

(Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas)



DOCUMENTOS CLACPI

HACIA UN CINE INDÍGENA COMO METÁFORA DE LA MEMORIA DE UN PUEBLO Y DE SU RESISTENCIA

Marta Rodríguez

(Fuente: Revista chilena de Antropología Visual. Junio de 2013)

Link: http://www.rchav.cl/2013_21_b05_rodriguez.html#basecon

Marta Rodríguez, nacida en la ciudad de Bogotá (Colombia), estudió cine etnográfico en la Escuela del Museo del Hombre en París teniendo por maestro a Jean Rouch. En Colombia estudiaría antropología en la Escuela del Museo Nacional y en la Universidad Nacional. Junto a Jorge Silva realiza el filme de «Chircales» (1965 -1970), merecedor de la Paloma de Oro en el Festival de Leipzig en Alemania en 1972. En el año 1971, junto a Jorge Silva, se van a San Rafael de Planas con el fin de documentar la masacre de indígenas sikuni y cuibas en los llanos orientales, realizando el filme «Planas, testimonios de un etnocidio», obra que jugaría un gran papel en el proceso de visibilización del etnocidio y que recibiría la Paloma de Oro junto a «Chircales». En 1971, estando en el departamento del Cauca, documentarían el nacimiento de la primera organización indígena de Colombia el Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC). Durante toda esa década trabajan en conjunto con las comunidades indígenas y realizan «La voz de los sobrevivientes» en homenaje al líder indígena Benjamín Dindicué asesinado en el año 1979. Este corto sería presentado ante Amnistía Internacional como prueba de las torturas y la persecución a la cual estaban siendo sometidos sus principales líderes. Pocos años después termina-

rían «*Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro*», muestra de un proceso de organización que se concretó en el CRIC y a su vez serviría y sería usada por las comunidades indígenas como herramienta educativa y de enseñanza de la cultura e identidad. En la década del noventa, sumida por el momento histórico que estaba viviendo el departamento con la llegada del narcotráfico, documenta nuevas formas de violencia hacia los pueblos indígenas.



Imagen 1. Fotografía perfil Marta Rodríguez.

Así, realiza una trilogía de películas sobre el impacto de los cultivos de amapola en sus culturas: «*Los hijos del trueno*», «*Amapola, flor maldita*» y «*La hoja sagrada*». Desde su Fundación Cine Documental se dedicará a trabajar, restaurar y digitalizar su material en 16mm y audio. Su último trabajo «*No hay dolor ajeno*» (2012), en colaboración con Tejido de Comunicaciones, está dedicado a Maryi Vanesa Coicué, una niña nasa de 11 años que murió por un ataque de la FARC.

Los primeros pasos de un largo camino de organización

El primer Festival de Cine y Video de los Pueblos Indígenas se hizo

en México en el año 1985. En ésta primera versión la película que hice junto a mi compañero Jorge Silva, «*Nuestra Voz de tierra, memoria y futuro*» (1978-1981), ganó una distinción por lo cual me invitaron a ser parte de la Coordinadora Latinoamericana de Cine de los Pueblos Indígenas (CLACPI) que se conformaba con este Festival. Fue un premio como Mejor Realización de América Latina¹. Me vinculé con una gran preocupación. Frente a la participación real de los indígenas, este primer Festival no lo hacen ellos, es realizado por cineastas, antropólogos y científicos que vienen de formarse en Francia en la Escuela de Transferencia de medios de Jean Rouch, pero allí no hay indígenas. El objetivo era el rescate de esas teorías de transferencia de medios y por ejemplo en México el Instituto Nacional Indigenista (INI) se encontraba desarrollando actividades de formación al sur del país, en Oaxaca. Allí estaba una realizadora indígena zapoteca muy buena llamada Teófila Palafox.



Imagen 2. Fotograma de la película “*La voz de los sobrevivientes*”. Aparece Benjamin Dindicué líder nasa asesinado en el año 1979.

¹ Al mismo tiempo la película fue merecedora de los siguientes reconocimientos: India Catalina a Mejor Película, Mejor Dirección, Mejor Fotografía a Jorge Silva y Mejor Música a Jorge López y su grupo Yaki Kandré, en el 22° Festival de Cartagena de Indias, Colombia, 1982.

