



Entrevista con Dra Terri Janke.

Traducción al español: Dr Gustavo Herrera Taboada

Crédito imagen: Juan Carlos Jamiroy Juagibioy

[Charlotte:] Hola, y bienvenidos a “Cinemática Indígena”, una serie de podcast limitada sobre las conexiones entre el cine indígena, la autoridad, la propiedad cultural y la ley. Mi nombre es Charlotte Gleghorn, y estaré conversando con un reparto estelar de autoridades líderes sobre la influencia de sistemas legales indígenas respecto al cine, cómo se forja la autoridad cinematográfica a luz de principios indígenas, y las formas complejas en las que las historias de derechos de autor occidental se entrelazan con la propiedad colectiva intelectual y cultural. Únete a mí y a mis invitadas en este viaje a través de la evolución del marco legal de los cines indígenas a nivel mundial.

Nuestra invitada de hoy no es otra que la abogada pionera, aborigen e isleña del Estrecho de Torres la doctora Terri Janke, quien ha dedicado su carrera y su vida a asegurar precisamente la prosperidad de las culturas de las Primeras Naciones. El poder de los instrumentos legales en esta misión, y la preservación de los derechos de propiedad cultural e intelectual indígenas son esenciales en su labor. Pero además de desarrollar el bufete de abogados que fundó en el 2000 es también una escritora prolífica. En 2021, Terri publicó un ambicioso estudio multidisciplinario de protocolos, *True Tracks*, con la editorial de la Universidad de Nueva Gales del Sur, basándose en su doctorado, obtenido en la Universidad Nacional Australiana (ANU). Hoy conversaremos sobre la promesa y los retos de implementar protocolos indígenas de propiedad cultural e intelectual a nivel internacional, y por qué esto es particularmente importante para el cine y su realización.

Me encuentro ahora en las oficinas del bufete de abogados Terri Janke & Co., en Mascot, Sydney, en territorio Gadigal y Bidjigal. Así que antes de sumergirnos profundamente en las conexiones entre el cine y la propiedad cultural indígena, me gustaría reconocer la continua presencia en, y la custodia de, estas tierras y aguas por los pueblos de Primeras Naciones del pasado, presente, y futuro. Bienvenida, Terri.

[Terri:] Gracias, Charlotte. Gracias por invitarme.

[Charlotte:] Vamos a estar conversando sobre la promesa y los retos de implementar protocolos de propiedad intelectual y cultural indígenas a nivel internacional y por qué estos son importantes específicamente en el cine y su realización. Y estoy realmente interesada en tu opinión sobre cómo los protocolos, potencialmente, o cómo la vehiculación de la ley mediante el cine y el cine indígena, y las colaboraciones cinematográficas tienen el potencial para disputar ficciones legales y coloniales. ¿Podemos quizás empezar por explicar a los oyentes cómo llegaste a las ideas sobre protocolos y la propiedad cultural y legal indígena?

[Terri:] Soy una mujer aborígen y de las islas del Estrecho de Torres, Wuthathi, Yadhagana y Meriam. Así que crecí en el extremo norte del estado de Queensland. Y siempre estuve interesada en nuestras historias, el arte y la cultura. Nosotros crecimos con eso en mi familia, aunque también nos alejaron de nuestra cultura por la colonización, y reconectar con los territorios de origen siempre fue una parte de esa conexión que fue muy fuerte para mí cuando era niña. Y cuando fui a la escuela, la educación carecía de contenidos culturales indígenas. Era como si toda la historia indígena y nuestra propiedad y responsabilidad como guardianes del territorio nunca se hubiera hablado cuando estábamos en la escuela. Así que mientras terminaba la escuela, me fui conscientizando sobre eso. Quería convertirme en abogada para abordar la desigualdad social. Fui a la Facultad de Derecho pensando que me iba a convertir en una abogada en las cortes, pero al final, sí que tuve un largo viaje abandonando la carrera y luego regresando a la Facultad de Derecho después de completar una temporada en el Consejo Australiano para las Artes. En ese entonces era el organismo estatal de financiación cinematográfica y yo estuve allí desde aproximadamente 1988 a 1992. Y realmente me abrió el panorama sobre lo que estaba pasando con el renacimiento cultural del arte indígena. En 1988, Australia estaba celebrando el Bicentenario pero los indígenas australianos estábamos lamentándolo. Las primeras exposiciones de artes visuales indígenas estaban ocurriendo a nivel internacional. Teníamos libros escritos por autores de Primeras Naciones y que se encontraban en las listas de mejores vendidos, y las películas empezaron a salir poco a poco, pero esta vez, no solo hechas por directores no-indígenas sobre temas indígenas, sino también por directores de las Primeras Naciones que empezaron a contar sus propias historias. Y eso fue realmente nuevo para mí pero al mismo tiempo de este gran renacimiento cultural estaba la discusión sobre el reconocimiento de los derechos de los pueblos indígenas a su patrimonio, porque si otra gente quería, principalmente los no-indígenas, representar algo nacional, estarían aprovechándose de aspectos de la cultura indígena para crear una historia que pudieran vender y distribuir al mundo sobre Australia. Y había problemas con eso, sabes, y así surgió el tema de la propiedad intelectual indígena. Así que yo realmente estaba atraída por eso. Y volví a la Facultad y solo me enfoqué en la propiedad intelectual indígena. Y el resto supongo que es historia.

[Charlotte:] ¿Podrías hablar un poco acerca de la mentoría que estuvo disponible para ti para enfocarte en cuestiones legales indígenas en la Facultad en aquel momento?

