



**Imagen 01: Portada del Catálogo.**

## **Pueblos Indígenas de América Latina y el Caribe: Catálogo de Cine y Video**

Beatriz Bermúdez Rothe

Recopilación y Edición

CLACPI - Biblioteca Nacional de Venezuela

1995

Por **Leonarda De La Ossa Arias**<sup>1</sup>

*“Vale la pena vivir. Hemos avanzado tanto en nuestra lucha que vale la pena vivir. No luchamos para que haya más muertos. Los pueblos de América Latina han demostrado que repudian la guerra y queremos vivir. Anhelamos una patria libre, armoniosa, multicolor, de mucha riqueza de vida...” (pág. 1)*

Con estas palabras de la indígena guatemalteca Rigoberta Menchú, Premio Nobel de la Paz en el año 1992, se inicia el recorrido a lo largo de 608 páginas de este titánico esfuerzo emprendido por el Comité Latinoamericano de Cine de los Pueblos Indígenas – CLACPI que, en cabeza de la antropóloga venezolana y miembro fundadora de CLACPI Beatriz Bermúdez, tuvo como tarea una propuesta diez años antes de su publicación, en el año 1985 en el marco del I Festival Latinoamericano de Cine de los Pueblos Indígenas desarrollado en México.

Esta tarea fue "*conformar una filmografía que recogiera los títulos y fichas técnicas de toda la producción latinoamericana que hubiese abordado, de una u otra forma, la problemática de los Pueblos Indígenas*" (pág. 8). Este catálogo está organizado por países y cada uno por orden cronológico, considerando 1.089 títulos o entradas, algunos de los cuales comprenden series de cortometrajes pudiendo esto elevar a 1.500 el número de producciones, donde se insta a que este mismo sea profundizado, actualizado y re editado con futuras investigaciones. Lo complementan una introducción, índices, directorios, instrucciones de uso, y cinco estudios de especialistas en cine y video de tema indígena.

Sin duda alguna es un aporte para su tiempo sin precedentes y hoy se convierte en un catálogo de consulta obligada en el campo del cine y el video indígena, porque muy a pesar de las limitaciones frente a la información de la cual no pudieron encontrar pistas, tales como datos sobre las etnias que aparecían en las producciones, sistematiza y deja una huella del cúmulo de producción cinematográfica sobre los pueblos indígenas, lo cual se convierte en un primer paso no sólo en los procesos de devolución de la imagen sino en aquellos de sistematización tanto de la producción acerca de ellos como también la producción hecha por ellos, en tanto brinda información de la cual muchos de los que fueron filmados no tenían referencias ni copia alguna.

En 1995 se pone a disposición del público en la Biblioteca Nacional de Venezuela este material dejando abierta la posibilidad de incorporar elementos complementarios sobre la información que allí se suministra. La contextualización que brinda el catálogo se vale de un mapa que sitúa geográficamente a los pueblos indígenas informando los nombres de cada una de las etnias que lo habitan, el área de extensión total del país, su capital y la población total e indígena.

Se hace necesario brindar un panorama de la magnitud de la información que presenta el catálogo en relación a las categorías – materias establecidas para la clasificación del material, con esto se develan aspectos relevantes del cine y el video sobre indígenas y aquel hecho por y con la participación activa de los mismos. Vale la pena recalcar que en la justificación para la elaboración del catálogo se hace explícito el interés más que evidente para su tiempo, de identificar el material independientemente de si en la realización había o no participación indígena, en tanto el interés principal estaba centrado en sistematizar la producción de Latinoamérica y el Caribe. El Catálogo se inscribe en la Colección V Centenario del encuentro entre dos mundos 1492 – 1992; 1498 – 1998 de la Biblioteca Nacional de Venezuela recopilado y editado por Beatriz Bermúdez, y mandado por el Comité Latinoamericano de Cine de los Pueblos Indígenas – CLACPI.