En Colombia no existían muchas actividades claras de articulación, la vinculación directa fue en el Festival de Cine y Video de Brasil organizado por Claudia Meneses, Patricia Monte-Mór y Miltón Gurán en el Museo del Indio y el Museo de Arte Moderno entre el 5 y el 8 de diciembre de 1987 en Rio de Janeiro.

Allí estuve con el médico tradicional kametsá Victor Jacanamijoy de Colombia. Parte del jurado fue indígena, uno de ellos Héctor Nahuel, un joven mapuche argentino; allí se evidenció una mayor participación. Uno de los puntos más importantes es que en el marco de este Festival se hacen unos documentales en un espacio denominado «Curso de capacitación para indígenas en los medios audiovisuales».



Imagen 3 & 04. En prensa local aparece Héctor Nahuel jurado Mapuche del Festival, y otra pequeña nota sobre actos relacionados con el Festival, 1987.

Empezamos la preparación de los grandes debates para el Quinto Centenario del descubrimiento de América², pues se estaba acercando

² La UNESCO emprendió un plan global al cual denominó *Conmemoración del quinto cente-*

el año 1992. Después de Brasil (1987) se llevó a cabo un festival en Venezuela (1989) al cual no pude asistir.

Nuestra gran cita fue en Lima y Cuzco para el IV Festival Americano de Cine de los Pueblos Indígenas en el año 1992. Podría leerse como un fracaso total y una crisis. Allí conozco a Iván Sanjinés. Entra en crisis CLACPI. No había indígenas, era el Comité Latinoamericano de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas sin indígenas.

Frente a esto, nos planteamos reflexiones frente a cuál es el papel real de los Pueblos Indígenas en los espacios de los festivales, y si su participación era como seres que eran exhibidos o ellos también asumían el papel de hacer las producciones y construir sus propias narrativas audiovisuales.



Imagen 5. IV Festival Americano de Cine de los Pueblos Indígenas, Perú, 1992.

nario del encuentro de dos mundos (1492-1992). En el marco de este plan se gestionó financiación para el taller de Popayán en el año 1992, que se tituló «El uso del video en comunidades indígenas para testimoniar sus procesos de recuperación cultural»

Entonces Iván y yo dijimos: «*si no hay indios, nos vamos, ¿Cómo se va a llamar tan cínicamente con ese nombre?; ¡sin indios!, eso no tiene razón de ser*». Era una peleadera, amanecíamos peleando. Iván luchando para que respondieran por la plata, el festival era caótico, no había programación, no había nada. Entonces, ahí se fueron los indígenas a trabajar aparte y dijeron que iban a trabajar solos, y sacan el primer documento del Derecho a la imagen de los pueblos indígenas.

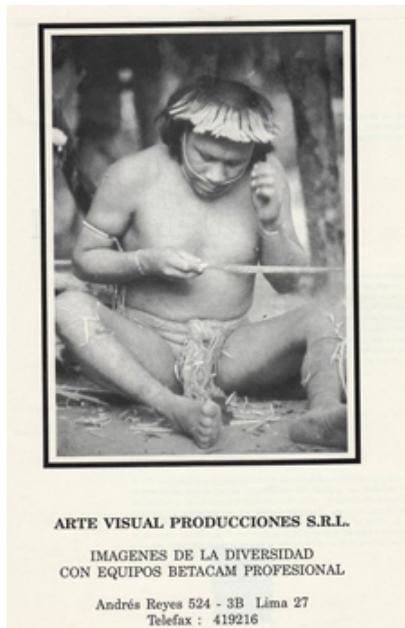


Imagen 6. Fotografía del Catálogo del IV Festival de Cine Latinoamericano de los Pueblos Indígenas acompañado de publicidad de empresas del sector audiovisual, Perú. 1992.

