

Entrevista a Amalia Córdova UNA MIRADA AL VIDEO INDIGENA LATINOAMERICANO.

Por María Paz Bajas

*Amalia Córdova es Licenciada en Arte y Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Siendo estudiante inicia su relación con el video, trabajando en distintos proyectos audiovisuales con arqueólogos vinculados al Museo Chileno de Arte Precolombino, destacando su participación en **Incas y Diaguitas a través de las Imágenes (1470-1536 d.c.)**.*



El año 2001 se traslada a Estados Unidos y comienza a trabajar en el Centro de Cine y Video del Museo Nacional del Indígena Americano de la Institución Smithsonian de New York, como asistente de Carol Kalafatic. Actualmente es la coordinadora de los proyectos latinoamericanos, donde realiza investigación, manejo de archivos audiovisuales, curatoría de muestras, traducción y subtitulación de videos. Estas actividades le han permitido una visión privilegiada de la producción audiovisual realizada por organizaciones indígenas latinoamericanas, en tanto que tiene un contacto directo con diferentes centros de producción de videos.

Es justamente sobre su visión del video indígena latinoamericano, los niveles desarrollo que presenta, las diferencias en las políticas estatales de producción, entre otros temas, que decidimos conversar con ella...



¿Cuándo nace el Consejo Latinoamericano de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI)? ¿Cuáles fueron las principales motivaciones que llevaron a su creación?

En muchos países latinoamericanos hubo dictadura, represión y cuando hay represión hay medios alternativos de comunicación. Esos medios alternativos les sirven a comunidades que no tienen acceso a los grandes medios, por lo que se forman radios comunitarias, boletines, cassettes y distintas formas de transmitir mensajes. El CLACPI fue un intento de juntar todas estas experiencias en México, durante el año 86, y fue impulsado sobre todo por antropólogos y realizadores etnográficos, ya que en México han existido fondos para desarrollar y difundir la riqueza indígena, como un ente patrimonial y turístico también.

Teniendo en cuenta la presencia del Estado mexicano en toda labor que se piensa emprender, en el año 90 y a través del Instituto Nacional Indigenista (INI), se empiezan a hacer capacitaciones hacia los indígenas para formarlos para lo que posteriormente serán los Centros de Video Indígena (CVI). ¿Qué sabes tú de esa experiencia?

Empecamos con lo de CLACPI. Se fundó el año 86 como producto de un festival, principalmente para organizar diferentes materiales audiovisuales, que incluían una presencia fuerte de indígenas, lo que ya iría llevando hacia un mayor protagonismo y autoría indígena dentro del audiovisual. Eso presionó un poco al gobierno, que dentro de un marco de la diversidad cultural de México, y más

que la diversidad de la multiculturalidad, que desembocó en este proyecto de Transferencia de Medios y que fue impulsado por el Instituto Nacional Indigenista (INI), que decidió crear los *Centros de Video Indígena*, formando oficinas donde estuvieran los equipos y un entrenador, digamos alguien que se hiciera cargo para poder empezar a hacer audiovisual en diferentes partes. Se partió con 4 centros de videos el año 92, primero en Oaxaca, otro en Yucatán, hubo uno en Sonora y el otro en Michoacán. Los de Michoacán y Oaxaca fueron los más fuertes. Oaxaca es un estado donde hay una diversidad indígena muy fuerte, también es un centro de artistas y de artesanía, o sea, ya hay mucha producción indígena tradicional-artística, varias cosas ya están pasando ahí, que es diferente a otros estados. Es un lugar muy fértil para la expresión artística. Entonces ya hay algo que fortalece este desarrollo del video indígena en Oaxaca.

Pasemos ahora a Bolivia, con la creación del Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC) en 1996...

El *Plan Nacional Originario de Comunicación Audiovisual*, creo que se llama así, tengo entendido que comienza el 96, previo a un proceso bastante largo de consulta. Hubo varios festivales CLACPI; y cabe mencionar el festival CLACPI va rotando de país en país y aparte de ser un ente coordinador de video indígena y de circulación de ese video y de crear un archivo, ellos también se proponen impulsar procesos nacionales, o sea, cada lugar donde hay un festival CLACPI se asienta el festival y se supone que es la oportunidad en que las organizaciones indígenas o los videastas indígenas de cada lugar se toman el espacio para hablar de discusiones nacionales, mostrar lo que haya sido hecho si es que existe. Hay lugares donde no existe mucho video indígena, por lo que hay que organizarse y dialogar con otras personas que llegan con más experiencia. Y vienen, por ejemplo, personas de México a Bolivia a hacer un taller de capacitación. Alberto Muenala que es kichwa de Ecuador va a Bolivia, él ha estudiado en México, entonces empieza haber gente que ya ha estado en muchas partes y que ha visto más video y que puede dar talleres a personas de comunidades diferentes en Bolivia.

Eso pasa en Bolivia principalmente, es decir, que van a capacitarse a México porque tienen más experiencia...

Ha pasado, no es que siga pasando, en Bolivia este año que hubo el festival y que se realizaron los talleres, se creó el *Plan Nacional*, entonces ahí se da una metodología completamente diferente, no dependen del Estado en lo absoluto, en que ellos están felices de no tener al Estado metido ahí, porque les da cierta autonomía y ellos con su geografía, digamos, donde hay diversas culturas en diferentes geografías, que van eligiendo personas de cada zona que viaja a Cochabamba, a La Paz, a Santa Cruz a los talleres. Entonces, ellos van compartiendo entre ellos, es un sistema totalmente rotacional, los talleres van rotando, las personas van rotando. Son talleres que culminan con una obra, o sea, hay un proceso de producción y dentro de ese proceso se van turnando también en la cámara, sonido, todos los diferentes roles. Ellos no se llaman director, dicen persona responsable, persona a cargo. Y se hacen ficciones, documentales, video clip, ahora en Bolivia hay incluso televisión comunitaria, también se han hecho reportajes. Ellos están muy preocupados de tener la integración cultural de todas las diferentes etnias que hay allá, y de a poco se han ido formando grupos regionales, hay un grupo aymará llamado *Saphi Aru*, hay un grupo en Potosí, hay un grupo en la selva. Mantienen una cohesión, una unidad como Coordinadora Audiovisual Indígena-Originaria de Bolivia (CAIB).

