



CINEMATECA
distrital

17A.2012
Nueva época

c u a d e r n o s d e

CINE COLOMBIANO

Cine y video indígena:
del descubrimiento al
autodescubrimiento



MinCultura
Ministerio de Cultura

PROSPERIDAD
PARA TODOS



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

BOGOTÁ
HUMANANA

CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE - Instituto Distrital de las Artes

La Cinemateca Distrital – Gerencia de Artes Audiovisuales hace parte del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES) de la Alcaldía Mayor de Bogotá D.C. Los Cuadernos de Cine Colombiano son un proyecto editorial de la Cinemateca Distrital, que se desarrolla en asociación con la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura de Colombia.

MINISTERIO DE CULTURA DE COLOMBIA

Mariana Garcés Mora
MINISTRA DE CULTURA

Adelfa Martínez Bonilla
DIRECTORA DE CINEMATOGRAFÍA

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

Gustavo Petro Urrego
ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

Clarisa Ruiz Correal
SECRETARÍA DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTES

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES - IDARTES

Santiago Trujillo Escobar
DIRECTOR GENERAL

Bertha Quintero Medina
SUBDIRECTORA DE LAS ARTES

Julián David Correa Restrepo
GERENTE DE ARTES AUDIOVISUALES

CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO No. 17A
Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento

Angélica Mateus Mora
EDITORA INVITADA

Pedro Adrián Zuluaga
ASESOR DE PROGRAMACIÓN Y PUBLICACIONES
GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES (IDARTES)

Marina Arango Valencia y Buenaventura
Cira Inés Mora
Yenny Alexandra Chaverra
MINISTERIO DE CULTURA

Sasha Quintero Carbonell
Juan Guillermo Ramírez
Nidia Delgado
GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES (IDARTES)

Angélica Mateus Mora
David Wood
COLABORAN EN ESTE NÚMERO

Beatriz Cadavid
CORRECCIÓN DE ESTILO

eLibros Editorial
DISEÑO Y MAQUETACIÓN

FOTOGRAFÍA CARÁTULA
Jorge Silva

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES - IDARTES
Calle 8 No. 8 - 52, Bogotá, Colombia

CINEMATECA DISTRITAL - GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES DEL IDARTES
Carrera 7 No. 22-79, Bogotá, Colombia
Conmutador: (571) 379 5750, ext. 250, 251 y 252
Fax: (571) 3343451
Contáctanos en: infocinemateca@idartes.gov.co
www.cinematecadistrital.gov.co
www.idartes.gov.co
Síguenos en facebook: <http://www.facebook.com/pages/Cinemateca-Distrital>

ISSN: 1692-6609

La versión electrónica de esta publicación se puede descargar en:
www.idartes.gov.co/cuadernos_de_cine_17
www.cinematecadistrital.gov.co/cuadernos_de_cine_17

El contenido de los artículos es responsabilidad exclusiva de los autores y no representa necesariamente el pensamiento del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES) ni del Ministerio de Cultura de Colombia.

Material impreso de distribución gratuita con fines didácticos y culturales. Queda estrictamente prohibida su reproducción total o parcial con ánimo de lucro, por cualquier sistema o método electrónico sin la autorización expresa para ello.



[Cubierta](#)

[Créditos](#)

[Índice multimedia \(videos, audios\)](#)

[Enlaces](#)

[Presentación](#)

[Palabras de respeto por lo que somos y hemos sido](#)
[Cuadernos de cine colombiano: reflexión y renovación](#)

[Introducción](#)



[Lo indígena en el cine y video colombianos: panorama histórico](#)



[Marta Rodríguez, testigo audiovisual de un etnocidio](#)



[Inventario parcial de cine y video indígena \(1930-1992\)](#)

[Los autores](#)

ÍNDICE MULTIMEDIA (VIDEOS, AUDIOS)



Expedición al Caquetá.

Dir: César Uribe Piedrahíta



Guerra con el Perú.

Archivo Histórico Cinematográfico de los Acevedo



Amanecer en la selva.

Dir: Miguel Rodríguez



[Primera parte](#)

[Segunda parte](#)



Nuestra voz de tierra, memoria y futuro.

Dirs. Marta Rodríguez y Jorge Silva.



Caloto... un año después.

Dir. Jesús Bosque



Amazonas para dos aventureros.

Dir. Ernst Hofbauer



Crónica de un baile de muñeco.

Dir. Pablo Mora Calderón



Festival Rodolfo Maya



[Video 1](#)

[Video 2](#)



Chircales.

Dirs. Marta Rodríguez y Jorge Silva.



Testigos de un etnocidio.

Dir. Marta Rodríguez



Campeños.

Dirs. Marta Rodríguez y Jorge Silva



La voz de los sobrevivientes.

Dirs. Marta Rodríguez y Jorge Silva



Soraya, amor no es olvido.

Dirs. Marta Rodríguez y Fernando Restrepo

Audio:



Daniel Piñacué, indígena páez

(material cedido por Marta Rodríguez - Fundación Cine Documental).

enlaces

En los siguientes sitios web, encuentre una amplia variedad de textos, imágenes y audios sobre experiencias y procesos de los sujetos y pueblos indígenas de Colombia:



<http://www.nasaacin.org/>



<http://www.cric-colombia.org/portal/>



<http://www.fundachasquis.org/>



<http://www.corazondelmundo.co/>



<http://cms.onic.org.co/>



<http://daupara.org/>



<http://cineminga-es.blogspot.com/>



Audio: Daniel Piñacué, indígena páez.

<http://soundcloud.com/cinemateca-distrital/daniel-1-2>

Presentación

**PALABRAS DE
RESPECTO POR
LO QUE SOMOS
Y HEMOS SIDO**

La Bogotá Humana del Alcalde Gustavo Petro y su Plan de Desarrollo han hecho énfasis en la construcción de una ciudad que sea la ciudad de todos, una ciudad en donde todas las poblaciones, razas y culturas que la habitan tengan un lugar y una participación. Es en esta ciudad que se transforma y que hace parte de un país que evoluciona, donde el Instituto Distrital de las Artes (IDARTES) ha nacido para apoyar al desarrollo de todo tipo de propuestas artísticas y culturales. Tras largas luchas de artistas y gestores culturales, IDARTES se creó en 2010 y acogió en su estructura a instituciones que tenían una larga historia de trabajo como la Cinemateca Distrital, el Teatro Jorge Eliécer Gaitán, la Galería Santa Fe, entre otras. El IDARTES se creó en Bogotá para fortalecer esos espacios y procesos y esas historias públicas; nació para apoyar el desarrollo de iniciativas privadas que son las responsables de títeres ensoñadores, de libros trascendentes, de músicas que nos representan y exploran el mundo, y de muchas otras búsquedas que demuestran que las artes son mucho más que un conjunto de objetos con los que se decora una ciudad.

Bogotá es una capital privilegiada, que recibe a Colombia entera y que destina abundantes recursos a temas culturales. En esta ciudad hemos asumido que la cultura cambia el pensamiento y construye ciudadanía. Es ante este descubrimiento que hemos decidido proteger todo lo que somos, sin mezquindades, ni barreras, ni temores. Queremos una sociedad en donde todos seamos iguales y una administración pública que proteja la historia: en esta Alcaldía respetamos, integramos y hacemos una nueva historia en donde se admira y se preserva tanto el pasado como la diferencia. Es en este marco en el cual el IDARTES ha fortalecido el trabajo de la Cinemateca Distrital que se ha convertido también en la Gerencia de Artes Audiovisuales de nuestra institución. El IDARTES financia la misión de la Cinemateca y le ha propuesto nuevos retos en esta Bogotá Humana, retos que implican preservar y hacer visible el patrimonio audiovisual de la humanidad, junto con impulsar las expresiones audiovisuales en cada localidad de esta capital.

En esta ciudad hemos asumido que la cultura cambia el pensamiento y construye ciudadanía.

Es en este proceso y con estas líneas que nos enorgullece presentar **Cuadernos de Cine Colombiano No. 17**, *Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento*, una publicación que responde a nuestra intención de construir una historia y una ciudad en donde todo lo que somos y hemos sido tenga un lugar. Este número doble será un merecido homenaje al trabajo de gestores y creadores como Marta Rodríguez y Jorge Silva, Pablo Mora o Amado Villafaña, y de experiencias como las del Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC), el Tejido de Comunicación de la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca (ACIN) o la Fundación Chasquis, entre otras.

A lo largo de su historia y con la decidida participación de esta administración, la Cinemateca Distrital – Gerencia de Artes Audiovisuales, desarrolla múltiples acciones que se corresponden con las intenciones expuestas. Tres buenos ejemplo son: el Ciclo Rosa (festival de cine con contenidos relacionados con la población LGTBI), la Cinemateca Rodante (estrategia de intervención integral y territorial en las localidades para el desarrollo audiovisual) y la colección **Cuadernos de Cine Colombiano**, publicación con una larga historia y que es un claro ejemplo de la intención de esta Alcaldía por crear espacios de visibilización que combinen el pasado con nuevas miradas sobre nuestra realidad. Si es verdad que la Cinemateca Distrital transforma miradas desde 1971 también lo es que nunca ha habido un tiempo ni una alcaldía tan propicia para esa transformación.

**CUADERNOS DE
CINE COLOMBIANO:
REFLEXIÓN Y
RENOVACIÓN**

Con estas palabras queremos presentar el número 17A y 17B de los **Cuadernos de Cine Colombiano - Nueva época**, que bajo el título *Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento*, forman un libro doble. Con esta publicación iniciamos en la Cinemateca Distrital - Gerencia de Artes Audiovisuales del IDARTES, una tercera etapa para esta colección que ya puede calificarse, junto con la revista Kinetoscopio, como la que más continuidad ha tenido entre las publicaciones de cine en Colombia.

El camino de esta colección ha tenido tres etapas: la de los primeros Cuadernos que se publicaron de 1981 a 1988, la de los Cuadernos de Cine Colombiano - Nueva época que se empezaron a imprimir en 2003, y esta nueva historia que se inicia con el número 17 en el año 2012. Esta etapa comienza con un título que conserva los lineamientos de los Cuadernos de la Nueva época, pero que introduce una evolución necesaria: su publicación electrónica, no como un PDF para descargar de Internet sino como una obra multimedia e hipertextual que existe de manera completa online, pero que también puede leerse en descargas y en papel (en los libros de papel que queremos tanto y que fueron los primeros objetos que democratizaron el acceso a las culturas). Sin ninguna duda podemos afirmar que estos **Cuadernos de Cine Colombiano** que a partir de hoy existirán en papel y en la Internet son una obra editorial única y renovadora, no solo en las reflexiones sobre el cine, sino en el mundo editorial de Iberoamérica.

La historia de los **Cuadernos de Cine Colombiano** se inicia en 1981, cuando la Cinemateca Distrital (fundada en 1971) estaba bajo la dirección de Claudia Triana, la gestora que hoy encabeza Proimágenes Colombia. En esa primera época se publicaron 25 números con el apoyo de la extinta FOCINE (Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, 1978-1993). Esos cuadernillos monográficos partían de la lógica del homenaje y son en este momento un tesoro que nos permite tener información sobre gestores del cine nacional como Oswaldo Duperly, Jorge Gaitán Gómez y el grupo Cine Mujer, para poner solo tres ejemplos. La segunda etapa de esta colección se hizo pública en el año 2003, cuando la persona que escribe estas líneas tuvo el privilegio de dirigir por primera vez la Cinemateca. Ese año se lanzaron los **Cuadernos de Cine Colombiano - Nueva época**, una colección hija de aquellos primeros números, pero diferente en su diseño y en su concepto: se trataba de obras que indagaban de manera crítica en la realidad del audiovisual nacional. La nueva época de los Cuadernos no hacía homenajes sino análisis sobre Colombia y sobre sus imágenes en movimiento, imágenes que podían ser patrimoniales como las de la familia Acevedo, obras contemporáneas como las películas del paisa Víctor Gaviria o trabajos para televisión como la serie de documentales caleños *Rostros y Rastros*. Las expresiones artísticas no tienen fronteras regionales y en la segunda mitad del siglo XX, el cine había roto también con las fronteras tecnológicas y había engendrado el audiovisual. A partir de esa revolución técnica, cinematografistas de todo el país se empezaron a expresar sin límites de formato y continuaron desarrollando sus miradas complacientes o críticas con el territorio donde habían nacido. La nueva época de los Cuadernos busca desde su fundación reflejar esa historia de variopintos relatos y de múltiples miradas, e intenta provocar reflexiones alrededor de esas imágenes.

La Cinemateca Distrital, que en 1971 se fundó como una institución privada, en 2003 hacía parte del Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT), y unos años después estuvo en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño (dos dependencias de la Alcaldía Mayor de Bogotá). Hoy la Cinemateca Distrital es también la Gerencia de Artes Audiovisuales del Instituto de Distrital de las Artes (IDARTES, Alcaldía Mayor de Bogotá). La Cinemateca Distrital, como el cine colombiano, ha

pasado por una historia de transformaciones, a pesar de las cuales tanto el cine como la Cinemateca han seguido cumpliendo con sus misiones. La misión de la Cinemateca es la de ser el espacio en donde se preserva y circula el patrimonio audiovisual, y en donde se apoya a quienes crean; es un lugar donde se forman públicos, y en donde se genera pensamiento gracias a becas, investigaciones y publicaciones. Los alcaldes de Bogotá cambiaron y cambiaron las instituciones de la cultura, y fueron varios los directores de la Cinemateca, pero esta organización perseveró en su misión y los **Cuadernos de Cine Colombiano - Nueva época** mantuvieron su forma y su fondo. Es necesario agradecer a todos los que pasaron por estas instituciones, quienes con su acción defendieron esas ideas y esas misiones.

Hoy tenemos un nuevo Cuaderno entre manos, una publicación que está dedicada a un proceso complejo y sorprendente: el del cine y del video indígena, y que se titula con toda razón: *Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento*. Que Colombia es un país multiétnico y pluricultural ya se sabe y no porque lo diga la Constitución de 1991, sino porque somos un país armado arbitrariamente con un centenar de naciones y culturas. En Colombia se habla el español y el inglés creolés de San Andrés y Providencia, y se habla una lengua nueva que nació en Palenque, y desde antes de la llegada de los conquistadores existían diversas voces. En Colombia han sobrevivido 87 pueblos indígenas que hablan 65 lenguas amerindias. En la Colombia de hoy se hablan 68 idiomas a los que acompañan diferentes conceptos del mundo.

Sabemos que la historia del cine nacional está en deuda con esas realidades, aunque desde los setentas se ha ido saldando esa cuenta gracias a tres factores: a democratizaciones tecnológicas, a creadores que devinieron respetuosos formadores (gente como Marta Rodríguez o Pablo Mora, entre otros), y a la voluntad de creadores que hacen parte de decenas de etnias y que encontraron en las cámaras el nuevo pincel, el nuevo bastón, el nuevo tejido que se puede compartir. Este Cuaderno celebra el trabajo de todos ellos y reflexiona alrededor de sus obras, que han llevado las imágenes de nuestros pueblos indígenas de ser un decorado o un objeto de exotismo en las pantallas, a ser una expresión de sujetos en búsqueda de un propio relato audiovisual, de una propia gramática.

Sabemos que la historia del cine nacional está en deuda con esas realidades, aunque desde los setentas se ha ido saldando esa cuenta.

Este Cuaderno 17 es posible gracias al meticuloso trabajo de varias personas. Es necesario agradecer la labor de muchos colegas del Instituto Distrital de las Artes del que la Cinemateca Distrital - Gerencia de Artes Audiovisuales hace parte, y es imprescindible dar las gracias al equipo de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura, institución que se ha hecho socia de esta colección. Este Cuaderno existe gracias al trabajo de todos sus autores y a la labor de Angélica Mateus Mora, la editora invitada para esta investigación. También queremos agradecer el trabajo de Pedro Adrián Zuluaga, el Asesor de Programación y Publicaciones de la Cinemateca Distrital - Gerencia de Artes Audiovisuales del IDARTES, quien gestó esta obra y quien fue durante seis años el editor de la revista *Kinetoscopio* (revista que en este 2012 publica su número 100). En esta lista de agradecimientos, también queremos incluir a Clarisa Ruiz (Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte) y a Santiago Trujillo (Director General del IDARTES), a los colegas que hoy son servidores públicos y a quienes antes lo fueron, a todos los que han creído en la importancia de la Cinemateca Distrital, de sus publicaciones y de un país en donde todas las formas de ser humano deben ser posibles.

La presentación termina, y ustedes quedan ante un libro de pastas negras o ante una obra electrónica en la que podrán viajar a gusto. El que ustedes estén hoy ante esta publicación es otra prueba de que somos parte de un país apasionado y diverso.

Julián David Correa Restrepo
Director Cinemateca Distrital
Gerente de Artes Audiovisuales (IDARTES)

INTRODUCCIÓN

El carácter subalterno asignado tradicionalmente a los diversos grupos indígenas de nuestro país se refleja más allá de sus múltiples expresiones de descontento y disconformidad. En la producción cinematográfica y audiovisual colombiana esta condición subalterna del indígena está latente desde sus inicios. En los diferentes periodos de la historia cinematográfica colombiana lo indígena aparece dentro de una producción marginal que no ha sido objeto de estudios o análisis sistemáticos. La poca información que existe sobre esta producción es escasa, fragmentaria, y generalmente se haya dispersa en la presentación de otras temáticas. Con el propósito de contribuir a sistematizar la información disponible y de proponer algunas pistas de reflexión sobre esta importante producción cultural, **Cuadernos de Cine Colombiano** ofrece este número doble titulado *Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento*. Se trata de la primera contribución colectiva elaborada por investigadores y cineastas desde el campo de los estudios culturales, estudios latinoamericanos, estudios cinematográficos, antropología y comunicación social, que expone y analiza algunos de los múltiples aspectos de la relación entre el cine y el mundo indígena en Colombia.

El tema cine y video indígena será tratado en dos partes, que corresponden a las dos entregas (17 A y 17 B) de **Cuadernos de Cine Colombiano**. En la primera se ofrece un primer panorama general de la producción cinematográfica y audiovisual sobre el indígena y su mundo, desde los orígenes hasta nuestros días. Este panorama es completado por un inventario parcial de esta producción, así como por un estudio sobre la obra de Marta Rodríguez. En la segunda, que aparecerá en el número 17 B, los estudios se focalizarán esencialmente en la apropiación indígena del audiovisual, cuyas primeras manifestaciones surgen en la década de 1980.

En la presente entrega, el panorama propone una periodización en cuatro momentos. En el primero (décadas de 1920 y 1930) aparecen las primeras imágenes filmicas de indígenas colombianos; en este periodo el indígena es mostrado ante todo como figura exótica y elemento del decorado. En el segundo, que corresponde al cine de evangelización (décadas 1950 y 1960) la imagen del indio es la de un ser atrasado, bárbaro, sin cultura, que ha de ser «salvado» por el misionero portador de la «verdad» y la «civilización». El tercero, caracterizado como el periodo del redescubrimiento del indígena (1968-década de 1980) construye una nueva imagen del indígena que pasa a ser un sujeto social y político que se enfrenta a la violencia terrateniente y oficial, y lucha por sus derechos. Por último, el cuarto momento parte de los años noventa y se extiende hasta nuestros días; en él se desarrolla la apropiación del video por individuos y colectivos indígenas entre los cuales se destaca el Tejido de Comunicación de la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca (ACIN).

