

## **El amor eficaz en el cine indígena. Una entrevista a Marta Rodríguez**

Por Leonarda de la Ossa y Damián Duque

Marta Rodríguez es una de las realizadoras documentales más importantes de Latinoamérica. Desde 1966 ha trabajado diversas temáticas orientando sus documentales a la defensa de los derechos humanos. Hasta el día de hoy produjo 16 audiovisuales que pueden ser comprendidos en dos grandes etapas: una que contiene 7 producciones realizadas entre 1966 y 1988 junto al fotógrafo y cineasta Jorge Silva y luego entre 1988 hasta la actualidad en la que Marta Rodríguez ha realizado 8 documentales, algunos acompañada por Fernando Restrepo y otros junto a su hijo Lucas Silva. Ella nació el primero de diciembre de 1933 y en la actualidad reside en la ciudad de Bogotá donde lidera los trabajos de la Fundación de Cine Documental – Investigación Social, de la que es creadora.

Marta nos recibe en su departamento en Bogotá para hablar sobre su experiencia de vida ligada al cine indígena. Son más de 40 años dedicados a la realización de un cine que es la síntesis entre las enseñanzas de Jean Rouch en París y la influencia de Camilo Torres en la Escuela de Sociología de la Universidad Nacional de Colombia. Chircales (1966 – 1972), su primer documental es considerado una obra fundacional en el cine documental latinoamericano y tuvo numerosos reconocimientos en Europa y América. Sin embargo, para Marta el reconocimiento más valioso es el que las comunidades indígenas le han dedicado desde que comenzó a denunciar las masacres y asesinatos a los que las comunidades se veían expuestas y a transferirle sus conocimientos

del lenguaje cinematográfico, para que fueran los indígenas quienes filmaran.

Su documental *Nuestra voz de Tierra, Memoria y Futuro* (1976-1981) abrió la senda de una gran cantidad de producciones cuyo único fin era ponerse del lado de los indígenas apoyándolos en sus reivindicaciones y su lucha por la pervivencia de su territorio y cultura, desde la convivencia durante largos periodos con las comunidades en sus momentos más complejos.

En sus palabras encontramos la identidad de un cine indígena, heredada del Nuevo Cine Latinoamericano de la década de 1950, que cargado de política y compromiso social deja de lado la visión objetivista de la etnicidad para ver el lado humano de la tragedia que los ha aquejado.

Encontramos también la relación de creación con su compañero Jorge Silva y la influencia que la historia de vida del fotógrafo y co-realizador ejerció en la obra de Marta. El cine que ambos fundaron dejó su huella en numerosas agrupaciones emblemáticas como la fundación Sol y Tierra que agrupó a los indígenas que dejaron las armas del Movimiento Quintín Lame en 1991 y desarrolló trabajos audiovisuales importantes a raíz de ese proceso formativo, o la CLACPI que ella fundó junto a Beatriz Bermúdez, Iván Sanjinés, Guillermo Monteforte entre otros. Marta habla en su estudio con la voz de la juventud, su obra no se detiene, en 2011 lanzó su película “Testigos de un Etnocidio: Memorias de Resistencia” y en 2012 dedicó su trabajo al asesinato de la niña Maryi Vanessa durante enfrentamientos entre la guerrilla y el ejército de Colombia, produciendo un corto documental llamado “No Hay Dolor Ajeno” y que realizó en conjunto con el Tejido de Comunicaciones y la Asociación de Cabildos del Norte del Cauca - ACIN.



Imagen 1. Marta Rodríguez en el estudio de su casa. Damián Duque. 2012



Imagen 2. Fotograma de “Testigos de Un Etnocidio: Memorias de Resistencia”.  
Marta Rodríguez, 2011.

Y no para, entre su escritorio atiborrado de recuerdos, papeles indescifrables y fotografías antiguas, Marta actualmente dedica sus horas a confeccionar guiones de nuevos proyectos y pese a que los fondos del estado no la han apoyado, Marta sigue produciendo como hace cuarenta años.