Entonces, Alberto Muenala, que estaba aliado con un indígena hopi hacen el I Festival Continental de Cine y Video de las Naciones de Abya-Yala - La Serpiente, en el mes de diciembre de 1994 en Quito. Muenala afirmaba en una noticia de prensa de esa época que «*cada video, como la serpiente -símbolo de la fertilidad y la sabiduría- sabrá picar en el corazón sensible de hombres y mujeres de nuestras comunidades y ciudades*», al final junto con Iván terminamos ayudando. Así como dice Sanjinés «*entonces nosotros asistimos al Festival de la Serpiente sin el ánimo de polemizar, pero en la Confederación de Nacionalidades Indi-*

genas del Ecuador (CONAIE) pensaron que los integrantes de CLACPI veníamos a reclamar por la realización de otro festival y nos hicieron una crítica a Marta, a mí y a otros que venían. En ese momento nosotros tuvimos que aclarar que nuestra asistencia al Festival de la Serpiente era para expresar nuestro apoyo a su realización y nuestro interés por vincularnos y en aportar en las funciones que fuera necesario y eso fue lo que se hizo. En la CONAIE recibieron muy bien nuestros aportes y entramos a trabajar en el festival y todo funcionó bien, porque no era un asunto de apropiarse del espacio de los festivales indígenas, sino de trabajar en conjunto»³.

El Cine Político de América Latina es un antecedente del Nuevo Movimiento de Cine y Video Indígena



Imagen 7. Alberto Muenala en prensa local, durante la realización del II Festival Latinoamericano de Cine de los Pueblos Indígenas, Brasil, 1987.

³ Conversación personal entre Leonarda De La Ossa e Iván Sanjinés (27 de junio de 2012. Bogotá, Colombia).

No puedo esconder mis orígenes, provengo de una tradición en América Latina, lo que se llamó el Movimiento de Cine Político. Iván Sanjinés reconoce este antecedente de la siguiente manera: *«Mi padre (Jorge Sanjinés) es muy anti imperialista y viene también de una escuela marxista como Marta Rodríguez, porque son de la misma generación, de la generación de Viña del Mar que es la que crea el Nuevo Cine Latinoamericano, un cine comprometido con lo social⁴. Ese cine en Bolivia aborda las formas de cosmovisión Aymara; películas como «Nación Clandestina» muestran esos aportes que incluso alcanzan a la cinematografía mundial. En «Nación Clandestina» la película es una toma secuencia; todas las escenas son una sola secuencia, un sólo plano, entonces eso también tiene que ver con reflejar una visión integral de la realidad, no segmentada. Él no usa mucho los primeros planos y el detalle, esto tiene que ver mucho con una propuesta política y estética que no se queda en lo panfletario sino que tiene que ver con la búsqueda de una narrativa que refleje esa cosmovisión, esa forma de entender el mundo y de expresarse».*

Cuando Jorge Silva y yo terminamos *«Nuestra voz de tierra»*, que era una caja de 1200 pies, les dimos una caja a ellos, estaban contentos y empezaron a proyectar la película en todas las veredas.

Un día iban en un carro y los paró la policía, se los llevó para la cárcel y les quitaron las películas, les quitaron todo y nunca las devolvieron. Con *«Chircales»*, una película que hice entre el año 1965-1970, Jorge y yo ganamos la Paloma de oro en el Festival de Leipzig en Alemania y por esto teníamos unas relaciones de hermandad en el campo del cine con Alemania. Me han invitado de jurado a festivales y en muestras. Con ellos pude gestionar, a raíz del incidente, una copia en 16mm de *«Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro»*, porque en ese tiempo eran muy costosas.

Fue cuando yo volví al Cauca, en el año 1992, que estaba una lideresa indígena llamada Abelina Pancho como Secretaria de Comunicaciones del Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC) y me mostró la copia y estaba en muy mal estado; rota y llena de polvo, no sabían cómo restaurarla y allí decido dar un taller de Cine y Video en la ciudad

⁴ La generación de Viña del Mar fue un grupo de jóvenes cineastas latinoamericanos que, reunidos en la ciudad jardín en 1967, repensaron el cine del continente desde una nueva perspectiva social (Littin, 2007).

de Popayán. El I Taller Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas.

Dentro de este taller se encontraban miembros de la Fundación Sol y Tierra como Daniel Piñacué. Ésta Fundación representa el proceso de reinserción del Movimiento Armado Quintín Lame, como resultado del acuerdo con el Gobierno Nacional de Virgilio Barco realizado el 31 de mayo de 1991. Ellos dejan las armas en el campamento de Pueblo Nuevo en Caldon, Cauca, y allí estuve grabando y documentando. Nace la Alianza Social Indígena y uno de los proyectos que tenían como estrategias para la reinserción era precisamente Sol y Tierra, allí conocí a Daniel Piñacué Achicué, indígena nasa.