El estudio sobre Marta Rodríguez pone de relieve la relación que la realizadora establece entre la denuncia presente y la memoria histórica de la resistencia indígena. Como lo señalara Walter Benjamin la memoria no es un simple depósito de hechos pasados, sino un llamado ético para construir justicia en el presente. Marta Rodríguez concibe su cine como un lenguaje que da forma a

Se trata de la primera contribución colectiva elaborada por investigadores y cineastas desde el campo de los estudios culturales, estudios latinoamericanos, estudios cinematográficos, antropología y comunicación social...

esa memoria de sufrimiento y resistencia, y contribuye por ello a su apropiación colectiva. A partir de lo anterior la lucha política resulta inseparable de la lucha cultural. En la última fase de su obra la realizadora de *Testigos de un etnocidio: memorias de resistencia*, busca articular la memoria colectiva con la memoria autobiográfica, como queriendo resaltar que la subjetividad se constituye en procesos sociales.

Finalmente, el inventario parcial abarca el periodo 1930-1992. Ha sido construido a partir de nuestras investigaciones en los archivos de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, del Instituto Colombiano de Antropología e Historia, de la Organización Nacional Indígena de Colombia-ONIC, del Consejo Regional Indígena del Cauca-CRIC, del Centro de Investigación y de Educación Popular-CINEP. Además, consultamos fondos de varias bibliotecas de Colombia y Francia, así como el catálogo invaluable dirigido por Beatriz Bermúdez Rothe *Pueblos Indígenas de América Latina y el Caribe. Catálogo de cine y video* (Caracas, 1995). Por último, pudimos contar con la colaboración de Marta Rodríguez, Miguel Ángel Rincón y Jesús Bosque.

* * *

**LO INDÍGENA
EN EL CINE
Y VIDEO
COLOMBIANOS:
PANORAMA
HISTÓRICO**

Este texto inicial propone un recorrido por los distintos momentos de la representación de los indígenas en el cine y el audiovisual colombianos, lo que supone un primer intento de periodizar una relación siempre compleja y problemática.

Por Angélica Mateus Mora
(Universidad François-Rabelais de Tours)

Considerado como el segundo país más diverso de Sudamérica, después de Brasil, Colombia alberga 87 pueblos indígenas en sus cinco regiones naturales, que representan el

3,35% de la población nacional (DANE 2007). El conjunto de estos pueblos habla 65 lenguas amerindias (Landaburu 2006: 3), algunas de ellas en alto riesgo de desaparición. Procesos comunes, pero también muy distintos, caracterizan la historia de estos pueblos, y los vínculos que los relacionan con el cine y el audiovisual son bastante diversos. Los primeros contactos de los pueblos indígenas con la cinematografía colombiana están ligados al trabajo de la compañía Acevedo e hijos y se remontan a finales de la década de 1920. Estos son seguidos por una serie de experiencias puntuales que se extienden hasta los años ochenta, cuando se propaga el uso del video en el continente sudamericano. Este hecho abre paso a numerosas propuestas audiovisuales, entre las cuales se encuentran aquellas que buscan facilitar el acceso a la utilización de este medio por parte de los propios indígenas. Hoy día, entre las comunidades indígenas, esta tecnología de comunicación se ha convertido en una valiosa herramienta utilizada para presentar su vida, problemas, reivindicaciones y aspiraciones.

A continuación presentaremos los momentos más significativos de este proceso, identificando a los pueblos indígenas con los que se ha venido construyendo esta historia, dando a conocer los principales usos del cine y video indígena y señalando las temáticas abordadas por los cineastas o videastas a lo largo de esta historia.

PRIMEROS CONTACTOS

Según los datos que hemos recogido hasta hoy, el Chocó, el río Orteguaza, la frontera con el Perú y la Sierra Nevada de Santa Marta serían los “escenarios” naturales donde se establecieron los primeros contactos entre la población indígena colombiana y la cinematografía. En 1929, los hermanos Álvaro y Gonzalo Acevedo realizan el «primer documento visual en movimiento del Chocó» (Díaz Cañadas 2006: 11) en desarrollo de un contrato firmado con el Intendente Jorge Valencia Lozano, quien buscaba promover la región a través de este proyecto cinematográfico. Los pocos vestigios de éste están descritos en una presentación que se encuentra en el catálogo del Archivo Histórico Cinematográfico Colombiano de los Acevedo, donde se indica que allí aparecen «(...) imágenes sorprendentes de la vida cotidiana en el Chocó hacia mediados de los años veinte. Istminia, Quibdó, labores de minería del oro en los ríos, indígenas y límpidos caños surcados por canoas apacibles y serenas» (FPFC: s. f.).

Por la misma época, el arqueólogo, médico y novelista César Uribe Piedrahita, acompañado de un grupo de amigos, hace una excursión por las riberas de los ríos Orteguaza, Pescado y Caquetá, y en ese marco realiza una película en 35 mm que intitulará *Expedición al Caquetá* (1930-1931). Allí quedan captadas las impresiones que le inspiran el paisaje y los pobladores de la región, en especial los bogas «Piranga» y «Carijona» que transportan sus equipajes en el recorrido. El filme revela también el desconcierto de los excursionistas ante la serenidad expresada por los hombres, mujeres y

niños que no se dejan intimidar por la presencia de la cámara: «La cámara no asusta a estos buenos amigos».



Expedición al Caquetá, de César Uribe Piedrahita
(Cortesía: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano).

Dos años después del rodaje en el Chocó, en septiembre de 1932, los hermanos Acevedo viajan al sur del país, cerca de la frontera con el Perú. En aquel entonces, los dos países se enfrentaban a través de una serie de incidentes militares que se acostumbra designar con el nombre de «guerra con el Perú». Asociándose a la amplia movilización general auspiciada tanto por el gobierno liberal como por la oposición conservadora encabezada por Laureano Gómez, los hermanos Acevedo se dirigen con su grupo a la región fronteriza con el fin de rodar una película destinada a promover la exaltación patriótica en el país. Sin embargo, «(...) a pesar de los esfuerzos por registrar los pormenores del conflicto, sus cámaras solo lograron captar las escaramuzas de una guerra extinta» (Mora Forero y Carrillo 2003: 50-51). Toman algunas imágenes de soldados y de maquinaria militar en medio del paisaje natural de la Amazonía: selvas, ríos e indios, cuya identidad étnica no es precisada. Para realizar su reportaje cinematográfico sobre la guerra, se ven entonces obligados a reconstituir o imaginar los combates lejos de la Amazonía, en la región de la represa del Neusa: los paisajes de la selva son sustituidos por los de esta región central del país, y los soldados comandados por el general Alfredo Vásquez Cobo son reemplazados por figurantes. Con el conjunto de estas tomas, los hermanos Acevedo montan la película *Colombia Victoriosa*, así como varios documentales, de los que forma parte *Guerra con el Perú*, que serán exhibidos en las salas por Cine Colombia (Salcedo Silva 1981: 101-102).



Video en Internet

Expedición al Caquetá

<http://goo.gl/s1oWR>



Guerra con el Perú - Colombia Victoriosa
(Archivo Histórico Cinematográfico de los Acevedo -
Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano).



Colombia Victoriosa (Archivo Histórico Cinematográfico
de los Acevedo - Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano).



Indígenas filmados por los Acevedo
(Archivo Histórico Cinematográfico de los Acevedo -
Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano)

Dentro de estos primeros contactos, también podemos referirnos a las películas *Chez les Indiens sorciers* y *A Journey to the Operations of the South American Gold Platinum Co., in Colombia South America*. La primera fue realizada por el antropólogo belga Marqués de Wavrin y presentada en la sala parisina *Ciné-Paris-Soir*, en el año 1935. Esta película contenía esencialmente tomas de danzas sagradas y costumbres de ciertos grupos indígenas. En ella, De Wavrin se autopresenta como un antropólogo audaz que ha atravesado los Andes para ir a los rincones más remotos del país, en donde habría descubierto grupos de «primitivos» ignorantes y supersticiosos (El Tiempo 1935). Esta imagen que De Wavrin desea dar de sí mismo y de los «indios» puede ser corroborada con la lectura de su libro *Chez les indiens de Colombie* (Entre los indios de Colombia), que modifica parcialmente el título de su película, y que fue publicado en 1953 en París. En el libro, el antropólogo se presenta como un testigo «civilizado» de costumbres salvajes o arcaicas, y multiplica juicios de valor negativos con respecto a los indígenas “catios”, “paezes” y “yoghi”^[1]. La segunda película fue producida en 1937 por la compañía estadounidense South American Gold Platinum y se le atribuye a Kathleen Romelli. Su objetivo era promover la imagen de esta compañía, que en aquella época disponía del monopolio de la producción aurífera del Chocó. El filme muestra una serie de imágenes de los habitantes de la región, entre los cuales figuran algunos indígenas de quienes se dice únicamente que son pocos y que «conservan su pureza racial».



Video en Internet

Guerra con el Perú

<http://goo.gl/IDp7E>

EL CINE DE EVANGELIZACIÓN

Durante mucho tiempo, el cine fue rechazado por la Iglesia católica, por considerarlo un medio de comunicación que podía estimular la perversión y la corrupción; al mismo tiempo, la Iglesia participaba en las juntas de clasificación y censura de las obras. Sin embargo, a raíz de la encíclica

Vigilante Cura, que el Papa Pío XI dedica al cine en 1936, algunos sacerdotes y religiosos participan en diversas actividades cinematográficas. En Colombia, parte de estas labores fueron desarrolladas por miembros de las congregaciones claretiana y capuchina. De la primera, destacan el sacerdote Miguel Rodríguez, actor y realizador de la película *Amanecer en la selva* (hacia finales de la década de 1950)^[2] así como también Ángel María Canals, actor y productor de la misma película. De la segunda, los misioneros capuchinos Antonio de Alcacer y Lorenzo de Alborada, quienes participaron en la creación de *El valle de los Arhuacos* (1964), filme dirigido por Vidal Antonio Rozo, quien contó con el apoyo del Vicario apostólico de Valledupar y de las misioneras colombianas de la Orden de las Terciarias Capuchinas.



Amanecer en la selva, de Miguel Rodríguez
(Cortesía: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano)

Con *Amanecer en la selva*, un filme de ficción sonoro, en blanco y negro, los claretianos renuevan la experiencia cinematográfica con los indígenas del Chocó, rodando sus imágenes en los territorios de misión entre los Katío, principalmente. A diferencia de las tomas rodadas hasta ese entonces, sus imágenes se organizan alrededor de la actividad misionera y en ellas el indígena aparece en cierto sentido de manera sistemática. Según un testimonio sin fecha, y presentado sin referencias bibliográficas por Díaz Cañadas, la idea inicial del filme provendría de su productor, quien en su libro *Sendas de apostolado* describe la génesis y objetivos de su proyecto: «¿Por qué no dar a conocer lo abyecto de la vida de los habitantes de la selva chocoana para con ello excitar la compasión de las almas buenas, dándoles así la bella ocasión de practicar la caridad cristiana?» (Díaz Cañadas 2006: 20).



Videos en Internet
Amanecer en la selva

Primera parte:
<http://goo.gl/V01ui>

Segunda parte:
<http://goo.gl/LTIZM>

Esta película que se presenta explícitamente como un «homenaje al esfuerzo apostólico adelantado por los padres Claretianos durante cincuenta años de misión en la selva del Chocó» resume y anuncia desde sus primeros minutos la manera como será presentada la figura del indio en las secuencias siguientes que de un estado de «errancia, inacción e ignorancia», pasará a otro estado en el que

comenzará a adquirir las nociones de «verdad» y «cultura». Tal paso, sin embargo, solo es posible por la acción del misionero. El indígena pasa de las tinieblas a la luz y es salvado de la desnudez moral, espiritual y social. El misionero claretiano, que representa la luz, tiene por misión llevarla a los indios que yacen en medio de las tinieblas. El momento en que estos últimos salen de esas tinieblas coincide con una serie de tomas en las que los indios aparecen vestidos a la usanza occidental y participan en celebraciones cívicas o religiosas. El narrador pone de relieve la doble transformación vivida por los indígenas: en adelante, ya no son solamente «verdaderos hijos de Dios, por la práctica del Evangelio», sino también «verdaderos hijos de Colombia, por el amor a sus tradiciones y sus símbolos». Estos cambios en la apariencia física del indio se correlacionan con otros cambios, de tipo cultural. La iglesia y la escuela, bases de la obra misionera, han sido edificadas. A través de la imagen y el sonido (utilización del himno nacional, por ejemplo), estos «verdaderos hijos de Colombia» son vinculados a los símbolos de la patria.

Utilizando la ficción con fines de proselitismo, la película proyecta sobre la población indígena chocoana una mirada determinada por un proyecto de evangelización. En la lógica de tal proyecto, la asimilación religiosa resulta inseparable de la asimilación cultural, es decir, de la asimilación del estilo y las normas de vida occidentales. La película confiere a la asimilación un significado muy «radical», puesto que el paso de la oscuridad a la luz (la «salvación» de los indios) se presenta claramente como una ruptura o un abandono de los referentes culturales indígenas. En el momento en que el indio deja el mundo de la oscuridad para convertirse en un «ser civilizado», su cuerpo mismo cambia: sus gestos y actitudes se modifican, y nuevas indumentarias lo cubren casi enteramente. Asociando la «salvación» del indígena con la negación y autonegación de su cultura, *Amanecer en la selva* se presenta como uno de los primeros episodios, en la historia del cine colombiano, de una larga historia cuya trama se construye sobre el tema del desprecio de la diferencia.

El episodio siguiente nos llevará a otra región, al norte del país, en la zona de la Sierra Nevada de Santa Marta. A comienzos de los años sesenta, el antropólogo Vidal Antonio Rozo realiza dos películas relacionadas con la cuestión indígena colombiana: *Almas indígenas* (1962), con la que obtuvo el premio India Catalina en el segundo Festival de Cartagena en 1962, y *El valle de los Arhuacos* (1964). El guión de este último fue concebido por el propio realizador con la colaboración del misionero Fray Antonio de Alcacer, inspirándose en los relatos *Cinco años de aventuras*^[3] y *Arhuacos*. Conocido como *Arhuacos y Luz en la Sierra* antes de su proyección en las salas, el 24 de julio de 1964, el filme cuenta el drama de una joven pareja de la reserva arhuaca de San Sebastián de Rábago, en la Sierra Nevada de Santa Marta, cuyos amores se ven contrariados por el Mamo de la comunidad, quien rechaza la religión católica de la joven.

Vidal Antonio Rozo muestra a través del relato una tensión interna en la comunidad. Por un lado, están los indios apegados a sus tradiciones y, por otro, encontramos a los que han sido educados en la misión capuchina. Esta tensión remite permanentemente a la oposición entre el bien y el mal. El primero se halla simbolizado por el misionero católico y el personaje central de Arusikua, la india convertida al cristianismo, mientras que el segundo es representado por el gran «Mame Kariu», el jefe de la tribu. Éste es descrito de manera que sobresale una serie de atributos negativos: borracho, mentiroso, intrigante, sin escrúpulos. Es un hombre que aprovecha su función para conseguir alcohol, utilizar los recursos de la comunidad para lograr sus propios fines, manipular a los indios que permanecen fieles a las tradiciones y lo respetan en tanto que jefe.



El valle de los Arhuacos, de Vidal Antonio Rozo
(Cortesía: Fundación Patrimonio Filmico Colombiano)

Al igual que *Amanecer en la selva*, el filme de Rozo construye una nueva forma de representar a los indios, que se inscribe, no obstante, en la continuidad de toda una serie de obras literarias, historiográficas y pictóricas que desde la época del «descubrimiento» ha venido alimentando una imagen negativa de la población india. Concebida por no indígenas, esta nueva representación sigue instalando el mundo indígena en una zona de penumbra, relacionada siempre con la ignorancia, el retraso y el infierno. Las autoridades espirituales y comunitarias de los indios son presentadas con burla, sus símbolos y espacios sagrados son una vez más desvalorizados y despreciados.

Al igual que los Katío de los claretianos, los Arhuaco de los capuchinos y Rozo son «salvados» por los misioneros. En la película de Rozo, el camino de esta «salvación» se encuentra simbolizado por la joven Arusikua, que aparece como el personaje clave. La joven convertida al catolicismo encarna en efecto el «futuro» del indígena; esto es en la perspectiva del filme, su asimilación total de las creencias y cultura occidentales. Arusikua establece un modo de puente entre la tribu y la misión; más precisamente, ella es la «cabeza de puente» de la «civilización» que penetra el mundo de los «salvajes». Tiene una misión entre los suyos: hacerlos abandonar sus creencias y acoger el cristianismo. Por esto mismo, busca persuadir a su enamorado de la grandeza y bondad del «Dios único», que contrapone a la maldad de Ikanusi, la «montaña del diablo».

La película muestra al Arhuaco como un ser condenado a desaparecer en tanto que indio. Asociado al vicio, el pecado, la desgracia, la pereza, la suciedad, el engaño y la muerte, el mundo Arhuaco no tiene cabida en la sociedad católica-colombiana que representa el filme. En la película, la muerte del mundo indígena es simbolizada ante todo por medio de la muerte del gran «Mame Kariu» —quien encarna la autoridad de la tradición cultural arhuaca— pero es asimismo sugerida a través del comportamiento de ciertos miembros de la comunidad que, como Arusikua, deciden rechazar, bajo la influencia de los misioneros, sus creencias y modos de vida tradicionales («Ati Nawowa no podrá ayudarnos»).

REDESCUBRIMIENTO DEL INDÍGENA

POR EL CINE (1968- DÉCADA DE 1980)

En el curso de este periodo se manifiesta un nuevo interés por el mundo indígena, evidenciado por la importancia cuantitativa de la producción cinematográfica sobre el tema, así como por la diversificación de los puntos de vista. Este fenómeno se relaciona con dos factores importantes, uno de orden social y político, y otro de orden cultural. El primero de estos factores es el surgimiento y desarrollo, durante la década de 1970, de nuevas formas de organización y movilización de las poblaciones autóctonas del país. Uno de los acontecimientos más significativos es sin duda la creación del Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC), el 24 de febrero de 1971 en Toribío (Cauca). El segundo factor es de orden cultural, y se relaciona con los nuevos desarrollos de la antropología en el siglo XX, en particular, después de la segunda guerra mundial. La antropología de finales del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX partía del supuesto de la «superioridad» de Occidente frente a las otras culturas y consideraba a los «primitivos» como pueblos que se encontraban en un periodo «atrasado» de una línea de evolución única, «natural» y preestablecida, de la cual Occidente representaba el estadio superior. Cuestionando los contenidos ideológicos implícitos —y a veces explícitos— de este discurso «científico», aparece una nueva antropología para la cual el relativismo cultural es «una de las bases de la reflexión etnológica», en la medida en que «ningún criterio permite en lo absoluto considerar a una cultura superior a otra» (Levi-Strauss y Eribon 1996: 205). En la misma línea de los estudios precursores de F. Boas y sus discípulos, que «rechazan toda comparación de las culturas en términos de inferioridad y superioridad» (Rivière 1990: 529), el relativismo de Levi-Strauss sostiene, apoyándose en los datos de la historia y la etnografía, que «la humanidad no evoluciona en un sentido único» (Levi-Strauss 2005: 102), y que cada cultura juzga a partir de su propio «sistema de referencias». En cada cultura, este sistema encarna una orientación o un sentido específico que la cultura en cuestión privilegia y a partir del cual ella construye el conjunto de las actividades humanas (*Ibid*: 75).