[Terri:] Fui muy afortunada de haber sido parte de una de las generaciones que llegó a ir a la universidad gracias a los duros esfuerzos de las generaciones anteriores. Yo fui allí y recibí apoyo de un centro para estudiantes aborígenes. Teníamos una casa. En realidad fue un regalo de alguien que lo había dejado como parte de su patrimonio a la universidad para beneficio de los estudiantes indígenas. Así que era un lugar al que todos podíamos acudir como estudiantes de Primeras Naciones para simplemente estar juntos y hablar sobre las dificultades de estar en una universidad colonial muy blanca. Y, tú sabes, nosotros nos sentíamos pequeños allí en esta institución, pero al juntarnos, ese colectivo nos ayudó a superar las dificultades. Y en mi caso, como otras personas, como otros estudiantes de Primeras Naciones, fuimos los primeros en nuestras familias en ir a la universidad. Y eso era abrumador. Nosotros no teníamos los recursos en términos de dinero, o, sabes, yo no tenía espacios para estudiar. Así que el centro proporcionaba eso y nos daba, eran máquinas de escribir eléctricas en ese entonces, o luego, poco después, fueron computadoras. Pero, tú sabes, fue algo realmente bueno para ayudarme a terminar la universidad. Y teníamos tutores. Pero al final del día, nosotros teníamos que hacer el trabajo, y encontrar mi camino en la uni implicaba realmente comprender cómo podría usar la ley para promover los derechos indígenas, y de una manera que sintiera edificante y esperanzadora y no totalmente autodestructora, como sería trabajar en el sistema de injusticia criminal o en derechos de tierras en ese momento. Así que cuando descubrí la propiedad intelectual, era una ley comercial. Era un derecho comercial y la gente no veía la conexión. Y fue bastante duro. Yo no tenía gente con quien hablar sobre eso, pero personas no-indígenas me ayudaron a considerar enfoques en los que podría avanzar. Y, en ese momento, hacía el final de mi camino por la universidad había una organización llamada la Asociación Nacional de Defensa de las Artes Indígenas, y estaban tramitando los primeros casos de derechos de autor en las artes indígenas, Y yo estaba trabajando para ellos. Así que eso de alguna manera me vinculó con la importancia de esta área en derechos indígenas

[Charlotte:] Es muy interesante escucharte hablar sobre la importancia de 1988, y el renacimiento cultural, la efervescencia que se produjo alrededor de las protestas sobre las celebraciones del Bicentenario en Australia. Y pensar, supongo, en el contexto equivalente en Abiyala/América Latina, en 1992. Los 90 también fueron una gran década para los movimientos indígenas, protestas muy poderosas en torno al cuestionamiento del Quinto Centenario del así llamado “Descubrimiento” de América. Entonces en los 90 es realmente cuando la realización de cine indígena, y en aquel momento principalmente en video, realmente comienza a ganar impulso. Pero si lo comparamos, digamos, con el tipo de encuentro que hoy tenemos en los festivales de cine indígena alrededor del mundo a menudo se hace hincapié en las obras que vienen de lo que hoy conocemos como Australia o que hoy se denomina Australia, y Aotearoa, Canadá, y Estados Unidos. Y es muy difícil de traducir sabes, las diferencias en recursos económicos, de los diferentes contextos de Abiyala/América Latina en estas plataformas internacionales. Así que me pregunto cómo los protocolos, y particularmente a nivel de tu trabajo en agencias supranacionales como la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) ¿Cómo crees que podrían, tal vez, cambiar esa situación?

[Terri:] Sí. Mira, los protocolos pueden cambiar absolutamente esa situación. Y así como hablas sobre los años 90 sabes, y yo recuerdo que fue en los 80, y la labor que se hizo en Australia con el sector de cine y comunicación indígena realmente empezó allí. Y mientras hablabas sobre el Bicentenario, me estaba acordando de esta película que vi en ese entonces que se llamaba *BabaKiueria* [área para asar carnes] que era sobre colonización, pero le daba un giro...

[Charlotte:] Invertiendo la mirada.

[Terri:] Sí. Invertiendo la mirada, y sabes, las personas indígenas llegando a estas tierras, como si fueran personas blancas, y preguntan: “¿Cómo se llama esta tierra?”, Y responden “BabaKiueria” [Área de barbacoa], que es un juego de palabras Y eso fue en los 90. y hubo otra obra después de esa. Recuerdo que se llamaba *Lousy Little Sixpence* [Miserio pequeño centavo] (Alex Morgan & Gerald Bostock, 1983) que fue creada, sabes, usando el archivo, y hablaba sobre cómo las Primeras Naciones fueron tú sabes, acorralados y asignados en casas, y luego terminaron convirtiéndose en empleados domésticos Y trabajando por un misero pequeño centavo. Pero un hombre llamado Gerry Bostock, un hombre indígena, estuvo involucrado en esa película. Y él fue la primera persona que de alguna manera hablaba sobre el tipo de protocolos y derechos y cosas como esas. Así que la labor que desempeño ahora, fueron Gerry y su hermano Lester, que trabajaban en SBS [canal de televisión] que realizaron un documental llamado *The Greater Perspective* [El panorama más amplio] que hablaba sobre cómo, cuando cineastas no-indígenas vienen a nuestros territorios o colocan la cámara frente a gente de Primeras Naciones para sabes, embellecer sus narrativas, que ellos reflexionen sobre cómo ser respetuoso básicamente con el territorio y con el pueblo, no simplemente entrando allí. Entonces sus protocolos influenciaron mis protocolos, que son protocolos que tratan sobre la manera respetuosa en la que los realizadores y los creadores de contenido cinematográfico piensen sobre cómo dirigirse hacia las comunidades para contar historias. ¿Tienen el derecho de contar esa historia? ¿Es apropiado para ellos comunicar la historia públicamente? Es un principio básico, porque, solo porque podrías estar, sabes, visitando una comunidad y tomando una taza de café, y alguien te comparte su historia sobre la tierra o las historias sobre la creación del territorio, cómo se formó aquel monte, o un evento particular en la historia que fue catastrófico para esa cultura, para ese pueblo, no significa que tú, como persona no-indígena, puedas luego contar esa historia. Hay un montón de cosas que debes tener en cuenta para llevar esa historia a un mercado más amplio. Entonces los protocolos, en primer lugar, navegan por ese espacio empezando por el principio del respeto, y llevándolos hasta asegurar que la gente considere la integridad del proyecto, cómo participar respetuosamente, cómo redistribuir y repartir los beneficios, y por último, sí, pensando en cómo esa representación también va a ser parte de la dinámica cultural continua para los custodios culturales o la gente cuyas experiencias de vida están siendo representadas.