**Marta, usted lleva una vida dedicada al cine y video documental orientando su trabajo a sectores que suelen ser marginados en los discursos dominantes de la producción cinematográfica ¿Cómo llegó usted a ser realizadora?**

Mi padre murió antes de que yo naciera y mi madre tuvo que criar a cuatro hijas y un hijo. En la década de 1950 mi hermano se fue a estudiar medicina a España lo que motivó a mi madre a trasladarnos a todas a Madrid en 1953. Viajamos 25 días de barco para llegar a una España atormentada por Franco, lo que la volvía un país muy difícil para vivir, yo no aguanté muchos años y terminé por irme a vivir a París en 1957. Pese a que España fue un contexto complejo, ahí tuve mis primeros acercamientos al movimiento de los Curas Obreros, donde conocí a Camilo Torres. Luego de París regresé a Colombia y conocí realmente a Camilo que volvía de estudiar antropología en Lovaina. Ese año de 1958, la Universidad Nacional abrió la escuela de sociología y entré a estudiar ahí, por ese entonces él dictaba clases en esa escuela, pero a los pocos meses me di cuenta que la sociología no era lo mío, tenía problemas con la estadística y una vocación muy grande por los pueblos indígenas y por ello me atraía la antropología.

En esos años la Universidad Nacional no tenía antropología, pero si había una escuela en el Museo Nacional y en 1959 entré a estudiar antropología al museo. Luego estudié etnología en París y allí Jean Rouch daba un seminario de Cine Etnográfico. Estudié cine, pero dentro de la etnología, pues Rouch enfocaba su seminario especialmente desde la etnografía; era un seminario pequeño que tenía un maestro de sonido y uno de imagen. Entonces nos daban cámaras para que filmáramos y Rouch nos enseñaba todo lo relacionado con el sonido y la imagen y nosotros hacíamos un pequeño corto. Él nos decía *ustedes van a ir al tercer mundo y allá no hay nada y van a tener que aprender todo acá*. Era muy visionario, me enseñó todo lo necesario y gracias a él yo pude hacer Chircales (1972).

**Sin duda Jean Rouch fue muy precavido con sus primeros estudiantes y su visión sobre el desarrollo de los medios en América Latina no dejaba de tener fundamentos, entonces si no había nada acá en el tercer mundo ¿cómo hizo Chircales?**

Cuando Gustavo Rojas Pinilla<sup>1</sup> fundó un canal de televisión que era conocido como “la televisión de Rojas Pinilla” instaló ahí un laboratorio en blanco y negro. En ese canal tenían un noticiero que hacían con cámaras de cine Bolex de 16 milímetros en blanco y negro que eran las cámaras con las que yo había aprendido.

Entonces cuando volví a Colombia les pasé el proyecto de Chircales y por primera vez me aprobaron, me dieron una cámara y me permitieron trabajar en el laboratorio gratis. Me vendían unas cajitas de cinta de 100 pies que duraban dos minutos y medio cada una y con esas cintas pude filmar.

Cuando volví de París no quería perder el francés y me metí a un curso de literatura en la Alianza Francesa y ahí había un cine club. Jorge Silva<sup>2</sup> era asiduo a visitar el cine club y ahí nos conocimos. Cuando lo conocí él ya había hecho una película: “Días de Papel” (1963)<sup>3</sup>. Esa película la hizo con una cooperativa de amigos ayudados unos a otros. Jorge era bien autodidacta, solo tenía tercero de primaria, nunca pudo estudiar porque era muy pobre, él fue albañil. Esas cosas le despertaban una sensibilidad, porque le tocó vivir en la calle y dormir ahí más de una vez, aguantar mucha pobreza; su mamá era una campesina del Huila que no tenía estudios, su papá nunca lo reconoció. Por eso él estaba muy orientado a mostrar la pobreza, la miseria y la soledad que vivió desde niño y así creó los “Días de Papel”. Yo por mi parte aún no había hecho ninguna película, solo algunos trabajos experimentales en París porque Rouch nos decía que tomáramos las cámaras y filmáramos y luego con un profesor de sonido e imagen editábamos algo. En París estaba el mercado de las pulgas y yo me iba a filmar a una calle del mercado donde sólo habían anticuarios, era muy bonito y con eso hice algunos experimentos pero no una película.

---

<sup>2</sup> Jorge Silva, además de esposo y compañero de investigaciones y realizaciones de Marta Rodríguez, fue un fotógrafo reconocido y falleció en 1987.

<sup>3</sup> Disponible en <http://www.martarodriguez.org/martarodriguez.org/Video%20Dias%20de%20Papel.html>, revisado el 16 de noviembre de 2012.

---

<sup>1</sup> Quien luego de un golpe militar fue presidente de Colombia entre 1953 y 1957

La primera película fue con Jorge y como te decía fue “Chircales”, trabajamos 5 años haciendo esa película. Nosotros nos íbamos todos los días a las 8 de la mañana y teníamos que volver a las 6 de la tarde para devolver la cámara en el canal de televisión. Dependiendo de la televisión era muy pesado además de que esas cámaras a veces estaban dañadas porque les daban muy duro. Por eso nos conseguimos con un amigo una cámara Bolex, y luego un suizo alumno de Levi Strauss que vino a hacer su tesis, nos prestó una Anagra, era una de esas grabadoras suizas, las más profesionales que habían y con esa pudimos hacer parte del sonido de Chircales. Era como hacer cine sin absolutamente nada, pero había que hacerlo y se hizo.

**Su formación como antropóloga nos hace pensar que existe una influencia de esta disciplina en su trabajo, por ello ¿considera usted que su obra se enmarca dentro de la antropología visual?**

Yo nunca me he preguntado eso. Lo que pasa es que yo estudié con Camilo Torres, él era muy comprometido con los derechos humanos y nos enseñó una cosa que aplicamos siempre: el amor eficaz. Al mismo tiempo y en el mismo lugar Orlando Fals Borda hablaba de Investigación Acción Participativa - IAP. Entonces según estas perspectivas si tú entrabas a una comunidad de ladrilleros donde los niños de 3 años cargaban ladrillos y eran esclavos, pues lo denuncias. Y esa fue mi primera película (Chircales, 1972), pero nunca tuve un esquema rígido, antropológico.



Imagen 3. Fotograma de “Chircales”. Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1971.

Desde que hago cine, ya hace 45 años, sólo me focalizo en derechos humanos, como el caso de la niña Maryi Vanessa Coicué<sup>4</sup>. Por su parte, Jean Rouch fue ingeniero y volaba puentes para la resistencia francesa durante la Segunda Guerra Mundial. Él trabajaba con Edgard Morin, el sociólogo que también estuvo en la resistencia. Entonces eran personas de izquierda, con una tradición de resistencia y muy comprometidos. Luego, cuando volví a Colombia Camilo Torres lanzó su proclama política en 1965 cuando dejó la sotana y comenzó su vida política, que fue muy corta pues él murió en 1967 cuando se fue con los Elenos<sup>5</sup>. Camilo no alcanzó a ver Chircales, pues yo la acabé en 1974 cuando nació mi hijo Lucas.

**Usted viene con una formación cinematográfica europea a hacer cine en Latinoamérica, partiendo de esto ¿Cuál es su perspectiva sobre la metodología para hacer video indígena?**

Hacer video indígena es un proceso. Cuando hago junto a Jorge Silva la película “Nuestra Voz de Tierra, Memoria y futuro” (1981), en ese momento comienzan a matar líderes indígenas y los propios indígenas que antes nos decían: *pero los Silva siempre con esa película y nunca la acaban, y siempre los Silva filmando y nunca termina*. Y cuando matan a los líderes decían: *Eso lo filmaron los Silva, ahí está la memoria de los que dieron la vida por la lucha*. Ellos comenzaron a pedirme una película sobre uno de los grandes líderes: Benjamín Dindiqué que lo habían matado. En ese tiempo se había involucrado Amnistía Internacional porque ya estaban matando a mucha gente.

