. En relación a lo cultural, Gloria Jusayú expresa que fue sumamente cuidadosa al revisar cada detalle de producción para así mostrar una historia cercana a su pueblo que no ofendiera ni tergiversara sus creencias y tradiciones y así cuidarse de las constantes amenazas que recibieron por trabajar en la película.

En la actualidad, no toda la producción indígena se hace en las lenguas propias, una gran cantidad de películas son grabadas en castellano, portugués y otras lenguas oficiales, esto confirma el estigma que el idioma dominante, es el idioma de la expresión audiovisual. (Castells, 2003 ). Por esta razón, para ser fiel a la historia, la película se rodó con diálogos en wayuunaiki (subtitulado al castellano) y en castellano. (Paimo, 2013). Este recurso permitió mostrar, en primer lugar, los elementos de la cultura, conectar al espectador con la palabra originaria y con la sonoridad de las canciones en su idioma, y por otro lado, tal como lo expresa Patricia Ortega, también muestra un mundo que señala, que ve al otro como el dife-

rente, porque no habla el mismo idioma, porque no piensa igual, porque tiene otra cultura y es una realidad que no sólo viven los indígenas. Se puede decir que la presencia del wayuunaiki constituye una estrategia de resistencia cultural, derriba así las estandarizaciones lingüísticas, contribuyendo así, al fortalecimiento y difusión del idioma y abriendo el espectro comunicacional indígena.

La simbología está presente durante todo el largometraje, es constante la presencia de elementos que conectan la historia real con la ficción. Estos elementos ficticios sublimizan lo real, mostrando inicialmente, imágenes para anunciar la llegada de la tragedia, como por ejemplo la tapara con la sangre del chivo y posteriormente, la sangre de la llegada de la menstruación. Por otro lado el hilo conductor, es el elemento de la invisibilidad, expresado en el momento de la masacre por la madre de Shüliwala:

Madre de Shüliwala: Pase lo que pase, no salgas hasta que los hombres malos se vayan, ¡Quédate aquí, tienes que quedarte aquí! Vamos a hacernos invisibles y tú también tienes que ser invisible. Tienes que correr muy duro y desaparecer

Fuente: extracto de un diálogo de la película

Este símbolo la conecta a un mundo de ficción en el que en la realidad se ve forzada a huir sola a otro país para salvar su vida, separada de su familia, en un ambiente que no le pertenece, alrededor de gente que habla castellano. Pero, la esperanza, expresada en la invisibilidad descrita por la madre le da fuerzas hasta el final de no parar la búsqueda de su familia.

La segunda parte de la película, en la guajira venezolana, muestra la realidad de los desplazados, desde el tráfico de drogas, la delincuencia y el abuso hacia la infancia. Durante el recorrido de Shüliwala por encontrar a su madre, la película va revelando con muchos elementos visuales como anuncios publicitarios o graffittis, los sueños rotos de los niños abandonados en situaciones muy difíciles. Por otro lado, se rescatan momentos en que los niños y niñas salen de sus tragedias para hacer que lo lúdico construya otra realidad. En "El Regreso" no sólo muestra la denuncia de una tragedia invisibilizada por los mecanismos de poder sino también nos abre la posibilidad del diálogo intercultural que se evidencia en el encuentro de dos niñas que van madurando juntas y se convierten en mujeres para sobrevivir en la miseria.

## **Lo ficticio sublima lo real**

La creación desde la estética decolonial contribuye a la creciente tarea de construir lo propio, en medio de una colonialidad que tiende constantemente a impedirlo. Quijano (2000) propone un diálogo visual interepistémico entre aquellos regímenes visuales canonizados por la modernidad eurocentrada y aquellas culturas visuales otras que han sido racializadas y jerarquizadas por el proyecto de la modernidad/colonialidad. Tanto Mignolo como Quijano coinciden en la necesaria descolonización epistemológica, para dar paso a una nueva comunicación intercultural, un nuevo intercambio de experiencias y de significados.

A pesar de la estandarización del cine hollywoodense, en el que el escepticismo y el romanticismo siguen estableciendo estereotipos visuales de los pueblos indígenas, en los últimos años el pensamiento fronterizo, tal como lo expresa Mignolo (2010), florece cada día más en Latinoamérica, bajo el nombre de interculturalidad. Cada día son más los espacios rituales de creencias, de convivencia en el que se está haciendo el cine desde sus contextos, para liberar el discurso y así apropiarnos de nuestras contextualidades (Fornet-Betancourt, 1994). Actualmente, son más los jóvenes directores y productores de cine que están desarrollando sus propuestas desde sus pueblos originarios en una fuerte movida de resistencia cultural ante la visión exclusionista que el cine sigue haciendo con sus historias.

Cabe destacar que la producción audiovisual se mantiene con documentales en los que se denuncian aspectos sociales relevantes de las comunidades, supervisados por profesionales pertenecientes a las culturas en estudio. Sin embargo, aunque el cine documental ha sido fundamental en la visibilización de nuestros pueblos originarios y ha cumplido una función en las movilizaciones por la defensa de los derechos, es de resaltar que mientras se retratan a los grupos indígenas como activistas nunca se podrá comenzar a verlos desde la normalidad.

Por esta razón, la ficción es un elemento clave para la transformación decolonial de la estética del cine desde la temática indígena. Este género cinematográfico admite una narrativa contada desde los personajes, lo que permite salir del encasillamiento que representa un reportaje antro-

pológico como panfleto de denuncia. (Castells, 2010). Deja de tratar los elementos culturales de nuestros pueblos como excepcionales que sirven sólo para folclorismo. Por ejemplo, en el caso de la lengua indígena, se muestra como una normalidad usándolas sin prejuicios como un componente más de la película. En el caso de la película "El regreso" se hace una propuesta estética única que rompe con los esquemas del cine comercial, dado que, por un lado es un documental porque se refiere a una situación real, y por otro incluye una serie de subjetividades que sublimizan la realidad con la ficción. La estética mostrada en la película no deshumaniza a los personajes, no los representa ni como víctimas ni como guerreros, sino los refleja como personajes cotidianos con una simbología cultural particular. En ese aspecto es en el que se da a conocer la filosofía de vida wayúu, centrada en el respeto y en la armonía con la naturaleza. Además, muestra un ideal comunitario que está por encima de lo individual que prevalece en las posturas de la ética occidental.

## BIBLIOGRAFÍA

- Barriendos, J (2010). Diálogos sobre la colonialidad del ver. La Tronkal: Grupo de trabajo geopolítica y políticas simbólicas. Recuperado en: <http://latronkal.blogspot.com/>
- Camero, A. (2010). Representación del indígena en el cine venezolano. Mérida: FERMENTUM
- Castells, A. (2003). "Cine indígena y resistencia cultural". Revista latinoamericana de comunicación CHASQUI. Quito: Centro de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina.
- Colombres (2012). La decolonización de la mirada. Una introducción a la antropología visual. Mérida: Producciones editorial C.A.
- Dussel, E. (1994). El encubrimiento del otro. Hacia el origen del "mito de la modernidad". La Paz, Bolivia: Plural editores.
- Mignolo, W. (2010). Desobediencia epistémica. Discurso de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. Buenos Aires: Ediciones del signo.
- Mignolo, W y Gómez, P (2012). Estéticas Decoloniales. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas