

Autoproducción audiovisual y asentamientos indígenas americanos

*Audiovisual Self-Production
and American Indian Settlements*

JUAN MANUEL SALMERÓN NÚÑEZ

Escuela Técnica Superior de Ingeniería Industrial. UPCT

juanmanuel@sgbarquitectos.es <https://orcid.org/0000-0002-2837-7585>

RAFAEL GARCÍA SÁNCHEZ

Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Edificación. UPCT

rafael@sgbarquitectos.es <https://orcid.org/0000-0003-2092-6807>

Recibido: 05/08/2024

Aceptado: 02/02/2025

Resumen

La realidad actual del pueblo americano está más que nunca dándose a conocer a través de su carácter multiétnico. Los pueblos originarios en su contacto con el resto de la sociedad han modificado en variados aspectos sus vivencias, llegando a poner en riesgo su identidad y permanencia en su hábitat natural. Este artículo se plantea explorar el papel que pueden desempeñar la autoproducción audiovisual asistida por las nuevas tecnologías en la visibilidad de los valores identitarios de los asentamientos, así como su relación con el medio, actuando como denuncia y reversión. En particular el mundo del vídeo y el cine auto producido, que gracias a la globalización, tiene un potencial inmenso cara a mejorar el conocimiento del medio indígena, como demuestran determinadas iniciativas. Este proceso ha madurado en el S.XXI hacia producciones, filmes y certámenes cinematográficos nacionales e internacionales temáticos.

Palabras clave

Asentamientos indígenas americanos, visibilidad, audiovisuales, films.

Abstract

The current reality of the American people is becoming known more than ever through its multi-ethnic character. Native peoples in their contact with the rest of society have modified their experiences in various aspects, putting their identity and permanence in their natural habitat at risk. This article aims to explore the role that audio-visual self-production assisted by new technologies can play in the visibility of the identity values of settlements, as well as their relationship with the environment, acting as a denunciation and reversal. In particular, the world of video and self-produced cinema, which, thanks to globalization, has immense potential to improve knowledge of the indigenous environment, as it is demonstrated by certain initiatives. This process has matured in the 21st century towards national and international thematic productions, films and film competitions.

Keywords

Native American settlements, visibility, audio-visuals, films.

Referencia normalizada: SALMERÓN NÚÑEZ, JUAN MANUEL; GARCÍA SÁNCHEZ, RAFAEL (2025): "Autoproducción audiovisual y asentamientos indígenas americanos". En *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, nº 28 (octubre, 2025), págs. 31-50. Madrid. Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid.

Sumario: 1. Introducción 2. Etnias americanas y visibilidad indígena 3. Fronteras nacionales y presencia indígena 4. Condicionantes de la presencia indígena 5. Primeras experiencias de audiovisuales indígenas 6. La extensión del audiovisual indígena auto-protector 7. Los certámenes cinematográficos indígenas como vector de visibilidad 8. A modo de conclusión 9. Bibliografía.

1. Introducción

El continente americano contempló en 1992 el V Centenario de su encuentro con el “Viejo Mundo”, formado entonces por Europa, África y Asia que llevaban una vida aparte con su propia tradición y dinámica cultural. A partir de ese cuestionado “descubrimiento” un territorio americano compartido ha presenciado una pugna constante por la supervivencia y el bienestar de los pueblos originarios.

Durante las primeras décadas del s. XXI, se han prodigado estudios revisionistas en los que la interculturalidad, la resistencia indígena y la unidad de es-

tos pueblos es analizada en el giro decolonial (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007), los movimientos sociales (Zibechi y Hardt, 2013) así como la ecología política (Alimonda, 2015).

En América, dotada con una de las mayores diversidades étnicas, “se registran en total 522 pueblos y 420 lenguas indígenas en uso” (UNICEF y FUNPROEIB, 2009: VII Presentación). La contabilización de la población indígena afronta dificultades como la ausencia de censos recientes en algunos países, la negativa al contacto exterior de algunos de estos pueblos y los diferentes criterios para su inclusión en los censos nacionales. En algunos censos el criterio fue la autoascripción, mientras que en otros han influido los antepasados y el idioma que se habla.

En cualquier caso, considerando todas estas variables, se puede afirmar que la población indígena americana supera los 42 millones de personas, de un total de 845 millones de habitantes con que cuenta América, lo que supone casi un 5% de la población. Evidentemente se trata de un promedio, existiendo muchas diferencias de un país a otro: mientras algunos superan el 40% (Bolivia y Guatemala), existen los que con muchísima diversidad no llegan al 1% de su población (Brasil y algunos países caribeños). Un caso especial es México, ya que con tan sólo el 10% de su población indígena le basta para que uno de cada cuatro indígenas americanos tenga esa nacionalidad.

2. Etnias americanas y visibilidad indígena

A los efectos de este artículo se ha seguido la sistemática el Atlas sociolinguístico de Pueblos Indígenas en América Latina (UNICEF y FUNPROEIB, 2009), que analiza los pueblos indígenas americanos por zonas geográficas homogéneas, añadiéndoles aquí la zona de Norteamérica (Norris, et al., 2012) ausente en el mismo por no ser latina.

Los datos poblacionales de estas fuentes mencionadas, actualizados por censos nacionales posteriores a 2009 sobre población nativa, nos permiten observar la distribución de la población indígena americana por etnias y zonas geográficas. Una primera consideración es que a pesar de existir sólo en América Latina 522 pueblos y en Norteamérica 47, aquellos que cuentan con más de doscientos mil miembros, suponen el 76% de la población total indígena, y están repartidos en 34 etnias.

De ellas, ocho superan el millón de integrantes, destacando las dos mayores en la región andina (quechua y aimara) con más de 10 millones, lo que le otorga una gran visibilidad en los seis países donde se asientan. De las otras seis etnias indígenas una está en norteamericana (Cherokee) y el resto son mesoamericanas (dos mexicanas: Náhuatl y Maya junto con tres guatemaltecas: K'iché, Kaqchikel y Q'eqchi'). Además en esta última región están presentes 16 familias más, frente a sólo 4 etnias más en Norteamérica. Es por ello que Mesoamérica cuenta con un gran potencial indígena por población, pero también por tallaje étnico para hacerse visible mediante diversas estrategias, entre otras culturales como la divulgación de su lengua y la defensa de sus derechos civiles.

Sin embargo, las regiones restantes cuentan con un tallaje étnico más reducido. Salvo la zona costera de Colombia-Venezuela con solo dos representantes (Senú y Wayuú), el resto de zonas solo cuenta con una familia de tamaño medio (Nasa en la Amazonía, Guaraní en el Gran Chaco, y Mapuche en la Patagonia). Esta gran concentración poblacional en las etnias mencionadas, hace que el 23% restante se reparta en otras familias bastante menores, hasta el extremo de contar América latina con “164 pueblos que tienen población menor a 500 personas; 58 pueblos que abarcan entre 500 y 1.000 miembros; 132 pueblos que cuentan entre 1.000 y 5.000 personas” (Sichra, 2008: 99). Esto unido a la dispersión geográfica en asentamientos distantes supone un gran reto para su visibilidad e incluso para su relevo generacional y por ende su supervivencia.

3. Fronteras nacionales y presencia indígena

Al analizar el efecto de las fronteras nacionales en la población (Ver gráfico 1) se puede identificar mejor la representación indígena por porcentaje en cada país, percibiéndose por el tamaño de cada esfera cuál pueda ser la visibilidad que esta separación ocasiona. Por otro lado, la altura a la que estas esferas se sitúan marca el tamaño en individuos de la etnia promedio en cada país. Considerados así estos datos, países como Guatemala combina grandes familias étnicas con alto porcentaje en población, lo que lo haría mucho más idóneo que el resto para hacer patente su visibilidad.

Otro caso como Bolivia es semejante en porcentaje, pero su tamaño étnico medio es casi la mitad que la anterior. Es por ello que, si bien a priori el peso indígena no varía, sus 36 etnias en una población indígena de algo más de cuatro millones implican mayor diversidad, pero también a priori menor liderazgo

social. Por regiones geográficas, los Andes cuentan con el mayor tamaño étnico promedio de todos, seguido de cerca por Mesoamérica. En el entorno que va de los cincuenta a cien mil individuos pueden citarse Patagonia, Norteamérica y Bajo Centroamérica, quedando postergados el resto de regiones homogéneas a tamaños no superiores a veinticinco mil integrantes.

Se puede establecer una clasificación de situaciones nacionales diversas que varían desde la nula visibilidad de grupo étnico y de población (El Salvador o Brasil), hasta la de gran visibilidad de ambos conceptos en su extremo opuesto (Guatemala y Bolivia). Esto nos permite determinar una línea tendencia intermedia de moderada visibilidad, según la cual, a mayor tamaño medio étnico de la nación, le corresponde un progresivo aumento del porcentaje de población indígena ofreciendo un orden graduado de países en estas distintas visibilidades.

Al introducir como segundo dato de análisis la población total del país, se pueden sacar consecuencias en función de la distancia entre las dos variables. Así por ejemplo Brasil con tamaño étnico medio de 3.000 individuos y 170 millones de habitantes denota una escasa visibilidad a la vez que una gran diversidad étnica. Otros países como Argentina o Paraguay tienen un tamaño promedio de etnia que representa aproximadamente el uno por mil de su población total. Por último, otros países (por ejemplo, Guatemala) cuentan con 16 millones de habitantes, pero con 270.470 individuos, indican una gran visibilidad (20 veces superior a los anteriores) confirmado también por su porcentaje poblacional indígena (43,56%).

Analizando la población total del país, a mayor población nacional, le corresponde menor porcentaje indígena, especialmente para países como México, USA y Brasil. Todas estas consideraciones nos permiten a priori establecer un modelo de visibilidad indígena razonable estableciendo grados favorables para la misma. Sin embargo, la dispersión geográfica en poblaciones rurales frente a las urbanas tiene una influencia en la visibilidad no analizada en este modelo. Esta ruralidad de la población indígena habitualmente coincide con localizaciones de gran valor natural y por ende ricas en recursos de materias primas y atractivas para su explotación por los gobiernos nacionales. Como veremos más adelante, las predicciones de este modelo demográfico se ven alteradas de modo significativo por la influencia que los audiovisuales autoproducidos han introducido en la visibilidad indígena.

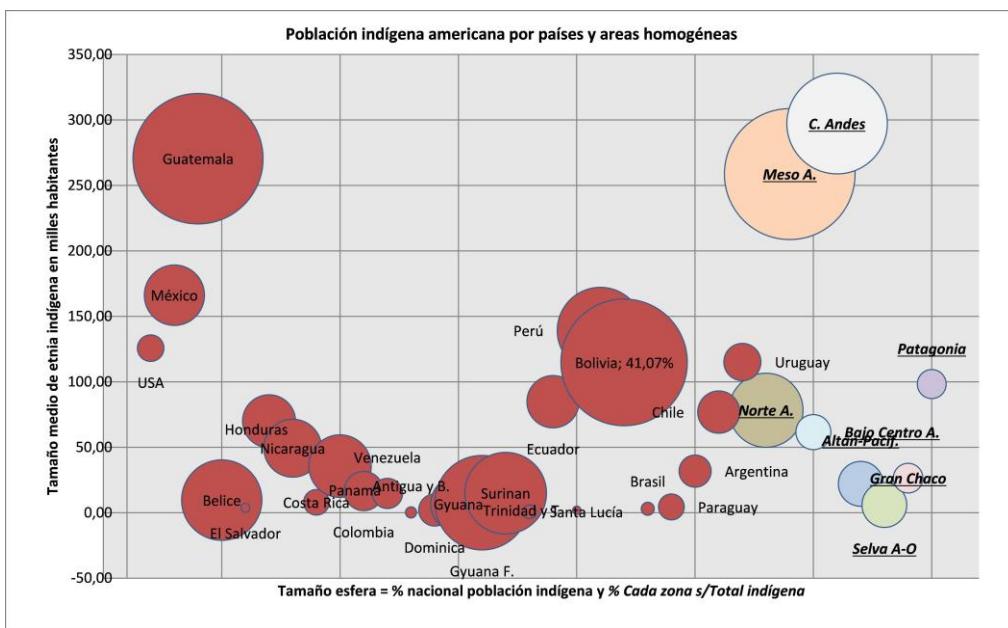


Gráfico 1. Tamaño medio de la etnia indígena, porcentaje indígena sobre población nacional y zonas geográficas americanas. Fuente: Elaboración propia a partir de Censos nacionales.

4. Condicionantes de la presencia indígena

El hecho de que “103 lenguas indígenas, es decir una cuarta parte del total en uso, sean habladas en dos o más países” (UNICEF y FUNPROEIB, 2009: IX Presentación), da una idea del desajuste entre fronteras estatales y presencia en el territorio de estos pueblos. En cierto modo también es una realidad que puede ayudar a transmitir hacia el otro lado de la frontera los logros colectivos que puedan obtenerse. De hecho, el idioma quechua es el caso más importante (20% del total) al estar presente en siete países e identificarse con el pueblo americano más numeroso, casi sobrepasando los ocho millones de personas.

Una forma solapada de opresión sobre la población indígena han sido las guerras civiles en América Latina, siendo decisivo el papel de las organizaciones internacionales en la pacificación de las áreas de conflicto. Por ejemplo, la paz lograda en 1996 entre el Estado guatemalteco y la guerrilla de la URNG¹, el tú-

¹ Acrónimo de Unidad Revolucionaria Nacional Guatimalteca, organización que aglutinó en 1982 a diversos grupos guerrilleros ya existentes.

timo conflicto en cerrarse tras 36 años de hostilidades, y unos 200.000 fallecidos, la mayoría indígenas. Disposiciones internacionales como la aprobación en 2007 por la Asamblea General de Naciones Unidas de la Declaración sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas, ha sido muy influyente para superar los límites que marcan estas fronteras. Sin embargo, sólo Bolivia la ha elevado a ley nacional. Más recientemente, en 2016 se aprobó la Declaración Americana de los Derechos de los Pueblos Indígenas, y varios países han reconocido la jurisdicción de la Corte Interamericana de Derechos Humanos en su territorio.

A pesar del marco legal favorable, en la práctica es común que los estados nacionales permitan ciertas formas de opresión sobre los pueblos indígenas: extractivismo de recursos naturales (madereras, petroleras, empresas mineras), invasiones de su hábitat por fuerzas militares, de sus santuarios por el turismo, destierros forzados, marginación y violencia. Un ejemplo de esto es el testimonio del Pueblo Kichwa de Sarayaku, en el centro sur de la Amazonía de Ecuador, que cuenta un documental, *Sisa Ñampi* (2009) realizado por Eriberto Gualinga. El testimonio de esta mujer indígena, dirigente también de Mujeres Amazónicas, incluye acciones reivindicativas como la marcha hacia Quito de varios centenares de manifestantes:

Nuestra lucha se ha convertido en un símbolo de resistencia para otros pueblos indígenas, que han empezado a defender también el territorio y han sido un brote de resistencia ante las actividades extractivas, y ahora Sarayaku es un símbolo y una esperanza (Gaulinga, 2019: 03'20').

Otro ejemplo es el conocido como el Baguazo del 5 de julio de 2009, o levantamiento indígena de los pueblos amazónicos de Awajun y Wampis contra la incursión de la minería. Esta masacre sucedida en la Curva del Diablo del distrito de Baguas, se saldó con 33 muertos y tuvo gran repercusión en las incipientes redes sociales, desencadenando abundante material auto producido. En años posteriores se plasmaría en los largometrajes documentales *La Espera* (2014) de Fernando Vilchez, *El verdadero avatar* (2014) de David Suzuki o *El Choque de dos mundos* (2016) de Mathew Orzel y Heidi Brandenburg (González, J. et al. 2020).

5. Primeras experiencias de audiovisuales indígenas

El cine comercial ha abordado la temática desde sus mismos orígenes. En el caso de las primeras comunidades indígenas protagonista:

Con la representación estereotipada de los largometrajes mudos donde el mapuche aparecía como parte de un paisaje exótico y salvaje dentro del cual se desarrollaba una rentable historia de amor. Nos referimos a películas como *La agonía de Arauco* (Bussenius & Giambastiani, 1917) o *Nobleza araucana* (Idiaquez de la Fuente, 1925). (Maturana Díaz, 2010: 1).

Con los primeros westerns se continúa reflejado a las comunidades indígenas norteamericanas desde un punto de vista occidental. No ha estado exento de acercamientos más recientes con tópicos del “indio bueno” y su acogida al hombre blanco como los films *Bailando con lobos* (1990), o *El último de los Mohicanos* (1992). En este sentido la película *La Misión* (1987), ambientada en la Amazonía brasileña también refleja mediante otra época histórica esta visión colonialista. Aunque otras producciones más recientes como *Apocalypto* (2006) pretendan una recreación pseudohistórica con amplio reparto étnico incluido rodaje en habla no inglesa, “pensar en comunicación indígena implica huir de estereotipos y de los rígidos límites de las disciplinas para avanzar hacia estudios complejos, interdisciplinares y transfronterizos” (Barranquero Carretero y González Tanco, 2018: 5). Estas manifestaciones de comunicación realizadas por los mismos indígenas sobrepasan los modelos importados aportando una mirada descolonizadora localizada en la dinamicidad y heterogeneidad de los pueblos indígenas (Torrico, 2016).

Dada su narrativa, el género que quizás mejor desempeña la auténtica visibilidad indígena parece ser más el documental que el film. No hay que buscar sus orígenes en un momento cercano, pues se puede considerar que el planteamiento participativo se remonta a los inicios de género documental, con “la figura de R.J. Flaherty y su *Nanook, el esquimal* (1922) si tenemos en cuenta los visionados de imágenes que hizo este autor conjuntamente con sus protagonistas previos al montaje definitivo de la película” (Cuevas, 2011: 1468). No obstante, también se ha utilizado este género para la ideación en vez de para el realismo, como lo atestigua el documental brasileño de Linduarte Noronha, *Aruanda* (1960) que cuenta una historia ficticia de una familia de esclavos ambientada en las plantaciones de caña de azúcar de la costa norbrasileña.

En la década de los cincuenta del siglo pasado la producción documental vio aparecer las escuelas Cinemá Verité y Direct Cinema, cuyo propósito era una creación audiovisual participativa, en la que los propios protagonistas fuesen los generadores del material filmado. Así se garantizaba una visión desde den-

tro del entorno que se ha elegido contar. “Un ejemplo de ello es el trabajo pionero del cineasta francés Jean Rouch y sus ideas de antropología compartida termino acuñado en la década de 1960” (Flores, 2005: 11). Efectivamente, este autor consiguió la producción de películas con miembros de comunidades africanas recogiendo sus sugerencias y aportaciones. Las temáticas versan sobre aspectos que se desarrollan en la aldea: cosmología, salud, costumbres, que tienen un lugar en la misma; o de mayor escala como la ecología, el aprovechamiento de los recursos, el derecho de la propiedad o las oportunidades para los jóvenes, interrelacionándose entre sí.

Quizás las primeras de estas experiencias en América se atribuyen a tres documentales sobre el pueblo Mapuche. La primera es *Nutuayin Mapu. Recuperaremos nuestra tierra* (1969) de Carlos Flores, Guillermo Cahn, Samuel Carvajal, Luis Araneda y Antonio Campi, en la cual podemos encontrar tanto puestas en escenas que recrean la usurpación de tierras mapuches por parte del “huinca” (hombre occidental no mapuche) como registros directos de los mapuches reclamando estas mismas tierras robadas en los juzgados (Maturana Díaz, 2010). El segundo es *Araucanos de Ruca Choroy* (1969) dirigida por Jorge Prelorán, en el que el cacique Damacio Caytrúz narra el aislamiento que el invierno impone en la comunidad de Ruca Choroy y la emigración de los jóvenes de esta región de Neuquén. El tercero es el documental de cuatro capítulos titulado *Mapuche* (1972) que cuenta la trayectoria social de cuatro familias. Fue dirigida por el antropólogo Carlos Bartolomé y filmada en San Martín de los Andes y Neuquén fruto de su convivencia con este pueblo que se remonta a 1968. Para ello contó en parte con el régimen de fomento del Fondo Nacional de las Artes de la República Argentina.

Con la mirada puesta en la Amazonía y sus transformaciones por las reformas agrarias se encuentran entre otros, dos documentales premonitorios como *Agripino* (1971) del cineasta sueco Jan Lindqvist o *Runan Caycu* (1972) de la peruana Nora de Izcue. Siguiendo esta temática el Grupo Liberación Sin Rodeos produjo el cortometraje documental *Visión de la Selva* (1973). También el cineasta Jorge Suárez con el cortometraje *Ashaningas del Cutivireni* (1985), realizada por él y producida por Ana María Pérez. Esta película trata las problemáticas de corte territorial provocadas por las industrias madereras y petroleras (González, Julio et al. 2020).

6. La extensión del audiovisual indígena autoproducido

Los avances tecnológicos de final de siglo hicieron progresar estas producciones hasta multiplicarse enormemente en la década de los noventa. La producción de vídeo indígena se configura entonces como un proyecto político y cultural (Magallanes, 2016), en el que se establece un juego entre lo tecnológico, el contenido estético, y un sentido de ciudadanía participativo. El vídeo en cuanto invento occidental se revierte en visibilidad para la comunidad indígena, en actor de cultura e integración social. Tal y como apunta Flores en sus conclusiones al respecto del cine documental antropológico, “las subjetividades tanto de los personajes como del director afloraran de manera más clara, posibilitando a la antropología espacios más ricos para la interacción, crítica e interpretación intercultural” (Flores, 2020: 200).