¿Cuándo nace la CAIB?

Creo que surge ese mismo año, está en la página web. Lo que pasa es que ahí el proceso fue distinto, es un sólo centro de video, que tiene toda la tecnología -CEFREC- junto a otros grupos de organizaciones indígenas, ellos delegan encargados audiovisuales que van a los talleres. Entonces ahí parte de las organizaciones de base que ya existen en Bolivia.



¿Es un tipo de

Centro de Trabajo Indigenista, Brasil.

formación distinta a lo que se dio en México?

Es distinto a cualquier otro proceso del que yo haya sabido, es muy particular a la realidad en Bolivia, sólo ellos tienen ese sistema. El sistema en Brasil fue impulsado por dos personas Carelli y Gallois, y muchas personas que vinieron antes de ellos. Hubo el Centro de Trabajo Indigenista (CTI), estuvo Aurelio Michiles, partió como un programa de ellos para documentar a las comunidades. Carelli, igual que Guillermo Monteforte, buscó una forma de financiar una organización que, aparte de impartir talleres de capacitación, ayudara en la grabación y prestar asesoría. O sea, en los tres casos ha existido la visión de un grupo de personas que decide tomar esta dirección de poner a disposición de las comunidades los equipos y ya no servir al Estado como la oficina de, sino crear un centro muy pragmático, una visión de poner en práctica el hacer. Ni siquiera están vinculados a universidades, son proyectos que surgen más por esta comunidad que se cohesionan y que necesitan un cauce y necesitan equipos. Entonces muchas veces hay personas como Vincent Carelli, Guillermo Monteforte, Iván Sanjinés y Alex Halkin de *Chiapas Media Project*, que llevó equipos a comunidades Zapatistas en el 94. Hubo al mismo tiempo un movimiento de hacer llegar los equipos, pero no es llegar y poner los equipos e irse, sino que requiere, bueno como les digo yo, un proceso de consulta muchas veces, de dónde ir, cómo hacerlo, con quién hacerlo, para qué hacerlo. Llegar con los equipos, enseñar como usarlos, la mantención de los equipos, la post producción del material y después la circulación del material. Video en las Aldeas empezó a hacer video cartas y la circulación de videos con monitores en el Amazonas. Llevar los programas de una comunidad a otra, hablados en los idiomas de cada grupo, aun cuando no se entendían los idiomas, por lo menos mostrarse las imágenes de una comunidad en otra comunidad. Es todo al mismo tiempo, tú haces la muestra de difusión en el marco de un taller, que al final tú produces un trabajo, es un sistema muy comprimido de aprendizaje. Hay gente que empieza hacer videos después de dos semanas de capacitación, no de 4 años de una escuela. Entonces, es todo un sistema diferente y la gente que participa de estos talleres tiene responsabilidades comunitarias a menudo, a veces son personas que han estudiado cine como Alberto Muenala, que se ganó una beca. A veces reciben becas del Estado, como Dante Cerano (p'urepecha de Michoacán, México), que recibió becas de Creadores Jóvenes del Fondo Nacional de la Cultura y de las Artes (FONCA) y apoyo de CONACULTA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes) o apoyo del Estado. Pero a menudo, como el caso de Crisanto Manzano (zapoteco de Oaxaca, México), la gente ya tiene una vida antes de que irrumpa el video en ella. La gente ya tiene matrimonio, la gente ya tiene tierras, cultiva café y llega como una actividad adicional, ellos no pueden dejar de tener su cargo en la comunidad, no pueden dejar de cosechar en su loteo o su café. La gente que emprende el audiovisual tiene un desafío, de repente no es reconocido en su comunidad como una actividad tan válida o de beneficio para la comunidad

y se producen cuestionamientos a ellos, del tipo *“¡mientras yo estoy aquí plantando, tú estás jugando con la cámara!”*. Hay un proceso de negociar con la comunidad lo que va a ser su participación en el video, de que los videastas expliquen por qué quieren hacer un video sobre esta comunidad y que ustedes actúen. En realidad, hay un trabajo muy grande que ellos empiezan hacer, que es crear un espacio al audiovisual entre las comunidades.

¿Eso es específicamente en Bolivia, o tú hablas en términos generales?

Súper general, o sea, la persona que va a un taller audiovisual se ausenta de su comunidad por dos semanas, alguien tiene que ocupar su lugar, alguien tiene que hacerse cargo de los niños, en el caso de la mujer. Estamos hablando de personas que están en la sobrevivencia. Tampoco se ve ningún beneficio directo del trabajo en video, aún para muchas personas. Cuando se trata de un asunto de derechos humanos sí, la gente se da cuenta que el video puede ser usado para llevar un mensaje más allá, destacar una situación de abuso o una situación de derechos humanos hacia un público más amplio, ahí la gente se alinea y coopera. Pero no puedes desligarte de las experiencias previas que tiene la comunidad con el audiovisual, que es que llega gente de afuera, graba y se va; y nunca más sabes de ellos. Por eso te digo, ése es un antecedente muy importante, no es llegar y hacer video. El video ya tiene una carga en las comunidades, y esa es una cosa que suele discutirse en los talleres. Es interesante mostrar videos también en la comunidad, mostrar videos de otros grupos en una comunidad indígena: video indígena de Brasil mostrarlo en Bolivia, video indígena de México mostrarlo en Chile, porque la gente todavía no tiene la imagen de cómo podría ser un video, que no es como la televisión que prenden o el cine cuando uno va a ver. Y hay comunidades donde no hay luz, en el Amazonas, en el norte, en Chile, acá mismo, entonces, es difícil hacer video, es caro, hay poca familiaridad con los formatos, cómo elegir un formato. Por eso es bueno cuando ha habido un lugar donde la gente puede llegar con esas preguntas, puede llevarse la cámara para grabar material y volver, discutir lo que quieren hacer, editar, conversarlo con gente y eso ha creado una atmósfera de colaboración. Hay gente siempre dispuesta, porque tampoco le vas a pagar a toda la comunidad para que actúe, para que hagan el vestuario, para que participen en una producción, porque uno tiene una idea. Por ejemplo, un video de Marcelina Cárdenas (de Bolivia) que es una ficción, ahí la gente se pone de acuerdo, si algo en el libreto no suena bien, la gente lo discute, lo cambia, lo improvisa, *“yo no lo diría así, lo diría de tal forma”*. Hay negociaciones colectivas, no es tanto como que yo tengo mi guión, voy y me lo financian, voy y lo grabo, esa no es la norma. Surge de un taller o de un proyecto aprobado colectivamente y que a su vez está sujeto a la crítica de la comunidad. Yo diría que lo que más he escuchado del video indígena es que graban y cuando están haciendo su grabación o su producción, tienen ya la idea de que lo van a presentar a la comunidad y que la comunidad les va a responder. Ellos tienen que responderle a la comunidad. Es una mirada creativa individual, pero también con una responsabilidad colectiva, con una conciencia de la respuesta que pueda tener desde su misma comunidad.

¿Qué otro país está en este circuito? Tú el otro día me hablabas de Ecuador, país que pudiese tener cierta trayectoria en la producción de videos...

Hay organizaciones indígenas del gobierno en varios países, se han creado oficinas comunicacionales, y esas son las personas que terminan encargadas del video indígena en ese país, ese es el caso de Ecuador. Y eso no tiene que ver con quién quiere hacer video o para qué lo están haciendo, más bien es una cosa que se corta de arriba para abajo. A pesar de eso, de esa estructura, igual ha habido interesantes experiencias, un poco errática, pero más o menos continua dentro del tiempo, de un tiempo largo. En Ecuador y en Colombia lo que no ha habido es una buena

estructuración de un organismo de circulación, no sé si hay festivales regulares, no sé si hay archivo de video.

La Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC) o lo que está pasando en video en el valle del Cauca (Consejo Regional Indígena del Cauca-CRIC). Son organizaciones que han hecho video, pero esos videos nadie sabe dónde están, tenemos algunos en el Museo, pero hay lugares donde es mucho más difícil la producción y Colombia es uno de ellos. No es falta de capacidad, ni de mensaje ni de creatividad, es de repente falta de fondos y situaciones políticas muy complejas. Andar con la cámara te puede significar un peligro muy real, donde hay situaciones de desplazamiento que no están siendo documentadas, es una realidad mucho más complicada y poca gente puede entrar a las comunidades, entrar y salir, circular libremente. Es un estado de guerra básicamente. En Ecuador no ha habido mucho movimiento autónomo en el audiovisual indígena, todavía sigue muy ligada la producción a la CONAIE (Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador) a la CODENPE (Consejo de Nacionalidades y Pueblos del Ecuador), son organizaciones indígenas nacionales (de gobierno). Pero ha habido financiamiento para hacer videos de parte de la CONAIE, hay videos sobre parteras, sobre las comunidades en Santo Domingo de los Colorados, una serie de videos que han sido producidos.

¿Ellos han participado en los distintos festivales que se han hecho?

Hay un festival que se hizo en Ecuador el 98, se suponía que iba a ser un festival CLACPI, pero también se generó un primer *Festival Abya Yala*, que es un festival que va a continuar independientemente del CLACPI, un festival en Ecuador, periódico, pero que no ha tenido mucha continuidad. Uno de los grandes problemas que ha habido es la falta de continuidad, tanto en la producción, como en los festivales, incluso en la mantención de un espacio físico. Hay un *Proyecto TV-Tamix* en México, tienen cintas, tienen una serie de producciones para televisión local y están literalmente sin casa, están con problemas de que tienen que moverse de donde están y no tienen idea dónde van a irse con todas las cintas. Ese es problema de rescate patrimonial, de preservación de los trabajos que se han hecho, problemas de equipamiento, de factores económicos, porque el audiovisual es una actividad que



Imagen de video "Sahuari"

requiere materiales, requiere espacio, requiere un montón de cosas. Entonces, hay un tipo de video más institucional, o más de la mirada del indígena que es aceptado por el Estado, reconocido por el Estado como indígena.

Hay lugares donde hay más financiamiento y hay videastas que se han ido de sus países de origen a otros países a trabajar en video y hay países donde todavía no hay un video indígena muy fuerte, muy reconocible como en Perú. En todas partes hay gente interesada, desde el momento en que tú muestras un video de una comunidad indígena, la gente se interesa y les interesaría tener los videos. Un problema también es cómo accedemos a esos videos, dónde están. Y el problema de los idiomas, si yo tengo un video en mixteco ¿le pongo subtítulos en castellano? ¿la gente en comunidad, las señoras leerán español? No toda la gente ha tenido una educación completa en castellano. Entonces la circulación también es limitada.

¿Qué pasa con la situación del video indígena en Argentina?

Hay núcleos de documentalistas que han hecho videos en comunidades indígenas y hay video mapuche. Mucho video mapuche de hoy día es de denuncia, de situaciones en el sur de Argentina, o sea, están en situación parecida a los mapuche de Chile, pero en Argentina, yo diría, tiene una negación aún mayor de la existencia de sus pueblos indígenas que la que hay en Chile. En términos de legislación, Chile y Argentina están pésimo, en cuanto al trato con las comunidades indígenas, respecto a la soberanía, a la autodeterminación, pésimo.



Jorge Prelorán durante la filmación de *Hermógenes Cayo*

Es decir, ¿hay una diferencia concreta en relación a lo que sucede en el resto de Latinoamérica?

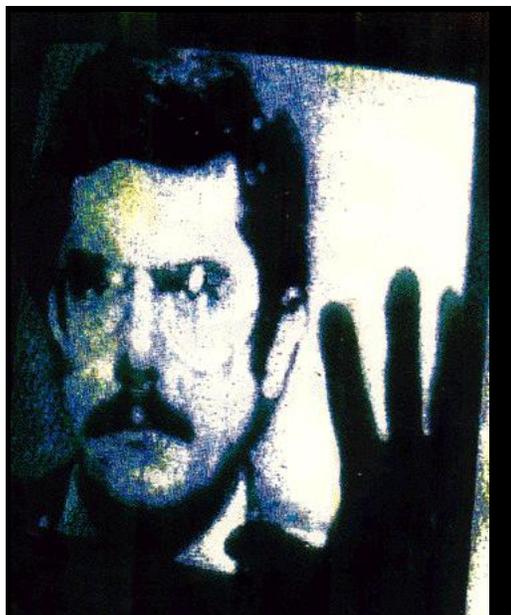
En Bolivia hay un 60-70% de nacionalidades o personas que se identifiquen como indígenas, entonces ellos son una fuerza política importante, el Estado tiene que lidiar con ellos. Pero en Brasil, por ejemplo, aunque hay demarcación de tierras, hay un racismo súper fuerte y hay una separación muy grande, yo diría que un brasilero típico mira como exótico a un indígena del amazonas tanto como lo haría un europeo que mirara a ese indígena del amazonas, hay un distanciamiento tremendo con ellos. Y en Argentina se dice muchas veces que ni siquiera hay indígenas, no te hablo de la gente que trabaja en antropología, o en cine. Hay un director -Jorge Prelorán- que ha dejado antecedentes importantes en el registro cinematográfico de comunidades indígenas, tampoco pueden negarlo del todo. Pero no hay para nada un financiamiento estatal para apoyar el

video indígena.

Respecto de Chile, ¿Qué piensas el proceso que se ha dado en relación a la autoformación de audiovisualistas indígenas? Por qué no se ha dado lo que en otros países, que el Estado se ha hecho presente o que ha habido ciertas capacitaciones, a pesar que Claudio Mercado hizo un intento de transferencia. Me gustaría que me hablaras un poco de eso.

Bueno, cada proceso es diferente. Me parece que hay antecedentes importantes, como Juan Downey y el trabajo de Caiozzi y Perelman en Caspana, que ha existido una aproximación hacia lo indígena con un nivel de respeto. En Chile se han producido estos pequeños antecedentes históricos y ha existido mucho documental, encuentro que hay una tradición muy fuerte del documental que empieza a registrar a los pueblos indígenas. Entonces, está esa relación tensa, y hay un movimiento indígena que se desarrolla y hay una dictadura de por medio. Hay un montón de factores en torno a lo social dentro del audiovisual chileno, que me parece que es fértil para el video indígena. Me parece que hay documentalistas sensibilizados a las reivindicaciones indígenas, a las realidades indígenas. La gente está en ese sentido familiarizada, ha habido audiovisual mapuche hecho por personas de comunidades y por personas de afuera y ha habido diálogo entre ellos. Personas como José Ancán que ha trabajado con Maga Meneses para producir *Wichan*, que fue hecha en cine y que se mostró en Estados Unidos en el festival de Cine y Video del NMAI, del año 97.

Entonces, lo que me parece increíble es que después no pase nada. Lo que me llama la atención de Chile es la discontinuidad, cada uno hace una cosa y después el proyecto se desbanda, no hay un equipo sólido que se haya proyectado en el tiempo para hacer cosas, a menos que sean de productoras de canales de televisión, programas como *Al Sur del Mundo* o *Tierra Adentro* como ejes continuos en que también el tono es monótono y tú sabes exactamente lo que puedes esperar de ellos. Y lo que está pasando, siento yo, es que ha habido personajes fuertes que han agarrado la cámara como Jeannette Paillán, ha habido colectivos de radio que han incursionado en el audiovisual como es el caso de los *Trequil*, ha habido cineastas que tomaron historias mapuche como Maga Meneses, ha habido como diferentes iniciativas, pero que no se traducen en un proyecto. Jeannette ha tomado más una línea de hacer un centro comunicacional, de producir periódicamente algo, de alguna forma ella ha hecho un comentario, cada tanto tiempo sale el comentario de Jeannette Paillán sobre el trato con los mapuches, pero ella ha sido casi la única que ha tenido esta continuidad. Hay una ficción hecha por Sofía Painequeo y su equipo, un mito creación. Está el *Proyecto Lickanantay* en el norte, con Claudio Mercado que consigue un fondo para ir hacer capacitación audiovisual, pero que tampoco tiene mayor continuidad y también es una realidad tremendamente difícil de organizar entre ellos, porque no hay buses entre las comunidades en Atacama. La centralización de los equipos iba a quedar en la ciudad de Calama, que en el fondo no es el hábitat de ninguno de ellos, tendrían que viajar. Hay un montón de dificultades, como logísticas, de cómo llevas a cabo el proyecto. Tal vez tendría que haber sido una oficina de video en San Pedro de Atacama, el centro de cine indígena San Pedro de Atacama, o algo así, para que hubiera una continuidad de ese movimiento. Y los videos de ese proyecto, de esa experiencia no circulan. Hay un problema de circulación en Chile tremendo, ni siquiera hay un festival de cine como el *Festival de Cine de Viña del Mar* que no tiene programación indígena. Es surrealista pensar así, pero ¿por qué no? Si está pasando en otros festivales de Latinoamérica, festivales de derechos humanos, festivales regionales. Y me parece interesante que trabajos como *A la Sombra del Sol* están saliendo, están circulando en pequeñas muestras, en regiones, yo no sé que concurrencia tendrán, no sé que tanta gente irá, no hay reportajes tampoco, no hay seguimiento. Y uno de los problemas en general del video indígena, y que también encuentro que sucede en Chile, es que no hay una crítica especializada, una visibilización de este trabajo, pasa un festival y ahí queda. Entonces, grupos como el CLACPI están buscando impulsar procesos regionales, locales o nacionales y coordinarlos con otras fuerzas y tratar de generar varios trabajos o giras que muestren estos videos, de lugar a lugar, de punto a punto y que genere discusión en torno al video.



Juan Downey



Imagen de la película "*A la sombra del Sol*" (1974), dirigida por Caiozzi y Perelman.