Él participó de los talleres, hicieron muchas películas y estuvieron activos, una de esas películas fue «*Amapola, Solución o destrucción*» y también hizo series para televisión como la serie «*Aborígen*» (2002).

En las culturas indígenas como en el Cauca se habla del Yo colectivo. El Cabildo es de todos los de la comunidad; si somos colectivos estoy para servir a mi comunidad, no como los presidentes y esos señores de allá, que están para que la comunidad les sirva, ellos tienen el concepto del Yo colectivo. Yo observaba que cuando entraban a recuperar las tierras en el Cauca entraban todos, mujeres, niños, viejos, perros, todo. En cambio en la Costa Caribe, con las luchas de la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (ANUC), no entraban niños y se veían pocas mujeres, pero el Yo colectivo de las culturas indígenas es la forma de su cultura.

Después de haber ido al Cuzco me gané una convocatoria de la UNESCO para hacer unos talleres de cine y video con comunidades indígenas en Colombia. Estaba enmarcado en esas políticas de transferencia de medios, que de una u otra manera por mi formación con Jean Rouch se evidenciaba una perspectiva frente a las metodologías. Lo interesante de este taller fue principalmente que asistieron Iván Sanjinés y Alberto Muenala como maestros, y que detrás nuestro traíamos los debates y discusiones frente al cine hecho «sobre» indígenas y el cine hecho «por» indígenas.

Era el año de poner en tensión los discursos dominantes en el cine que hasta el momento estaba identificándose como «indígena», este cine guardaba tras de sí unas relaciones de subordinación en términos de la construcción y circulación de imágenes fílmicas. No podemos ob-

viar los argumentos que provienen de la cosmogonía y que plantean el «saqueo del alma» a través de las fotografías. Por eso creíamos que era necesario fomentar el que tomaran las cámaras y aprendieran, desaprendieran y construyeran un lenguaje cinematográfico propio, que mostrara su identidad. Al iniciar nuestro taller las reflexiones de los indígenas fueron, a mí parecer y tomando la distancia necesaria en el tiempo, muy proyectadas a lo que hoy en día está pasando; nos contaban que esta era una herramienta nueva para ellos, que habían tenido innumerables experiencias previas de ser fotografiados y filmados pero no tenían ningún recuerdo de procesos de devolución de esas imágenes a sus comunidades.

**EL USO DEL VIDEO
EN LAS COMUNIDADES INDIGENAS
PARA TESTIMONIAR SUS PROCESOS
DE RECUPERACION CULTURAL**
(proyecto 1254)



Imagen 08. Portada del libro de Marta Rodríguez a propósito del I Taller Internacional de Cine y Video realizado en la ciudad de Popayán en el año 1992. Se titula «Las nuevas tecnologías: las nuevas identidades».

Antonio Palechor, hijo del líder Gregorio Palechor, y Manuel Sánchez se encontraban, en el año 1992, en la oficina de comunicaciones del Consejo Regional Indígena del Cauca. Ellos documentaban, grababan

horas infinitas y tenían un gran archivo, pero hasta el momento no tenían obras terminadas en ningún género. Palechor filmó la masacre de Caloto y tenía una pre-edición, en el taller lo trabajamos. Él le llamó a este trabajo «*Crónica de una masacre anunciada*». Además, en el taller se encontraban alumnos del pueblo kametsá del Putumayo, Ezequiel Córdova de las comunidades negras del pacífico, y José Urango indígena zenú, entre muchos otros.



Imagen 9. Marta Rodríguez y Franklin Gutiérrez de CEFREC Bolivia, en Guatemala.

Los participantes estaban vinculados a trabajos de organizaciones indígenas tales como Organización Regional Indígena Embera Munana, La Federación Tayrona Gonadwidwa, el Consejo Indígena Trapecio Amazónico (Indígenas Tikuna), la Organización Wayaa Wayuu (Indígenas Wayuu de Manaure), La Guajira, la Organización Indígena de Antioquia (OIA), Indígenas Embera Chamí, el Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC), el Cabildo Mayor de San Andrés de Sotavento, el Consejo Regional Indígena Orteguaza Medio y la Organización Zonal Indígena del Putumayo.