Desde 1987 los terrenos de conflicto indígena en Brasil han sido paulatinamente abordados por el conjunto de documentales *Nas Aldeias*, como colaboración entre antropólogos y cineastas brasileños, varios grupos indígenas y representantes de la ley. El derecho de demarcación de las tierras indígenas ratificado por su actual Constitución ha visto en estas producciones una herramienta para su implementación. Reconduciendo el progresivo enconamiento legal y político contra la cuestión indígena, confirma tanto su necesidad como el valor de la crítica a los abusos del poder. Dirigido por el cineasta Vicent Carelli en colaboración con Mari Corrêa, fue evolucionando desde la entrevista con voz en off, hasta un estilo más directo de cinema verité, con producciones como *Pemp*, un documental de 1988, que traza las luchas territoriales de los Parakatéjé (o Gavião) en el sur de Pará. *Boca livre no Sararé* (Paso libre en Sararé) fue otro documental (1992) dirigido por Vincent Carelli, Maurizio Longobardi y Virgínia Valadão que muestra un conflicto territorial en Mato Grosso do Sul con los buscadores de oro en las tierras Nambiquara. Un tercer ejemplo lo constituye el documental *Placa não fala* (El letrero no habla, 1997), con el problema de prospección desde la perspectiva del pueblo Waiãpi en el estado de Amapá. “Mientras la obra de video Nas Aldeias busca cultivar conciencia política en sus audiencias, no lo hace a través de una voz retórica inequívoca. Las películas emplean varias capas de retórica que provienen de sus agentes distintos” (Erickson-Kery, 2019: 63).

En algunos países como México los videos indígenas han sido patrocinados por el estado, reflejando el pluralismo oficial con un programa institucional “indigenista” ajeno al movimiento de autonomía indígena. Se han producido así una forma y un proceso social que ha ganado reconocimiento internacional al mismo tiempo que enfrenta desafíos particulares en las comunidades indígenas (Wortham, 2004). En estos vídeos se confronta un discurso en el que la postura estatal genera una narración de inclusión y reconocimiento, pero desde una postura tradicional hegemónica. Sin embargo, hay vías diferenciadas de auto reconocimiento que no parten de propuestas culturales con perspectiva de resistencia, sino de innovación e independencia (Castells i Talens, 2016).

Desde 1990 el Instituto Nacional Indigenista de México (INI) organizó para la población indígena un programa denominado *Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades y Organizaciones Indígenas* (TMA) sobre fundamentos en la producción de vídeo. Como resultado y tras el adiestramiento a muchas comunidades y organizaciones se cuentan en cientos los programas de “vídeo editados sobre cosmología indígena, espiritualidad, derechos y usos de la tierra, cultura expresiva, marchas políticas y estructura sociopolítica comunitaria” (Wortham, 2004: 363). En especial ha destacado el estado de Oaxaca, el de mayor población indígena con más de 1 millón y el 17% del total nacional, disponiendo diferentes iniciativas audiovisuales, tales como *Fundación Comunidad AC*, *K-Xhon Video-Cine Zapoteca*, *Ojo de Agua Comunicación S.C.* y *Radio y Video Tamix*. En contraste con estas experiencias en el estado de Chiapas, casi con la misma población indígena, el Proyecto de Medios de Comunicación Comunitaria se corresponde con actividades de las comunidades autónomas zapatistas, más orientado a destacar la rebeldía, lucha y resistencia dirigida a una audiencia externa y pensada para el largo plazo.

Gracias a este trabajo una extensa producción es proyectada en distintos escenarios, como comunidades indígenas, tours organizados por el INI, ONGs, festivales de cine y programas especiales. Esta “visibilización de la cultura” como categoría antropológica (Wortham, 2013) de la mano del video ha contribuido a la autodeterminación, el ejercicio de los derechos indígenas y la continuidad de muchos proyectos.

En Guatemala, a principios de la década de 1990 en la ciudad de Cobán la orden benedictina desarrolló un proyecto de formación de videastas locales Q'eqchi para producir materiales en vídeo por ellos mismos y en su idioma. Con el establecimiento de la paz de 1996 este proyecto pasó a ser financiado internacionalmente aprovechando la situación el antropólogo Carlos Flores ayudado por el editor Q'eqchi Mainor Pacay para desarrollar una experiencia de video colaborativo en la aldea de Esperanza Chilatz de Alta Verapaz. Fruto de este trabajo fue el film *Qa Loq Laj Iyaaj* (Nuestra sagrada familia) y unos meses más tarde filmando con otra comunidad su segundo film, *Rub'el Kurus* (Bajo la cruz, 1997). Acabada su dramática guerra civil, los videos han permitido ayudar a la reconstrucción cultural y social de las comunidades involucradas, especialmente la comunidad q'eqchi' durante el proceso de normalización tras la guerra civil, el militarismo y la violencia política (Flores, 2005).

Otros países más australes, como Chile o Argentina también han contado con vídeos incipientes en esta década. A pesar de carecer de políticas de comunicación indígenas en contraste con México, en estos dos países han sido las vivencias del pueblo Mapuche el objetivo de estas producciones. Así *Punalka* (1995) relata el desarraigo de los emigrantes mapuches en la ciudad de Santiago, o el conflicto con las empresas madereras en el vídeo *El grito* (1998). Más recientemente, el documental mapuche *Regreso a la tierra* (2009) constituye el comienzo de una narrativa propia, desmontando un imaginario nacional sobre los indígenas, y una resistencia contrapública subalterna (Salazar, 2016).

Por otro lado, han sido variadas en el tiempo las producciones sobre la etnia Qom procedentes de la región argentina del Chaco y de algunas de estas comunidades asentadas en las ciudades más importantes. Así en 1995, diferentes proyectos de investigación dieron lugar en los suburbios de Buenos Aires al documental *Ntaunaq Nam Qom. Identidad y lucha por la tierra. Gente toba en la ciudad*. Una segunda producción centrada en la comunidad de la ciudad de Rosario, tiene como autora a Tarha Erena Sarmiento que en 2005 realizó el documental *Nam Qom. Una comunidad al margen*. Más recientemente se realizó la tercera producción sobre esta etnia en 2010 en diferentes zonas de la provincia del Chaco y en la comunidad Derqui de la provincia de Buenos Aires, con el documental:

Ser Qom, a partir de un material video grabado por los propios miembros qompi, dirigido al estudio de los contextos de actividad de sus comunidades con un doble objetivo: diseñar materiales educativos para las escuelas de educación bilingüe castellano-qom'lek basados en los usos de la lengua en contextos cotidianos y realizar un diagnóstico de la pervivencia y estado de la cultura qom en la actualidad. (Cuevas, 2011: 1468).