¿Por eso se dio el festival el año pasado en Chile? ¿Cómo una estrategia de algún modo, que vendría siendo una negociación?

Siempre el festival trata de potenciar las organizaciones locales. El CLACPI tiene metas bastante ambiciosas, suelen ser de muchos componentes, taller de capacitación, muestra en comunidad, desarrollo de un festival, memoria, encuentro de realizadores, reunión continental de CLACPI, se hacen muchas cosas dentro de un festival. Esa es la cosa también, tú juntas un montón de realizadores indígenas y no llega cada uno con sus videos, llegan con las preocupaciones de su comunidad, llegan con ganas de llevarse algo más devuelta a la comunidad. Son instancias de discusión muy ricas. Hay muchos desniveles en los diferentes lugares de América Latina, hay países como México, con cientos de producciones y hay países como Perú que son súper pocas, muy escasas.

En Guatemala en el año 99', se votó dónde se haría el próximo festival, y producto de la situación que estaba sumergida en los medios, de lo que estaba viviendo el pueblo mapuche, se decidió acoger la oferta de Jeannette (con su equipo) de hacer el próximo festival en Chile. Ese festival tendría que haber sido el 2003, pero costó muchísimo explicarle a alguien lo que es un festival CLACPI, que no es una muestra de videos solamente, es mucho trabajo. Hacerlo en otro idioma y postular a fondos en otros idiomas, fondos europeos y lidiar con unificar grupos indígenas en este país, que no están de acuerdo, por ejemplo, en a quien se le pide plata o no, Jeannette trabajó con un grupo que estaba totalmente en contra de recibir dineros del Estado y trabajó con comunidades que tienen personas dentro del gobierno. Conciliar grupos que tienen diferentes realidades, urbanos, rurales.

¿Existe alguna organización que tenga que ver con los pueblos originarios de Chile y que dependa del Estado? ¿No existe desde la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena (CONADI) algún grupo, un ente social que este tratando de formar audiovisualistas indígenas?

Ha habido una iniciativa que es la Oficina de Culturas Originarias de la Comisión Nacional de Cultura, que después fue la Secretaría del Ministerio de Educación, muy enterrado, a cargo de Bruno Serrano, que trabajaba en ese momento con dos personas más en esa oficina, que actualmente se trasladó a Valparaíso, y ahora de esa oficina queda solamente Bruno, él está dentro del departamento, de la Oficina de Culturas Originarias, pero él no es audiovisual, ni hace ninguna capacitación audiovisual, él se consiguió financiamiento del Estado para ir grabando unas cápsulas pequeñas sobre los pueblos de Chile; afrodescendientes, culturas indígenas, diferentes situaciones. Pero no ha sido un proyecto de video indígena.

¿Ellos participaron en el festival? ¿Presentaron algún Trabajo?

Ellos mostraron esas cápsulas porque es de lo poco que hay de Chile. Pero no hay ningún organismo, por ejemplo la CONADI, que yo sepa, que tenga un departamento audiovisual. Un problema que han tenido los videastas chilenos, encuentro yo, es que no ha habido ninguna política de desarrollo del audiovisual, ni del Estado, ni tampoco de las organizaciones indígenas, que es lo que finalmente se gestó en Bolivia, que las organizaciones indígenas destinaran, delegaran a una persona como encargada de lo audiovisual, o sea, algo que ya está funcionando -como la organización indígena- meterle un componente audiovisual. Acá no ha existido un proceso ... bueno, hay luchas judiciales, luchas del territorio, pero no se ha tomado al audiovisual como una herramienta de parte de esas organizaciones, como una herramienta de lucha y de mayor documentación sobre esos temas.



¿Qué rescatas del festival CLACPI realizado en Chile?

La experiencia del festival CLACPI aquí en Chile el 2004, en junio, fue interesante porque se pudo ver una variedad de estrategias de cómo llevar a cabo el video indígena y para qué, y quién lo hace. Y el nivel de discusión que se dio en este festival encuentro que estuvo bastante bueno.

¿Qué otras personas conoces, indígenas en Chile, que estén o que hayan realizado videos?

Jeannette Paillán, que ha trabajado con un grupo de personas, *Lulul Mawidha*; Fernando Ansa, está en el norte, se acaba de ganar un FONDART (Fondo de Desarrollo de las Artes), es Lickanantay, pero vive en Arica y pertenece a la Asociación de estudiantes de Pueblos Originarios y ellos acaban de ganarse un FONDART para hacer capacitación, comprar equipos y hacer una muestra de video indígena por el norte.

¿Eso es reciente?

Desde el año pasado. En el Museo San Pedro de Atacama hicieron una muestra de video indígena el año pasado y tienen ganas de implementar una especie de videoteca de acceso comunitario. En el sur, tengo entendido que el *Proyecto Orígenes* también está incluyendo audiovisual dentro de su bienal, tienen una bienal de arte indígena este año. Yo diría que hay focos regionales acá en Chile, yo no diría que hay un movimiento nacional, ni un plan nacional, ni un acuerdo nacional. Tal vez es una discusión que está pendiente, porque el festival que hicimos fue internacional. Tal vez nunca se hizo el festival nacional como de discusión previa. Yo creo que a este festival llegaron por primera vez todas las personas que están trabajando en lo audiovisual. Y no llegaron tanto los videastas, los documentalistas y los profesores de antropología, no estuvieron mucho en el festival.

¿No crees que los grupos indígenas que están haciendo videos son pocos?

Yo creo que hay mucha gente que ha colaborado y ha hecho posible las pocas producciones que hay, te diría que no pocos, te diría que no están organizados todavía. Falta equipamiento, infraestructura y organización y a veces es tan simple como tener un lugar físico.

Esta es tú evaluación respecto del video indígena en Chile. ¿Y del video indígena en general?