Nuestra voz de tierra, memoria y futuro,
de Marta Rodríguez y Jorge Silva
(Cortesía: Marta Rodríguez y Fundación Cine Documental)

A partir de estos supuestos, el periodo 1968-1980 se distingue del anterior por una serie de elementos característicos: importancia cuantitativa de la producción, mayor diversificación cultural y temática, mayor número de directores, mayor formación y experiencia cinematográfica de estos mismos directores, formación antropológica de algunos de ellos, contribución de antropólogos o de otros especialistas en ciencias humanas y sociales, mayor disponibilidad de recursos, progresos significativos a nivel cualitativo (estética, técnica). El conjunto de estos cambios contribuye a que se produzca un redescubrimiento de la «cuestión indígena» en el cine colombiano y, por lo mismo, en la sociedad colombiana, que en gran medida encerraba al «indio» en estereotipos negativos.



Video en Internet

Nuestra voz de tierra,

memoria y futuro

<http://goo.gl/YKQRc>

Al inicio de la década de 1970 aparece una obra que va a introducir un giro decisivo en la historia de las representaciones del indígena en el cine colombiano: la película *Planas: testimonio de un etnocidio* (1971), de Marta Rodríguez y Jorge Silva. A diferencia de lo que ocurría en el periodo anterior, en el que se producía una imagen del indio basada en la dicotomía barbarie/civilización, la afirmación de la superioridad del hombre «blanco» y la desvalorización o incluso negación de las culturas indígenas, *Planas* deconstruye esas dicotomías mostrando una realidad de violencia: la violencia contemporánea ejercida por los «blancos» contra los Guahibo que habitan en las vastas llanuras orientales. Este filme documental da la palabra a los indígenas y reconstruye, a través de sus testimonios, las formas extremas de violencia (masacres, asesinatos, torturas) de que son víctimas.

Planas inaugura una serie de películas sobre el tema de la violencia sufrida por las comunidades indígenas. Entre ellas podemos mencionar el cortometraje *El pecado de ser indio* (1975), de Jesús Mesa García. Filmado en los llanos entre la comunidad de los Kuiba, este filme se refiere a una masacre ampliamente conocida perpetrada por un grupo de «blancos» en la hacienda La Rubiera (Arauca), y se inspira en el relato de Jorge Herrán que lleva el mismo título, *El pecado de ser indio*. El tema de la masacre de La Rubiera será tratado nuevamente cuatro años después, en 1979, por Antonio Montaña, en una parte de su filme *Cuibas*, que muestra las diversas formas de violencia (física, simbólica y económica) que afectan a este pueblo. El tema de la violencia vinculada a la penetración de colonos en territorios indígenas es tratado también, y de maneras diversas, en las películas *Nuxka* (Manuel Franco, 1974), *Wana Tummat, Madre tierra* (Roberto Triana, 1975) y *El indio sinuano* (Carlos Sánchez, 1976). El primero de estos directores opta por presentar los casos de los Kogui, Arhuaco, Wayúu, Guahibo, Kuiba y Guambiano, mientras que Roberto Triana, asesorado por el antropólogo Camilo Hernández, describe la situación de los Kuna de Arquia-Chocó. Por su parte, Carlos Sánchez trata de la experiencia de los indios de la región del Sinú.

Planas inaugura una serie de películas sobre el tema de la violencia sufrida por las comunidades indígenas.

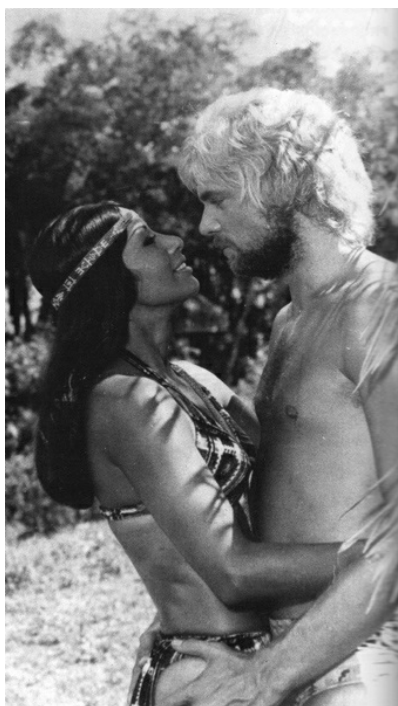
A finales de los años setenta se produce un hecho significativo: la participación indígena en la producción de un filme que crea un nuevo tipo de relación entre cineastas e indígenas y señala de alguna manera la entrada del cine en las culturas indígenas. Por esa época, el CRIC pide a Marta Rodríguez y Jorge Silva que realicen un documental sobre la violencia padecida por las comunidades indígenas del Cauca. Este film debía servir como testimonio ante el Tribunal Russel en Holanda, encargado en la época de examinar la violación de los derechos humanos perpetrados en Colombia bajo el régimen del presidente Julio César Turbay Ayala (1978-1982). Los cineastas realizan

entonces *La voz de los sobrevivientes* (1980), filme dedicado a la memoria de Benjamín Dindicué, un indígena asesinado en 1979. Dos años después, Rodríguez y Silva concluyen la película *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1974-1980), que es también un testimonio del nuevo tipo de relación esbozado entre una parte de los cineastas y el mundo indígena. En la creación de esta última película los indígenas participan activamente no solo, en tanto que actores naturales, sino también, según el testimonio de la pareja de cineastas, en la elaboración de la intriga narrativa del filme y en el montaje^[4]. Con la creación de estos dos filmes realizados entre los Nasa, Marta Rodríguez y Jorge Silva asumieron un rol de mediadores entre el cine y la comunidad. Lo que es registrado a través de la cámara deja de ser una mirada puramente exterior, y el cine comienza a ser un medio que permite expresar un punto de vista indígena.

Con la misma intención de denunciar la violación de los derechos de los indígenas (Bermúdez Rothe 1995: 229), el CRIC coproduce en 1986 la película *Música y danza*, en asocio con la Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC)^[5] y Wesson and Boyle. Un año después, la Organización Indígena de Antioquia (OIA) coproduce junto con el canal de televisión regional Teleantioquia el cortometraje documental *Tairona urbanismo ideal*, que aborda el tema del patrimonio cultural del pasado indígena.

Junto a las películas que denuncian la violencia y las prácticas de exterminio de que siguen siendo víctimas numerosas comunidades indígenas, aparecen igualmente otras creaciones que tratan otros temas relativos al mundo indígena, y que podríamos clasificar en dos categorías: por un lado, las películas que abordan de manera explícita la cuestión de la relación entre la tradición autóctona y la modernidad colombiana; por otro, los filmes que tratan del patrimonio cultural indígena. El tema del conflicto entre la tradición y la modernidad es representado por Antonio Montaña en su película *Cosecha indígena* (1975), así como por Roberto Triana en *Sueño indígena* (1979). El primero describe las mutaciones operadas en los modos de vida tradicionales debido a transformaciones económicas y tecnológicas. Tomando como caso específico la explotación de los yacimientos de sal, Montaña muestra que las nuevas tecnologías industriales introducidas en los territorios indígenas van reemplazando progresiva e inexorablemente la cosecha tradicional y las formas de vida social coligadas a ella. Por su parte, Roberto Triana aborda el tema a partir del caso de los Noanamá, que habitan en los entornos del río Siriguísua, en el Chocó. El filme describe el sueño de un niño de la comunidad, en el que es testigo del derrumbe de su hermano y su abuelo, que se embriagan en un pueblo vecino con el alcohol traído por los «blancos». Esta visión de la modernidad como deterioro es compartida igualmente por Herminio Barrera, quien realiza en 1976 un cortometraje de sobrepeso intitulado *Amazonía colombiana*. El autor nos conduce a Leticia para presentarnos la degradación del modo de vida de los indígenas que son reducidos a la condición de objeto curioso para los turistas, así como la correspondiente degradación de su medio natural, que es paulatinamente destruido por la urbanización y la industria del turismo. Asimismo, Diego León Giraldo realiza *Los Arhuacos* (1970), que trata igualmente, y de manera bastante original, el tema de la relación entre la tradición y la modernidad. A través de la historia de un cineasta que llega al país de los Arhuaco con el fin de rodar un filme sobre los «indios», Giraldo utiliza el cine como alegoría de una modernidad que proyecta una mirada estereotipada sobre el «indio». En la película, la llegada del hombre con la cámara a la aldea indígena despierta un cierto malestar: los indios, recelosos, se encierran en sus moradas. Poco después unos niños que observan al cineasta desde lejos son filmados. Así, filmando un temor provocado por él mismo, el cineasta construye una representación unilateral y reductora de la comunidad arhuaco.

El tema del patrimonio cultural indígena es tratado ya sea en referencia al pasado o al presente. El pasado precolombino es representado en una serie de cortometrajes, entre los que podemos mencionar: *La leyenda de El Dorado* (Francisco Norden, 1968), *Bochica* (Jorge Gaitán, 1975), *Arte Tayrona* (Francisco Norden, 1976), *El cercado de los Zipas* (Julio Roberto Peña, 1976), *Parque Arqueológico de San Agustín* (María Cecilia de Lozano, 1982) y *Ciudad perdida* (Juan M. Camargo, 1988). En cuanto al patrimonio cultural del presente, la producción es relativamente escasa en los años setenta, época en la que aparecen *Ceremonias* (Francisco Norden, 1975), *Dabucuri: ceremonia de intercambio* (Alfonso Molano, 1975) y *Rito indio* (Alejandro Escobar, 1977). En la década siguiente aumenta significativamente esta producción, debido en parte a la creación en 1983 de la serie documental *Yuruparí* para la televisión colombiana. Esta serie, dirigida por Gloria Triana entre 1983 y 1986, fue promovida por la Compañía de Fomento Cinematográfico (FOCINE) y por la Compañía de Informaciones Audiovisuales y se creó con el fin de dar a conocer a un público más amplio la diversidad cultural del país. Treinta y cinco documentales fueron presentados en la televisión, entre los cuales varios abordan el tema indígena. Ofelia Martínez y Fernando Riaño realizan en el sur del país *Sibundoyes: descendientes del cacique Tamabioy* (1984), *Sibundoyes: Carnaval de los sibundoyes* (1984), *Guambianos namuymisag, nuestra gente* (1984) y *Guambianos: Unguan guapay Señor, gracias, Dios se lo pague* (1984); Beatriz Barros y Fernando Vélez dirigen en la Guajira *El país de los Wayúu* (1985); Gloria Triana y Jorge Ruiz Ardila realizan *Cerro nariz, la aldea proscrita* (1985), y Jaime Osorio Gómez y Mauricio Pardo crean *La ceremonia del Benkuna* (1986) y *Waunana: el aguacerito* (1986). Al margen de la serie *Yuruparí*, otros aspectos de las tradiciones del presente de varias culturas indígenas fueron tratados en otros filmes: *Semblanza indígena* (1980), de Carlos Julio Trujillo; *Los Emberas* (1985) de Jaime Osorio Gómez; *Razas y costumbres de Colombia* (1986) de Gloria Triana; *Guma la culebra* (1987) de Alejo Santa María y Cristina Echevarría.



Amazonas para dos aventureros, de Ernst Hofbauer
(Cortesía: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano)

Como en los periodos anteriores, los filmes de ficción relativos al tema indígena son marginales. Entre ellos cabe



Video en Internet

mencionar: *Amazonas para dos aventureros* (Ernst Hofbauer, 1974, coproducción colombo-alemana), *Holocausto caníbal* (Deodato Ruggero, 1981, coproducción colombo-italiana) y *Kapax del Amazonas* (Miguel Ángel Rincón, 1982). En este último, Rincón recrea el mito del buen salvaje incorporando elementos característicos de los filmes de aventuras y románticos: en esta historia de amor entre un “indio” y una antropóloga “blanca” extraviada en el Amazonas, el personaje de Kapax (el indio) encarna una serie de virtudes morales; es solidario, generoso, vive en completa armonía con la naturaleza, siempre está listo a sacrificarse y respeta la libertad del otro. Al final la “blanca” «(...) se da cuenta de que el indio no es un salvaje, que es un ser humano lleno de buenos sentimientos (...), que el salvaje es el blanco» (Rincón: Entrevista en septiembre de 2007). Sin embargo, esta reapropiación del mito del buen salvaje es un tanto ambigua. En la película, el indio «bueno» es una excepción: todos los demás indígenas que aparecen en ella permanecen anónimos y como disueltos en un ser colectivo, la comunidad, de la cual se da una imagen más bien negativa. Por otro lado, el director se inspira en el personaje occidental de Tarzán para construir el personaje de Kapax y, a pesar de que una parte del filme fue rodado en territorio yagua, todos los actores son «blancos» con la excepción de algunos figurantes indígenas.

Amazonas para dos aventureros
<http://goo.gl/C4jSC>

DESDE LOS AÑOS NOVENTA HASTA NUESTROS DÍAS

Al inicio de la década de 1990 se genera uno de los hechos más significativos en la historia del cine y el audiovisual indígenas: los indígenas deciden apropiarse las tecnologías de comunicación audiovisual para crear sus propias imágenes. Al mismo tiempo, la producción cinematográfica y audiovisual relativa al indígena y su mundo, retoma en este periodo temas y modos de representación iniciados en el periodo anterior, estableciendo así una serie de elementos de continuidad con las décadas de 1970 y 1980. El tema de la violencia contra las poblaciones indígenas sigue presente^[6], relacionado con el contexto general de violencia que va adquiriendo mayor intensidad desde los años ochenta; por otro lado, el tema del patrimonio cultural de las comunidades indígenas es de nuevo tratado en varias obras, lo mismo que el tema del conflicto entre las tradiciones indígenas y la modernidad.

El patrimonio cultural del pasado es el tema de tres filmes hechos por Mauricio Villa Escobar en 1993: *San Agustín*, *Sierra Nevada* *escaleras del tiempo* y *Tierradentro*. El patrimonio cultural del presente, que presenta diversos aspectos de la tradición viva de diversas culturas indígenas y se vincula de este modo con el cine etnológico, es tratado por Gloria Triana en *¿Se rompieron las murallas?* (1990); por Joaquín Gutiérrez y Juan Carlos Borrero en *Aneko* (1991); por Francisco Norden en *Kantus: El último viaje de una Guajira* (1990); por Berta Lucía Gutiérrez y Alonso Salazar en *El mundo de los Jai* (1991); por Silvia María Montoya en *Olo Tule: gente de oro* (1992), y por Jesús Bosque en *Nasa Yuwe Walasa* (1994). Estas seis obras tratan respectivamente de los pueblos Guambiano, Witoto-Andoke, Wayúu, Embera, Tule (Kuna) y Nasa. Otras obras optan por describir modos de vida indígenas centrando su atención en aspectos

...la producción
cinematográfica y
audiovisual relativa al
indígena y su mundo,
retoma en este periodo
temas y modos de
representación iniciados
en el periodo anterior...

relacionados con la actividad económica: la caza que practican los Nukak Maku (*Cacería de los Nukak Maku*, Colcultura, 1993), la actividad textil de los Guanes (*Industria textil guane*, Blanca Inés Arboleda, 1993), el tejido en la sociedad nasa (*Semilla y memoria. Chumbe nasa*, Jorge Mario Álvarez, 1997; *Hilamos y tejemos para darle la vida al universo*, Jorge Mario Álvarez, 1997). Otras, como *Los hombres del Manguaré* (Fredy Gutiérrez Contreras, 1995), abordan el tema de lo sagrado o se centran en personajes que cumplen una función espiritual o a quienes una comunidad reconoce una competencia determinada para curar, como *Doña Odilia y sus compas* (1990) de Roberto Triana, que da cuenta de las prácticas de medicina tradicional entre los descendientes de los Pijaos.

En continuidad con las películas de las décadas anteriores que introducen el tema de la compleja relación entre las tradiciones indígenas y la modernidad, la producción de los años noventa y de la primera década del presente siglo, desarrolla este tema integrando datos históricos nuevos, relacionados en particular con los daños al medio ambiente y con la aparición de una forma nueva de delincuencia especializada en el tráfico de drogas.

La cuestión del medio ambiente constituye un aspecto central del conflicto entre los pueblos indígenas y el Estado o empresas colombianas o extranjeras. Desde comienzos de los años noventa, diversas comunidades indígenas han desarrollado movilizaciones en las que la defensa de las tradiciones culturales se relaciona estrechamente con la protección del medio ambiente, y en las cuales se asocia la modernidad con políticas de «modernización» económica cuyos efectos sobre el medio ambiente pueden revelarse negativos. El documental *La sangre de la tierra* (2002), de Ana Vivas, dedicado al conflicto entre la comunidad U'wa y la empresa estadounidense Occidental Petroleum Company (OXY), el Estado colombiano y Ecopetrol, pone en evidencia la contradicción entre una racionalidad económica productivista y una forma de racionalidad simbólica para la cual la tierra es un ente vivo que ha de ser respetado. En la misma línea de la película de Vivas podemos mencionar igualmente el documental de Beatriz Bermúdez *Do Wabura, Adiós río* (1996), sobre los efectos sociales y ambientales del proyecto de construcción de una nueva represa hidráulica-eléctrica en Urrá, dentro del territorio del resguardo indígena Embera-katio de Karagaví (Córdoba). Sobre los Embera se debe también mencionar *Ríos de fiesta y libertad* (1993) de Gabriel Vieira y William Villa, que muestra la manera como el grupo Embera de la costa pacífica se posiciona frente a diversos proyectos de desarrollo, impuestos sin concertación por el gobierno central, así como frente a la actividad de grandes empresas explotadoras de madera y recursos piscícolas, que contaminan su territorio y afectan por consiguiente sus derechos a la tierra y a la vida. En relación con este aspecto del conflicto entre las tradiciones indígenas y la modernización económica, cabe destacar igualmente *Mensajes ecológicos y culturales* (1991) de Hernán Darío Correa y Juan Gutiérrez, así como *Mensajes indígenas* (1990), producida por la División de Asuntos Indígenas del Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura).

Otro aspecto del conflicto entre las tradiciones indígenas y la modernidad se vincula al fenómeno del narcotráfico. Este tema se halla presente en varias obras que tratan de la invasión de los territorios indígenas por parte de redes de traficantes cuyas actividades desestabilizan de múltiples maneras las formas de vida tradicionales de los indígenas, pues algunos se vinculan a la práctica de cultivos ilícitos o al contrabando. En sus documentales *Amapola: la flor maldita* (1994-1998) y *Los hijos del trueno* (1999), Marta Rodríguez y Lucas Silva tratan los efectos nefastos para las formas de vida tradicionales producidos por la llegada de redes mafiosas que introducen cultivos ilícitos en los territorios. En el primero, rodado entre los Guambiano, describen la decadencia de algunos indígenas

dominados por el consumo de alcohol y el gusto del «dinero fácil», que conlleva un aumento de la violencia hacia las mujeres y termina con frecuencia en casos de suicidio (Arboleda Ríos y Osorio 2003: 182). El segundo filme, realizado entre los vecinos nasa, muestra una situación análoga. Este mismo aspecto negativo de la modernidad, relacionado con el consumo de drogas en los países del Norte, es descrito por Alain Ereira en su filme *Desde el corazón del mundo* (1990), que destaca los efectos de desestructuración social generados por la economía del cannabis y el contrabando en las sociedades indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta.