En el ámbito peruano el documental de Ana Uriarte y Fernando Valdivia *Las calaminas vs las malocas* (1993) sobre las transformaciones y conflictos de la Amazonía muestra el cambio en la tecnología del film al vídeo. En la siguiente década, el documental *Choropampa, el precio del oro* (2002) dirigido por Ernesto Cabellos y Stephanie Boyd, y producido por Guarango Cine y Video supuso el inicio de una nueva etapa productiva. Narra con abordaje testimonial y de cine directo las consecuencias ambientales y sociales que provocó el derrame de mercurio en Choropampa, por la minería de Cajamarca, en la región norte andina. Esta producción que abarca hasta 2019, ha sido objeto de estudio (González, Julio et al., 2020) contabilizándose 202 piezas audiovisuales, la mayoría entre 2012-2015, centradas en las regiones de Cajamarca, Amazonas y Cusco. De esta época es la actividad de los colectivos audiovisuales Guaranco Cine y Vídeo, Qusica producciones, Docuperú, y más en relación con la Amazonía, el cineasta Fernando Valdivia con la productora Teleandes.

7. Los certámenes cinematográficos indígenas como vector de visibilidad

Entre los certámenes nacionales se cuentan el Festival de cine y video indígena (FECVI) iniciado en 2005 y promocionado por el Instituto Mexicano de Cinematografía, de sede en Morelia y carácter itinerante en el interior del país. También en 2009 nació el Festival de Cine Indígena *Daupará* en Colombia, impulsado por diferentes personas y organizaciones cercanas al movimiento indigenista, como la Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC) y la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos indígenas (CLACPI), intercalando presentaciones en Bogotá y en diferentes regiones de Colombia.

Uno de los primeros Festivales Internacionales de cine indígena es el organizado desde el año 1985 por la CLACPI que engloba a su vez diversas organizaciones indígenas y no indígenas. Aunque sus actividades se extienden a la colaboración, intercambio, ayuda y formación de comunicadores en las

realidades indígenas actuales, también es la encargada de desarrollar el *Festival internacional de Cine y Vídeo de los pueblos indígenas*, un evento de frecuencia aproximadamente bianual y sede itinerante que tuvo su edición del 2017-18 en Guatemala. También en 2018 se desarrolló la primera edición del Festival Internacional de Cine Indígena *Jumara* patrocinada por el Grupo Experimental de Cine Universitario (GECU) de la Universidad de Panamá y Acampadoc, así como la entidad canadiense dedicada a la formación de cineastas indígenas Wapikoni Mobile.

Como fruto de este desarrollo de las producciones existentes, antes del año 2000 se van añadiendo a las citadas muestras de cine indígena que nutren y permiten una selección con garantías de determinados criterios de calidad. Tal es el caso del Festival de Cine y Video de las Primeras Naciones de Abya-Yala, o el Festival Internacional de Cine Etnográfico. Desde el 2006 (Primera edición) se celebra el certamen internacional de la Mostra de Cinema Indígena de Barcelona (Indifest) con carácter anual hasta la actualidad o la Muestra de Cine y Vídeo Wayuu que ha venido celebrándose en diferentes ciudades colombianas desde 2010 recibiendo producciones del pueblo Wayuu y Guajiro en ambos lados de la frontera Colombo Venezolana.

En la Indifest organizada en 2011 por la Casa América, Jeanette Paillán, Cineasta Mapuche y Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de Pueblos indígenas explica la novedad de estas aportaciones:

La sensación es similar a la experiencia que se tiene cuando caminas por un bosque. Antiguamente estábamos habituados a ver muchos documentales que eran más reivindicativos. Mucho más documentales de denuncia. Buscamos otros que tienen un enfoque y un tratamiento distinto, cuentan lo mismo pero de una forma distinta (Paillán, 2011: 02'36'').

Evidentemente el cine indígena aborda la temática que les afecta a estos pueblos, pero la narrativa como hemos visto puede ser reorientada, ganando en la expresividad que pude generar la imagen, más que con la palabra. Cuando se trata de reflejar dificultades, problemas y vulneración de derechos que han de sacarse a la luz, resulta mucho más efectivo. Además, el que el propio cineasta pertenezca a un pueblo indígena permite una impronta de autenticidad:

Nosotros sentimos que hay mucho dicho hasta ahora sobre los indígenas, que a veces no nos refleja. Sobre todo en el pasado, en los inicios. A veces se dicen co-

sas que no nos identifica, o que nos sitúa en un escenario demasiado folclórico, o demasiado del pasado. Sitúa a los pueblos indígenas en un escenario de pueblos que no tienen que ver con lo que ocurre hoy día. Y tiende a homogeneizar a los pueblos indígenas como si fuese uno solo. (Paillán, 2011: 04'22'').

Un factor importante a tener en cuenta es la existencia de distribuidoras indígenas, especializadas en ofrecer estas producciones. Así en “Una mirada al cine indígena” (Reza, 2013) se citan algunas como Canadian Filmmakers Distribution Center, Isuma Production o Ilapso Media, la cual se asoció en 2012 con CINEARTE para distribuir el Festival Internacional de Cine y Vídeo Indígena *Mirando desde nuestra raíz*. Así el cine indígena se reviste de una faceta colectiva, en la que sus propuestas respondan a las necesidades de la comunidad, humanizando, desmontando estereotipos negativos y que se proyecte en el futuro. En los últimos quince años han proliferado diversas producciones que reflejan la realidad indígena bajo las categorías de series, documentales, cortometrajes, y películas.