[Charlotte:] Me parece una idea realmente interesante respecto al cine porque su realización es obviamente, muy colaborativa, necesariamente colaborativa. Pero hoy todavía, tendemos a privilegiar formas de producción audiovisual bastante industriales y verticales a través de la figura del director o del guionista. Entonces muchos festivales de cine indígena priorizan realmente la autoidentificación del director o del guionista, o del productor para calificar su ingreso en las competiciones. Y esto es un reto en el contexto de América Latina porque la forma de producción audiovisual dominante todavía es la colaboración transcultural, intercultural. Entonces, ¿me pregunto cómo los protocolos podrían ayudar a descentralizar, o mover o disputar estas ideas de autoría que tenemos, que son diseñadas fundamentalmente en torno a conceptos occidentales de propiedad intelectual?

[Terri:] Sí. Pero también siguen esas nociones convencionales occidentales de creación de contenido, y esa es la idea, o el sudor y la labor del productor o director individual, que, debo decir, sí hay mucho de eso porque sabes, ellos llevan mucha responsabilidad. Y también mencionabas que el guionista es visto como parte de los creadores clave que estarían aportando su indigeneidad a la película porque es su mirada. Son sus contribuciones las que

están dando esos criterios, supongo. Pero la historia de por sí y la colaboración con la comunidad también podría ser igualmente poderosa o determinante. Digo, muchas veces con la realización del cine directores, productores y guionistas de las Primeras Naciones se apoyan en su propio patrimonio cultural para esos contenidos. Puede que trabajen con comunidades para materializarlo, pero son sus historias las que están cobrando vida. Pero también habrán proyectos que están en gran parte liderados por indígenas, entonces parte del trabajo de los protocolos permite que sea algo que, si se hace adecuadamente, puede permitir buenas colaboraciones transculturales. Y sí creo que los protocolos trabajan en ambos sentidos. Son una buena guía para lo que está empapado en práctica jurídica cultural o consuetudinaria en torno al respeto por historias colectivas, y un individuo está llevando eso a otro nivel al adaptarlo y usarlo. Pero al mismo tiempo, gente de fuera de las Primeras Naciones pueden usar los protocolos como herramienta de colaboración. Y tú ves, y yo he visto, que la comunidad puede asumir mucho protagonismo en ese proceso o en algunas ocasiones se les pueda conceder derechos de coproducción. Pero, sabes, quizás la forma en la que ellos influyen en la historia puede ser de forma oral o el patrimonio cultural que ellos ponen sobre la mesa para crear el guión gráfico y crear todos los efectos dramáticos y la narrativa histórica que va a hacer que la trama progrese y todo eso tiene un valor. Se crea gracias a ellos. Es su propiedad cultural e intelectual indígena. Son sus experiencias vividas. Pueden quedar muy fuertemente impregnados en su mirada si dirigen el proceso siendo consultores. Incluso podrían ser coautores en un sentido colaborativo. Y cada vez más oportunidades como esa van a surgir a partir de la observación de protocolos. Y sí creo que los concursos y agencias de financiación de cine podrían identificar creativos claves. Pero también deberían buscar valorar la fuerza de la voz indígena a través de colaboraciones lideradas por indígenas donde la comunidad realmente impulsa la historia. Y en algunas ocasiones, ahora estamos viendo comunidades tocar los hombros de los directores y decir: “Cuenta mi historia, cuenta esto”, y, sabes, si es fuerte de esa manera, la definición de la creatividad necesita ser reconsiderada.

[Charlotte:] Sí, de acuerdo. Estoy pensando en algunos ejemplos de cine indígena en América Latina. Hay muchos trabajos de un colectivo, “Videos en las aldeas” de Brasil, que realmente enfoca la colaboración intercultural en la manera en la que produce películas. Pero muchas de estas producciones se hacen por petición de las comunidades mismas. Entonces, la idea de intentar preservar algún tipo de memoria audiovisual y de generar diálogo intergeneracional en torno a maneras continuas de reproducción cultural eso es central. ¿Quién quiere realmente hacer estas películas y por qué, supongo que es uno de los principios básicos para el desarrollo de los protocolos?

[Terri:] Sí, sí. Y el propósito final debería ser empoderar a los directores, productores realizadores y narradores indígenas. Cuando digo cambiar la definición, estoy diciendo en los criterios Probablemente más que en, sabes, la definición del cine indígena en sí porque creo que por definición, una película indígena necesita un creativo clave indígena. Pero la pregunta entonces es, ¿podría serlo un individuo o una comunidad y cómo se tienen en cuenta las colaboraciones transculturales que tienen un componente de liderazgo indígena extremadamente fuerte? Pero si realmente consideras ese punto, probablemente verías, yo quisiera ver, guionistas indígenas, actores indígenas, coproductores indígenas. Gente indígena que obtenga la oportunidad de desarrollar su capacidad para contar esas historias. Muchas veces se trata de poder financiar estas producciones. Eso puede limitar a la gente de Primeras Naciones fuera de, ya sabes, financiación estatal limitada. Entonces lo que queremos hacer es construir eso como una fortaleza para las personas de Primeras Naciones a nivel mundial.

[Charlotte:] La cuestión de la financiación que mencionas es realmente clave en el contexto latinoamericano. Hay algunos países que han desarrollado programas de financiación específicos para creativos indígenas. Por ejemplo, en Colombia a menudo hay convocatorias específicas para que participen cineastas, productores o comunicadores indígenas y afrodescendientes. Pero al mismo tiempo los recursos asignados a estas convocatorias suelen ser bastante mezquinos comparados con la financiación de una película colombiana o el cine colombiano, tal como se considera usualmente. Así que el resultado de esta situación es que los cineastas o comunicadores a menudo sienten que el Estado es condescendiente con ellos porque no les dan suficiente financiación, o porque les dicen de que no pueden tener mayores fondos a su disposición precisamente porque ellos no tienen aún la experiencia, o no les tienen confianza para manejar estos tipos de proyectos de gran escala. Entonces en el contexto latinoamericano, tenemos grandes películas transnacionales, en el sentido europeo de la palabra, es decir, producidas y financiadas entre Estado-naciones que tienden a circular dentro de la categoría de cine latinoamericano. Y ese cine corre en paralelo con el cine indígena, donde sí participan creativos clave indígenas. Allí también suelen haber colaboraciones interculturales pero en general, los presupuestos son muy reducidos en comparación. Así que estoy interesada en la cuestión de la financiación del cine indígena y cómo los protocolos podrían, quizás, desafiar esta situación desigual.