Yo diría que el video indígena en general está pasando por un muy buen momento, cada vez a nosotros nos llaman para pedirnos más videos, nos han llamado de festivales de Suiza, que no son festivales indígenas, son festivales internacionales...en Latinoamérica como el Festival de Cine en Morelia (México), el Festival de Sundace (EEUU). Negociar con el primer mundo es una cosa que requiere tiempo, requiere manejo de idioma, fluidez



cultural, acceso a equipo, o sea, hay un montón de obstáculos todavía, pero el interés de parte del mundo audiovisual, de tener y de programar videos indígenas en las muestras existe, cada vez más. Y estamos haciendo mesas redondas en los festivales, estamos tratando de que el video migrante, por ejemplo, de comunidades que han migrado de México a Estados Unidos, que están produciendo video en Estados Unidos se muestren en los festivales latinos. Hay interés de parte de las universidades por comprar ese video, hay interés de los festivales de

mostrarlo. Se va hacer ahora una retrospectiva de cine indígena, porque no hay mucho cine indígena en Latinoamérica, hay más video en Latinoamérica. Se están mostrando videos como parte de encuentros, por ejemplo, de la OEA y otros lugares más donde se quiere denunciar situaciones de tala ilegal en los bosques, de intervención de las petroleras en el Amazonas. El mundo de los derechos humanos está siendo cada vez más permeado por el trabajo audiovisual y el hecho de que sea hecho por gente de la comunidad, directamente, le da más fuerza.

¿Con una idea de denuncia o para qué?, ¿Tienen alguna especificidad o lo utilizan para distintos propósitos o motivaciones?

Yo diría que más que las motivaciones, el acceso hoy día es una limitante. Usa el video el que tuvo acceso al video, tal vez si hubiera un acceso por igual veríamos una diversidad enorme de trabajos. Pero, hay organizaciones como *Witness* que se dedican a llevar cámaras a lugares donde hay una violación de derechos humanos, para que la gente use la cámara para eso, pero ellos se quedan con todo el material, no es que la gente este ideando guiones y pensando hacer producciones con esas cámaras, están ahí para ese propósito. Entonces, también viene de afuera.

¿Pero lo que hacen ellos al interior, desde dentro?.

Desde dentro depende mucho de cómo llega el equipo, quién está a cargo, para qué se usa, cómo se está financiando.

Pero de acuerdo a los materiales que tú has tenido acceso, ¿qué piensas hoy del video indígena, de lo que está tratando de mostrar?

Yo diría que más de dos tercios del video que ha llegado al Museo es documental, cuando es de Latinoamérica, hay poca ficción, pero hay mucho interés en desarrollar ficciones. La ficción ha tenido mucha aceptación por las comunidades, hay video cartas, creo que el video denuncia es el que adquiere mayor legitimidad ante la comunidad de una forma más rápida, pero ese concepto de la rapidez también viene del Norte. Por eso te digo que depende de quién, de cómo llega. Mucha gente quiere las cámaras para denunciar la situación de derechos humanos o si tuvieran las cintas grabarían también una ceremonia, grabarían también una asamblea. Yo he visto video cartas que han salido de las comunidades a parientes que están trabajando en Estados Unidos, y en una misma cinta puede venir una fiesta del Día de Muertos en un cementerio, o una mujer haciendo las tortillas para la reunión de la asamblea general que elegirá al nuevo alcalde y un cumpleaños de una sobrina. Y eso es una video carta, pero no está editado, es un video que se está mandando de una parte a otra, pero que va circular mucho dentro de la comunidad donde los migrantes están, va a ser usado casi como un programa de televisión, va a ser visto 10 veces seguidas en una semana, van a invitar a parientes, lo van a ver 6 veces. Entonces, hay un video indígena que está circulando y que no está en los circuitos ni televisivos, ni de festivales. Hay una práctica, yo sostengo que hay una práctica de video indígena, lo que no hay es este ajustamiento a un formato específico que se quiere encajar en los canales por donde circula en otros países, los festivales, la televisión, los colegios, las videotecas, pero que la gente está haciendo video, y que la gente tiene cosas que decir. Mensajes creativos, mensajes personales, cuentos tradicionales, cuentos en los idiomas originarios, hay una diversidad muy grande y latente, pero lo que recibe más financiamiento es la cosa de los derechos humanos, porque es más fácil de ser aprobado en una asamblea, va a ser una cosa que le sirva a la comunidad, y eso es el tema del respeto a los derechos humanos, el tema de la preservación de ritos, del idioma o de prácticas, son tres grandes áreas del pronunciamiento sobre el pensamiento comunitario de

una determinada situación. Como el video de *Plan de Vida Nasa*, que es un video que hicieron en Colombia, en el Valle del Cauca ante el plan Colombia. El *Plan Colombia* es un plan que tiene Estados Unidos para eliminar la coca y mantener el control de una situación que está fuera de control allá en Colombia. Pero los indígenas tienen su propio plan, ellos le llaman Plan de Vida. Entonces, es traducir a un lenguaje audiovisual sus propuestas, darles una amplificación a su voz, que dentro de todo no se escucha. El video usado como un amplificador.

Y del video que llega a los festivales, como el festival que tuvimos acá en Chile, ¿qué tipo de video es el más común?