Los criterios generales establecidos fueron:

- *"Que el tema principal de la obra o el objeto principal del discurso cinematográfico fuera un pueblo indígena, algún aspecto de su vida de su historia o tradición oral.*
- *Que el contenido, fuera documental o ficcionado, estuviera basado en una realidad histórica, respetuoso de la dignidad del pueblo en cuestión.*
- *La excepción era para aquellas superproducciones y títulos de ficción en los que los misioneros, funcionarios públicos, conquistadores, benefactores o criollos, con crisis personales ante lo indígena, son los protagonistas y en las que los indígenas aparecen sólo como parte del decorado. Se exceptúan de esta exclusión algunos títulos hechos por misioneros que consideraron por el valor documental y la riqueza de la información que ofrecían sobre los indígenas muchas de sus imágenes" (pág. 5).*

El resultado que tuvo esta búsqueda titánica se ve reflejado, más allá que en la identificación y catalogación de cada una de las 1.089 obras, en la elaboración del índice de materias – temáticas que se abordan, lo cual indica que para el año 1995 las producciones audiovisuales habían abordado un total de 122 temas sobre los pueblos indígenas, rescatando mayoritariamente las actividades de subsistencia, arqueología, autogestión, cambios socio culturales, condiciones socio económicas, danzas, derechos humanos, ecología y recursos naturales, emigración e inmigraciones, fiestas religiosas, historia, genocidio, mitología y mitos, mujer, música, niños, relaciones inter étnicas, resistencia cultural, ritos y ceremonias, tenencia de tierras, testimonios, textiles y tejidos, vida social y costumbres. Del total de las películas contenidas en el catálogo 40 de ellas son producidas por realizadores indígenas.

Los países de procedencia de los pueblos indígenas representados en las producciones son los siguientes: Argentina con 15 etnias, Bolivia con 36 etnias, Brasil con 72 etnias, Cuba y República Dominicana con 3 etnias, Chile con 7 etnias, Colombia con 54 etnias, Costa Rica con 8 etnias, Ecuador con 13 etnias, Guatemala con 22 etnias, Guayana Francesa con 8 etnias, Honduras con 8 etnias, México con 55 etnias, Nicaragua con 3 etnias, Panamá con 8 etnias, Paraguay con 17 etnias, Perú con 53 etnias, Suriname con 10 etnias y Venezuela con 25 etnias representadas. El 50% de las realizaciones son hechas por realizadores de Latinoamérica y el Caribe.

Esta amplia representación de los pueblos indígenas da cuenta no sólo de las innumerables investigaciones de carácter monográfico relacionadas con estos audiovisuales, sino que también nos entrega un dato importante: por lo menos 900 producciones fueron hechas sin participación de pueblos indígenas en su realización, siendo objetos del registro y no sujetos activos en la elaboración del mismo.

En la tabla que se presenta a continuación se nombran las 122 temáticas abordadas en las producciones audiovisuales catalogadas. En paréntesis se indica la cantidad de producciones audiovisuales que abordan cada tema.