[Terri:] Eso debe ser muy frustrante. Creo que es común a nivel mundial. En Australia también, aunque los cineastas de Primeras Naciones en Australia realmente han roto los esquemas. Algunos de estos cineastas son financiados por fondos desvinculados a las Primeras Naciones, más allá de la financiación estatal y francamente, están liderando la escena cinematográfica australiana. ¿Cómo llegamos allí? Creo que fue un largo camino. Y la financiación orientada hacia la producción de películas indígenas del gobierno australiano, ya sabes, Screen Australia ahora, o las agencias estatales, aunque, quizás hayan proporcionado fondos de financiación más pequeños, han sido en realidad muy buenos en construir la cantera de talento cinematográfico de las Primeras Naciones. ¿Cómo lograr que los directores indígenas latinoamericanos rompan la barrera y se reconozcan por el valor que contribuyen para poder obtener los fondos de financiación más grandes? Y las oportunidades para contar las historias con las que están conectados, que son tan únicas las compañías productoras deberían apoyarles y darles la oportunidad. No siempre queremos ver a los directores de Primeras Naciones siendo, ya sabes, los que tienen puestas sus ruedas de entrenamiento, porque sabes, eso tiene que cambiar.

[Charlotte:] Creo que allí planteas un punto realmente interesante, que es, hay una presunción respecto a las expectativas de los creativos indígenas cuando aplican a estos fondos de que no van a aplicar a los programas nacionales. Conozco al menos un caso, seguramente hay otros, pero a una directora Tsotsil del Estado de Chiapas en México, María Sojob ella me contó una vez que aplicó a dos programas uno que gozaba de más fondos que era el principal ente de financiación de cine del gobierno mexicano, IMCINE, y otro que era específicamente para directores indígenas. Ella ganó ambos, pero no se le permitió aceptar ambos premios. Así que terminó renunciando al fondo indígena, pero es porque asumieron que había esta cláusula que decía que no podía tomar ambos lo que no estaba anunciada, pero simplemente asumieron que una realizadora indígena no apostaría por la competencia principal. Entonces existen muchos prejuicios a nivel de la financiación estatal limitada a la que pueden recurrir directores, productores y miembros de las comunidades indígenas que quieren contar estas historias, también en términos de las audiencias que irán a ver estas obras y la relevancia de las producciones para la sociedad en general.

[Terri:] Absolutamente. Y respecto a los protocolos, es una cuestión de autodeterminación, que la gente de Primeras Naciones esté empoderada para contar su historia.

[Charlotte:] Así que hemos hablado un poco sobre la importancia de la voz y la autoría de las historias. Ya hemos mencionado la propiedad cultural e intelectual indígena unas cuantas veces, pero me pregunto si podrías contarnos un poco más sobre, ¿qué es la propiedad cultural e intelectual indígena?

[Terri:] Con gusto. La propiedad cultural e intelectual indígena representa los derechos de los pueblos indígenas a su conocimiento tradicional, o su expresión cultural tradicional, su patrimonio. En Australia, todavía usamos ese término, “propiedad cultural e intelectual indígena.” Es posible que escuches a algunas personas decir I-C-I-P o ICIP Pero están hablando de cosas como historias de territorios, historias que se transmiten de generación en generación, arte, representaciones dramáticas, canciones y bailes. Están hablando de cosas como las experiencias vividas de los pueblos indígenas, y la documentación de eso. Tú sabes, en el cine y el archivo, como viejas películas que estarían guardadas en archivos, por ejemplo, que registran, ceremonias o grabaciones lingüísticas indígenas. Eso incluye conocimiento del territorio, como plantas y animales, historias de cómo se formaron los paisajes. Eso incluye objetos culturales, armas, canastas, muchas cosas sabes, la vestimenta, y todo ese tipo de cosas. También incluye al territorio mismo, y las historias asociadas con la tierra, cantos que conecten lugares sagrados, y los lugares de entierro. La sacralidad, y el valor cultural adjunto. Incluye a los ancestros, sus restos, su ADN, y todo lo que nos conecta a nuestro sí, nuestro parentesco y colectividad. Y también incluye los idiomas. Entonces, nuestro uso de idiomas comercialmente y en películas, surge bastante. Si te fijas en todas las cosas que son expresiones de identidad indígena y que nos conectan con nuestros territorios de origen, nuestras tierras, mares y cielos, eso es lo que es la propiedad cultural e intelectual indígena. Y nos corresponde a nosotros interconectarnos continuamente con eso, y reconectarlo, nutrirlo, y desarrollarlo, porque nosotros somos los que desarrollamos esa continuidad cultural. Entonces, cuando hablamos de nuestro territorio, o hablamos por nuestra cultura, es una práctica cultural. Quizás la gente diga “bueno, si estamos filmando en un sitio sagrado, hablamos con la gente y ya.” O “tenemos que conseguir permiso”, o, sabes, “Sabemos donde se permite rodar en el territorio, para no ofenderlo.” Pero se trata de mucho más de eso. El derecho a la propiedad cultural e intelectual indígena está permitiendo esa práctica cultural ese hablar por la cultura, que es tan importante para las Primeras Naciones en un contexto postcolonial porque nos han robado y despojado tanto que fomentar la reconexión y las voces de las Primeras Naciones dentro de ese intercambio cultural es realmente importante para nosotros. Entonces, los derechos de propiedad cultural e intelectual indígenas operan a un nivel cultural, pero también a un nivel social y económico y a un nivel de derecho humano.