En el festival CLACPI, principalmente documentales, y documentales con una fuerte crítica a la situación de violación de derechos humanos. Es lo que más llega, pero también hay muchas otras cosas. Está el *Día 2* de Dante Cerano, el día después de un matrimonio. Hay video cartas, que han ganado premios por todo el mundo, pero mayoritariamente es un video documental de denuncia. Y en Chile es lo que más se ha dado también, no ha habido un desarrollo de la ficción en manos de videastas indígenas. Jeannette lo mencionó bastante en el festival cuando habló, ella tiene sus motivaciones para hacer video denuncia, pero lleva 10 años haciendo video denuncia, o sea, le gustaría poder dejar eso en manos de otra persona y poder ir hacer ella una película, hacer una ficción, estudiar cine, porque ella está en el audiovisual porque es su medio expresivo. Entonces la gente también se ve encasillada en este formato de denuncia, de la urgencia y cuando ya se maneja un lenguaje, uno quiere experimentar en diferentes formatos, en diferentes géneros. Dante Cerano, en ese sentido, me parece un caso bien interesante porque él hace ficciones, ha hecho documentales, trabaja mucho con música, trabaja mucho con jóvenes, poniendo el conflicto de los jóvenes p'urhépecha en la cámara. Él es p'urhépecha de México, en Michoacán. Y él ha hecho un camino bien autónomo, él creó su propia organización Exe Video. A pesar de que él no viene de una organización campesina organizada en la región que lo delegó como encargado audiovisual, él si ha sido reconocido por su comunidad, por el aporte a su comunidad, y en otros lugares también ha pasado eso. Por ejemplo, Sergio Julián (mixteco de Oacaca, México) lleva ya diez años trabajando en video, que siempre tuvo que luchar por introducir el video en su comunidad, finalmente está siendo reconocido como el videasta oficial de la comunidad, ese es tu "cargo". Cargo que viene siendo reconocido como el Secretario, el que va a las asambleas con otras comunidades, o el encargado de educación o el encargado de la *milpa*, como un reconocimiento del videasta como una persona de la comunidad que tiene una responsabilidad específica, un rol dentro de la comunidad. Eso ha sido un logro grande para los videastas indígenas ¿a quién le importa en el festival de cine?, pero eso va hacer vital para la sobrevivencia del video en la comunidad, eso para mi realmente es un logro del video indígena, cuando una comunidad nombra a sus propios videastas y los reconoce.

¿Tú ves alguna diferencia o alguna característica particular de los realizadores indígenas con los videos que podrían hacer, por ejemplo, los antropólogos o videastas?

Sí, dicho así muy ampliamente. Yo diría que es una mirada colectiva, es un pensamiento colectivo, pensar siempre en tu público y tu público está ahí mismo, es con quien tú estás grabando, es con quien tú estás trabajando, entonces es una mirada colectiva. Tú dejas de lado y a veces sacrificas la autoría y tu libertad creativa en pos de que el mensaje sea colectivizado, sea recibido mejor, sea emitido de una forma que no es personal necesariamente, tú eres un traductor de un pensamiento colectivo, el uso del plural, el nosotros y no el yo.



La relación con los lugares, tomas largas de un determinado paisaje, un sentido del tiempo a veces... no te podría decir que es igual siempre, pero en conversaciones luego de las muestras empezamos hablar de cómo hiciste este video, en qué estabas pensando, viene esta idea que casi nunca se plantea como algo personal, que a veces se ve mucho en los festivales de cine o de arte experimental, "*yo di esta idea y yo hice esto*". Acá es más bien "*quisimos decir esto o nos parece importante esto o nos está pasando esto*", pero si es un pensamiento colectivo volcado en el audiovisual, así lo veo yo.

Pero es siempre cuando se da una posterior conversación respecto del video que estás viendo, no es que tú te logres dar cuenta con la imagen...

También, más que con la imagen, de repente es con las entrevistas, las narraciones, no hay una narración personal, casi nunca, es escaso el hecho que haya una persona que narre lo que está pasando. Dante igual lo usa en el *Día 2*, pero se entrevista con mucha gente, se habla con mucha gente, se está en público, se está en una plena fiesta de matrimonio, lo sacan a bailar, la persona que está con la cámara está dentro y circula libremente y conversa con todo el mundo. Hay videos en que sí se percibe más, hay videos en que no tanto.

¿Se puede ver algún tipo de evolución o desarrollo en el video realizado por indígenas?, ¿En qué se estaría notando?

Un cambio importante es el acceso al formato DV, que ha permitido que las personas se lleven las cámaras más lejos o por más tiempo. Cuando el video era en unas cámaras gigantes, necesitaban cantidad de baterías y de equipo, y tenían que ser editados en un lugar determinado. Era más escaso, era más difícil de hacer. Hay mucho video indígena en toda América, especialmente en Estados Unidos y en Canadá, que está en manos de jóvenes, porque los jóvenes se manejan súper bien en computadores desde una edad muy temprana, cuando antes para que alguien editara su video en un sistema no lineal tenías que enseñarle a usar un computador y era parte del entrenamiento, enseñarles a usar el computador, el e-mail, todo lo que era entrar en lo digital. Entonces ahora los jóvenes ya están metidos en Internet, ya están con cámaras digitales, ya tienen una familiaridad con la tecnología, que hace que ellos no se compliquen con esa parte. Las mujeres han participado más, todavía yo siento que hay una descompensación de la participación de las mujeres, yo creo que participan, pero no son reconocidas. Muchas veces son las productoras, las que están haciendo las llamadas por teléfono para organizar la grabación en una comunidad, no siempre son las que aparecen en los festivales, les cuesta más ausentarse de sus labores en casa o dentro de su comunidad, están a cargo de otras cosas, tienen cargos que no son públicos, entonces no aparecen tanto, sus producciones tampoco aparecen tanto, pero María Santiago -que es zapoteca de Oaxaca- decía que la cámara era muy pesada, era una de las pocas mujeres que cargaba la cámara, había un problema neto de peso, del esfuerzo físico que significaba grabar. Con este cambio de formato, la cámaras digitales son más chicas, portátiles, tienen menos presencia, no son tan imponentes, puedes continuar interactuando con la persona en una entrevista usando el visor de abajo. Hay un montón de cosas que han facilitado, que han hecho que las personas le tengan menos recelo al medio en sí, es un avance que se empieza a reflejar en los trabajos, técnicas más experimentales, ha habido un esfuerzo, por ejemplo en México, de que la gente acceda a talleres de entrenamiento con estudiantes de cine, no solamente con otros indígenas, también hay un diálogo en cuanto al lenguaje, más experimentación con los formatos, yo creo que ha habido un crecimiento, una diversificación del video.

Hemos hablado bastante sobre la producción del video indígena y en algún momento tú tocaste el tema de la circulación ¿qué ha pasado con los mecanismos de distribución del video?