En 1991 se promulga en Colombia una nueva constitución política, dentro del marco de las conversaciones de paz entre el Estado (gobiernos sucesivos de Belisario Betancur, Virgilio Barco y César Gaviria) y varios grupos guerrilleros (M-19, EPL, Movimiento Indígena Quintín Lame y algunos otros). Por primera vez en la historia del país, se establece que el Estado «(...) reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la nación colombiana» (Constitución colombiana, artículo 7), concediendo así a los grupos indígenas una serie de derechos nuevos relacionados en particular, con la educación, la protección de los resguardos, la jurisdicción de las autoridades tradicionales y la participación de los indios en la vida política del país. Se inaugura de este modo un nuevo espacio político para la vida de los pueblos indígenas, que será tratado en *Ser iguales siendo diferentes. La mirada de Lorenzo Muelas y Leonor Salabata* (1995) de José Bernardo Toro, así como en *Indígenas* (1995) de Javier Darío Restrepo. Otros aspectos de la relación entre los indígenas de Colombia y la política conciernen, por un lado, al cuestionamiento de las celebraciones oficiales del quinto centenario del «Descubrimiento de América» (1492) y, por otro, a los procesos de auto-organización indígena a partir de la década de 1970. En relación con el primer punto, diversos enfoques han sido propuestos por cineastas no-indígenas: Manuel Lara destaca el conflicto de memorias (celebración para unos, conmemoración para otros) en su documental *Primer encuentro latinoamericano de organizaciones indígenas y campesinas* (1990); Berta Lucía Gutiérrez y Alonso Salazar comparan en *El Autodescubrimiento* (1991), la situación lastimosa en la que se hallan los Embera —desprovistos de medios de vida y sometidos a la imposición de una lengua y una cultura que son para ellos extrañas— con los discursos que hacen la apología del llamado «descubrimiento»; Jorge Mario Álvarez da la palabra a los Tule (Kuna) del río Guaduas (Urabá) en *Quinientos años de resistencia y seguimos luchando* (1992), con el fin de mostrar la continuidad de las luchas de los Kuna contra la dominación del hombre «blanco»; Carlos Silva opta por realizar un filme de ficción en lengua chamí, *La leyenda del Victoriano* (1992), para sugerir, a través de la historia del hijo de una indígena violada por un blanco, la resistencia contra la dominación postcolonial. En cuanto a los nuevos procesos de auto-organización indígena, se pueden mencionar los documentales *Así nos organizamos. Na'wethaw put* (Jesús Bosque, 1995), *Manipinikitikna, el nacimiento de la planta nueva* (Abadio Green Stocel, 1996) y *Aún es invierno, el viento trae suficientes hojas para hacer el fuego* (1995) de Gabriel Guevara, que describe el desempeño de la «Corporación Nasa-Kiwe» entre los Nasa, en particular luego del terremoto de junio de 1994 y el desbordamiento del río Páez.

Otros aspectos de la relación entre los indígenas de Colombia y la política conciernen, por un lado, al cuestionamiento de las celebraciones oficiales del quinto centenario del «Descubrimiento de América» (1492) y, por otro, a los procesos de auto-organización indígena a partir de la década de 1970.

APROPIACIONES INDÍGENAS DEL CINE Y EL AUDIOVISUAL

En Colombia, las primeras experiencias de apropiación indígena del cine y el audiovisual tienen lugar en el Cauca, el Amazonas y la Sierra Nevada de Santa Marta.

En el Cauca, la primera experiencia de transferencia de tecnología está ligada a la historia del programa de comunicación del Consejo Regional Indígena del Cauca. En diciembre de 1991, Antonio Palechor Arévalo (Yanacona), encargado de coordinar este programa, registra junto con Manuel Sánchez (Totoró), sin disponer de ninguna formación técnica particular, una serie de imágenes de la masacre del Nilo (Caldono). Las imágenes parten del momento en que se efectúa el levantamiento de los cadáveres hasta el entierro colectivo (Palechor Arévalo: Entrevista 19 de marzo de 2010), e incluyen igualmente testimonios de la masacre y declaraciones de las autoridades tradicionales y municipales. Con estos materiales, Antonio Palechor construye *Crónica de una masacre anunciada*. Un año más tarde, parte de estos materiales son reutilizados en el marco de dos obras cinematográficas que presentan los hechos del Nilo: *Caloto... un año después* (1992), de Jesús Bosque (producida por el CRIC), y *Memoria viva*, realizada entre 1992 y 1993 por Marta Rodríguez e Iván Sanjinés, con motivo de la conmemoración del quinto centenario del «descubrimiento» de América. Rodríguez y Sanjinés re-emplean una parte importante de las imágenes rodadas por Palechor y Sánchez, produciendo así por primera vez en la historia cinematográfica del país, un intercambio de materiales filmicos entre cineastas no indígenas e indígenas.

Otra experiencia caucana se asocia con la desmovilización del movimiento armado Quintín Lame y la creación de la Fundación Sol y Tierra, cuya finalidad era promover una serie de programas sociales en estrecha relación con las autoridades indígenas representadas en el CRIC. Entre estos programas figuraba el de comunicación, que buscaba impulsar el uso de la radio y la televisión en diversas comunidades indígenas del Cauca. En este marco Daniel Piñacué (nasa), ex integrante del Quintín Lame, crea sus primeros documentos filmicos. Fijándose como objetivo principal la reivindicación de los derechos de las comunidades indígenas en materia de comunicación, Piñacué y otros miembros del programa de comunicación se desplazan a los diferentes territorios para registrar diversos tipos de actividades y dar la palabra a los indígenas. A partir de esas tomas construyen una serie de informativos que son presentados en diferentes comunidades, entre ellos, el *Noticiero de las comunidades indígenas* (1994). Igualmente, Piñacué dirige varias series hechas en video: *En las cinco fronteras con Colombia* (1992-1993), *Aborígen* (2001-2003) y *Ancestro tribal* (2009), así como los cortometrajes *Un año después del terremoto* (1996), *Een'Wala* (1999), *Guambianos* (2001) y *Nasa Ch'a Ch'a* (2002).



Video en Internet

Caloto... un año después

<http://goo.gl/wvi7d>



Taller con los Yucuna, en *Crónica de un baile de muñeco*,
de Pablo Mora Calderón
(Cortesía: Pablo Mora Calderón).

Por último, otra experiencia inicial en el Cauca está asociada con la figura de Marta Rodríguez, quien en el año 1992 coordina con el apoyo de la Unesco un nuevo proyecto que se desarrolla en Popayán y enriquece el trabajo que había realizado en las décadas anteriores. Esta nueva experiencia denominada «Taller de transferencia de medios audiovisuales», busca acercar a los indígenas a la práctica de la realización audiovisual a través del uso del video. El taller reunió a varios representantes de una decena de organizaciones indígenas del país, entre las que están la Organización Regional Indígena Embera-Wanana (OREWA), el Concejo Indígena del Trapecio Amazónico (CIMTRA), la Organización Waya Wayuu, la Organización Indígena de Antioquia (OIA) y el Consejo Regional Indígena del Cauca. La realización del taller fue para algunos de los participantes una ocasión para constituir grupos de comunicación; a otros, la experiencia les permitió extender conocimientos anteriormente obtenidos en el marco de las actividades de formación de la Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC), que se limitaban en ese entonces a la radio y a la prensa. En el taller se impartió una formación técnica y teórica. La primera estuvo a cargo de Iván Sanjinés^[7], quien en ese entonces era ya el director del Centro de Formación Cinematográfica (CEFREC), y había trabajado en la capacitación audiovisual destinada a las mujeres indígenas aymara en Bolivia. La segunda fue desarrollada por Alberto Muenala, originario de la comunidad quichua de Otawala (Ecuador) y realizador del filme *Marcha por la ecología*, premiado en el IV Festival Americano de Cine de los Pueblos Indígenas realizado en Cusco en 1992.



Video en Internet
Crónica de un baile
de muñeco
<http://goo.gl/Y4tGE>

En el marco del taller surgieron varios temas de discusión, que posteriormente fueron recogidos en un texto inédito de Marta Rodríguez: *A nuevas tecnologías, nuevas identidades*. El primero concierne al sentido mismo de la comunicación indígena, considerada por los participantes del taller como un «bien colectivo» y no como un objeto de apropiación privada. El segundo tema concierne el uso del video dentro de las comunidades: de manera general, el grupo comparte la idea de que el video puede ser utilizado dentro de los programas de educación, para preservar los mitos, conservar los testimonios de las tradiciones orales, construir la memoria de las reuniones y congresos, producir mensajes públicos orientados a promover una conciencia ecológica responsable y de respeto por la

vida. El tercero concierne a la continuidad de las experiencias adquiridas durante el taller; surge así la idea de crear una red integrada por diversas comunidades del país, la cual facilitaría la circulación de los trabajos audiovisuales realizados en las diferentes regiones.

Después de haber seguido esta formación, los Wayuu Marta Charry Uriana, Aleida Alvarado Epieyu, Alex D' Luque Gouridu y Gladys Rosado Epieye realizan, con la ayuda de la Embajada de Francia, un filme en video que trata de las dificultades padecidas por las familias que explotan la sal de Manaure. Antonio Palechor y Manuel Sánchez participan, como ya lo hemos señalado, en la realización de *Memoria viva*. Inocencio Ramos (nasa), que hacía parte del grupo del Cauca, participa en la creación de *Küc'h Wala - El baile de los negritos*, filme dirigido por Jesús Bosque en 1992. Tres años más tarde, se encarga del sonido en el filme *Na'wëthaw Püt - Así nos organizamos*, realizado igualmente por Jesús Bosque.

En el Amazonas, la apropiación inicial de la tecnología audiovisual se vincula a la realización del documental *Crónica de un baile de muñeco* (2003), del cineasta y antropólogo Pablo Mora. Este filme nace en cierto sentido del interés que generó a comienzos de los años noventa entre los Yukuna de Puerto Córdoba Amerú, una investigación adelantada por la antropóloga Lavinia Fiori, en la cual se indagan las relaciones entre el teatro y la antropología, desde el ritual yukuna del baile de muñeco. A partir de esta experiencia los maestros indígenas de la escuela independiente Amerú, la primera escuela autónoma creada por los propios indígenas con el fin de reducir la influencia religiosa de las misiones en sus territorios, se interesan por el tema de la representación. Esto los lleva a manifestar su deseo de realizar un filme sobre el ritual, con el fin de utilizarlo en espacios pedagógicos. Mora Calderón se vincula al proyecto y propone la realización de un documental. A partir de ese momento y durante cada una de las etapas del proceso de creación, el cineasta antropólogo debe discutir con los representantes de la comunidad para definir la forma y el contenido de la película, así como las modalidades de participación de los indígenas en su creación. A través de estas discusiones, los Yukuna plantean una serie de interrogantes que contribuyen a cuestionar los métodos utilizados hasta entonces en la realización audiovisual sobre cuestiones indígenas. Su participación inicial se inicia con la elaboración del guión y continúa con el desarrollo de un taller de transferencia tecnológica que permitirá a un grupo elegido por la comunidad, intervenir en la filmación de diversas escenas que hacen parte de la película. En algunas de ellas se invierte la relación tradicional, pues son los indígenas quienes filman a los antropólogos o al equipo de realización. «De sujetos representados [pasan a ser] autores de la representación, que nos inquietan a nosotros por nuestros intereses en estar ahí».

Por otra parte, el chamán y el capitán de la comunidad interrogan críticamente la construcción de la temporalidad del ritual en el filme. Para ellos la temporalidad real del baile de muñeco no es respetada por el «tiempo cinematográfico», por lo cual éste no puede ser utilizado como herramienta de transmisión cultural para las nuevas generaciones. El documento filmico no reemplaza el tiempo real del proceso de enseñanza-aprendizaje que se produce en la maloca. Es a partir de este conflicto en la mesa de montaje que surge la propuesta de hacer una versión para los indígenas y otra para los «blancos». La idea inicial para la primera consistía en una «descripción por imágenes» que respetaría la cronología y la duración real de la danza, es decir, las cuarenta y ocho horas del ritual. Sin embargo, en la medida en que esta solicitud no puede ser satisfecha, los Yukuna aceptan «después de largas negociaciones» hacer una versión de seis horas que no llegará a ser terminada, pues la versión «yukuna» contará finalmente con cuatro horas. Allí, los indígenas «(...) hacen abstracción de toda idea de “reflexión”, de toda idea de testimonio que dé cuenta del ritual. Se trata

de una descripción pura, por la imagen, de la danza y de los movimientos del ritual» (Mora Calderón: Entrevista 17 de agosto de 2010). La versión destinada a la comunidad yukuna hace desaparecer toda imagen que represente a los antropólogos, al equipo de cineastas y a los indígenas que explican o comentan el ritual, así como los créditos del documento. Esa versión es proyectada esencialmente en el seno de la escuela Amerú.

La segunda versión está organizada según los principios clásicos del montaje. Mora y Fiori introducen en ella la cuestión de la «reflexividad», haciendo eco a las discusiones antropológicas y estéticas acerca de la crisis de la representación y el estatuto del autor. El antropólogo aparece como un sujeto que intercambia permanentemente con el sujeto representado, que interroga su relación con una cultura y una sociedad que no son las suyas, que juzga sus propias acciones a través del diálogo con el indígena. El cineasta antropólogo no inicia su trabajo atendiendo a sus propios intereses, sino que negocia ciertas condiciones o reglas establecidas por la comunidad antes del rodaje.

El cineasta antropólogo no inicia su trabajo atendiendo a sus propios intereses, sino que negocia ciertas condiciones o reglas establecidas por la comunidad antes del rodaje.

La realización de *Crónica de un baile de muñeco* permitió a los Yukuna establecer una relación directa con el cine, descubrir una nueva forma de transmisión de memoria cultural, pero sobre todo fue una ocasión que les permitió dar su punto de vista sobre el valor de una representación audiovisual comparada con sus métodos de transmisión cultural. Para el cineasta antropólogo, la realización de *Crónica de un baile de muñeco* significó un perpetuo cuestionamiento de su método de trabajo. Las diferencias entre las versiones del filme van más allá de la forma, en la medida en que tocan también preguntas fundamentales tales como la concepción de la imagen y la representación del otro y de sí mismo.

En cuanto a la Sierra Nevada de Santa Marta, las primeras experiencias de apropiación de la tecnología de las imágenes en movimiento parten de la creación, a mediados de la década de 2000, del Centro Zhigoneshi^[8]. Creado en el marco del Programa Comunicación de la Organización Gonawindúa Tayrona, que representa a los pueblos y comunidades Kogui (Kagaba), Arhuaco (Wintukwa) y Wiwa (Arzario), el colectivo Zhigoneshi intenta inicialmente formarse de manera autodidacta en fotografía, toma de imágenes en video, escritura de guiones y montaje; posteriormente, este aprendizaje inicial se refuerza con cursos en la Universidad Javeriana de Bogotá. En sus comienzos, el colectivo captura imágenes relativas a diversos aspectos de la vida de los cuatro pueblos de la Sierra Nevada, sin un objetivo preciso y sin montar las imágenes. Con el tiempo estas imágenes, conservadas por Gonawindúa Tayrona, se han convertido en un valioso elemento del archivo audiovisual, que contribuye a dar cuenta del proceso de organización de dichos pueblos indígenas. Al cabo de este periodo de formación, el colectivo elabora dos videos cortos que integran las diversas etapas de la creación filmica, es decir, que van más allá del gesto de rodar: *Río del entendimiento* y *Corazón del mundo*. El primero, de una duración de 17 minutos, trata de la ordenación de la cuenca del río Aracataca, desde su fuente hasta la desembocadura; el segundo tiene por tema la gestión de la adquisición de tierras dirigida por Gonawindúa Tayrona.



Enlace web

Amado Villafañá:

la experiencia
del colectivo Zhigoneshi.

Entrevista realizada
por Angélica Mateus

En el curso del año 2008, el colectivo Zhigoneshi se propone realizar un proyecto filmico de mayor envergadura. Su objeto principal es la presentación del pensamiento tradicional, la cultura y la concepción del mundo de los cuatro pueblos indígenas de la Sierra Nevada, que comparten la misma «visión de su creación» así como las «mismas reglas de comportamiento» para vivir en ella. A partir de un acuerdo con la cadena local de televisión Telecaribe, el colectivo, asesorado por Pablo Mora, elabora una serie televisual que, con el título general de *Palabras mayores*, comprenderá nueve capítulos creados por los indígenas y un capítulo elaborado por Mora. Cada capítulo reproduce el mismo modelo: al inicio se plantea una pregunta referida a un problema que afecta la vida de los pueblos de la Sierra; después, una de las autoridades tradicionales desarrolla una respuesta. La serie está construida sobre la base de diez preguntas distintas, que son tratadas por los *mamos* durante los seis meses de rodaje en los diversos lugares del territorio: *¿Por qué atentan contra la coca? ¿Por qué es sagrada nuestra tierra? ¿Por qué pagamos espiritualmente? ¿Quién amenaza el agua? ¿Por qué hay calentamiento? ¿Por qué se acaba la nieve? ¿Cómo se forma un Mamo? ¿Qué pensamos de la violencia? ¿Quiénes son los «hermanos menores»? ¿Cómo hicimos «Palabras mayores»?*

■ EL PROGRAMA TEJIDO DE COMUNICACIÓN DE LA ACIN

La Asociación de los Cabildos del Norte del Cauca (ACIN), creada en 1994, es una de las organizaciones indígenas actualmente más conocidas del país. *Plan de vida*, el proyecto que promueve, se basa en principios tales como la espiritualidad, la reciprocidad, la integración del cosmos y el respeto a la tierra; defiende en tanto que valores, la unidad, el territorio, la cultura y la autonomía. Buscando integrar los recursos de los medios de comunicación al proyecto Plan de vida, la ACIN organiza entre 1999 y 2002 una Escuela de comunicación en el municipio y resguardo de Jambaló. La Escuela es frecuentada por jóvenes provenientes de diversos resguardos; al final de su formación, son seleccionados para vincularse a uno de los cuatro programas propuestos: radio, video, fotografía e impresión. De esta experiencia surge en 2005 el programa Tejido de Comunicación^[9].





Festival Rodolfo Maya
(Cortesía: Tejido de Comunicación
de la Asociación de Cabildos Indígena
del Norte del Cauca).