Nº	Tema	Nº	Tema	Nº	Tema	Nº	Tema
1	Actividades de subsistencia (3)	32	Conflicto bélico (3)	63	Indumentaria y adornos corporales (13)	94	Primeros contactos (17)
2	Agricultura (23)	33	Conflicto inter étnicos (4)	64	Instrumentos indígenas (2)	95	Programas y proyectos de desarrollo (13)
3	Agua (abastecimiento) (7)	34	Conquista y colonización (4)	65	Invasión de tierras (1)	96	Pueblos desaparecidos (1)
4	Algodón (grana) (3)	35	Cooperativas (3)	66	Juegos y deportes (7)	97	Quinto centenario (1)
5	Alimentos	36	Compraventa (1)	67	Laguna (4)	98	Reconstitución histórica (4)
6	Autodignidad (14)	37	Crisis de etnias (7)	68	Lomas y siderargos (7)	99	Relaciones inter étnicas (2)
7	Autonomía (3)	38	Cultura y personalidad (6)	69	Lingüística (1)	100	Relaciones inter étnicas (10)
8	Antropología (investigación) (12)	39	Curare (veneno) (4)	70	Maz (grana) (3)	101	Religión (1)
9	Armas (7)	40	Genios (2)	71	Mazorcas (3)	102	Represas hidroeléctricas (3)
10	Arqueología (4)	41	Derechos humanos (3)	72	Matrimonio (2)	103	Resistencia cultural (9)
11	Arquitectura (6)	42	Desastres naturales (4)	73	Medicina tradicional (1)	104	Revitalización cultural (7)
12	Arte (12)	43	Ecología y recursos naturales (5)	74	Minerías y Minería (1)	105	Ritua de iniciación (1)
13	Arte rupestre (7)	44	Educación (1)	75	Misioneros evangélicos (8)	106	Ritua funerarios (1)
14	Artesanía y artesanos (2)	45	Embarcaciones (3)	76	Misioneros y reducciones católicas (1)	107	Ritos y ceremonias (7)
15	Asistencia técnica (3)	46	Emigración e inmigraciones (2)	77	Mitología y mitos (5)	108	Ruinas arqueológicas (4)
16	Autogestión (3)	47	Empresas indígenas (3)	78	Movimientos arqueológicos (8)	109	Rutinas (4)
17	Cambios socio-culturales (2)	48	Encuentros y congresos (2) indígenas	79	Movilizaciónes populares (4)	110	Saúde y enfermedades (3)
18	Cambios socio-económicos (1)	49	Etnocidio (1)	80	Mujer (8)	111	Shamanismo (2)
19	Canastas (8)	50	Expediciones científicas (7)	81	Música (2)	112	Socialización (4)
20	Caucho (Plantas) (1)	51	Familia (3)	82	Niños (2)	113	Sucubos (1)
21	Cebada (3)	52	Fiestas (1)	83	Orfeonía (3)	114	Terra (1)
22	Cerámica (1)	53	Fiestas religiosas (1)	84	Organización política (1)	115	Tecnología y tecnología (1)
23	Ciclo de vida (6)	54	Genética (1)	85	Organización social (1)	116	Tenencia de tierra (4)
24	Coca (grana) (3)	55	Genocidio (1)	86	Fanto (1)	117	Testimonios (3)
25	Codices (1)	56	Herajuan (grana) (1)	87	Fotografías y videos realizados por indígenas (4)	118	Textiles y tejidos (2)
26	Comercio (1)	57	Historia (9)	88	Fotografías (1)	119	Trabajo comunitario (1)
27	Comunicación (2)	58	Historia de vida (14)	89	Fotografía (1)	120	Trabajo, condiciones (1)
28	Comunicación audiovisual (8)	59	Huayruro (1)	90	Fotografía (2)	121	Tradición oral (5)
29	Condiciones socioeconómicas (5)	60	Identidad (1)	91	Fotografía, explotación (1)	122	Uxas (grana) (1)
30	Turismo (1)	61	Vida social y costumbres (1)	92	Vivienda (1)		
31	Indígenas en la literatura (1)	62	Virtus corporal (1)	93	Políticas indígenas (1)		

**Tabla 01: Índice de materias representadas en las producciones audiovisuales catalogadas (Elaborado por Leonarda de la Ossa).**

## Venezuela y contexto latinoamericano

Las organizaciones de los pueblos indígenas en casi todo el continente en la década del ochenta incorporaron el video a sus procesos, lo cual tuvo como antecedente la llegada del formato súper ocho y el tránsito inminente del celuloide al video, facilitando el acceso a innumerables sectores, no sólo indígenas sino afro-descendientes, palenqueros, raizales, campesinos y pueblos. Es así como estas organizaciones se dedicaron a grabar horas infinitas de material sin ser editados. Sin embargo, se hace referencia a que 80 títulos con participación indígena en sus procesos de producción estaban participando en muestras nacionales e internacionales y formaron parte de la programación de televisoras regionales y locales y sobre todo pasaron a ocupar un espacio importante en la vida cultural de estas comunidades. Hacer video era más exequible al reducir los costos y al ser las cámaras más livianas.

En Argentina, México, Bolivia, Brasil, Colombia y Ecuador se adelantaban proyectos nacionales a cargo de ONGs en la capacitación de indígenas para el uso de los recursos audiovisuales. Allí florecieron Mario Agreda Sivila<sup>2</sup> y Luis Dionisio Mendoza<sup>3</sup>, al mismo tiempo que Marta Colmenares, Crisanto Manzano y Juan José García, estos últimos indígenas Zapotecas.

A partir de la realización del video “Logros y desafíos”, Crisanto Mansano cuenta: *“Para nosotros los zapotecas, el fracaso se convierte en frustración; sin embargo, buscamos caminos para seguir adelante. En este programa intento mostrar la historia reciente de las nueve comunidades organizadas de la Sierra de Juárez, sus luchas por obtener beneficios que de otra forma no habrían podido conseguir. De esta manera, se busca alentar a las autoridades municipales y a las personas que ocupan puestos importantes para que sigan luchando. Se trata de una historia llena de alegría y amargas experiencias, de respeto, de comprensión y violencia, de logros y desafíos”* (Crisanto Manzano Avella. Instituto Nacional Indigenista del programa de Transferencia de Medios. pág. 363).

A partir de esto, se reconoce el papel del Instituto Nacional Indigenista – INI y su política de Transferencia de Medios para el fomento de la aparición de nuevos realizadores que desde muchas de las organizaciones y comunidades que participaron buscaban formas de descolonización, aun cuando estaba en el marco de políticas gubernamentales e institucionales.