Recuerdo especialmente cuando Hilda Zalabata, arhuaca de la Sierra Nevada de Santa Marta, planteaba lo negativo que puede traer el uso del video para las culturas. Han llegado muchos camarógrafos ex-

tranjeros, de Bogotá llegaban a sus territorios, lo cual hacía que surgiera una duda de manera insistente: ¿Cómo tenemos que comportarnos frente a ellos?.

A mí parecer, y por el proceso del cual he sido testigo, creo que el Cauca ha sido pionero en cuanto a la realización de cine y video, porque allá cuando hicimos «*Nuestra Voz de Tierra*» (1970-1974) fue un periodo de transferencia de medios, empezaron a aprender cine, tanto que teníamos un comité asesor de líderes que constantemente estaban con nosotros haciendo un seguimiento del desarrollo de la película a lo largo de casi seis años que trabajamos en ella. Ellos se vincularon mucho al trabajo con la imagen fílmica y cuando llegaron, a finales de los ochenta e inicios de los noventa, las cámaras VHS, nos decía Antonio Palechor «*Si los Silva hacen cine, nosotros también*», y empezaron a filmar.

De ese grupo de gente sale Inocencio Ramos, quien es miembro fundador de Cine-Minga, al mismo tiempo Antonio Palechor, quien filma la Masacre de Caloto. Él ha estado dirigiendo la oficina de comunicaciones del CRIC en ese tiempo. Era un hombre muy autodidacta, trabajó también en el proceso de radio y ha sido un líder desde la década de los noventa en la comunicación. Inocencio estuvo becado en México y él sabe mucho de cualquier cámara, conoce el lenguaje cinematográfico, hizo la fotografía de la película «*Jissa weçe - Raíz del conocimiento*».

Hoy observamos que hay un cambio importante frente al uso de la cámara y la apropiación de la misma. Se da una autonomía en el manejo, por lo cual me parece de suma importancia resaltar que en su surgimiento en el Cauca estuvo anclado a la resistencia, lo cual se expresa cuando uno de los miembros de Sol y Tierra afirma «*Dejé un fierro que echaba bala y ahora cogí otro con que grabar nuestra historia*».

Un ejemplo claro de la autonomía alcanzada es que muchos años después, en el 2008, veríamos a *Tejido de Comunicaciones* filmando toda la Minga del año 2008 que fue una gran movilización. Cerca de cincuenta horas de grabación dentro de las cuales estaban las que evidenciaban el asesinato a sangre fría de un indígena por parte de las fuerzas armadas colombianas. El ex presidente de Colombia, Álvaro Uribe Vélez, estuvo en el resguardo de La María, Piendamó, Cauca. Los indígenas le entregan estas pruebas diciéndole: «*lo que usted dice es*

falso». Luego asesinan al esposo de la lideresa indígena Aída Quilcué.

El trabajo «*Somos alzados en bastones de mando*», que hizo el *Tejido de Comunicaciones* en el año 2006, es un referente del ejercicio audiovisual de los realizadores y realizadoras indígenas en el Cauca. En el mes de marzo del año 2013 terminaron un trabajo sobre los efectos de la minería llamado «*Y siguen llegando por el oro*».

Vale la pena aclarar que para el año 1992 hicimos un encuentro en la Biblioteca Nacional con parte de los asistentes al taller y académicos e intelectuales que estaban trabajando y acompañando problemáticas en estas comunidades. Surgió allí un debate interesante en tanto hubo una interpelación por parte de los indígenas a los mestizos que los investigan y en especial a aquellos que los filman, principalmente en cuanto a la evaluación del taller realizado. Se decía que fue un error empezar por la técnica, que era necesario empezar por reconocer los elementos de la cultura para luego asumir algo que les era nuevo y extraño como las herramientas para hacer cine y video; esta nueva tecnología. De este proceso surgió un libro que está en manuscrito llamado «*Las nuevas tecnologías; las nuevas identidades*», que he ido publicando parcialmente.