En algunos casos, los directores son miembros integrantes de la etnia, e incluso el idioma es el original como es el caso del cortometraje “sembradoras de vida” de Álvaro y Diego Sarmiento (quechua y español, subtulado al inglés). Los festivales de cine como hemos visto, son también una buena plataforma de difusión y de visibilidad indígena. Incluso determinadas producciones como entre otras *Los derechos de la pachamama*, *Los derechos de la Madre Tierra*, *Nuestra Tierra Sagrada* y *La Patagonia, los colores de la discordia* han sido analizadas ya en estudios sobre la materia (Magallanes Blanco, 2016).

En 2019 coincidiendo con el año internacional de las lenguas indígenas, y la semana de América Latina y el Caribe, diversos países en colaboración con la UNESCO organizaron un Festival de Cine Indígena en Línea (OIFF) tal y como relata la página web oficial de este organismo en su sección de noticias. En él se estrenaron más de 80 películas de cineastas profesionales en español y en las lenguas indígenas habladas, organizadas en torno a áreas temáticas como el conocimiento indígena del medio ambiente, la educación, la promoción y el consumo sostenible, la preservación del patrimonio cultural y natural y el papel de las mujeres indígenas.

La “etnografía de los festivales indígenas nos permite acercarnos a unas puestas en escena que, en última instancia, dan también cuenta de cómo se con-

figura la indígena en la actualidad” (Gómez Ruiz et al., 2020: 267) distinguiéndose las dimensiones de la performance de lo indígena, las formas de organización interna de los grupos organizadores, y los intercambios y agendas políticas globales en un contexto transnacional.

8. A modo de conclusión

El continente americano dispone de una gran riqueza étnica que está llamado a respetar como signo de su identidad multicultural. Un porcentaje significativo de su población pertenece a estos pueblos indígenas, con porcentajes considerables en varios de ellos. Este artículo plantea un modelo de visibilidad étnica dependiente del tallaje de cada etnia y de la distribución de esta población en los estados americanos. Así se extraen algunas consecuencias iniciales para poder contrastarlas con la dimensión de visibilidad adquirida por los medios tecnológicos actuales como es el caso de las producciones audiovisuales.

Diferentes factores hacen que ocupen posiciones de marginación y opresión en los estados nacionales donde les ha tocado vivir, desencadenando un proceso de autoconocimiento y búsqueda de identidad propia. Es la conjunción de la denuncia de estas situaciones y este proceso, con las producciones audiovisuales la que genera otra dimensión de la visibilidad étnica hacia la propia comunidad y de cara al exterior de la misma. De este modo, se ha constatado como en las dos últimas décadas del siglo pasado algunos países como Brasil, México, Guatemala, Chile o Argentina han contado con producciones audiovisuales étnicas prolongadas, alterando la visibilidad indígena. En ocasiones como es el caso de los pueblos brasileños filmados, o comunidades mapuches de la Patagonia se ha hecho visible muy significativamente, desbordando lo que cabría esperar de un modelo meramente estadístico-poblacional.

Los documentales, por su carácter de realismo y testimonio directo, ejercen un impacto que permite a las comunidades indígenas más vulnerables ser tenidas en cuenta y afrontar sus retos colectivamente, con otros miembros de su grupo, con otras comunidades indígenas y con el público en general. La temática de los documentales aborda desde aspectos costumbristas hasta escalas territoriales de relación con el medio que les da soporte. A través de estas producciones se pueden conocer sus poblaciones y las amenazas que condicionan su

futuro. En este sentido los festivales de cine y video de temática indígena ejercen un papel multiplicador en la competición y desarrollo de este género audiovisual y por ende en la utilidad singular que ya se ha descrito antes.

Los nacionales, de más pronta aparición tienen un impacto de segundo orden, mientras que los internacionales tienen reservado un primer orden de influencia. En la medida que reciben piezas ya galardonadas en los nacionales, su efecto se ve ampliamente multiplicado. Por tanto, los Festivales internacionales de video indígena, es otro factor destacado para la consolidación de este medio de transmisión de la cultura autóctona, y un estímulo para una dilatada producción audiovisual con la que cuenta estos primeros decenios del siglo XXI.

Bibliografía.

- ALIMONDA, Héctor. (2015). "Ecología política latinoamericana y pensamiento crítico: vanguardias arraigadas". *Desenvolvimento e Medio Ambiente*. V. 35, p. 161-168.
- BARRANQUERO CARRETERO, Alejandro, y GONZÁLEZ TANCO, Eva. (2018). "Editorial" *Disertaciones, Comunicación indígena en América Latina*. v11 nº2, 5-11. DOI: 10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/11.2.2018.
- CASTELLS I TALENS, Antoni. (2016). "Cuestionando al maya permitido: medios, dominación, e imaginarios nacionales en la península de Yucatán". En MAGALLANES BLANCO, Claudia y RAMOS RODRÍGUEZ, José Manuel. *Miradas propias: pueblos indígenas, comunicación y medios en la sociedad global*. Quito (Ecuador)-Puebla (México): Ediciones Ciespal-Universidad Iberoamericana de Puebla-Editorial Abya Yala.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago y GROSFOGUEL, Ramón (Editores). (2007). "Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico", en CASTRO-GÓMEZ, Santiago y GROSFOGUEL, Ramón. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Universidad Central –IESCO–, Pontificia Universidad Javeriana –Instituto Pensar– y Siglo del Hombre Editores. Bogotá.