La circulación es uno de los temas más delicados, porque si bien los videos están hechos para ser vistos, ¿vistos por quién? y ¿cómo?. El hecho que sean hechos colectivamente significa que hay gente que ha dado su trabajo en forma gratuita para la producción de los videos. Hay lugares, por ejemplo en Bolivia, donde se ha generado una cantidad enorme de videos, pero no existen para la venta, no hay una red de distribución a nivel local, ni internacional. Hay algunos proyectos más exitosos en el plano de la distribución como *Chiapas Media Project*, pero ellos tienen una oficina en Chicago y ahí todos los videos pasan a ser traducidos en inglés, la mayoría de los videos. Tienen una página web, se pueden comprar con tarjeta de crédito y te lo mandan a tu casa, y ellos van haciendo muestras de videos en la universidades y cada vez que hay una muestra hay venta, ellos han logrado que el video les genere un ingreso y que no sea solamente una pérdida asumida el sacar copias y hacer videos. Pero hay costos para hacer copias, para subtítular, para mandar a festivales, hay festivales donde se paga una cuota de inscripción solamente para postular tu video. Hay un tiempo que hay que dedicarle a preparar las carpetas, a incluir fotos en el envío del video. A veces te piden materiales adicionales, carpetas de prensa. Muchos festivales que quisieran tener video indígena no tienen un formulario de postulación en ningún otro idioma que no sea el idioma del festival, francés, holandés, inglés. En la circulación del video hay obstáculos por donde tú lo mires, o sea, los videos logran concretarse, los videos se editan, los videos existen y en muchos casos está la opción de que van a circular de mano en mano, por mano o por trueque, por intercambio. Es complejo pensar quién va a recibir dinero si es que todos trabajamos gratis, quién va a recibir ese dinero, se va a ir a un fondo de video para otros videoastas jóvenes, se va a ir de vuelta a la gente que dio el trabajo. Es un tema complejo, de manejo de dinero y también, en cierta forma, el que el video se convierta en un producto para el consumo, que es una idea que a mucha gente le molesta. Tal como las imágenes, las fotografías de los indígenas están en postales que circulan, hay gente que opina que es bueno para contrarrestar las imágenes que ya están en circulación, hay gente que opina que las imágenes deberían ser para los pueblos y no deberían ser compradas y vendidas. Entonces, todavía no hay un consenso, yo diría que lo único que hay hasta ahora es el deseo de que la circulación esté por mano, el control de la distribución, el control de la circulación, saber quién lo va a mostrar y dónde, si van a ganar dinero con eso o no. Yo creo que esto tiene que ver con las experiencias audiovisuales previas que han vivido las comunidades, que tal director graba y después él vende copias y después se hace rico. Está ese mito de que tú estas ganándote la vida con esto, y si bien la gente no genera grandes ingresos, se genera prestigio, participación en diferentes festivales, así se ven las ganancias y como tú distribuyes eso. Por ejemplo, si hay un festival te van a preguntar quién fue el director del video, muchas veces hemos tenido que decir “*esto es una creación colectiva, no hay director, por la asociación tanto que produjo esto como el director*”, y eso para algunos festivales es inaceptable o no les entra en la cabeza. O hay becas que se dan sólo a individuos. Hubo un caso hace poco de una beca que se dio a una organización en México, pero se le dio al individuo y creó un montón de problemas dentro de la comunidad, porque hasta ahora los dineros habían sido usados por el proyecto entero, pero la beca tienen que ir con nombre y apellido, para darle la beca a esa persona tiene que ir y abrir una cuenta en el banco y es una persona que jamás tuvo cuenta bancaria, entonces, crea problemas. Entra el prestigio, entra el nombre y el apellido, entra la individualización, se personaliza el asunto, cuando en realidad la creación ha sido un grupo de personas, con todo el mundo trabajando. Entonces, ahí topa la distribución, y hay una distribuidora en Estados Unidos como la *Latin American Video Archive* (LAVA) y la *Videoteca del Sur* que quieren ser los distribuidores del video indígena, pero no hacen toda esta labor de contextualización cultural para que estas obras en realidad lleguen a ser bien comprendidas por las personas que podrían estar circulándolas, mostrándolas, comprándolas.

No van a festivales, no van a encuentros videotecarios latinoamericanos o de festivales de cine de derechos humanos, o sea, ellos son distribuidoras pasivas, hacen muestras, van a algunos festivales, ellos tienen su sede. Cobran a veces precios institucionales como US 200, la gente que hace los videos le gustaría que la gente en Estados Unidos o en Canadá, gente indígena, gente de organizaciones sociales, sindicatos, pudieran comprar los videos y mostrarlos en sus eventos, pero si el video va a costar US 200, les parece exagerado, sobretodo si de esos US 200 a ellos les va a llegar US 20. No ha habido una solución que deje a todo el mundo contento en este asunto de la distribución del video indígena.

Y la creación de algún archivo que aglomere todos estos materiales, evidentemente que uno quisiera hablar de una red latinoamericana de archivos, pero... Hay bastante entusiasmo con esta idea de que los archivos puedan ser digitales, de que uno pueda bajarlos a un disco duro y pueda tener un archivo digital que ya no ocupa tanto espacio. Lo que pasa es que vuelve el problema del control, la tecnología para hacer este tipo de archivo existe en Europa o en Estados Unidos, entonces, el día en que un videasta quiera sacar una copia de un video porque quiere mostrarlo a su comunidad, porque va a ir un fin de semana, tiene que pasar por aprobación de alguien, ¿por qué pasos va a tener que pasar la persona para tener una copia de su video? Ese es un problema. Que estén centralizados en ciudades, cuando la gente vive en lugares remotos, hay un problema con la conservación también, hay lugares muy secos, hay lugares muy húmedos, la gente no sabe en realidad muy bien cómo cuidar los materiales y hay formatos... imagínate si ya hay cintas Súper VHS, ¡de 10 años atrás! en que estado están esas cintas ahora... En Bolivia siguen haciendo sus masters en U-Matic porque esos son los equipos que tienen, invertir y cambiar todo a otro formato sería una inversión muy grande, sería costoso, pero siguen funcionando. Entonces, hay una diversidad de formatos, hay disparidad en los formatos de DVD de zona a zona, si tienes que mandar a un festival y el DVD lo grabaste en tu casa a lo mejor no se lee en el CD del otro lugar. Hay un montón de problemas logísticos todavía.