Manuel Sisco instaba a que cuando se hablara de imágenes se aludiera inmediatamente al carácter de que estas son imágenes fílmicas, porque imágenes siempre se están viendo y produciendo, desde el vientre de la madre, en los sueños.

Frente a la apropiación de las herramientas y de la técnica, el intercambio de metodologías y la adaptación de estas a la realidad de los Pueblos Indígenas fue un elemento enriquecedor, porque la formación que yo traía en la escuela del maestro Jean Rouch de Francia y los conocimientos de la antropología me hacían plantear una metodología que les mostraba a Flaherty, Vertov, y Jean Rouch. Y en torno a las obras documentales de estos autores surgían análisis espectaculares tales como «*Ah, allá se pelean por el hielo, acá nos peleamos por la tierra*», eran metodologías ajenas. Pero cuando mostrábamos las películas de Jorge Sanjinés y empezaban a conocer a sus compañeros indígenas bolivianos y así mismo en la voz de Alberto Muenala, cineasta indígena ecuatoriano, vieron que en Ecuador también había grandes movilizaciones, tumbaban gobiernos y eran una fuerza representativa en el Estado, nuestras metodologías empezaron a dialogar.

Declaración de Cochabamba

Los participantes del Foro Internacional, desarrollado dentro del marco del V Festival de Cine y Video de Pueblos Indígenas en la ciudad de Cochabamba entre el 27 y el 29 de junio de 1996, se dirigen a los estados nacionales, organismos multilaterales y organismos de cooperación, al objeto de expresar lo siguiente:

Los procesos de desarrollo económico que se imponen a nuestros países van acompañados de reformas del derecho constitucional y estatal que, terrible e irremediablemente, afectan a la forma de vivir de nuestra población original.

Los proyectos implementados en nuestros pueblos, además de atacar de forma inaceptable el efecto de políticas de ajuste estructural, a menudo tienen como objetivo empobrecer, dividirnos y debilitarnos, con miras a garantizar la salida de la moneda y de los bienes licitativos de nuestros Estados.

Creemos que no hay soberanía si se aplican políticas que obligan a los gobiernos a entregar recursos naturales a grandes empresas nacionales y transnacionales, sobre todo cuando demuestran ser cómplices de la agresión contra nuestros pueblos como vanguardia de la destrucción del medio ambiente, la vida y la cultura de nuestro pueblo.

En este sentido, exigimos reconocimiento de la autonomía y territorialidad indígena, en ejercicio del derecho a decidir nuestros procesos de desarrollo integral y armónico, para lo cual es fundamental lo siguiente:

1. Respeto por las formas de organización política de los pueblos indígenas.
2. Reconocimiento de los derechos indígenas como medio permanente de restituir la armonía social entre nuestro pueblo.
3. Respeto por nuestra forma propia de designar propuestas de autogobierno que respondan a nuestra realidad.
4. Toda actividad financiera o de desarrollo orientada a nuestro pueblo deberá contar con la participación y consentimiento de nuestras asambleas comunales, que deberán ser informadas del impacto socio-ambiental y cultural causado por dichas actividades.
5. Los Estados asumen la responsabilidad de dirigir políticas y recursos suficientes para que los pueblos indígenas sean los que determinen el desarrollo del sistema intercultural de educación bilingüe, el sistema de salud, las comunicaciones indígenas y el reconocimiento constitucional de las lenguas indígenas.
6. Los nuevos procesos de desarrollo de nuestros países significarán una participación más profunda de nuestro pueblo en el ejercicio del poder público, para lo cual es necesario impulsar leyes que permitan la representación directa de nuestro pueblo.
7. Exigimos que los medios de difusión permitan la participación directa de las comunidades indígenas al objeto de contribuir al reconocimiento y respeto de la pluralidad como un elemento sustantivo para el logro de una concurrencia armónica en nuestras sociedades.

Imagen 10. Declaración de Cochabamba.

Posteriormente fui invitada a México a un encuentro en el 1994, que hizo parte de una iniciativa gubernamental de Transferencia de Medios donde se creó un Centro de Video Indígena (CVI) en la ciudad de Oaxaca (estaba dirigido por Guillermo Monteforte). Fue un importante espacio de aprendizaje y producción de video. Allí conocí a directores indígenas como Juan José García y Crisanto Manzano, zapotecas.