Dentro de este grupo de realizadores indígenas se destacan Jeannette Paillán<sup>4</sup> y Jaime Mariqueo<sup>5</sup> del grupo de estudios y comunicación Lulul Mawidha, ambos de Chile (Wallmapu), y Maurice Tiouka<sup>6</sup> de la Guyana Francesa.

En los géneros existentes predomina el documental, pero se pasa por todos; desde el video clip hasta series ficcionadas. En el catálogo se expresa que un gran número correspondía a *“los videos tipo reportaje, en los que principalmente expresan su preocupación por conservar sus tradiciones y costumbres y las denuncias sobre la violación de sus derechos”* (pág. 14). Para el caso venezolano Beatriz Bermúdez destaca el trabajo de Paul Tejos<sup>7</sup> que en 1941 realizó una película entre yaguas del Perú donde Unchi, el shaman de la comunidad, hizo de asistente de dirección y producción. Al mismo tiempo en la película "Yo hablo a Caracas" tuvo como asistente de dirección al indígena ye-kwana Alfredo Chamanare que además fue guía y traductor. Seguramente la participación de los pueblos indígenas en las realizaciones de las películas puede ser mayor a la enunciada, pero tal como lo afirma Beatriz Bermúdez *“no siempre dicha participación es reconocida con justicia en los créditos”* (pág. 14).

La producción se ha incrementado entre los realizadores latinoamericanos, quienes utilizaban en las décadas del ochenta y noventa este tipo de experiencias como una estrategia de capacitación no formal pero muy efectiva, pues inicia a los indígenas en el uso de herramientas audiovisuales. Así, las organizaciones indígenas de cada uno de los países incorporaron el uso del video al trabajar con algunos realizadores que introdujeron esta tecnología, lo cual permitió que accedieran a la herramienta donde muchos y muchas cultivarían y pulirían cada día sus propias narrativas tanto de autoría colectiva como individual. El acceso a capacitaciones como cursos y estudios en el exterior, como el caso del indígena kichwa Alberto Muenala<sup>8</sup>, que por ese entonces se destacaba, ayudó a promover la participación, ya no sólo de algunos individuos sino de la comunidad entera, en las diferentes etapas de producción.

La influencia de la transferencia de medios como metodología utilizada por muchos de estos y estas realizadores está inspirada en gran parte por la figura de Robert Flaherty que en el año 1922 realiza *“Nanook of the north”* con esquimales en la Bahía de Hudson. La Participación directa en la realización del film de sus *“interpretes”* fue una práctica a la que llamó *“observación participante”*.

Beatriz Bermúdez alude a los planteamientos de Asen Balikci para afirmar que *“lo que hace diferente a esta película del resto, es su dimensión profundamente humana, la cual revela con emotivas imágenes la cotidianidad y riesgos en la vida de nanouk y su familia”* (pág. 15).

El deterioro de los materiales y los débiles procesos de conservación de los mismos, hizo que de un gran número de horas filmadas y metros de celuloide no hayan visto la luz, pero justamente el esfuerzo conjunto con Bibliotecas, Cinetecas y Museos Nacionales aproximadamente, a partir de la década del ochenta, permitió la recuperación de algunas obras olvidadas. Esta década marcó el acceso de los indígenas a los medios para que ellos fuesen, como Bermúdez afirma, *“los artífices de su propia imagen, haciendo de la capacitación un instrumento de reafirmación étnica”* (pág. 19).

El catálogo presenta artículos escritos desde una perspectiva vivencial en el proceso del cine y el vídeo por colaboradores solidarios con este proceso de formación y transferencia de medios con pueblos indígenas en la búsqueda de diálogos con las visiones de científicos sociales, cineastas y antropólogos. Las reflexiones provienen desde cinco latitudes: Bolivia por Iván Sanjinés del Centro de Formación Cinematográfica – CEFREC, Brasil por Claudia Meneses del Museo del Indio en Rio de Janeiro, México por Ana Piño Sandoval, Perú con el análisis de Ricardo Bedoya, y Venezuela por la editora Beatriz Bermúdez.