Desde 2005, el colectivo de Tejido de Comunicación ha creado varias decenas de videos, entre los cuales se puede mencionar: *Pa'poder que nos den tierra* (2005), *Somos alzados en bastones de mando* (2006), *País de los pueblos sin dueño* (2008), *Semillas de muerte en campo de vida* (2009), *Gente de la tierra construyendo comunicación* (2010), *Semillas de libertad* (2011), *Los actores armados nunca nos van a defender* (2012). Con una duración de 22 minutos, *Pa'poder que nos den tierra* muestra un episodio reciente de la larga historia de la recuperación de tierras por parte de los indígenas de Caloto (Cauca), que termina con la intervención de la fuerza pública. Esta obra fue presentada en 2006 durante el XIII Festival de Cine y Video Indio Americano, en Washington, organizado por el Centro de Cine y Video del Museo Nacional del Indio Americano. Participó igualmente en el VIII Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas, realizado en México en el mismo año, donde obtuvo una Mención de honor. La segunda obra mencionada, *Somos alzados en bastones de mando*, fue realizada durante la Cumbre Nacional Itinerante de mayo de 2006, en la cual diversos pueblos indígenas y organizaciones sociales exigían un referendo nacional sobre el Tratado de Libre Comercio con los Estados Unidos, así como el respeto de acuerdos firmados con anteriores gobiernos en relación con la recuperación de tierras. Con una duración de 24 minutos, el video da cuenta del desarrollo del evento, y pone de relieve la violencia de la fuerza pública contra los indígenas reunidos en el resguardo La María, en Piendamó (Cauca). Presentado en el Cuarto Festival Internacional del Documental en Madrid (2007), este filme participó igualmente en el Tercer Festival Latinoamericano de Cine y Video sobre Medio Ambiente y Derechos Humanos (Bogotá, 2008), así como en el Sexto Festival Internacional de Cine de Monterrey (México, 2010), donde fue merecedor de una mención especial. Por último, el tercer documental mencionado, *El país de los pueblos sin dueño* (43 minutos), permite seguir paso a paso la dinámica de la minga social y comunitaria organizada por las comunidades indígenas del sur de Colombia en octubre de 2008, con el apoyo de otros actores del movimiento social (sindicatos y asociaciones en particular), a fin de protestar



Video en Internet

Festival Rodolfo Maya

<http://goo.gl/QC3D0>

<http://goo.gl/e4itb>

contra la política del presidente Álvaro Uribe. La obra fue presentada en Europa durante la Novena Muestra Audiovisual de los Pueblos Indígenas (España, 2010)^[10], y circuló igualmente en el seno de la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI). Por lo demás, el Tejido de Comunicación ha creado desde hace pocos años una página web que se ha convertido en un componente esencial de la comunicación externa de la ACIN^[11]. La existencia de esta página web en un contexto de violencia y repetidos ataques a los derechos fundamentales, ha contribuido a solventar las carencias informativas y la indiferencia de la prensa colombiana, que tiende a «invisibilizar» a las comunidades indígenas. La red internet representa una nueva alternativa que permite a las organizaciones indígenas establecer un contacto directo e inmediato con otros movimientos sociales del país, así como con la comunidad internacional. Su eficacia ha quedado demostrada recientemente, a raíz de la «Minga de resistencia por la autonomía y armonía territorial y por el cese de la guerra», organizada por el CRIC en julio y agosto de 2012 en el Cauca.

■ NOTAS CONCLUSIVAS

Podemos concluir este breve panorama de la historia de la representación cinematográfica y audiovisual del mundo indígena en Colombia con cuatro observaciones generales:

En primer lugar, la gran diversidad de esta producción que se reparte entre la ficción y el documental, y se puede adscribir principalmente a tres géneros cinematográficos: el filme etnológico o antropológico, que representa aspectos específicos del mundo indígena afirmando un punto de vista que se pretende puramente descriptivo y objetivo; el filme comprometido con la causa indígena, que propone una crítica de hechos y/o de situaciones específicas de violación de los derechos fundamentales de las personas y pueblos, o que hacen parte de formas de dominación cultural, social, económica y política; el drama sentimental, en el cual el obstáculo principal a la relación amorosa remite casi invariablemente al hecho de la diferencia cultural o etnocultural: amor entre un indio y una india contrariado por la diferencia de creencias religiosas (*El valle de los Arhuacos*, 1964), o amor entre un indio y una «blanca» que se resiste a la idea de dejar su cultura «occidental» (*Kapax del Amazonas*, 1982).

En segundo lugar, se destaca el sentido manifiestamente etnocéntrico de las obras del primer periodo, así como de algunas otras de periodos posteriores: el indio es o bien un objeto del entorno natural o bien un «salvaje» que ha de ser asimilado a la «civilización» cristiana y occidental; en ambos casos, es captado como un ser desprovisto de cultura, que únicamente puede recibir la cultura de afuera, en particular a través de la acción de los misioneros. Esta producción cinematográfica señala el carácter postcolonial de la sociedad colombiana que ha relegado a los indios y a otros grupos provenientes de las antiguas castas del sistema colonial a una condición subalterna. Por lo mismo, esta producción constituye un documento histórico (Ferro 1993: 23) para el estudio del sistema y funcionamiento de los estereotipos aplicados al indígena en la sociedad colombiana de los correspondientes periodos.

En tercer lugar, se observa que el cine «comprometido» o «militante», que tiende a establecer una relación crítica con los estereotipos negativos, es contemporáneo con el surgimiento de un nuevo movimiento indígena en la década de 1970. El cine «comprometido» con la causa indígena cumple la



Enlace web

Asociación de Cabildos
Indígenas del Norte del Cauca
<http://www.nasaacin.org/>

función de *agente histórico* (Ferro 1993: 19) de transformación cultural, política y social, y contribuye a exponer en el espacio público el nuevo protagonismo indígena así como a promover una toma de conciencia pública de la realidad multicultural de Colombia, tradicionalmente ocultada por el discurso «unitarista» del Estado-nación.

En cuarto lugar, la aparición de la técnica video y su auge desde la década de 1980 hasta el presente coincide con el desarrollo del nuevo movimiento indígena en Colombia y América Latina. La convergencia de ambos hechos ha dado lugar a una importante producción audiovisual indígena, en la cual se expresan elementos de resignificación de lo indígena por parte del propio indígena. En tanto que práctica de autorepresentación, el cine indígena —concebido y realizado por indígenas— da testimonio no solo de las transformaciones socioculturales que intervienen hoy día en los imaginarios de la nacionalidad colombiana, sino también de los procesos actuales de reconstrucción de las «identidades» indígenas en Colombia —en la medida en que tal cine supone la apropiación de un lenguaje nuevo que comporta su propia gramática—.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Carlos (1982). *El cortometraje de Sobreprecio*. Bogotá: Archivo Filmico Colombiano, Cinemateca Distrital.
- Arboleda Ríos, Paola, y Osorio, Diana Patricia (2003). *La presencia de la mujer en el cine colombiano*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Bermúdez Rothe, Beatriz (ed), (1995). *Pueblos indígenas de América Latina y el Caribe. Catálogo de cine y video*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca Nacional de Venezuela.
- Departamento Administrativo Nacional de Estadísticas (2007). *Colombia una nación multicultural*. Su diversidad étnica.
- Díaz Cañadas, Gonzalo (2006). *El patrimonio filmico del Chocó*. Beca gestión de archivos y centros de documentación audiovisual. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- El Tiempo*, sábado 2 de febrero de 1935.
- Ferro, Marc (1993). *Cinéma et Histoire*. París: Gallimard.
- Gros, Christian (1981). *Une organisation indienne en lutte pour la terre: Le «Conseil Régional Indigène du Cauca»*. París: Équipe de recherche sur les sociétés indiennes paysannes d'Amérique latine (CREDAL).
- Hoyos, Diego León. “Magia y mitos. Entrevista con Marta Rodríguez y Jorge Silva” *Cine. Focine*. Bogotá: N° 8, Mayo 1982.
- Landaburu, J. (2006). “Las lenguas indígenas de Colombia: presentación y estado del arte”. *Amerindia* N° 29/30. 3-22.
- Lévi-Strauss, Claude, *Race et Histoire* (2005). in *Race et Histoire. Race et Culture*. París: Albin Michel/éditions UNESCO. Primera edición: 1952.
- Lévi-Strauss, Claude, y Eribon, Didier (1996). *De près et de loin, seguido de Deux ans après*. París: Éditions Odile Jacob.
- Mateus Mora, Angélica (2012). *Cinéma et audiovisuel latino-américains. L'Indien: images et conflits*. París: L'Harmattan, colección «Champs Visuels».
- Mora Calderón, Pablo (2010, agosto 17) [Entrevista personal]
- Mora Forero, Cira Inés, y Carrillo, Adriana María (2003). *Hechos colombianos para ojos y oídos de las Américas*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Nieto, Jorge, y González, Luis (1987). *50 años de cine sonoro y parlante en Colombia: Archivo histórico cinematográfico colombiano de los Acevedo*. Bogotá: Fundación Patrimonio Filmico Colombiano
- Palechor Arévalo, Antonio. (2010, marzo 19) [Entrevista personal]
- Rincón, Miguel Ángel. (2007, septiembre) [Entrevista personal]
- Rivière, Claude (1990). «Culture», in André, Jacob (ed), *Encyclopédie philosophique universelle*, «Les Notions», vol. 1. París: Presses Universitaires de France.

Notas

[1] Para denominar a los pueblos indígenas, adoptamos el uso de los textos etnológicos-antropológicos, es decir la indicación invariable del nombre en singular: los Nambikwara (Claude Lévi-Strauss. *Tristes tropiques*. Paris: Plon Pocket, 2005, p. 329), los Matsiguenga, los Ashaninka, los Arawak (France-Marie Renard-Casevitz. *Le banquet masqué*. Paris: Lierre & Coudrier Editeur, 1991, p. 15). Sin embargo en las citas de otros autores respetaremos la ortografía y usos del documento citado.

[2] Gonzalo Díaz Cañadas sitúa la película *Amanecer en la selva* aproximadamente en «1936». Por nuestra parte, preferimos situarla hacia finales de los años cincuenta teniendo en cuenta la información proporcionada por la película misma. Por ejemplo, al comienzo del filme encontramos la siguiente indicación: «(...) esfuerzos apostólicos de los padres claretianos realizados durante cincuenta años de misión en la selva del Chocó». Conviene anotar que la historia de la comunidad claretiana en el Chocó comienza en 1909. Por otra parte, al tratarse de una película sonora, resulta muy difícil que su fecha de filmación sea 1936, pues los primeros registros sonoros en el cine colombiano datan de 1937.

[3] Escrito por Atanasio de la Nora en 1961, el texto da cuenta de las misiones de capuchinos en la Sierra Nevada de Santa Marta.

[4] «Los indígenas participaron mucho en la película: les consultábamos la estructura narrativa, el esquema del montaje. Aquí venían a ver la moviola durante seis, siete, nueve horas. Y como consideramos que la película tiene que servir como forma de conocimiento útil, también regresamos al Cauca para proyectarla» (Marta Rodríguez, citada en Hoyos 1982: 31).

[5] Luego de la creación del Consejo Regional Indígena del Cauca en 1971 aparecen varias organizaciones indígenas. A comienzos de la década de 1980 estas múltiples organizaciones que tienden a desprenderse del movimiento campesino buscan federarse y crean en 1982 la Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC).

[6] Por ejemplo en *Colombia, Ingas Indígena* (1992) y *Zenúes, historia de luchas y sueños* (1995), producidas ambas por la ONIC.

[7] En esa época Iván Sanjinés ya había realizado varios filmes en video: *Gran poder*, 1988; *Todos los santos*, 1990; *Songoykiman* (A tu corazón), 1991; *Warmin arupa: palabra de mujer, serie I*, 1991; *Warmin arupa: palabra de mujer, serie II*, 1991. Luego de la realización del taller dirigirá *Aún es tiempo* (1993) y *Trabajando... entre gallos y media noche* (1996).

[8] Palabra kogui que significa: «tú me ayudas, yo te ayudo».

[9] Con este nombre que remite a la producción textil tradicional de los Nasa, se sugiere una analogía entre el acto de tejer y el acto de comunicar: lo que se busca crear es un tejido de medios (radio, internet, prensa y video) que se articulen con las formas tradicionales de comunicación comunitaria, tales como las asambleas o las mingas, de tal manera que se pueda presentar en lo público el Plan de vida como alternativa a la violencia que afecta a las comunidades indígenas.

[10] En el mismo año y en el mes de septiembre, Tejido de Comunicación recibió el Premio Bartolomé de las Casas, otorgado por la Casa de América de España.

[11] Anteriormente, el CRIC había ya creado en febrero de 2008 una página web.

MARTA RODRÍGUEZ,
TESTIGO AUDIOVISUAL
DE UN ETNOCIDIO



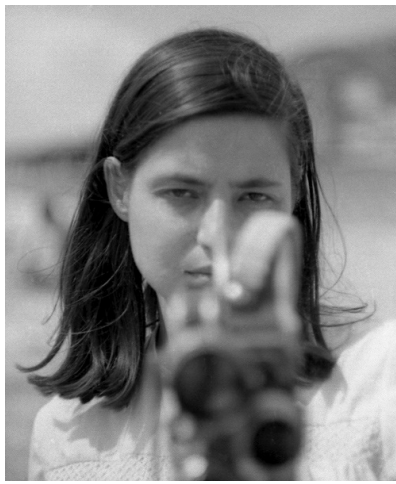
Marta Rodríguez, fotografía de Najle Silva
(Cortesía: Marta Rodríguez y Fundación Cine Documental)

El trabajo de la documentalista Marta Rodríguez, realizado en compañía de su esposo Jorge Silva y de sucesivos colaboradores, constituye el más extenso y continuo aporte dentro del cine y el audiovisual colombiano sobre sujetos y pueblos indígenas. El siguiente texto resume esa contribución, sus cambios a lo largo de cuatro décadas y su expresión más reciente.

Por David M. J. Wood
(Universidad Nacional Autónoma de México)

En las primeras secuencias de *Testigos de un etnocidio: memorias de resistencia* (1997-2011), la veterana documentalista colombiana Marta Rodríguez entrelaza el registro, inmediato y urgente, de las luchas actuales de los pueblos indígenas del Cauca en contra de la violencia

cotidiana que les aflige, con una reflexión, calmada y distanciada, sobre la capacidad del cine para contrarrestar la deshumanización de la guerra. La dualidad entre la denuncia coyuntural y la profundidad histórica de largo aliento caracteriza toda la obra filmica que ha realizado junto a su marido Jorge Silva, su hijo Lucas Silva, Iván Sanjinés, Fernando Restrepo y todos los colaboradores que le han acompañado a lo largo de los más de cuarenta años, desde los años sesenta del siglo veinte, que lleva documentando los conflictos, injusticias y resistencias que vienen desgarrando su país. En *Testigos de un etnocidio*, filme descrito por la propia Rodríguez como su legado a los pueblos indígenas, tras tantos años de lucha a su lado, la cineasta vincula la recuperación de la memoria histórica de las comunidades indígenas de Colombia —tema recurrente a lo largo de su obra— con su propio uso del cine, del video y de la fotografía para registrar, recordar y racionalizar los grandes eventos sociopolíticos y los dramas individuales que ha vivido y atestiguado durante estas cuatro décadas.



Arriba y abajo:
Marta Rodríguez durante la filmación
de *Chircales* (1964-1971)

La convención en las filmografías de Marta Rodríguez de señalar, no el año de estreno, sino todo el periodo de realización de cada documental es de por sí testimonio del largo tiempo de investigación y de reflexión que muchos de ellos han implicado^[1]. Como ha señalado Margarita de la Vega en una reciente reseña de la obra de Rodríguez, tras terminar *Chircales* (1964-1971), película que da inicio a la colaboración de veinte años entre Rodríguez y Jorge Silva, la pareja se propuso realizar, junto con el escritor Arturo Alape, un tríptico cinematográfico sobre «La Violencia»: una serie de documentales que analizaría los orígenes y el desarrollo de las luchas agrarias y sindicales en el campo colombiano desde principios del siglo XX^[2]. *Campesinos* (1970-1975) forma la primera parte de este tríptico, pero el largo proceso historiográfico que habían emprendido Rodríguez y Silva se vio interrumpido por la urgente necesidad de documentar la masacre de indígenas guahibos en el Meta, que se habían organizado contra la explotación económica



Video en Internet

Chircales

<http://goo.gl/Dynnh>

con la fundación de una Cooperativa Agropecuaria. Esta nueva investigación dio lugar a la crónica antiimperialista *Planas: testimonio de un etnocidio. Las contradicciones del capitalismo* (1971), filme que se presenta como un deseo de contra-informar sobre las matanzas y torturas cometidas por los colonos de la región en contra de los pueblos indígenas, frente a la negativa de los medios de comunicación oficiales de delatar esta sangrienta realidad^[3].



Una marcha del CRIC, *Campesinos* (1970-1975)

Algo parecido ocurrió durante la realización de *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1974-1980), filme que documentó las luchas contemporáneas de los pueblos indígenas del Cauca para recuperar tanto sus tierras ancestrales como su memoria histórica, proceso en el cual la lucha política es inseparable de la lucha cultural. Las escenas que en el filme atestiguan la urgencia de narrar la coyuntura política del momento se entrelazan con la reconstrucción del mito local de La Huecada, narración oral que combina las creencias religiosas comunales con un análisis político del presente gestado en el seno de la memoria popular, y que es puesta en escena por los propios participantes indígenas en la película y por integrantes del Teatro Experimental de Cali. Este proyecto de largo aliento, hecho con la constante asesoría de una delegación del Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC), también se vio interrumpido por otra necesidad urgente: la de documentar ante el mundo las matanzas de los líderes del CRIC como consecuencia de dichas luchas, situación denunciada en otro documental coyuntural, *La voz de los sobrevivientes. Homenaje a Benjamín Dindicué* (1980).



Video en Internet

Campesinos

<http://goo.gl/0AhWV>



*Planas: testimonio de un etnocidio.
Las contradicciones del capitalismo (1971)*

La mayor parte de los siguientes documentales que realizó Rodríguez al lado de sus distintos colaboradores se enfocó en casos concretos de explotación laboral, asesinato, tortura, represión y desplazamiento, entre cultivadoras de flores, pueblos indígenas y comunidades afrocolombianas, aunque el tema de la memoria individual y comunitaria como herramienta de resistencia permanece constante en ellos. *Nacer de nuevo* (1986-1987) es un homenaje poético a la capacidad de la anciana María Eugenia Vargas para seguir viviendo tras la avalancha de lodo que arrasó con su pueblo de Armero, Tolima, en 1985. La fuerza de María Eugenia ante la catástrofe de Armero puede verse como una analogía de la experiencia de la propia Marta Rodríguez ante el fallecimiento de su marido y codirector Jorge Silva en 1988, y de la recuperación emocional de la realizadora mediante la renovación de su convicción de la necesidad de continuar haciendo cine^[4]. *Memoria viva* (1992-1993), producido junto al realizador boliviano Iván Sanjinés, a raíz de un taller de video documental en Popayán en 1992, encarna las nuevas posibilidades de las tecnologías de la imagen en movimiento, cada vez más accesibles, para la autoexpresión de los pueblos indígenas, en vías de capacitación para usar el video como repositorio de su propia memoria colectiva^[5]. *Los hijos del trueno* (1994-1998) y *Soraya, amor no es olvido* (2006) son ejemplos de documentales que tematizan la importancia que tiene para los paeces y para las comunidades negras desplazadas del pacífico colombiano la memoria histórica frente a la violencia, y el uso del video para narrarla. Pero es con *Testigos de un etnocidio* que Rodríguez vuelve más explícitamente a plasmar la dualidad entre la denuncia urgente y el proyecto artístico, social e historiográfico de largo aliento.



La reconstrucción del mito de La Huecada
en *Nuestra voz de tierra,*
memoria y futuro (1974-1980)

En muchos de los documentales de Rodríguez y de sus colaboradores, y muy notablemente, en *Nuestra voz de tierra*, el tejido visual, oral y conceptual del filme está puntuado por las constantes intervenciones de sus protagonistas (en este caso, los indígenas caucanos), cuyas formas de ver y de pensar penetran la narrativa y la forma cinematográfica, desafiando y alterando las maneras de mostrar y de narrar que suelen regir el cine documental o antropológico. Tal acercamiento debe mucho a la formación antropológica, sociológica y cinematográfica de Rodríguez, cuyos estudios en Colombia y en Francia, la condujeron a llevar a la práctica cinematográfica la metodología investigativa de la observación participante. Siguiendo la taxonomía del cine documental del teórico Bill Nichols, tal estilo mezcla la vocación del documental *observacional* de transmitir la pura sensación de estar en una situación dada, con el afán del documental *participativo* de transmitir la sensación de cómo se siente para el cineasta estar en esa situación, y de cómo cambia tal situación a consecuencia de su presencia^[6]. Rodríguez ha declarado en múltiples ocasiones la importancia en su forma de trabajar del llamado *cinéma vérité* de su antiguo maestro Jean Rouch. Para los practicantes de este estilo de cine documental, «la verdad [es la] de un encuentro [entre sujeto y cineasta] en vez de una verdad absoluta o sin intervenciones», aunque, como veremos a continuación, los preceptos de Rouch no son asimilados sin crítica a la práctica filmica de Rodríguez^[7].