[Charlotte:] Entonces, pensando en ejemplos y en las diferentes formas en que, el cine ha expropiado en realidad estos derechos a lo largo de, sabes, la historia del cine, sabemos que hay primeras imágenes que a menudo se denominaban películas etnográficas, y que en un contexto australiano registraron, por ejemplo, en las Islas del Estrecho de Torres ceremonias, bailes, diferentes formas, diferentes prácticas culturales. Entonces este énfasis sobre la propiedad intelectual y cultural indígena en realidad, yo sí creo se podría emplear como instrumento para disputar la forma en la que algunas de estas obras también han sido reclamadas por comunidades para permitir que se produzca la transformación. A menudo la gente podría pensar que la idea de estas prácticas como prácticas tradicionales significa que son estáticas e inmutables y, por supuesto, es el poder de negociar su transformación

también, que es central para la idea de los protocolos como una estructura, o instrumento empoderador? Ahora ¿me pregunto si podrías compartir algunos ejemplos quizás que hayan usado los protocolos en el sector cinematográfico australiano de manera particularmente exitosa?

[Terri:] Bueno hay tantos, pero uno grande que se me viene a la mente es Ryan Griffen, que es un autor cuyo concepto del *Cleverman* [hombre inteligente] fue adaptado para una serie de televisión (2016). Y allí se utilizaron muchas historias tradicionales. Supongo que la gente los llamaría mitos y leyendas sobre seres mitológicos en las culturas indígenas, pero para nosotros son espíritus y supongo también historias y personas y ancestros que constituyen el patrimonio de las Primeras Naciones. Y esta idea del “hombre peludo”, o una persona peluda como una figura en la espiritualidad indígena, las creencias indígenas fue retomada en la historia de *Cleverman*. Y hay otros aspectos pertinentes también. Pero para traer eso a la vida, y él [Griffen] era un autor de comics creador de comics y había reflexionado mucho acerca de esta idea antes de materializarla. Pero para llevarlo al cine, se necesitaron años de conversación con la comunidad. “¿Es esto lo correcto? ¿Deberíamos hacerlo?” Ellos estarían considerando su posible adaptación. “¿Está bien incluir una trama que lo mueva de su contexto cultural original? ¿Cómo hago eso respetuosamente? ¿Necesito volver a hablar con la gente? ¿De qué maneras podemos salvaguardarlo para el interés de esa comunidad?” Así que hay muchos protocolos alrededor de la producción. “¿Es seguro ir allí?” Podría ser algo que no quieren que se convierta en una historia muy pública, pero hay que darle el espacio a la gente para tener esa conversación y, ya sabes, estar abierto a lo que decidan. Así que eso llevó años de ida y vuelta, y eso luego influye, supongo, en la narrativa o la historia dramática de alguna forma, si lo haces desde un inicio y piensas en ello. O lo que también he visto es que la gente se junta, les ha llamado la atención algún libro y dicen: “Ah, tengo esta idea de usar sabes, seres de creación en una película.” Y lo que se les ocurre, es muy estereotipado, romantiza la idea. Tú piensas, “Ah, se me ha ocurrido este guión. Aquí está. ¿Qué piensas al respecto?” y se dirige a la comunidad de esa forma. Pero es muy difícil porque la comunidad tiene que considerar un proyecto que el cineasta ya ha definido, con el que ya está comprometido. Ya sabes, la negociación se vuelve simplemente como “marcar la casilla”. No es colaborativo y no es representativo, ni tampoco es respetuoso con la cultura. Así que es una manera diferente. ¿Ves la diferencia? Uno intenta ser: “estamos respetando los protocolos y trabajando con ustedes pensando, ¿esto está bien? Queremos considerar con ustedes todos los puntos que quieran plantear para permitirnos contar bien la película desde un inicio” En vez del otro: “Oh, no, nosotros pensábamos que” o “leímos la historia en un libro, que fue publicado en los años 40s, y ya la estamos adaptando a nuestra historia. ¿Pueden contarnos ya...?” Visto bueno y chao. Es una forma muy diferente. No estás permitiendo que nadie interactúe con el proyecto o que pueda proporcionarle una voz indígena.

[Charlotte:] Entonces, la noción de una colaboración mucho más orgánica tal como la describes, en realidad requiere de más tiempo, también, que es uno de los desafíos para formas más industriales de producción cinematográfica, en tanto que estos proyectos suelen desarrollarse a través de, en primer lugar, potencialmente un pitch o propuesta, antes de conseguir a los inversores a bordo. Y entonces es cuando la producción ya se ha definido que recién buscan involucrarse con las comunidades. Esto también aplicaría para colaboraciones entre diferentes pueblos indígenas. Ahora hay bastantes ejemplos en el cine indígena latinoamericano de colaboraciones entre diferentes pueblos, rodando en diferentes territorios, intercambios Reflexionando acerca de cómo las comunidades viven unas al lado de otras y han establecido formas de parentesco extendido o relaciones o comercio a lo largo

de un extenso periodo de tiempo. Entonces, cuestionar realmente los mecanismos de financiación, producción, distribución y el control sobre dichos mecanismos es una tarea urgente porque la obligación para terminar una película en un tiempo determinado o de tener un plan de rodaje bastante certera, particularmente en largometrajes de ficción, es una presión enorme que los directores y realizadores y productores, cargan, sabes. El hecho de que tengan que cumplir con una cierta fecha límite, entregar algo para poder seguir con otro proyecto. Y esto, supongo, se conecta con el grado de co-responsabilidad que existe hacia la producción final. No sé si conoces otros ejemplos en la filmografía australiana que hayan tenido que lidiar realmente con esta cuestión de tiempo.