### **La filmografía Brasileña de temática indígena**

Por su parte Claudia Meneses<sup>9</sup> presenta un análisis del cine en Brasil, poniendo especial énfasis en que el desarrollo y apropiación del mismo en este país es de vieja data; *“llegó en 1898 y se transformó en poco tiempo en un fenómeno social a nivel nacional”* (pág. 21). A su vez se establecen relaciones importantes frente al registro y documentación visual de los grupos étnicos brasileiros, pues este sería consecuencia de las expediciones militares que tienen como objetivo principal el reconocimiento de las regiones remotas del país. Es así entonces como *“el documento fotografiado, usado ampliamente para producir la memoria del trabajo de reconocimiento de las fronteras es complementado y modernizado por el uso del cine”* (pág. 23).

Meneses hace una historiografía de la producción audiovisual sobre los pueblos indígenas en los primeros años del siglo XX, situando un antecedente con el nombre del Mariscal Cândido Mariano Da Silva, que está ligado a la creación del Servicio de Protección a los Indios - SPI en 1910 y el del mayor del ejército Luiz Thomaz Reis, que hizo un registro visual sistemático de varias poblaciones indígenas del Brasil. Esta obra al año 1996 no había sido igualada.

El cine brasileño ha tenido una relación con los movimientos cinematográficos europeos en especial con el de Inglaterra y gran parte de los trabajos realizados han sido depositados en el Museo del Indio y la Fundación Cinemateca Brasileña de Sao Paulo. Predominaban los filmes que eran patrocinados por el gobierno y esto estuvo caracterizado por el enfoque institucional. Se marca una diferencia importante y a su vez es considerado un antecedente que contextualiza la producción brasileña que subvierte las lógicas de la institucionalidad y por ende ese enfoque específicamente está relacionado con el cambio en el estilo narrativo y las maneras de abordar el tema indígena. Estas producciones *“no deben ser entendidas como una expresión aislada o ajena al movimiento de realizadores independientes que se inició en Brasil en los primeros años de la década del 60 con creciente vitalidad”* (pág. 25).

El movimiento llamado Cine Novo de Brasil se concibió *“como un canal de expresión alternativo, una manera diferente de hacer cine que postulaba la creación de obras de carácter estrictamente personal. Además, propugnaba la revelación de la riqueza y la complejidad sociológica del país y la ruptura con los modelos culturales importados o impuestos desde afuera”* (pág. 25).

La creación de estas obras al estilo personal estuvo dominada no sólo por la llegada de cámaras portátiles, más livianas y capaces de sincronizar la imagen con un grabador de sonido magnético, sino también por los postulados e ideas que uno de los grandes maestros del cine etnográfico, Jean Rouch que junto a Edgar Morin pregonarían con la realización de *“Crónica de un Verano”* la teoría y metodología del cine – verdad *“como sinónimo de aprehensión de lo espontáneo. Para Rouch el cine – directo es un cine de montaje, donde el realizador y operador de la cámara domina el registro, seleccionando el material en el momento exacto en que recorta la realidad durante el acto de filmar”* (pág. 26).

De esta forma en este país *“la producción cinematográfica independiente, documental o de ficción profundiza una reflexión sobre la cultura propia, mientras que por su parte, la filmografía producida por la televisión nacional o extranjera, se mantiene al margen de ese aire innovador que alienta el nuevo cine. Este movimiento a su vez ya no admite la descripción, sea ésta realista o idealizada, de la cotidianidad indígena, lo válido es el uso del sonido directo asociado a la imagen, mostrar a los indígenas sin artificios, reflexionando sobre sus problemas y asumiendo, inclusive una visión crítica, del propio proceso filmico”* (pág. 26).

El paso de películas a vídeos como soporte, fue asumido como un principal recurso audiovisual por los movimientos populares e indígenas en la lucha y reivindicación de sus derechos, lo que estaría acompañado por los movimientos de reafirmación étnica de las comunidades indígenas no sólo de Brasil, sino de la región. Claudia Meneses lidera desde el Museo del Indio de Rio de Janeiro en 1987 la convocatoria para el primer curso de capacitación en recursos audiovisuales para indígenas organizado en el país en el marco del II Festival Latinoamericano de Cine de los Pueblos Indígenas.

### **Panorama del cine y video en Bolivia. Reflejos de un país mestizo**

Iván Sanjinés brinda un exhaustivo análisis del cine en Bolivia buscando hacer un panorama del mismo. Es así como se encuentra que en el año 1923 Pedro Sabarino crea Bolivia Films, lo cual dice que el cine se estaba haciendo desde hace mucho. Serían pioneros, de lo que Sanjinés considera como una segunda etapa del cine boliviano, las figuras de Jorge Ruiz y Augusto Roca que en 1952 en un contexto de medidas nacionales, como la ley de reforma agraria y la nacionalización de las minas, crean una nueva corriente de cine social en Bolivia. En 1960 Jorge Sanjinés, Oscar Soria y Ricardo Rada forman el grupo Kollosoyo que posteriormente tomaría el nombre de UKAMAU (Así es), haciendo películas con la participación activa de las comunidades, utilizando actores naturales que se representaban a sí mismos en las labores cotidianas.