Video en Internet
Nuestra voz de tierra,
memoria y futuro
<http://goo.gl/YKQRc>



Benjamín Dindicué en *La voz de los sobrevivientes*.
Homenaje a Benjamín Dindicué (1980)

Rodríguez y sus correalizadores observan, escuchan, participan. Si *Campesinos* empezó como un proyecto para explorar los efectos de «La Violencia» en los habitantes del campo colombiano, los años de trabajar junto al CRIC llevaron a un descentramiento de «La Violencia» como metanarrativa de los enfrentamientos violentos en Colombia. En *Nuestra voz de tierra*, el dirigente indígena Gustavo Mejía invoca la memoria de Jorge Eliécer Gaitán y expresa la cólera de todo el pueblo colombiano ante la violencia que desató su asesinato en 1948, pero en la película, siguiendo la visión milenaria de sus protagonistas, «La Violencia» constituye tan solo un episodio de una narrativa mucho más larga que 500 años de represión colonial a partir de 1492. Rodríguez siempre ha llevado sus propias maneras de percibir y de analizar las realidades que ha confrontado, pero la «verdad» que surge de sus documentales suele ser la de sus encuentros con sus sujetos: rara vez la interpretación de los eventos está impuesta de forma unívoca o con autoritarismo. Sus documentales pueden verse como textos audiovisuales en los cuales distintas visiones del presente y de la historia compiten entre sí, dejando abierta la posibilidad de diversas interpretaciones. Incluso cuando una voz en *off* interviene para disertar sobre la realidad que atestigua, como es el caso en ciertos momentos de *Chircales* y de *Planas*, casi siempre un discurso visual paralelo nos impide satisfacernos con una explicación unilateral de los hechos.



Video en Internet

La voz de los sobrevivientes.

Homenaje a Benjamín Dindicué

<http://goo.gl/WyFR8>



María Eugenia Vargas
en *Nacer de nuevo* (1986-1987)



Daniel Piñacué
en *Memoria viva* (1992-1993)

En un artículo publicado en la revista *Cine Cubano* en 1977, que celebra los logros del cine documental cubano tras la revolución de 1959, y las posibilidades que anunciaba para la creación de un cine auténticamente latinoamericano, Rodríguez descartó la continuada relevancia en América Latina de los debates europeos sobre el *cinéma vérité*, declarando que «la única verdad [*vérité*] es el marxismo-leninismo y el materialismo histórico». Sin embargo, el deseo de la pareja Rodríguez-Silva de comprender las realidades violentas de la Colombia contemporánea desde las perspectivas de los que las sufren cotidianamente en carne propia, los llevó a distanciarse, durante los años ochenta, del marco analítico marxista que había dado forma a sus primeros trabajos, prefiriendo resaltar la dimensión poética que siempre había estado presente en sus documentales^[8]. Aun así, la alusión al materialismo histórico en esta cita es clave para entender el acercamiento al conocimiento histórico que sigue influyendo en sus documentales. El materialismo histórico, según Walter Benjamin en sus *Tesis sobre la filosofía de la historia*, propone que el ser en el presente construye

la conciencia de la historia y viceversa; los procesos y sucesos de la actualidad están estrechamente implicados en la comprensión del pasado, a diferencia del historicismo tradicional que desdibuja una imagen «eterna» e «inalcanzable» del pasado^[9]. Asimismo, el cine y video de Rodríguez se propone movilizar una conciencia crítica de la historia para sustentar su lucha por efectuar profundos cambios políticos, sociales y culturales en el presente. Esta propuesta, sin embargo, no proviene (al menos no exclusivamente) de una lectura marxista de la historia, sino de la necesidad cotidiana expresada por los propios pueblos indígenas de crear un vínculo profundo entre sus lecturas de la historia y sus luchas actuales.



Soraya, amor no es olvido (2006)

DOCUMENTALISTA EN PRIMERA PERSONA

De este modo, *Testigos de un etnocidio: memorias de resistencia* se plantea como una reflexión sobre el largo y doloroso proceso según el cual Marta Rodríguez ha documentado la violencia cometida contra los pueblos indígenas de Colombia a lo largo de más de cuarenta años, a la vez que ofrece una crónica de las maneras en las que los pueblos Nasa, Emberá-Katío y Kankuamo, entre otros, siguen peleando por sobrevivir en medio de la violencia endémica que azota diversos puntos del campo colombiano, provocada por los continuados enfrentamientos entre guerrilleros, militares, paramilitares y narcotraficantes. En sus primeras secuencias, el documental transita entre imágenes de las movilizaciones actuales del CRIC, filmadas en video a color, e imágenes fijas y en movimiento en blanco y negro, provenientes de la primera época de la militancia de Silva y Rodríguez a favor de los pueblos indígenas colombianos en los años setenta. Las imágenes actuales se entrelazan con las históricas, no en un gesto de autocelebración de parte de una realizadora con una larga trayectoria, sino para reforzar el continuado impacto político que puede tener la conciencia presente de masacres y tropiezos acaecidos cuatro décadas atrás. El reciclaje de imágenes de películas anteriores es una estrategia recurrente en la obra de Rodríguez, pero en



Video en Internet

Soraya, amor no es olvido

<http://goo.gl/oBNZg>

Testigos de un etnocidio se utiliza más ampliamente y con más sentido reflexivo que en otros documentales.



*Testigos de un etnocidio:
memorias de resistencia (1997-2011)*



Feliciano Valencia
en *Testigos de un etnocidio*



Benjamín Dindicué
en *Testigos de un etnocidio*

Siguiendo la tradición del *cinéma vérité*, las imágenes de archivo no se ven como registros puros, inocentes y sin mediaciones de acontecimientos históricos terminados e incuestionables. A algo más de seis minutos de iniciado el documental, Rodríguez corta de un discurso actual del líder nasa Feliciano Valencia, que habla durante el Congreso Itinerante de los Pueblos en la ciudad de Cali, a una escena histórica en la cual cuenta la primera vez que se enfrentó a la tortura al filmar *Planas* en 1970-1971, e inicia una secuencia de varios minutos de duración que repite, o cita, una secuencia particularmente emotiva y reveladora de dicho documental. Se trata del testimonio del joven guahibo Luis Alberto Quintero, que fue torturado por el ejército y testigo del asesinato de su compañero Saúl Florez, pero quien también nos cuenta sobre la dignidad de la madre de Saúl ante los militares que habían matado a su hijo. Inicialmente vemos el rostro de Luis Alberto, filmado en primer plano en un estudio lejos del sitio de la masacre mientras se graba su testimonio. Pero en vez de simplemente quedarnos con este plano, para comprobar la autenticidad de sus palabras o con la intención de realizar una reconstrucción sensacionalista de los hechos que narra, la cámara de Jorge Silva corta al rostro de una anciana ciega y arrugada, triste pero digna, en San Rafael de Planas (suponemos que es la madre de Saúl, aunque nunca se confirma) y explora con fluidez las caras de ella y de los jóvenes y niños que la acompañan. A continuación, esta imagen en movimiento se disuelve en una fotografía fija sobre expuesta del rostro de la misma anciana; un *travelling* lento nos lleva a una serie de primerísimos primeros planos de la misma fotografía. Ante la imposibilidad de mostrar los hechos espantosos que narra Luis Alberto, la cámara opta por diferirlos: las transiciones entre imagen fija e imagen en movimiento nos van recordando con gran sutileza la materialidad de la imagen, su estatuto como índice fotoquímico y no como registro incuestionable.



Audio

Daniel Piñacué, indígena páez



Daniel Piñacué
en *Testigos de un etnocidio*



Imagen de educación popular
de *Nuestra voz de tierra*,
reciclada en *Testigos de un etnocidio*

Ahora, hablando en primera persona cuarenta años después, la voz de la propia Marta Rodríguez interroga estas mismas imágenes. «¿Cuántas cosas habrán pasado de las que nunca nos enteramos?», se pregunta. «Solo nuestras cámaras de cine llegaron a esos territorios, para denunciar mundialmente lo que se ignoraba en Colombia». La memoria, ya sea individual o cinematográfica, es falible y parcial; la elección de los hechos que denunciaron aquellos filmes en el auge de la militancia política de Silva y Rodríguez fue coyuntural y, en parte, casual. Pero ello no debe ser causa de un arrepentimiento melancólico ante la imposibilidad de haber filmado más sucesos igualmente importantes y sangrientos. Más bien, los registros que sí sobreviven deben usarse estratégicamente para fortalecer la conciencia histórica de los pueblos actuales. Más adelante, el líder y videasta nasa Daniel Piñacué, quien ha trabajado extensamente con Rodríguez, explica los proyectos educativos y culturales actuales en los cuales el pueblo nasa busca movilizar la identidad étnica como herramienta de lucha. En la siguiente secuencia cortamos a más imágenes de archivo, esta vez de *Nuestra voz de tierra*, en las cuales un indígena de Coconuco cuenta los proyectos educativos del CRIC en los años setenta, en los que la enseñanza sobre dirigentes indígenas históricos como Manuel Quintín Lame formaron una parte integral de las luchas por la tierra de ese entonces. Los programas de hoy, pues, no se ven en un vacío sino que tienen profundidad histórica.



Video en Internet

Testigos de un etnocidio

<http://goo.gl/2LrOX>



Fotografía fija del dirigente indígena
Manuel Quintín Lame de *Nuestra voz de tierra*,
reciclada en *Testigos de un etnocidio*.

Tanto la narración en *off* de Rodríguez como el manejo de imágenes contemporáneas y de archivo sugieren que la praxis cinematográfica de la documentalista puede verse como una analogía discursiva de la política de la memoria del CRIC. La propia cineasta aparece como personaje mucho más que en la mayor parte de su obra; la reflexividad en torno al encuentro entre su labor como realizadora y las duras realidades sociales que enfrenta no se limita a la creación de un contrapunto entre imagen y sonido, sino que se declara abiertamente. En una versión inicial del filme que no llegó al corte final, mientras nos muestra imágenes de archivo del líder nasa Benjamín Dindicué, asesinado en 1979 y homenajeado por Silva y Rodríguez en *La voz de los sobrevivientes*, Rodríguez nos advierte sobre la capacidad del cine para resucitar a los muertos; una clara propuesta en torno a la gran potencia, tanto afectiva como política, de la imagen en movimiento. A continuación una fotografía fija de Jorge Silva sentado en la mesa de edición, vuelca la reflexión sobre la propia cineasta; Silva es su propio muerto, y el proceso de realizar *Testigos de un etnocidio* parecería constituir, en parte, una restitución personal de su marido y correalizador fallecido hace ya más de veinte años. El documental militante, nos recuerda, no debe olvidar lo íntimo y lo subjetivo; si el cine es memoria, la memoria a su vez depende de procesos individuales y afectivos^[10].

El documental militante, nos recuerda, no debe olvidar lo íntimo y lo subjetivo; si el cine es memoria, la memoria a su vez depende de procesos individuales y afectivos.



Kimí Pernía Domicó, líder emberá katio,
en *Testigos de un etnocidio*. Fue secuestrado
y desaparecido por los paramilitares durante
la realización del documental.

Estas intervenciones profundamente personales de parte de Marta Rodríguez, sin embargo, no restan protagonismo a los que narran sus propios presentes y pasados aquí y en toda la obra de la documentalista; hombres y mujeres que viven, relatan, y a veces filman por sí mismos, la violencia, la desigualdad, la explotación económica y social, y la injusticia en Colombia; pero también, lo que es todavía más importante, la fortaleza y la dignidad con la cual ellos enfrentan y se resisten a esta cruenta realidad cotidiana. Todos los que se dirigen a la cámara de Rodríguez —algunos ya han sido asesinados, otros aún siguen su lucha— hablan con comprensión y elocuencia de la situación que los aqueja. Algunos no se limitan a denunciar la situación de los propios pueblos indígenas, sino que enuncian verdades incómodas sobre la sociedad colombiana en general; son *inappropriate others* (otros incómodos), en los términos de la antropóloga Joanne Rappaport, que comprenden desde dentro los sistemas políticos, sociales y culturales tanto indígenas como no indígenas, y utilizan tal conocimiento para su ventaja^[11]. Cito en extenso al videasta kankuamo Daniel Mestre, entrevistado casi al final de *Testigos de un etnocidio*:

Los colombianos nos han construido culturalmente para que nos matemos entre nosotros. [...] Uno mira y Colombia ha sido un país que ha vivido constantemente en guerra: la Guerra de Colonias, la Guerra de Independencia, de la Conquista, la Guerra del Caucho que era supuestamente política, que la guerra de la marihuana, de la cocaína, hay guerra por la tierra, y para que haya guerra tiene que haber alguien que la haga, y los que están interesados en que nosotros nos matemos, es la gente de afuera [...]. Entonces necesita que gente de adentro se esté matando para venir a hacer ellos sancocho aquí, para venir a extraer lo que tenemos [...]. Mientras [en] la Guerra de los Mil Días nos matábamos entre los liberales y los conservadores, Estados Unidos se llevó el departamento de Panamá; mientras nos matábamos en la guerra política, Estados Unidos sembraba coca, traía la coca de Ecuador y Perú, y la procesaba aquí y se la cargaba para Estados Unidos, e iba ampliando todo su emporio de megaproyectos. Y todavía ahora, mientras la guerrilla, el ejército y los paras se dan bala, ellos llegan después a llevarse la riqueza; eso lo está viendo uno en el Putumayo, en el Arauca, en el Chocó, en la Sierra.



Daniel Mestre, videasta kankuamo,
en *Testigos de un etnocidio*

En esta segunda mitad de *Testigos de un etnocidio*, las imágenes de archivo dan lugar al registro visual y oral más urgente de las luchas en contra del exterminio de los indígenas colombianos de hoy. La participación en el filme de videastas indígenas talentosos y elocuentes como Mestre y Piñacué —ellos mismos formados por Rodríguez en talleres de video, y a la vez influencias formativas en el propio desarrollo del trabajo de la cineasta— demuestra que el proyecto de Rodríguez no se agota en su obra, sino que continúa en muchas direcciones, a través de los que han estudiado y colaborado con ella durante estas décadas. Sus propios testimonios perduran en su obra, pero su trabajo asegura que mientras haya violencia, habrá quien la atestigüe.

* * *

Notas

[1] Para una filmografía extensa de la obra de Marta Rodríguez y de sus colaboradores, ver *Jorge Silva/Marta Rodríguez: 45 años de cine social en Colombia*, Bogotá, Cinemateca Distrital, 2008, catálogo de una retrospectiva integral llevada a cabo en la Cinemateca Distrital en diciembre de 2008. Las fechas de producción de todas las películas están tomadas de la filmografía que aparece en el sitio web oficial de la Fundación Cine Documental de Marta Rodríguez, <http://www.martarodriguez.org/martarodriguez.org/Documentales.html> (consultado 1 de octubre de 2012).

[2] Margarita de la Vega, “El cine documental de Marta Rodríguez y Jorge Silva: la compleja expresión de la realidad nacional”, en *Jorge Silva/Marta Rodríguez: 45 años de cine social en Colombia*, Bogotá, Cinemateca Distrital, 2008, pp.12-20. Para recientes análisis en profundidad de toda la obra de Rodríguez, véanse el artículo de De la Vega citado arriba, y Juana Suárez, “Marta Rodríguez: el silencio, nunca”, *Premios Toda una Vida 2008*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2009, pp. 106-149. Ver también Carlos Andrés Bedoya Ortiz, “Marta Rodríguez: memoria y resistencia”, *Nómadas* 35, octubre 2011, pp. 201-212.

[3] Andrés Caicedo y Luis Ospina, “Entrevista con Jorge Silva y Marta Rodríguez”, *Ojo al Cine* 1, 1974, pp. 35-43.

[4] Tanto Margarita de la Vega como Juana Suárez interpretan *Nacer de nuevo* de esta manera; ver De la Vega, “El cine documental”, p.17; Suárez, “Marta Rodríguez”, pp. 134-136.

[5] Ver al respecto varios testimonios de realizadores y espectadores indígenas compilados por Marta Rodríguez en *A nuevas tecnologías, nuevas identidades*, manuscrito sin publicar.

[6] Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, 2a ed., Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 2010 [2001], p.181.

[7] Nichols, *Introduction to Documentary*, p. 184 (mi traducción).

[8] Dennis West y Joan West, “Conversation with Marta Rodríguez”, *Jump Cut* 38, junio de 1993, pp. 39-44.

[9] Walter Benjamin, *Illuminations* (trad. Harry Zorn), Londres, Pimlico (1999 [1955]), pp. 247; 254.

[10] Agradezco a Marta Rodríguez el haberme enseñado este corte inicial de la película. Asimismo, para una discusión de los materiales de descarte de *Chircales*, véase Bedoya Ortiz, “Marta Rodríguez”, pp. 206-207.

[11] Joanne Rappaport, “Redrawing the Nation: Indigenous Intellectuals and Ethnic Pluralism in Contemporary Colombia”, en Mark

Turner y Andrés Guerrero (eds.), *After Spanish Rule: Postcolonial Predicaments of the Americas*, Durham, NC, Duke University Press, 2003, pp. 310–346.

**INVENTARIO
PARCIAL DE
CINE Y VIDEO
INDÍGENA
(1930-1992)**

El siguiente inventario empieza con los primeros registros de pueblos indígenas en el cine y el audiovisual colombiano y termina en 1992, un año bisagra dentro de la representación de esta población, marcado por la conmemoración del Quinto Centenario del descubrimiento y por el comienzo firme de un proceso de transferencia de conocimientos que ha llevado a los indígenas hacia su autorrepresentación.

EXPEDICIÓN AL CAQUETÁ

Dirección: César Uribe Piedrahita. **Año:** 1930-1931. **Formato:** 35 mm. **Duración:** 6 min. Blanco y Negro. **Sinopsis:** un grupo de expedicionarios entre los que se encuentra el médico y arqueólogo Uribe Piedrahita explora el Caquetá y en particular las riberas del río Ortegua, donde establece contacto con indígenas presumiblemente Karijona.

INDÍGENAS DEL NORTE DE COLOMBIA

Dirección: [s. n.]. **Año:** 1932. **Formato:** 16 mm. **Duración:** 15 min. Blanco y Negro. **Productor:** [s. n.] Colombia. **Fotografía:** Gustaf Bolinder. **Sinopsis:** imágenes de la vida cotidiana de los Wayúu de la Península de la Guajira, los Yuco de la Sierra de Perijá y los Arhuaco de la Sierra Nevada de Santa Marta.

A JOURNEY TO THE OPERATIONS OF THE SOUTH AMERICAN GOLD PLATINUM CO., IN COLOMBIA SOUTH AMERICA

Dirección: Kathleen Romelli (atribuido a) **Año:** 1937. **Formato:** 16 mm. **Duración:** 15 min. **Formato:** 16 mm. Blanco y Negro. **Productor:** South American Gold Platinum. **Sinopsis:** filme empresarial destinado a promover la imagen de la compañía estadounidense South American Gold Platinum, que en la época tenía el monopolio de la explotación aurífera del Chocó. El filme presenta algunas imágenes de los habitantes de la región, entre los cuales figuran algunos indígenas.