Luego quienes habían trabajado en ese Centro de Video Indígena crean *Ojo de Agua Comunicación*, haciendo parte activa de CLACPI, entonces ya tenemos a *Ojo de Agua* (México), tenemos a Alberto Muenala (Ecuador), y ya el CLACPI empieza a tomar más fuerza e Iván decide hacer un gran taller en la comunidad de Yotala, en el departamento de Chuquisaca, Bolivia, en 1996. Un taller de un mes de donde sale El Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual de Bolivia, en donde tuve la oportunidad de ser profesora.

El CEFREC, en cabeza de Iván, convoca al primer taller internacional de capacitación de cine y video indígena, en el marco del V Festival Latinoamericano de Cine de los Pueblos Indígenas. Además de profe-

sores estuvieron Juan José García, Bruno Varela y Juan Carlos Ortela, quienes por ese entonces representaban al Centro de Video Indígena de Oaxaca. Muchos recuerdos tengo de esa época, dentro de los que destaco que nos fuimos a Cochabamba donde hay una casa de Patiño que fue el rey del Estaño, porque era un tipo millonario, muy millonario y tenía una gran casa, imaginen el Museo del Louvre en París, hoy es un Centro Cultural y ahí nos reunimos y salió el documento de Cochabamba.

La imagen eficaz: la autonomía

Este proceso de muchos años me hace pensar, tal como lo expresé en el Foro de Comunicación de Popayán que más que seguir investigando «sobre los» indígenas es necesario seguir con la línea de las propuestas y es fomentar la investigación «desde los» indígenas, lo cual nos sitúa puntualmente en la recomendación que yo les hacía en esa oportunidad: tenemos que cuidar nuestros archivos de cine y video, tenemos que empezar procesos de identificación, conservación, digitalización y sistematización de los mismos. Es muy triste saber que gran parte de la producción de la *Fundación Sol y Tierra* se encuentra llena de polvo y dañándose en oficinas de Popayán.

La *Fundación Cine Documental*, hace cerca de diez años que está llevando a cabo una labor titánica: conservar y salvaguardar la memoria audiovisual que hemos construido durante más de cuarenta años, esto nos ha permitido revisar, consultar y digitalizar gran parte de la producción de los pueblos indígenas y afro descendientes del país, que con el poder infinito de las imágenes fílmicas nos devuelven a la vida a muchos líderes y lideresas que han muerto en sus luchas y a su vez nos brindan un testimonio en el tiempo y en el espacio de la producción cinematográfica sobre indígenas y desde los indígenas, porque es necesario encontrar puntos de relación y de articulación entre uno y otro.

Un archivo es más que un repositorio estático de piezas audiovisuales que dan cuenta de periodos específicos, es una versión de nuestra memoria y a su vez una herramienta de consulta valiosa en estos tiempos en los cuales, por lo que veo y he vivido; se sigue repitiendo la historia, allí hay claves para leerla y para proyectar el futuro retomándola como guía de los tiempos venideros.

La Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y muchas otras instancias tienen dentro de sus políticas la conservación y salvaguarda del patrimonio audiovisual colombiano y se hace necesario un diálogo entre actores de ésta naturaleza para que asesoren y apoyen los procesos de recuperación y salvaguarda de la memoria audiovisual indígena en Colombia. Aquí encontramos un punto de relevancia en términos de los retos que hemos de afrontar en conjunto. «*Testigos de un etnocidio*» (2011), es el resultado de un trabajo que realicé luego de retomar el archivo de cuarenta años que había sido digitalizado y empecé a encontrarme nuevamente con esos rostros, compañeros y compañeras que estaban siendo muertos y desaparecidos por levantar la voz en un país en donde la violación a los Derechos de los Pueblos Indígenas, Afrodescendientes y Campesinos es sistemática, por eso no dejé de pensar entonces en que «el único aparato mágico que puede devolver a los muertos es el cine» lo cual me situó a mí en la necesidad vital de hacer un proceso de «devolución» a mis hermanos y hermanas de las imágenes que contenía en mi archivo de muchos de sus líderes y lideresas, de miembros del común de sus pueblos, de imágenes de muchos de sus espacios sagrados a los cuales sus mayores nos abrieron las puertas y nos pidieron registráramos.