Una de estas obras es “Yawar Mallku” (Sangre de Cóndor) la cual evidencia las campañas de control de natalidad desarrolladas por los cuerpos de paz norteamericanos en los Andes. La película causaría un gran impacto social, que se convierte en la antesala para la expulsión de los cuerpos de paz de Bolivia.

Sería en el año 1983 cuando se instala el Taller de Cine Minero en el distrito de Telamayú, al sur del país, como fruto de un convenio suscrito entre la Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia, la Embajada de Francia y fundación Varan. Querían con esto mostrar el mundo subterráneo del sur quechua del país.

Iván Sanjinés sitúa el cine de Jorge Sanjinés como un *“espacio de reflexión para el indígena boliviano y andino en general; marcado por un compromiso abierto propuso el desarrollo de un cine no sobre sino junto al pueblo”* (pág. 35). Su experiencia lo sitúa en un cine que no es un cine de autor y que está directamente relacionado con la misma historia de la llegada del cine a los sectores con los cuales él mismo ha trabajado, dentro de los que Iván Sanjinés destaca varias experiencias que analiza como pequeños estudios de caso que contextualizan los procesos de representación propia, de capacitación y transferencia de medios audiovisuales de los cuales fue pionero en Bolivia.

Estos son principalmente: el cine minero, el proceso de capacitación de mujeres Aymaras como reporteras en video, la experiencia del Centro de Comunicación Saphi Aru (Voz desde las raíces), los talleres de fotografía desarrollados por AVE (audiovisuales educativos), el centro de educación popular Qhana (luz), y por último el trabajo que él lidera junto a Franklin Gutiérrez que corresponde al Centro de Formación y de Realización Cinematográfica – CEFREC. Así, el cine minero se sitúa como un antecedente claro promoviendo los procesos de apropiación y transferencia de medios audiovisuales que se están dando en Bolivia, su producción está principalmente vinculada al tema de la hoja de coca y su valor tradicional, así como la importancia de su cultivo para los campesinos. A su vez su principal campo de acción es la capacitación de indígenas en el área y la producción de sus propios vídeos.

El cine en Bolivia y la apropiación de herramientas audiovisuales tiene según Iván Sanjinés antecedentes claros en los servicios de las radiodifusoras de arraigada tradición cultural existentes en los Andes, la radio constituye un medio privilegiado para acceder a la información y a su vez tiene un mayor alcance y más posibilidades de uso de lenguas originarias. Un claro ejemplo de esto es la Radiodifusora San Gabriel de la Paz, en este trabajo en radio se privilegiaba el reportaje.

El Centro de Comunicación Aymara Saphi Aru no sólo hizo un trabajo con video sino que incorporaron elementos del teatro popular, y esto lo hicieron en contexto de dictaduras.

Con el retorno a la democracia la Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia con el gobierno francés y la Fundación Varan, creada por Jean Rouch y que a su vez tenía experiencia de enseñanza de cine a jóvenes de los grupos étnicos minoritarios de Mozambique, implementan en el distrito minero de Telamayu, al sur de Bolivia, un taller de capacitación en cine que está dirigido a los hijos de mineros. Estos jóvenes al finalizar el taller conforman el "Taller de Cine Minero". Ligado al trabajo de la radio surge el Centro de Educación y Comunicación Popular Saphi Aru que tiene como antecedente el trabajo previo del centro de educación popular de La Paz. No sólo se concentran en aumentar la capacitación en el uso del medio técnico, sino también en el dominio del trabajo con actores y de la escritura de argumentos y guiones.