[Terri:] Creo que es muy común pero tienes que pensar en ello como el nacimiento de una idea. Probablemente empieza antes que un director presente una aplicación de desarrollo. Así que estas ideas pueden estar rumiando en la mente, entonces las relaciones puede que sean desarrolladas para permitirles que piensen acerca de realizar una película sobre ello. Bueno, al menos eso es lo que creo que muchos creadores de Primeras Naciones considerarán. Entonces ese tiempo se invierte en construir la relación y en generar confianza y pensando en el ángulo. Pero, dicho esto, una vez que se consigue la financiación, creo que tienes que entregar. Tienes un imperativo temporal. En realidad, hay un impacto financiero. Si te pasas del cronograma no hay suficiente flexibilidad en muchos de los presupuestos, pero tiene que haber para poder considerar bien la situación, sabes. Creo que los cineastas que he visto se convierten en muy buenos mediadores y comunicadores. Están creando nuevos roles en esta industria para que la gente, interactúe con la comunidad, sabes, para comprobar los procesos. Estamos viendo personas como yo, abogados, involucrándose en la redacción de acuerdos de entendimiento sobre cómo estas cosas se resolverán o se abordarán, paso a paso, mediante un proceso considerado. Los protocolos se adoptan no sólo como una guía, sino que se convierten en principios requeridos en los términos de un contrato. Cuando toda la gente empleada en esta producción debe entender esto y trabajar con ello. Estamos viendo que se está incorporando más a la práctica cinematográfica para que haya mayor entendimiento de situaciones como: “Necesitamos más tiempo.” “Necesitamos hablar con estas personas.” “Necesitamos ser respetuosos con esto.” “No podemos profanar cosas sagradas.” “Eso es entrar en una zona un poco peligrosa.” o “Traigamos a nuestro consultor cultural indígena” o sabes, alguien que va a darnos un consejo apropiado para avanzar, y que no quede en manos de alguien, como un actor, al que le corresponde actuar, para intentar negociar sabes, una situación cultural. Creo que la industria se está volviendo más sensible a la necesidad de contar con los protocolos.

[Charlotte:] En esos contextos que describes, los protocolos realmente fortalecen y revitalizan el proceso o la colaboración. Entonces, esto no representa la idea de que, sabes, los contratos y todo lo demás sofocan la creatividad. Más bien se trata de coproducir y desarrollar estas historias respetuosamente.

[Terri:] Creo que es buena investigación. Si vas a realizar una película y quieres representar una historia o usar una vestimenta particular o hacer referencia a una historia de creación del territorio donde ambientas el escenario o quisieras incluir historias de vida de alguien tendrías que investigar mucho de todos modos, para asegurarte de que estés llegando a la autenticidad, al fondo o meollo de la cuestión. Entonces, estarías haciendo esto como parte de la investigación igual, pensando en cómo acertar con el protocolo para realizar la película. El protocolo adicional sobre involucrar a la gente apropiada para el proyecto, sabes, las voces indígenas para ayudar a repartir los beneficios, para asignar los créditos correctos a las personas, y no solo tomar las historias y sabes, “yo lo escribí ahora” y “es de mi creación

únicamente” En vez de reconocer el aporte colectivo. Vamos a ver que estas cosas se vuelven protocolos importantes Para realmente dar vida a este proceso de realización de cine indígena.

[Charlotte:] Creo que la confianza, o el compromiso, el compromiso compartido con la realización de una producción, es obviamente central para una colaboración exitosa. Pero la naturaleza de los contratos y entrarle a la cuestión de copyright o a los derechos de autor en un contexto legal muy occidental puede realmente desconcertar a algunos miembros de la comunidad porque la promesa, el compromiso se hace normalmente a través de contratos orales. O quizás lo oral tome precedencia sobre la palabra escrita ya que a menudo, la palabra escrita ha sido visto como un mecanismo para despojar a las comunidades y personas indígenas de su cultura. Y esto es definitivamente cierto en muchos contextos latinoamericanos donde una promesa oral es realmente un compromiso, un contrato. Pero, por supuesto, eso significa que muchas compañías de producción y directores pueden salirse con la suya también porque luego operan siguiendo una construcción quizás más occidental de la industria del cine donde en realidad los contratos y las firmas y la palabra escrita y el copyright y los derechos de autor cuentan más para ellos que las obligaciones orales. Me preguntaba si tienes algunas ideas sobre cómo negociar esa desconexión entre digamos, el documento occidental y la...

[Terri:] Sí, sí. Es difícil porque sabes, como abogada yo sé que un documento puede realmente otorgar derechos a las personas de las Primeras Naciones que no tendrían si solamente están contando una historia de forma oral, y no hay un copyright que les pertenezca Al ponerlo en escrito, les da efecto para poseer copyright en todo lo que se produzca porque ese criterio material, que les impide tener copyright sobre su historia oral, al menos en la ley australiana, obtiene legitimidad por escrito. Y si está escrito en el acuerdo, cómo están de acuerdo en que su historia pueda ser compartida, cómo podría adaptarse, y que sean remunerados, o cómo podría usarse en el futuro, y cómo la propiedad cultural e intelectual indígena no será transferida, no será asignada sino que se quedará siempre con la gente que posee la propiedad cultural e intelectual indígena. Está claramente escrito. Así que es bueno tener eso para la protección legal. Pero puedo entender que sea abrumador para cualquiera que quiera trabajar con una persona de las Primeras Naciones en una película, y les dan un contrato de abogados pesado, y que digan, “No sé, no quiero firmarlo”. Pero puede redactarse de manera que, tenga menos léxico legal. A veces creo que los abogados pueden ser sobreprotectores con las compañías de producción para asignar todos los derechos, y escuchas palabras como, “asignar todo”, ya sabes, “conceder derechos para todos los medios ahora conocidos y aún por planear”, o todos los derechos para siempre. Para lo que reconforta a los pueblos indígenas es saber que incluya la cláusula ICIP, saber que no te estás llevando mi patrimonio cultural cuando estamos colaborando en la producción. Así que el trabajo que hacemos en Terri Janke & Company, desarrollamos cláusulas ICIP, las incluimos en los contratos, para que la gente se sienta segura, si es que no se ha hecho. Intentamos encontrar un balance entre los directores que trabajan con personas que posean conocimiento indígena o con comunidades indígenas para que obtengan los derechos que necesitan, y que sea un proceso más negociado. Los protocolos van a ayudar a enrumbar la relación y eso puede que también esté incluido en el contrato. Y puede que veas cosas como atribución, tener notificaciones de ICIP, el reparto de beneficios, que se podría realizar a contribuyentes individuales, pero también un componente a nivel colectivo. Y luego se trata de, supongo, que las Primeras Naciones a medida que avancemos en este escenario de derechos que nosotros presentemos nuestras condiciones y acuerdos a los directores “¿Vienes aquí a hablar con el territorio? Aquí están mis términos”. Siempre y cuando sea,