CLACPI ayer y hoy: seguimos caminando la palabra

Los ochenta años que cumpla en el año 2013 y a su vez los ya cuarenta años acompañando y caminando con los hermanos y hermanas indígenas utilizando el cine como herramienta para atestiguar su resistencia, me hacen recordar la historia que desde mi experiencia he vivido con CLACPI. Repito nuevamente aquello que tanto dije en el año 1992 en el Cuzco: de las crisis salen cosas buenas, como por ejemplo que se evidenciara que CLACPI no iba para ninguna parte si sólo era pensado desde los científicos sociales, antropólogos y cineastas. También vamos aprendiendo que es un proceso de organizarse, pero en esas organizaciones surgen situaciones incómodas, como las referentes a la responsabilidad en el manejo de recursos y la articulación a nivel de todos los miembros, tanto activos, como fraternales. A veces, cuando hay tanta pelea, cuando se supedita el compromiso social a los egos y ambiciones personales, los trabajos colectivos no emergen.

No es fácil establecer relaciones entre una organización que es tan particular como CLACPI y organizaciones indígenas de corte internacional, regional y local. Son muchos los tropiezos y muchos han decidido bajarse del barco, y por diversas razones concentrarse en sus proyectos personales y colectivos.

Muchas de las personas que fueron tan activas en lo que me atrevo modestamente a llamar «la edad de oro de la CLACPI», hoy son miembros fraternales, que siguen acompañando pero no como antes, que era una belleza ver en un sólo espacio a Vicent Carelli de *Video nas Aldeias*, el gran equipo de *Chiapas Media Project* (PROMEDIOS), cómo olvidar a Paco⁵ que tanto nos enseñaba y mantenía informados buscando siempre la articulación con la estrategia de los caracoles del movimiento zapatista y de Mesoamérica en este proceso, Gustavo Guayasamin y muchos otros que compartían sus conocimientos en un constante diálogo de saberes reflejado en talleres de formación con comunidades indígenas, siempre tendientes a que esto fuese sólo un paso para que el lenguaje cinematográfico-audiovisual estuviese en sus manos, en últimas nosotros éramos y seguimos siendo unos compañeros del camino.

Era un gran reto plantear el XI Festival Internacional de Cine y video de los Pueblos Indígenas en Colombia para el pasado 2012. Se hizo con la convicción de que ayudaría a fortalecer y darle protagonismo al contexto de los Pueblos Indígenas en Colombia y generar espacios como las muestras, foros, el Festilab y el encuentro de realizadoras indígenas donde esas realidades salieran a la luz y dialogaran con experiencias de todas las nacionalidades indígenas del mundo que estuvieron presentes.

La organización nos costó, no es fácil la articulación entre tantas organizaciones indígenas y actores colaboradores en este reto que nos habíamos planteado. Al final salió. Seguramente tuvo sus errores y de esos se aprende, pero se mostró la realidad que afrontan hoy en día los Pueblos Indígenas de Colombia y otros pueblos como el afrocolombiano. Salieron a la luz trabajos de una excelente calidad de realizadores y realizadoras indígenas colombianas dentro de los que destaco el hermoso trabajo «*Mu Drua (Mi tierra)*» de la realizadora indígena

⁵ Francisco (Paco) Vázquez es nahualt y pertenece al Colectivo Binacional *Chiapas Media Project/ Promedios*.

embera Mileidy Orozco Domicó. El trabajo de Amado Villafaña y del colectivo *Zigonezhi* de la Sierra Nevada de Santa Marta, el trabajo del *Tejido de Comunicaciones*, que con Harold Secué, hoy liderando la Comisión de Formación de CLACPI, nos da muchas expectativas positivas frente al panorama y el ejercicio del derecho a la Comunicación desde los Pueblos Indígenas, «*Jissa weçe. Raíz del conocimiento*» de Cine-Minga que, con Geodiel Chindicué de *Tierradentro* como uno de sus miembros, compartió la historia del líder indígena Quintin Lame. El trabajo de Geodiel se inserta en toda esta red de realizadores y realizadoras indígenas, prometiendo así la pervivencia de una apuesta porque el cine se convierta en la metáfora de la memoria de un pueblo y de su resistencia.

CLACPI
2024