Asimismo, se constituye en una experiencia enriquecedora el proceso de capacitación de mujeres reporteras en la búsqueda del acceso a la televisión, experiencia que permitió que se hiciera un programa llamado Warmin Arupa (Palabras de mujer) que empezó a emitirse a finales del 1989 en La Paz. Se decide pasar del trabajo en radio al trabajo en video. En este sentido el Centro de Promoción "Gregoria Apaza" de la ciudad de El Alto, desarrolla desde ese entonces trabajos que están directamente relacionados con dos ejes de acción:

- *"educación para el cambio e interpelación a la sociedad (entendiendo esto último como un cuestionamiento sistemático frente a distintos interlocutores).*

- *Ir ganando espacio en medios televisivos para permitir que dicha interpelación sea directa" (pág. 41).*

### **En busca del México real**

Durante 1896 quienes representan a los hermanos Lumière en México filman los primeros fragmentos de realidad en movimiento que existen de los mexicanos, tan sólo tres años después de haber sido inventando el cine en Francia. *"El cine acompaña las luchas sociales que surgen en la revolución del 1910, contribuyendo así a un nacionalismo esperanzado que en la búsqueda de una identidad renovada, genera el indigenismo contemporáneo a partir del concepto de cultura y ya no la de raza"* (pág. 45).

El Museo Nacional de Antropología e Historia produjo documentales de corte etnográfico. Guillermo Bonfil es considerado como pionero en la incorporación del cine a la antropología. Desde la fotografía se considera como precursor al gran fotógrafo Nacho López y posteriormente Oscar Menéndez será el iniciador de la producción de cine en el Instituto Nacional Indigenista – INI con la creación del Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA) que se propuso hacer un "rescate" audiovisual de las 56 etnias de las cuales hasta el momento tenían conocimiento. Será el iniciador de la producción de cine en el INI desde los años sesenta hasta la elaboración de un catálogo en el año 1980 llamado Producción Fílmica México.

Este esfuerzo del AEA, en términos de la riqueza del archivo audiovisual, se convierte en uno de los más importantes a nivel mundial y como semillero de realizadores y realizadoras preocupadas por hacer cine con sentido social.

Un equipo que estaría conformado por Luis Lopone, Juan Francisco Urrusti, Alberto Becerril, Rafael Montero, Sonia Fritz y Guillermo Monteforte serían pioneros del programa que la AEA denominó Transferencia de Medios. Luis Lupone y Guillermo Monteforte fueron los primeros en impartir talleres de cine en una comunidad indígena, de esa experiencia cosecharon cuatro cortometrajes en súper 8 realizados en su totalidad por mujeres artesanas Ikoods o Huave. Dentro de las realizadoras que siguieron haciendo cortometrajes se encuentra Teófila Palafox.

Al mismo tiempo, como en otros países la influencia de Jean Rouch fue notable, tal como lo expresan experiencias que anteriormente había llevado a cabo el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), específicamente un taller de cine – directo. Luis Lupone propone hacer una película entre los Ikoods teniendo en cuenta ese vínculo con los franceses.

A partir de 1990 la AEA se concentra más que en hacer documentales en su proyecto de Transferencia de Medios, que Ana Piño define retomando a Javier Sámano:

*“la transferencia de los aparatos necesarios para la realización de los programas y registros, así como la enseñanza de los conocimientos que gira alrededor de este medio. La intención es proporcionar a los miembros de las distintas organizaciones indígenas las herramientas que les permitan realizar producciones que respondan a sus propias necesidades e intereses. Es de primera línea encaminar esa transferencia de tal manera que se logre una autonomía de las organizaciones y comunidades participantes en cuanto a los contenidos, temas y aplicaciones de las producciones que ellos realicen”* (pág. 57-58).

Hacían cursos de capacitación con distintos grupos étnicos de organizaciones productivas, culturales y políticas a las que tras la firma de un convenio les eran donadas unidades de video compuestas por cámaras, trípodes, editoras y otros equipos de realización, esto se hacía con el fin de darle continuidad al proyecto. El INI posteriormente crearía un Centro de Post-producción en Oaxaca coordinado por Javier Sámano y Guillermo Monteforte. Una de las producciones fue del director indígena zapoteca Crisanto Manzano llamada “Don Chendo” y fue producida por la Organización Zapoteca Pueblos Unidos del Rincón de la Sierra de Juárez. *“En el año 1992 se hizo “Marchaxi-nich” producida por el Comité de defensa de la libertad indígena de Palenque en Chiapas y dirigida por Mariano Estrada, la cual recoge la marcha realizada por las comunidades chol y izetal hasta la Ciudad de México demandando la liberación de los presos políticos”* (pág. 58).

Otra producción que se rescata es “Una experiencia viva” de 1992 sobre la Organización Luz de la Montaña del Estado de Guerrero, dirigida por Olegario Candía. El INI convocó a un I Encuentro Interamericano de realizadores indígenas en la ciudad de Tlaxcala donde se evidenció que el número de las producciones iba en aumento.