comprendido de que a veces en ausencia de acuerdos, no hay derechos a causa de, supongo, la fijación de la ley occidental en, sabes, la creación de copyright según derechos individuales de autor. Así que sí, entender eso es importante. Y supongo que ese es un rol para los abogados, ayudar con la negociación de ese espacio. Pero más que solo los abogados creo que le corresponde a las industrias de cada país de desarrollar esa comprensión de cómo manejar esa red compleja de derechos que se necesitan aclarar por medio de la entidad responsable por la financiación de la película, con respecto a la distribución de la película, sabes, a todos los niveles para que la gente entienda los protocolos pertinentes para la producción, para que asegure a las personas de las Primeras Naciones que la conexión con ellos, con su historia y territorio, vaya a mantenerse fuerte.

[Charlotte:] Supongo que es una cuestión de derechos en perpetuidad también, pensando en la manera en que las cosas sean incluidas en el copyright o los derechos de autor por un periodo de tiempo, dependiendo del marco jurídico nacional. Digamos 70 años, por ejemplo. Me estoy acordando ahora del auge en el interés de trabajar con archivos ahora. Y es realmente, sabes, muchos documentalistas y los cineastas en general están trabajando con material de archivo, o metraje encontrado y por supuesto, más allá de cierto periodo, algunas cosas materiales que están circulando ampliamente en el Internet pueden ser usados o pirateados. Entonces, me interesa ese control y lo que sucede, quizás en la mayor circulación más allá de los 70 años, o los 80 años, dependiendo del contexto nacional ¿cómo usar protocolos en esas situaciones en ausencia de el derecho a copyright?

[Terri:] Sí, las películas en los archivos o fotografías a las que puedan acceder documentalistas u otros realizadores y que documenten propiedad cultural e intelectual indígena o que puedan contener referencias a los ancestros, personas fallecidas, objetos culturales, películas documentando ceremonias, danzas, o sabes, personas hablando sobre su conocimiento cultural, todas estas cosas, estos elementos, aún son sujetos a los protocolos ICIP. Entonces los directores tendrán que pensar sobre cómo se usará estos materiales en su nueva película y qué representará o retratará, para que el principio de integridad sea efectuado en el proceso, que sea respetado, y si se puede, hablando con personas ancianas de la comunidad sobre todo si algunas han fallecido, para preguntarles si está bien que se use su imagen en la película. Pienso que es importante considerar el territorio, sabes y el contexto histórico, si es degradante u ofensivo, porque el trauma persistente de ver estas imágenes degradantes en nuevas películas para las Primeras Naciones puede ser muy impactante y alarmante. Así que son muchas cosas que la gente tiene que negociar y hablar con las personas indígenas implicadas ahora. Estarías localizando, por ejemplo, personas indígenas que tienen la autoridad de hablar por la familia o por el territorio o el contexto de los materiales del pasado que quieres reutilizar en una película nueva. Tienes que negociar todo eso. Y eso se convierte... Pues es mucho trabajo pero se convierte en parte del proceso de cómo contar esta historia. En vez de simplemente usarla y pensar, “Yo solo tengo que saber si ya caducó el copyright y puedo usarlo, o hablar con el dueño del copyright para reutilizar esta película, o puedo obtener permiso del archivo. Ellos me pueden autorizarlo”. Tienes que ir entonces y pensar en hablar con la comunidad sobre incluir esa obra dentro de una nueva obra, en una nueva película. Y ese proceso, sí, puede darte más información sobre ello también. Cuando estás usando una película de archivo y estás refiriéndote a una idea sobre el territorio que resulta no ser el territorio indicado en la película puede ser visto como muy irrespetuoso culturalmente. Eso también es algo en lo que tienes que pensar. Pero reitero, se tiene que reconsiderar usar imágenes de personas que han fallecido, y asegurarse de no usar nada secreto o sagrado. No debería estar de libre acceso porque muchos materiales de archivo están sin categorizar o etiquetar. Hay

muchas obras sin procedencia y otros contenidos de los cuales la gente desconoce su fuente así que podrías equivocarte sin darte cuenta. Y sólo porque el proceso apropiado de consentimiento no se consideraba anteriormente. La gente antes no pensaba en eso. Muchas personas llevaron cámaras a comunidades de las Primeras Naciones. Cuando reutilizas una película de archivo nuevamente, también deberías pensar en ello. Es un esfuerzo significativo del director pensar acerca de cómo quiere interactuar con el archivo y obtener la autorización de custodios, dueños, familias y personas indígenas para la reutilización de sus imágenes y cultura.

[Charlotte:] Sí, recién tuve el privilegio de ver, de asistir al estreno de una nueva obra, en el Territorio de la Capital Australiana (ACT), un tipo de película-ensayo llamado *Winhanganha*, de la poeta y cineasta Wiradjuri, Jazz Money. Ella hablaba sobre este tipo de negociación y sobre algunas personas que se negaban a permitir el uso de ciertos materiales de archivo en la película. El encargo era hacer una nueva obra basado en las colecciones del Archivo Nacional de Cine y Sonido. Y estas colecciones varían, algunas sí cuentan con la autorización, otras pertenecen a diferentes iglesias, o archivos religiosos o etnogáficos. Y en algunos contextos comunitarios también denegaban la autorización para la remediación de ese archivo. Y ella habló de esta situación de una manera muy convincente, como parte del proceso creativo. El objetivo era darle vida a estos archivos, supongo, y reflexionar sobre ellos bajo una nueva luz, desde su perspectiva. De hecho, algunas de las comunidades ni sabían de la presencia de ancestros y objetos en la colección. Entonces, aunque estos archivos no aparecen en la película final, aún constituyeron una parte positiva del proceso, esas negociaciones en torno a protocolos y derechos.