- CUEVAS, José; ÁLVAREZ, Amelia y BENÍTEZ, Antonio J. (2011). "Ser qom: los desafíos de la realización audiovisual intercultural". *Vivat Academia, revista de comunicación*, nº 117 Extra - diciembre 2011, año XIV: pp. 1468-1478. DOI: 10.15178/va.2011.117E.1468-1478.
- ERICKSON-KERY, Ian (2019). "Video nas Aldeias y los terrenos de conflicto indígena en Brasil". *Cine Documental*, Olivos, provincia de Buenos Aires, nº 20 - Año 2019. p. 38-67.
- FLORES ARENALES, Carlos Yuri (2005). "Video indígena y antropología compartida: una experiencia colaborativa con videastas maya-q'eqchi' de Guatemala". *LiminaR Estudios Sociales y Humanísticos*, v.3, nº2, p.7-20. DOI: 10.29043/liminar.v3i2.179.
- FLORES ARENALES, Carlos Yuri. (2020). *El documental antropológico. Una introducción teórico-práctica*. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas Centro de Investigaciones Multidisciplinarias sobre Chiapas y la Frontera Sur Universidad Nacional Autónoma de México. México.
- GÓMEZ RUIZ, Sebastián y IZARD MARTÍNEZ, Gabriel (2020). "Indigeneidad performada. Apuntes etnográficos de dos festivales de cine indígena en Colombia y Panamá". *Revista Española de Antropología Americana*. Nº50. p. 265-276. DOI: 10.5209/reaa.70379.
- MAGALLANES BLANCO, Claudia. (2016). "Hablando de nuestra Madre: videos indígenas sobre la naturaleza y el medio ambiente". En MAGALLANES BLANCO, Claudia y RAMOS RODRÍGUEZ, José Manuel. *Miradas propias: pueblos indígenas, comunicación y medios en la sociedad global*. Quito (Ecuador)-Puebla (México): Ediciones Ciespal-Universidad Iberoamericana de Puebla-Editorial Abya Yala.
- NORRIS, Tina; VINES Paula L.; HOEFFEL Elizabeth M. (2012). *The American Indian and Alaska Native Population: 2010*. U.S. Department of Commerce Economics and Statistics Administration, Issued January 2012, C2010BR-10. U.S. CENSUS BUREAU.
- REZA, José Luis. (2013). "Una mirada al cine indígena. Autorepresentación y el derecho a los medios audiovisuales". *Cinémas d'Amérique latine*, 21/2013: 122-129. Toulouse: Presses universitaires du Midi Université Toulouse. DOI:10.4000/cinelatino.283

- SALAZAR, Juan Francisco. (2016). "Contar para ser contados: el vídeo indígena como práctica ciudadana". En Magallanes Blanco, Claudia y Ramos Rodríguez, José Manuel. *Miradas propias: pueblos indígenas, comunicación y medios en la sociedad global*. Quito (Ecuador)-Puebla (México). Ediciones Ciespal-Universidad Iberoamericana de Puebla-Editorial Abya Yala.
- SICHRA, Inge. (2008). "El Atlas Sociolingüístico de los Pueblos Indígenas en América Latina". En Ministerio de Educación - Presidencia de la Nación - UNICEF. *VIII Congreso Latinoamericano de Educación Intercultural Bilingüe*. Unicef Oficina de Argentina. Buenos Aires.
- UNICEF y FUNPROEIB Andes, (2009). *Altas sociolingüístico de Pueblos Indígenas en América Latina*. FUNPROEIB Andes. Cochabamba, Bolivia.
- TORRICO VILLANUEVA, Erick Rolando. (2016). *Hacia la comunicación decolonial*. Universidad Andina Simón Bolívar. Sucre, Bolivia.
- WORTHAM, Erica Cusi. (2004). "Between the State and Indigenous Autonomy: Unpacking Video Indígena in Mexico". *American Anthropologist*, v.106 (2), 363-36. DOI: 10.1525/aa.2004.106.2.363
- WORTHAM, Erica Cusi. (2013). *Indigenous Media in Mexico, Culture, Community, and State*. Durham & London: Duke University Press. DOI: 10.2307/j.ctv11vc7qg
- ZIBECHI, Raúl; HARDT, Michael (2013): *Preservar y compartir: bienes comunes y movimientos sociales*. Ed. Mardulce. Buenos Aires.

Citas Internet:

- GAULINGA, Patricia. (2019). "El pueblo indígena Kichwa contra las petroleras y Ecuador" en Radio Nacional de España Cinco Continentes, entrevista radiofónica, disponible en <https://www.rtve.es/m/alacarta/audios/cinco-continentes/pueblo-indigena-kichwa-contra-petroleras-ecuador/5285931>. Fecha de consulta: 01/08/2024.
- GONZÁLEZ, Julio; ESTRELLO, Luz y KOC, Gabriela. (2020). "Luchas por el territorio en el documental peruano". *La Fuga*, nº23, Disponible en <https://www.lafuga.cl/luchas-por-el-territorio-en-el-documental-peruano/974> Fecha de consulta 06-04-2024.

MATURANA DÍAZ, Felipe. (2010). "Nuttuayin Mapu y el cine indígena en Chile, El cine de Carlos Flores". *La Fuga*, nº11. Disponible en <https://www.lafuga.cl/nuttuayin-mapu-y-el-cine-indigena-en-chile/412> Fecha de consulta 06-04-2024.

PAILLÁN, Jeanette. (2011). "Los múltiples universos del cine indígena". Casa América. Entrevista disponible en: <https://www.casamerica.es/cine/los-multiples-universos-del-cine-indigena> Fecha de consulta 06-04-2024.