Del lado de la AEA se encontraba la Unidad de Producciones Audiovisuales – UPA del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, creada en 1990, que realizó en poco más de tres años una importante serie televisiva de unos trece programas, en su mayoría sobre culturas indígenas, titulada: “los caminos de lo sagrado”.

Piño, retoma la advertencia de Javier Sámano con la cual finaliza su análisis *“El video, la televisión, las cámaras fotográficas, las antenas parabólicas, y el cine son hoy en día una realidad en el medio indígena. Tecnologías que se encuentran operando en todo el país, imponiendo un modelo de comunicación hegemónica y unidireccional ante una realidad pluricultural como es la nuestra”* (pág. 59).



**Imagen 02: fotografía de contraportada del Catálogo. Fotografía de Barbara Brandli.**

### **El cine de tema indígena en Perú**

Ricardo Bedoya comienza su argumento comentando que Perú no ha tenido una cinematografía volcada al registro de su diversidad. Hasta el año 1995 los intentos que se habían llevado a cabo buscaban principalmente confrontar al espectador de Lima, ciudad capital, o del extranjero con la existencia de un mundo indígena que era a su vez una realidad latente. Las lógicas que perseguían, según Bedoya, eran las del explotador; al estilo de la BBC de Londres. Es apenas en el año 1955, cuando reunidos en la ciudad de Cusco en torno al que sería denominado como el Foto Cine Club del Cusco, con el propósito de difundir la cultura cinematográfica, que se inicia la incorporación del mundo andino y las condiciones de sus habitantes. Esta se llamó la Escuela del Cusco.

La cámara de Chambi<sup>10</sup> y Nishiyama<sup>11</sup>, *“envuelta en la efervescencia del festejo, registra la acción como un observador involucrado pero también como un testigo que deja constancia de una actividad cultural que pocas veces el cine registró en toda su intensidad y riesgo”* (pág. 62). La experiencia del cine de Cusco acabó pronto. Por múltiples razones no tuvo continuidad el equipo inicial, pero dentro de las obras que se destacan se encuentra un testimonio etnológico: *“Chiaraq’è batalla ritual”(1975) "la cual registra un combate a pedradas entre comunidades campesinas de las alturas del Cusco. Costumbre ancestral actuada por campesinos de las alturas del Cusco para que la sangre derramada enriquezca las tierras y conjure sequías y calamidades.*

*La película fue prohibida por la censura del gobierno militar de entonces. Causó veto definitivo de la cinta impidiendo que se viera en las pantallas peruana” (pág. 63).*

Se reconoce a su vez el papel de la cinta “Campesinas” de Federico García, la cual devela análisis interesantes al respecto de las miradas del cine hecho por mestizos y para este caso específico Bedoya plantea que en la película de García se evidencia que “*la situación del campesino cusqueño antes de la promulgación de la ley de reforma agraria del gobierno militar reformista y nacionalista del general Juan Velasco Alvarado en 1969; la lucha milenaria de los campesinos por la liberación del animal mitológico, preso en una Hacienda de los Andes, lo cual simboliza el fin de la sumisión del indígena; el conflicto entre la justicia colectiva de una comunidad y el Código penal se ve supeditado a la demostración de ideas pre - existentes. García no observa lo que la realidad le ofrece, se sirve de ella para comprobar un conjunto de aseveraciones y postulados consolidados” (pág. 63).*

Por último, queda decir que el catálogo en sí mismo es una fuente de información que en el contexto latinoamericano actual y la situación de los pueblos indígenas cobra una vigencia indudable en la medida que las exigencias que el mismo plantea, en términos de asumir el cine no sólo como una herramienta sino como la incorporación del mismo a la cotidianidad de las organizaciones indígenas y como parte de una estrategia de comunicación más amplia.

Es por esto que vale la pena finalizar con la exigencia que el catálogo realiza basándose en la Declaración India del Tercer Festival Latinoamericano de Cine de los Pueblos Indígenas realizado en Caracas, Venezuela en el año 1989.

*“Exigimos a todos los países del mundo que los medios de comunicación oficiales y privados, sean portavoces de la reflexión que es necesaria hacer sobre estos últimos quinientos años de historia, de conquista y colonización, resaltando la resistencia y lucha de nuestros pueblos indios de América. Ya que siempre estuvimos y estamos dispuestos al diálogo, a compartir nuestras tierras, riquezas, alimentos y a la paz” (pág. 589).*