SAN AGUSTÍN

Dirección: Juan Friede. **Año:** 1942. **Sinopsis:** primer documento filmico conocido sobre el sitio arqueológico de San Agustín, que permite establecer el estado de conservación de la estatuaría prehispánica en aquel entonces. Exhibido en diferentes lugares del mundo, fue donado en 1982 a la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

AMANECER EN LA SELVA

Dirección: Miguel Rodríguez. **Año:** [s. f.]. **Formato:** 16 mm. **Duración:** 15 min. Blanco y Negro. **Sonido:** L. V. Vargas. **Montaje:** Pedro López. **Sinopsis:** la población indígena del Chocó es objeto de una campaña de evangelización y de «civilización» por parte de un grupo de misioneros claretianos.

LA ISLA DE LOS DESEOS

Dirección: Jorge Restrepo. **Año:** finales de los años 50. **Formato:** 16 mm. **Duración:** 62 min. Color. **Productor:** Jorge Restrepo. **Cámara:** Jorge Restrepo. **Sinopsis:** Jorge Restrepo realiza una película promocional de la comunidad claretiana en Colombia. A través de una narración hecha por un sacerdote a un grupo de niños se presentan diversas etapas de la vida de un misionero: la formación en un seminario, la ordenación, el trabajo en la tierra de misión. El relato hace énfasis en el trabajo de evangelización adelantado por el Padre Alcides Fernández en las selvas y costas del Darién, donde se encuentra la Isla de los Deseos. Al final, uno de los niños que escuchaba atentamente el relato decide ingresar al seminario claretiano para continuar con ese trabajo de misión.

EL VALLE DE LOS ARHUACOS

Dirección: Vidal Antonio Rozo. **Año:** 1964. **Formato:** 35 mm. **Duración:** 70 min. Blanco y Negro. **Productor:** Empresa Cinematográfica Colombiana Calima. **Fotografía:** José Enrique Girón. **Montaje:** Alejandro Bodas Ramírez. **Música:** Fabio González Zuleta. **Sinopsis:** el título inicial de esta película era *Luz en la Sierra*. A través de una historia de amor entre dos jóvenes arhuaco se construye un filme de evangelización a partir de la oposición simbólica «Luz» (cristianismo) y «tinieblas» (las creencias religiosas de los arhuaco).

LA LEYENDA DE EL DORADO

Dirección: Francisco Norden Caycedo. **Año:** 1968. **Formato:** 16 mm. **Duración:** 18 min. Color. **Productor:** Francisco Norden Caycedo. **Sinopsis:** según la leyenda de El Dorado, el lago de Guatavita oculta un rico tesoro. En este documental, la leyenda sirve de marco narrativo para presentar imágenes de obras de orfebrería, cerámica y escultura de las culturas Tairona y San Agustín.

LA FIESTA DEL INDIO EN QUIBDÓ

Dirección: Nina S. De Friedemann. **Año:** 1970. **Formato:** S-8 mm. **Duración:** 18 min. Color. **Productor:** (s. n.), Colombia. **Fotografía:** Hernando Sabogal. **Sinopsis:** los habitantes negros y mestizos de la capital del Chocó se reúnen para celebrar la tradicional fiesta dedicada a los indígenas embera.

EMBERA: AL FINAL DEL CAMINO - EMBERA: THE END OF THE ROAD

Dirección: Brian Möser. **Año:** 1971. **Formato:** 16 mm. **Duración:** 60 min. Color. **Productor:** Granada Televisión, Inglaterra. **Fotografía:** Mike Whitaker. **Sinopsis:** documental que narra los conflictos de la época entre los embera, los «libres» (descendientes de esclavos liberados) y los misioneros católicos. Los embera perciben como una amenaza el paso de la carretera Panamericana por su territorio.

EL ÚLTIMO DE LOS CUIVA - THE LAST OF THE CUIVA

Dirección: Brian Möser. **Año:** 1971. **Formato:** 16 mm. **Duración:** 75 min. Color. **Productor:** Granada Televisión, Inglaterra. **Fotografía:** Ernest Vincze. **Sinopsis:** hostigados por ganaderos y colonos que se han apropiado de sus tierras, los cuiva han sido prácticamente exterminados. El testimonio de un sobreviviente de una de las más cruentas masacres se convierte en el hilo conductor del filme.

LA GUERRA DE LOS DIOSES - WAR OF THE GODS

Dirección: Brian Möser. **Año:** 1971. **Formato:** 16 mm. **Duración:** 66 min. Color. **Productor:** Granada Televisión, Inglaterra. **Fotografía:** Ernest Vincze. **Música:** Indígenas mukú y barasana. **Sinopsis:** documental que narra la lucha entre misioneros católicos y evangélicos por la conversión y control de los grupos indígenas del Amazonas. El film explora las relaciones que se establecen entre misioneros, antropólogos e indígenas.

PLANAS TESTIMONIO DE UN ETNOCIDIO

Dirección: Jorge Silva y Marta Rodríguez. **Año:** 1971. **Formato:** 16 mm. **Duración:** 50 min. Blanco y Negro. **Productor:** Gustavo Pérez, Fundación Cine Documental e Instituto colombiano de desarrollo social. **Cámara:** Jorge Silva. **Montaje:** Marta Rodríguez y Jorge Silva. **Sinopsis:** este documental da a conocer la violencia que se desencadenó a comienzos de los años 70 contra los indígenas guahibo de la región de Planas, en los llanos orientales. Describe el hostigamiento contra la población indígena por parte de colonos y terratenientes luego de la creación de una cooperativa agrícola auspiciada por Rafael Jaramillo Ulloa, quien es acusado de subversión.

SAN AGUSTÍN

Dirección: [s.n.]. **Año:** 1973. **Formato:** 16 mm. **Duración:** 12 min. Color. **Sinopsis:** reportaje para la televisión. Imágenes de la estatuaria megalítica del Parque arqueológico de San Agustín.

OBTENCIÓN Y USO DEL MAGUEY – GEWINNUNG VON AGAVE-FASERN, DREHEN VON SCHNUR

Dirección: Hermann Schlenker. **Año:** 1973. **Formato:** 16 mm. **Duración:** 9 min. Color. **Productor:** Institut für den Wissenschaftlichen Film. Alemania. **Sinopsis:** este documental presenta la manera como los arhuaco procesan el maguey hasta obtener la fibras con las que elaboran diversos objetos.

INDÍGENAS EN COLOMBIA

Dirección: [s.n.]. **Año:** 1973. **Formato:** 16 mm. **Duración:** 60 min. Color. **Productor:** Nipon

Audiovisual Productions. Japón. **Sinopsis:** en este film aparecen algunas de las manifestaciones culturales más significativas de los indígenas tatuyo, makuna, wanano y cubeo del Amazonas. Las lenguas indígenas son utilizadas en la narración.

AMAZONAS PARA DOS AVENTUREROS

Dirección: ¿Ernst Hofbauer? ¿Fernny Morosco? **Año:** 1974. **Formato:** 35 mm. **Duración:** 90 min. Color. **Productor:** Producciones Díaz Ercole, Tikuna Films (Colombia), Danny Films (Italia), Regina Films, Theo María Werner (Alemania). **Guión:** Selko Kunkera, **Fotografía:** Hans Jura. **Cámara:** Hans Jura y Adi Guertner. **Música:** Stelvio Cipriani. **Montaje:** Gianfranco Amiccucci. **Intérpretes:** Raquel Ercole, Wolf Goldan, Roberto Widmark, Rinaldo Talamonti, Eduardo Olaya, Esther Farfán, Fernando Poggi, Helena Varonesse. **Sinopsis:** Robert y Wolf son dos aventureros europeos, que se encuentran sin recursos en Colombia. En Santa Marta conocen a Rinaldo, un rico italiano que desea ir a la selva en busca de las Amazonas, una mítica tribu formada exclusivamente por mujeres, y que los invita a que lo acompañen en su proyecto. En el Amazonas, los jóvenes viven en completa armonía con las mujeres, pero deciden finalmente retornar a la «civilización».

TIERRA ES VIDA

Dirección: Jan-Henk Kleijn. **Año:** 1974. **Formato:** 16 mm. **Duración:** 20 min. Color. **Fotografía:** Nina S. De Friedemann. **Sinopsis:** documental que describe el valor y sentido que tiene la tierra para los guambiano.

DABUCURI: CEREMONIA DE INTERCAMBIO

Dirección: Alfonso Molano. **Año:** 1975. **Formato:** 16 mm. **Duración:** 14 min. Color. **Productor:** (s. n.), Colombia. **Sinopsis:** documental que muestra los usos, costumbres y mitologías de varias comunidades indígenas de la Amazonía, ubicadas en el río Paca, afluente del Papuri.

COFÁN

Dirección: B. Malkin. **Año:** 1975. **Formato:** 16 mm. **Duración:** 43 min. Blanco y Negro. **Productor:** Institut für den Wissenschaftlichen Film Göttingen, Alemania. **Sinopsis:** serie documental compuesta por siete cortos filmados entre 1970 y 1971. Muestra diversos aspectos de la cultura de los cofán tales como el procesamiento de la yuca, la preparación del «yoco», la elaboración de instrumentos utilizados en la pesca y la caza.

EL PECADO DE SER INDIO

Dirección: Jesús Mesa García. **Año:** 1975. **Formato:** 16 mm. **Duración:** 15 min. Color. **Productor:** Promotora cinematográfica internacional Colombia. **Fotografía:** Luis Cuesta. **Montaje:** Tulio Jaramillo. **Sinopsis:** este filme se refiere a la masacre de «La Rubiera» en los Llanos orientales en 1976, en la cual perdieron la vida 16 indígenas cuiba.

NOANAMÁ

Dirección: B. Malkin. **Año:** 1975. **Formato:** 16 mm. **Duración:** 62 min. Blanco y Negro. **Productor:** Institut für den Wissenschaftlichen Film Göttingen, Alemania. **Sinopsis:** este filme se compone de siete cortos que fueron filmados en 1969. Entre los diferentes aspectos culturales que se muestran de los noanamá están el procesamiento de la caña de azúcar, la preparación de envases de calabaza, la obtención de pigmentos y la elaboración de vestuarios.

COMISARIO FAUSTINO

Dirección: Jim Billip y Bob Harris. **Año:** 1977. **Formato:** U-Matic. **Duración:** 29 min. Color. **Productor:** Billip-Harris y Sinapse Video Center. **Sinopsis:** al mismo tiempo que son descritos los conflictos que afectan al pueblo arhuaco, uno de los líderes de este pueblo narra la reconstrucción de una comunidad que ha vivido un periodo de aniquilamiento cultural.

LOS GUAMBIANOS - THE GUAMBIANOS

Dirección: Wolf Tirado y Jackie Reiser. **Año:** 1977. **Formato:** 16 mm. **Duración:** 60 min. Color. **Productor:** Icarus Films, Estados Unidos. **Sinopsis:** este documental describe la lucha del pueblo guambiano por preservar sus tradiciones y recuperar las tierras que les fueron usurpadas. Se presenta además de manera detallada la organización social de esta comunidad.

ACTIVIDAD DEL GRUPO INDÍGENA EN COLOMBIA

Dirección: Jairo Pinilla Tellez. **Año:** 1976. **Formato:** 16 mm. **Duración:** 70 min. Color. **Productor:** Coca Cola (Colombia). **Cámara:** Jairo Pinilla. **Montaje:** Jairo Pinilla. **Sinopsis:** documental sobre la comunidad embera.

EL RUGIDO DE LOS DIOS - THE ROAR OF THE GODS

Dirección: [s. n.]. **Año:** 1976. **Formato:** 16 mm. **Duración:** 84 min. Color. **Productor:** Museum of Modern Art of Latin America, Estados Unidos. **Sinopsis:** en este documental se presenta un análisis que interroga por el significado de los monolitos de San Agustín.

CUIVAS

Dirección: Antonio Montaña. **Año:** 1979. **Formato:** 16 mm. **Duración:** 23 min. Color. **Productor:** [s. n.]. **Sinopsis:** en su lengua nativa y por medio de un canto mítico, una mujer cuiwa narra el origen de su pueblo. Aparece el tema del hostigamiento por parte de los ganaderos y se hace referencia a la masacre de “La Rubiera” en Arauca, ocurrida en 1967.

ELABORACION DE CESTAS ENTRE LOS MAKÚ - FLECHTEN EINES SAMMEMKORBES

Dirección: F. Halle. **Año:** 1979. **Formato:** 16 mm. **Duración:** 16 min. Color. **Productor:** Institut für den Wissenschaftlichen Film Göttingen, Alemania. **Sinopsis:** este documental presenta la manera como las mujeres makú elaboran las cestas que luego utilizarán en la recolección.

FABRICACIÓN DE UNA MÁSCARA DE FIBRAS VEGETALES CON ROSTRO MODELADO - HERSTELLUNG EINER MASKENKAPU

Dirección: F. Haller. **Año:** 1979. **Formato:** 16 mm. **Duración:** 28 min. Color. **Productor:** Institut für den Wissenschaftlichen Film Göttingen, Alemania. **Sinopsis:** elaboración de una máscara ritual a partir de fibras procesadas.

INDIGENISMO COLOMBIANO

Dirección: Jesús Mesa García. **Año:** 1979. **Formato:** 35 mm. **Duración:** 12 min. Color. **Productor:** Productora Cinematográfica Internacional. **Sinopsis:** descripción de una serie de aspectos generales sobre la situación de los indígenas colombianos al final de los años setenta, en particular de su lucha por el respeto de sus culturas y territorios.

AMAZONAS: INFIERNO Y PARAÍSO

Dirección: Rómulo Delgado. **Año:** 1980. **Formato:** 35 mm. **Duración:** 90 min. Color. **Productor:** Diaz-Ercole, Cine Colombia. **Guión:** Rómulo Delgado. **Fotografía:** Gustavo Barrera. **Cámara:** Gustavo Barrera. **Sonido:** Gregorio Valtierra. **Montaje:** Pedro Sedano. **Música:** Luis Antonio Escobar. **Sinopsis:** observación de los pobladores de las riberas del río Amazonas desde su nacimiento hasta la desembocadura en el océano Atlántico.

CIVILIZACIÓN Y SUPERVIVENCIA

Dirección: Jesús Mesa García. **Año:** 1980. **Formato:** 35 mm. **Duración:** 9 min. Color. **Productor:** Promotora Cinematográfica Internacional. **Sinopsis:** presentación histórica de las prácticas de usurpación de las tierras indígenas, desde la llegada de los europeos. El filme denuncia la violencia contemporánea contra los pueblos indígenas.

LA VOZ DE LOS SOBREVIVIENTES

Dirección: Jorge Silva y Marta Rodríguez. **Año:** 1980. **Formato:** 16 mm. **Duración:** 20 min. Blanco y Negro. **Productor:** Fundación Cine Documental. **Fotografía:** Jorge Silva. **Sonido:** Ignacio Jiménez, Eduardo Burgos, Nora Drukovka. **Montaje:** Jorge Silva y Marta Rodríguez. **Sinopsis:** este documental fue realizado a petición del Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC) con el fin de presentarlo ante el Tribunal Russel en Holanda para denunciar las persecuciones, torturas y asesinatos de los cuales eran víctimas los indígenas del Cauca bajo el régimen de Julio César Turbay

Ayala (1978-1982).

AVIÓN CANÍBAL - AVION CANNIBALE

Dirección: Cristohe Peray. **Año:** 1980. **Formato:** 16 mm. **Duración:** 42 min. Color. **Productor:** Filmagic, Francia. **Sinopsis:** para los indígenas empewena del Amazonas el avión representa la llegada del blanco a su territorio. Panchofa y su familia cuentan esta historia.

HOLOCAUSTO CANÍBAL

Dirección: Ruggero Deodato. **Año:** 1981. **Formato:** 35 mm. **Duración:** 105 min. Color. **Productor:** Bolivariana Films (Colombia), F. D. Cinematográfica S. R. L. (Italia). **Guión:** Norman Mejía. **Fotografía:** Juan Carlos Fernández. **Cámara:** Roberto Forges Davanzati. **Montaje:** Ruggero Deodato y Darío Fernández Madrigal. **Sonido:** Eduardo Castro. **Intérpretes:** Francesca Ciardi, Giorgio Barbareschi, Perry Pirkanen, Ross Tyree, Robert Kerman, Mauricio Rodríguez, Guillermo Bueno, William Sánchez, Ángel Manuel García, Edgardo Maza Anaya. **Sinopsis:** un grupo de antropólogos estadounidenses desaparece en el Amazonas. Una expedición que parte en su búsqueda descubre, antes de desaparecer también, que los antropólogos fueron devorados por indios caníbales.

LA HERENCIA DE SERANKUA

Dirección: Siegfried Kaetsch con la participación de la comunidad arhuaca de la provincia del Magdalena. **Año:** 1981. **Formato:** 16 mm. **Duración:** 45 min. Color. **Productor:** (s. n.), Colombia. **Montaje:** Felipe S. Paz R. y Siegfried Kaetsch. **Sonido:** Nicolai Kaetsch. **Sinopsis:** descripción de los principales problemas que debe afrontar la comunidad ijka (arhuaco): la tierra, la educación, el proselitismo religioso. La película presenta además las festividades de esta comunidad.

RADIO LA SELVA - RADIO LA JUNGLE

Dirección: Christophe Peray. **Año:** 1982. **Formato:** 16 mm. **Duración:** 56 min. Color. **Productor:** Filmagic, Francia. **Sinopsis:** los Empewena del río Peludo, en plena selva amazónica, no habían tenido contacto con la «civilización». Los «blancos» solamente existían para ellos en forma de misteriosas leyendas traídas desde muy lejos por otros grupos nómadas con quienes comerciaban diferentes artículos, entre ellos, grabadoras. Al final, un hombre «blanco» decide llegar hasta ellos y grabar ese primer contacto, en circunstancias inesperadas.

NUESTRA VOZ DE TIERRA, MEMORIA Y FUTURO

Dirección: Marta Rodríguez y Jorge Silva. **Año:** 1974-1980. **Duración:** 100 min. **Formato:** 16 mm. Blanco y Negro. **Productor:** Marta Rodríguez, Jorge Silva, Fundación Cine Documental. **Guión:** Marta Rodríguez y Jorge Silva. **Fotografía:** Jorge Silva. **Cámara:** Jorge Silva. **Música:** Jorge López (compositor y director del Grupo Yaki-Kandrú), Juan Márquez (asesor), Temas indígenas del Cauca, Iannis Xenakis (fragmentos de Polytope y Medea). **Montaje:** Marta Rodríguez, Jorge Silva y Caita

Villalón. **Intérpretes:** Diego Vélez, Julián Avirama, Eulogio Gurrute, comunidad indígena de Coconuco. **Sinopsis:** registro de las luchas por la recuperación de la tierra del resguardo indígena Coconuco en el Cauca.