[Terri:] Ese es un muy buen punto. Muchas veces las comunidades y los familiares de las personas que aparecen en las películas ni siquiera saben de su existencia, así que pueden estar enterándose por primera vez y necesitan procesarlo y reflexionar sobre ello dependiendo de la relación que tienen con el material de archivo. Y como mencionaste, esa es el carácter de ese tipo de trabajo. Buen trabajo de Jazz por asumirlo y escucharlo porque claramente entendemos que ese es el proceso. El proceso, sabes, de los archivos y de la realización de cine dan vida al resultado. Sí, quizás no se pudo incluir ese material esta vez, pero quien niega que haya empoderado a esa comunidad igual y podría estar en camino a alguien de la comunidad para contar esa historia más tarde y utilizar ese material cinematográfico.

[Charlotte:] Sí. Y debo decir que ella estaba muy... Ella avisó a la audiencia de antemano sobre el carácter traumático de su trabajo con esos materiales de archivo para preparar plenamente a miembros de la audiencia también. Porque se puede causar mucho daño al interactuar con estos archivos pero también existe el potencial de crear una reconexión muy potente con películas, materiales de archivo y colecciones cuando se devuelven dichos materiales a las comunidades. [Terri:] Por supuesto, y las comunidades quieren ese contenido, quieren tener acceso al mismo, y hay todo un movimiento ahora en torno a la soberanía de datos indígenas, por ejemplo, poder reutilizar las películas como datos, tener el derecho y el poder de decir quién lo puede reutilizar. Y sabes, el Archivo Nacional de Cine y Sonido y el Instituto Australiano de Estudios sobre Pueblos Aborígenes e Isleños del Estrecho de Torres también cuentan con una política sobre el acceso y uso que exige a las personas, que quisieran consultar o reutilizar esos archivos pedir permiso y hablar sobre ICIP y obtener autorización para ICIP cuando buscan reutilizar materiales. Así que todo está en pleno desarrollo para empoderar a las Primeras Naciones y que tengan ese control cultural sobre las representaciones de su cultura, proceso que no debería ser visto como una forma de

construir un muro o una barrera o algo por el estilo. Es solo pedir que los cineastas y las personas que quisieran contar estas historias sean conscientes de que, sabes, no todo es abierto a todos, de libre acceso. Y, cuando la historia esté lista, será contada. Y será contada por la gente apropiada para contar esa historia. Todo a su tiempo.

[Charlotte:] Sí, y las historias tienen libertad o agencia también.

[Terri:] Sí, las historias tienen agencia.

[Charlotte:] Creo que es un buen punto para cerrar nuestra conversación de hoy, Terri. Antes de despedirnos, me gustaría que nos compartieras quizás algunas películas recientes que hayan despertado tu interés.

[Terri:] Ay, son muchas, pero estaba pensando en, algunas que disfrute de niña. Ya mencioné *Lousy Little Sixpence*, que fue una auténtica revelación para mí. Cuando era una adolescente viendo esa película, pensando en todo el movimiento por los derechos. Pero recientemente, sabes, hay películas como esa en este momento, por ejemplo, *The Australian Wars* [Las guerras de la frontera] de Rachel Perkins, me encantó por la verdad que revela sobre la gran violencia que la colonización de este país implicó. No fue tan fácil o armonioso como nos enseñan en la escuela. Así que me encantan obras como esa que realmente evocan momentos de verdad en este contexto de silencio sobre las relaciones entre indígenas y no-indígenas. Me encanta *The Drover's Wife* (La esposa del arriero, 2021), de Leah Purcell. Terminó ganando muchos premios, pero su sutileza y contención, sabes, dejando que el poder de esa historia se cuente por sí sola en una obra de ficción hecha por una actriz y narradora tan poderosa. Han habido muchas películas en ese, supongo, género que narran de esa forma retrospectiva que me han gustado. Me encanta la serie *The Mystery Road* (Iván Sen), sabes, y como la idea sigue ofreciendo nuevas narrativas, realmente me ha gustado mucho. Me ha encantado la serie *Total Control* (2019-24) Me he conectado con eso como, sabes, una mujer negra fuerte que llega al Gobierno Federal en Canberra desde un pueblo minero del interior. Me encanta la actriz Deborah Mailman. Así que eso estuvo genial, pero me he reído con cosas como, *Bran Nue Dae* (Rachel Perkins, 2009), *Radiance* (Rachel Perkins, 1998), y sí, películas como esas que son divertidas. Y las series de comedia. He estado viendo cosas de Aaron Faso. Sé que él hizo *The Straits* [El Estrecho; 2012], como serie de televisión, pero estoy esperando a ver sus ideas realmente entrar en juego, ahora que se va a montar un estudio de cine en Cairns. Me encantaría ver más dramas e historias cobrar vida del extremo norte del Estado de Queensland y del Estrecho de Torres. Hay tantas cosas que me gustan. Sí, me está encantando todo lo nuevo que está ocurriendo con el cine, tanto por, sabes, productoras de Primeras Naciones, guionistas de Primeras Naciones, o en colaboración con ellos. Y me ha encantado familiarizarme un poco más con el cine latinoamericano. Así que gracias por recomendar y destacar eso.

[Charlotte:] De nada, Terri. Ha sido un placer hablar contigo hoy Y hasta la próxima. Gracias.

[Terri:] Muchas gracias, Charlotte. ¡Yawal!

[Charlotte:] Soy Charlotte Gleghorn, y has estado escuchando “Cinematografía Indígena”, una serie presentada con el apoyo de la Academia Británica, la Facultad de Letras, Idiomas y Culturas de la Universidad de Edimburgo, y con apoyo técnico de John Glendinning. Si te gustó este episodio, asegúrate de suscribirte y mantenerte al tanto de nuestras próximas conversaciones. Y para saber más sobre esta iniciativa y las invitadas del programa, sigue por favor los enlaces en la descripción del episodio o dirígete al sitio web del proyecto, <https://indigcinematics.llc.ed.ac.uk/es/> Hasta la próxima.