KAPAX DEL AMAZONAS

Dirección: Miguel Ángel Rincón. **Año:** 1982. **Formato:** 35 mm. **Duración:** 92 min. Color. **Guión:** Miguel Ángel Rincón. **Productor:** Producciones Maro. **Dirección de Fotografía:** Tote Trenas. **Cámara:** Orlando Moreno y Gilberto Abrew. **Sonido:** Heriberto García. **Intérpretes:** Alberto Rojas Lesmes “Kapax”, María Bauza Max, Aldo Sambrell, Eva Bravo, Rosa María Mora, Flora Marina Rodríguez, Elsa Cristina Porras, Alfonso Sanabria Lozano, Pepe Lozano Vargas, Gabriel de los Ríos, danzas de Armero (Tolima). **Sinopsis:** drama sentimental y filme de aventuras. El avión en el que viajan Linda, una antropóloga estadounidense, y su marido, se estrella en la Amazonía. Mientras que el marido es devorado por los cocodrilos, Linda es rescatada por el indio Kapax, de quien termina enamorándose.

LA VOZ DE LA RAZA

Dirección: Jesús Mesa García. **Año:** 1983. **Formato:** 35 mm. **Duración:** 9 min. Color. **Productor:** Promotora Cinematográfica Internacional. **Sinopsis:** el documental describe algunos efectos negativos de la «civilización» en la vida y cultura de los pueblos indígenas. Lanza un llamado por el respeto a sus derechos y por el reconocimiento de sus culturas.

LOS EMBERA

Dirección: Roberto Triana Arenas. **Año:** 1985. **Formato:** 16 mm. **Duración:** 100 min. Color. **Productor:** Compañía de Fomento Cinematográfico. **Guión:** Roberto Triana y Camilo Hernández. **Fotografía:** Mario González. **Sonido:** Gustavo de la Hoz. **Montaje:** Roberto Triana Arenas. **Sinopsis:** documental sobre la vida cotidiana, los mitos y los rituales de una comunidad embera situada en la región del Alto Baudó.

GUMA LA CULEBRA

Dirección: Alejo Santa María y Cristina Echavarría. **Año:** 1985 o 1987. **Formato:** video. **Duración:** 26 min. Color. **Productor:** ETNOS televisión. **Sinopsis:** a partir de la construcción de una vivienda comunal, el filme propone una apertura hacia las creencias, técnicas y sistemas de organización social de los Kogui. Subraya el valor simbólico de la hoja sagrada.

CERRO NARIZ: LA ALDEA PROSCRITA

Dirección: Gloria Triana y Jorge Luis Ardila. **Año:** 1985. **Formato:** 16 mm. **Duración:** 50 min. Color. **Productor:** Compañía de Fomento Cinematográfico FOCINE. **Sinopsis:** Tomando como punto de partida el relato mítico de los orígenes del mundo y del hombre, el filme reconstruye la historia de

una aldea de la selva amazónica.

EL PAÍS DE LOS WAYUU (I, II, III)

Dirección: Beatriz Barros y Fernando Vélez. **Año:** 1985. **Formato:** 16 mm. **Duración:** 75 min. Color. **Productor:** Compañía de Fomento Cinematográfico FOCINE. **Montaje:** Mario Jiménez y Diego Ospina. **Sinopsis:** documental sobre la vida cotidiana de los Wayúu, sus costumbres y organización social.

EL CAMINO DEL BENKUNA

Dirección: Jaime Osorio y Mauricio Pardo. **Año:** 1986. **Formato:** 16 mm. **Duración:** 55 min. Color. **Productor:** Compañía de Fomento Cinematográfico FOCINE. **Sinopsis:** documental de la serie Yuruparí en el que los Waunana realizan una ceremonia de «flechamiento del cuerpo» para evitar que los niños sean atacados por enfermedades o malos espíritus. En esta ceremonia el Benkuna convoca a los espíritus aliados, para que con su fuerza protejan al niño.

LA CERA Y LA PLUMA

Dirección: Alejo Santa María y Cristina Echevarría. **Año:** 1986. **Formato:** video. **Duración:** 26 min. Color. **Productor:** ETNOS televisión. **Sinopsis:** el documental muestra las diversas tradiciones musicales de la Sierra Nevada de Santa Marta: indígenas, afrocolombianas e hispánicas. Muestra la confluencia de estas tradiciones en la música vallenata del Caribe.

MÚSICA Y DANZA

Dirección: (s. n.). **Año:** 1986. **Formato:** video. **Duración:** 70 min. Color. **Productor:** ONIC, CRIC, Wesson and Woyle. **Sinopsis:** a través de la música y las danzas típicas, los indígenas, reclaman el respeto a sus derechos. Paralelamente el video presenta imágenes de la vida y el trabajo diario de las comunidades presentadas.

SIERRA NEVADA

Dirección: (s. n.) **Año:** 1986. **Formato:** video. **Duración:** 25 min. Color. **Productor:** Inravisión y la Secretaria Ejecutiva del Convenio Andrés Bello. **Sinopsis:** la Sierra Nevada de Santa Marta ha sido asiento de culturas que han alcanzado un alto desarrollo tecnológico en armonía con la naturaleza. En el video se retoman las palabras de los cronistas que describieron a los Tairona, contrastándolas con los vestigios contemporáneos de su cultura.

LOS TAIRONAS: URBANISMO IDEAL

Dirección: (s. n.). **Año:** 1987. **Formato:** desconocido. **Duración:** 18 min. Color. **Productor:** Organización Indígena de Antioquia y Teleantioquia. **Sinopsis:** el documental presenta un enfoque

histórico de la antigua civilización tairona, de la Sierra Nevada de Santa Marta, subrayando su maestría en las artes artesanales, la arquitectura y la ganadería.

CIUDAD PERDIDA

Dirección: Juan Manuel Camargo. **Año:** 1988. **Formato:** video. **Duración:** 30 min. Color. **Productor:** Cromavisión. **Fotografía:** Andrew Klein. **Montaje:** Humberto Gutiérrez. **Sinopsis:** en la Sierra Nevada de Santa Marta, un grupo de arqueólogos ha identificado un estilo arquitectónico denominado «Buritaca 200» perteneciente a la cultura tairona. En el video se hace un recorrido por las terrazas de habitación, muros de contención y otros restos arqueológicos para dar cuenta del complejo sistema de adaptación al relieve desarrollado por los indígenas en la zona.

LOS ARHUACO, BUSCANDO RAICES

Dirección: Amanda Quijano. **Año:** 1989. **Formato:** video. **Duración:** 24 min. Color. **Productor:** Universidad de California y Chicano Studies. **Montaje:** Karen Tessler. **Sonido:** Greg Watkins. **Sinopsis:** reconstrucción de la historia del pueblo arhuaco, de sus reivindicaciones presentes y sus iniciativas de reapropiación cultural.

CRISTIANÍA: UNA COMUNIDAD QUE CONSTRUYE SU HISTORIA

Dirección: Luz Mercedes Cadavid. **Año:** 1989. **Formato:** video. **Duración:** 30 min. Color. **Productor:** Secretaría de Educación y Cultura, Colombia. **Fotografía:** Alejo Santamaría. **Montaje:** Álvaro Orozco S. **Sinopsis:** descripción de los comienzos de un programa de reapropiación cultural entre los Embera-Katío, basado en el estudio de documentos históricos y testimonios orales.

MÉDICOS DE LA SELVA Y LA MONTAÑA

Dirección: Pepe Bayona. **Año:** 1989. **Formato:** video. **Duración:** 25 min. Color. **Productor:** CEUSA, Colombia. **Guión:** Fernando Urrea. **Fotografía:** Aberlardo Marín Jr. **Sonido:** Harold Bayona. **Sinopsis:** presentación de las prácticas de los médicos tradicionales de las comunidades del Valle de Sibundoy.

BUSCANDO LA VIDA

Dirección: Felipe Paz. **Año:** 1990. **Formato:** video. **Duración:** 52 min. Color. **Productor:** Centro de Investigación y Educación Popular-CINEP. **Fotografía:** Jaime Barilla. **Montaje:** Germán Benito y Felipe Paz. **Sinopsis:** este documental describe una serie de elementos que intervienen en el conflicto intercultural y social entre indígenas y colonos negros de la región del río Satinga (Cauca).

DIOSONAMUTO - EL CAMINO DE DIOS

Dirección: Werner Cárdenas de la Cruz y Rafael Pardo Silva. **Año:** 1990. **Formato:** video. **Duración:** 27 min. Color. **Productor:** Universidad Tecnológica de los Llanos. **Guión:** Rafael Pardo Silva. **Fotografía:** Alberto Arango Mutis. **Montaje:** Werner Cárdenas de la Cruz. **Música:** Ricardo García Cuervo y Cruselina Amaya. **Sinopsis:** el documental presenta el legendario relato de los Sikuani sobre la construcción de un camino que une Maipures (Vichada) a San Martín (Meta). Cuwey hizo ese camino cuando Yacuculy raptó a su mujer Pumenerrua y huyó en una canoa; Cuwey no tenía canoa, por lo que debió seguirlos a pie; su andar dio origen a ese camino o «diosonamuto» en la lengua de los sikuani.

DOÑA ODILIA Y SUS COMPAS

Dirección: Roberto Triana. **Año:** 1990. **Formato:** video. **Duración:** 96 min. Color. **Productor:** Centro de Investigación y Educación Popular-CINEP y Colcultura. **Fotografía:** Jaime Bonilla. **Sinopsis:** doña Odilia y un chamán, indígena pijao del departamento del Tolima, presentan su medicina tradicional, costumbres y visión del mundo.

ENCUENTRO CULTURAL HUITOTO

Dirección: (s. n.) **Año:** 1990. **Formato:** video. **Duración:** 29 min. Color. **Productor:** Colcultura. **Sinopsis:** en 1990, cerca de cuatrocientos indígenas pertenecientes a diversas comunidades de la región amazónica se congregan en Puerto Berlín (Caquetá). Allí presentan sus tradiciones y costumbres, con el fin de mostrar la importancia de la trasmisión cultural a las nuevas generaciones.

DESDE EL CORAZÓN DEL MUNDO:

LA ADVERTENCIA DE LOS HERMANOS MAYORES. -

FROM THE HEART OF THE WORLD: THE ELDER BROTHER'S WARNING

Dirección: Alan Ereira. **Año:** 1990. **Formato:** video. **Duración:** 87 min. Color. **Productor:** British Broadcasting Company Enterprise, Inglaterra. **Sinopsis:** descripción de los efectos de la marihuana y el contrabando en la economía en la Sierra Nevada de Santa Marta, así como de la historia y valores culturales de la civilización tairona. El filme muestra igualmente la situación actual de sus pobladores y denuncia la violación de sus derechos.

GUAQUERÍA EN LA CUMBRE

Dirección: (s. n.) **Año:** 1990. **Formato:** video. **Duración:** 18 min. Color. **Productor:** Prego Televisión. **Sinopsis:** el saqueo y tráfico de vestigios arqueológicos atrae a muchos pobladores que encuentran en esta actividad ilícita un medio para salir de la pobreza.

IDENTIDAD PARA UNA COLOMBIA PLURAL

Dirección: Carlos Vladimir Zambrano. **Año:** 1990. **Formato:** video. **Duración:** 30 min. Color. **Productor:** Instituto Colombiano de Antropología. **Fotografía:** Elsa Cortés. **Sinopsis:** a través de

una serie de imágenes de archivo y de entrevistas a investigadores, el filme muestra el proceso de adaptación de las poblaciones indígenas a su medio ambiente y subraya la necesidad de reconocer la diversidad cultural para la reconstrucción de la identidad nacional.

MENSAJES INDÍGENAS

Dirección: (s. n). **Año:** 1990. **Formato:** video. **Duración:** 37 min. Color. **Productor:** Colcultura, Asuntos indígenas, Instituto Colombiano de Antropología. **Sinopsis:** Diversos grupos indígenas colombianos dirigen un mensaje al hombre «blanco» para instarlo a proteger la Madre tierra.

MUJER ZENÚ: UNA VIDA UNA LUCHA

Dirección: (s. n.) **Año:** 1990. **Formato:** video. **Duración:** desconocida. **Productor:** Teleprinter, Colombia. **Sinopsis:** documental que presenta las condiciones de vida de la mujer zenú y la organización de un encuentro de mujeres con el fin de discutir y buscar soluciones a sus problemas.

NA MANTEY YUWE

Dirección: Juan Camilo Jaramillo. **Año:** 1990. **Formato:** video. **Duración:** 45 min. **Productor:** Fundación social, Colombia. **Sinopsis:** el video narra la historia del sacerdote indígena Álvaro Ulcué, desde su contribución a la movilización nasa por la recuperación de la tierra hasta su asesinato instigado por los propietarios de grandes haciendas en 1984.

KANTUS. EL ÚLTIMO VIAJE - KANTUS. LE DERNIER VOYAGE

Dirección: Francisco Norden. **Año:** 1990. **Formato:** video. **Duración:** 51 min. **Productor:** Arions productions. **Sinopsis:** el filme evoca la desaparición de las tradiciones del pueblo wayúu a través del éxodo de Kantus, una anciana que deja su pueblo para reunirse con su familia. Acompañada por dos niños, dos burros y tres cabras, Kantus parte sin esperanza de regreso. Atraviesa pueblos, rancherías y salinas antes de llegar al borde del mar donde viven los Wayúu más pobres, aquellos que no tienen ganado.

PRIMER ENCUENTRO LATINOAMERICANO DE ORGANIZACIONES INDÍGENAS

Dirección: Manuel Lara. **Año:** 1990. **Formato:** (s. n). **Duración:** desconocida. **Productor:** (s. n) **Sinopsis:** representantes de organizaciones indígenas y campesinas de América Latina se reúnen durante los días 7-12 de octubre de 1989 para expresar su oposición a la celebración del quinto centenario del «descubrimiento» de América.

ANANEKO

Dirección: Joaquín Gutiérrez y Juan Carlos Barrero. **Año:** 1991. **Formato:** video. **Duración:** 52 min. **Productor:** (s. n.). **Sinopsis:** presentación de algunos aspectos de las culturas witoto y andoke

del Amazonas: vida cotidiana en la maloca, alimentación, cultura de la coca, rituales y costumbres.

EL AUTODESCUBRIMIENTO

Dirección: Berta Lucía Gutiérrez, Alonso Salazar. **Año:** 1991. **Formato:** video. **Duración:** 30 min. **Productor:** Centro de Producción de Televisión de la Universidad de Antioquia. **Sinopsis:** descripción de los problemas sociales y económicos de los Embera: falta de servicios públicos, cobertura de salud deficiente, imposición de una educación que no reconoce su lengua ni sus tradiciones. Varios indígenas presentan su punto de vista a propósito del quinto centenario de la invasión europea.

COMUNIDAD ZENÚ. SAN ANDRÉS DE SOTAVENTO

Dirección: (s. n.). **Año:** 1991. **Formato:** video. **Duración:** 22 min. Color. **Productor:** Cinestudio Comunicar Teleprinter. **Sinopsis:** el documental presenta un relato de la organización y de las luchas de una comunidad zenú para recuperar sus tierras y defender su resguardo.

MENSAJES ECOLÓGICOS Y CULTURALES

Dirección: Hernán Darío Correa y Juan Gutiérrez. **Año:** 1991. **Formato:** video. **Duración:** 36 min. Color. **Productor:** Grabacolor y Asuntos indígenas, Colombia. **Sinopsis:** el filme recoge una serie de mensajes de diez comunidades indígenas, llamando a proteger las riquezas naturales y culturales del país. Cada uno es presentado en la propia lengua de los indígenas.

EL MUNDO DE LOS JAI

Dirección: Berta Lucía Gutiérrez, Alonso Salazar. **Año:** 1991. **Formato:** video. **Duración:** 25 min. Color. **Productor:** Centro de Producción de Televisión de la Universidad de Antioquia. **Sinopsis:** se resaltan los valores culturales de los embera de la zona del Pacífico, población que se acerca a las cincuenta mil personas.

LA LEYENDA DEL VICTORIANITO

Dirección: Ariel Forero. **Año:** 1991. **Formato:** video. **Duración:** 27 min. Color. **Productor:** CEPALC Cristianía. **Sinopsis:** Victorianito es el hijo de una indígena violada por un «blanco». Obligada a abandonarlo, ella deja al niño al cuidado de su abuelo. A la edad adulta, Victorianito trabaja en las tierras de su padre, sobre quien recae una maldición.

CALOTO... UN AÑO DESPUÉS

Dirección: Jesús Bosque. **Año:** 1992. **Formato:** video. **Duración:** 15 min. Color. **Productor:** CRIC. **Sinopsis:** la comunidad nasa se reúne para rememorar a las víctimas de la masacre de Caloto, perpetrada en 1991.

EL CORPUS CHRISTI O LA FIESTA DEL SOL

Dirección: Alejo Santa María y Cristina Echavarría. **Año:** 1992. **Formato:** video. **Duración:** 25 min. Color. **Productor:** ETNOS televisión, Colombia. **Sinopsis:** filme etnológico sobre la celebración religiosa del jueves del Corpus y la preparación de los Promeseros del Santísimo Sacramento. El filme subraya el aspecto intercultural de la celebración: elementos indígenas y elementos del palenque negro, en un marco religioso heredado de la colonización española.

QUINIENTOS AÑOS DE RESISTENCIA Y SEGUIMOS LUCHANDO

Dirección: Jorge Mario Álvarez. **Año:** 1992. **Formato:** Desconocido. **Duración:** 50 min. Color. **Productor:** Tiempos Modernos, Colombia. **Sinopsis:** el pueblo kuna (tule) del Urabá es visitado por un grupo de televisión que quiere realizar un documental sobre su modo de vida, costumbres y creencias, presentando además su posición con respecto a las celebraciones del quinto centenario del «descubrimiento» de América.

COLOMBIA INGAS INDÍGENA

Dirección: (s. n). **Año:** 1992. **Formato:** video. **Duración:** desconocida. Color. **Productor:** ONIC. **Sinopsis:** el film muestra el éxodo de los Inga hacia Bogotá, subrayando los procesos de aculturación de esta comunidad.

VOCES DESDE LA ORILLA

Dirección: Gabriel Viera, William Villa. **Año:** 1992. **Formato:** video. **Duración:** 52 min. Video. Color. **Productor:** Asociación Campesina de San Juan, Organización Regional Embera Waunana. Organización de Barrios Populares y Coordinadora Nacional de Comunidades Negras. **Sinopsis:** descripción de los efectos que tiene sobre las poblaciones indígenas y afrocolombianas, la llegada de las grandes industrias pesqueras, madereras y mineras que degradan la región del Pacífico.

* * *

Los autores

Angélica María Mateus Mora

Doctora en Estudios Cinematográficos y Audiovisuales de la Universidad Sorbonne Nouvelle–París 3. Enseña en el Departamento de Estudios Hispánicos y Latinoamericanos de la Universidad François-Rabelais de Tours. Autora, en particular, de *Cinéma et audiovisuel latino-américains. L’Indien : images et conflits* (París, 2012).

David M. J. Wood

Investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y Doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos por la Universidad de Londres. Ha publicado artículos en revistas (entre ellas *Secuencia*, *Cosmos and History*, *Ensayos: Historia y Teoría del Arte* y *Quarterly Review of Film and Video*), así como capítulos en libros, sobre diversos aspectos del cine latinoamericano. Es coeditor con Aurelio de los Reyes del libro *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardias y ocaso*, de próxima publicación. Es miembro del Comité Editorial del *Journal of Latin American Cultural Studies*.

* * *



CINEMATECA
distrital

17A.2012
Nueva época

c u a d e r n o s d e

CINE COLOMBIANO

Cine y video indígena:
del descubrimiento al
autodescubrimiento



MinCultura
Ministerio de Cultura

PROSPERIDAD
PARA TODOS



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

BOGOTÁ
HUMANANA

CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE - Instituto Distrital de las Artes