---

<sup>4</sup> Se refiere a una menor que falleció producto del estallido de una granada en un enfrentamiento armado entre el ejército y la guerrilla, y que inspiró su última producción

<sup>5</sup> Los Elenos era el nombre que recibían los miembros del Ejército de Liberación Nacional (ELN).

El presidente de Colombia era Julio César Turbay y en su gobierno acusaron a muchos indígenas como “roba tierras” y los declararon guerrilleros. Entonces llegó a la oficina del Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC) el indígena Marco Avirama que lo tuvieron preso, lo torturaron con choques eléctricos igual que a su hermano y el gobierno arremetió contra los indígenas del CRIC de la forma más espantosa pues los habían declarado como subversivos. Ante esa situación fui junto a Jorge a Popayán y filmamos el juicio que hizo Amnistía Internacional. En ese video le hicimos un homenaje a Benjamín Dindiqué, al que ya habían matado y eso les permitió ir a Holanda, al Tribunal Russell a denunciar la situación. A partir de ese hecho los indígenas descubrieron que las imágenes sirven para denunciar los asesinatos y nos comenzaron a pedir nuevos documentales. Hace poco se conmemoraron los 40 años de la creación del Consejo Regional Indígena del Cauca - CRIC, desgraciadamente no pude ir, pero pregunté y averigüé, me dijeron que habían pasado “Nuestra Voz de Tierra” y hablaron todos los indígenas más antiguos, líderes que en ese tiempo eran jovencitas, eran unas adolescentes recuperando tierras y hace poco vinieron a verme. Ellos me piden “Nuestra Voz” a cada rato, lo mismo que con “Planas: Testimonio de un Etnocidio” (1971). Entonces, esa memoria es mucho más extensa, no sólo del Cauca, también es La Masacre de Planas, muchos me la piden para recuperar la memoria. Un trabajo como ese es muy distinto a un trabajo académico, tiene que ver con la vivencia de compartir con ellos cómo los matan, cómo los reprimen, cómo la imagen ha servido para la memoria, para la resistencia y para muchas otras cosas.



Imagen 4. Fotograma de “Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro” donde aparece Benjamín Dindiqué. Marta Rodríguez y Jorge Silva. 1981.

La primera masacre que yo filmé fue la de Planas. La segunda masacre la filmaron los indígenas que ya sabían para qué son las cámaras. Esa fue la Masacre de Caloto, y no la filmé yo, la filmaron ellos y yo los ayudé con la edición a través de un taller que realizamos junto a Iván Sanjinés. Entonces como verás, la crónica es muy distinta a un trabajo académico que pudiera hacer un antropólogo. Yo soy antropóloga, pero más que eso soy una compañera de lucha, una compañera que en las peleas está con ellos, es otra cosa.

Un buen ejemplo de esto es un hecho que comparto con Lorenzo Muelas<sup>6</sup>. Ocurrió que la señora Milena Muñoz, esposa del presidente César Gaviria invitó a unas autoridades españolas en 1992 para celebrar el quinto centenario de la conquista de América. La señora Milena montó una especie de gran foro con gente del extranjero, trajo gente hasta de Rusia. Hizo eso y prácticamente no había ningún indígena, sólo un par de guambianos<sup>7</sup> y entonces un español les decía a los indígenas *veo con muy buenos ojos que usted esté aquí*, y la señora Milena sacó a bailar a un guambiano para lucirse y entonces llegó un momento en que él les dijo *esto para mí es un funeral, se trata del final de nuestras culturas*. La señora se enfureció. En ese entonces Lorenzo me avisó que me esperarían en la Plaza Bolívar, donde está el palacio presidencial porque la señora Milena lanzaba su programa de los 500 años y los indígenas estaban invitados. Él me pidió que los fuera a filmar y yo acepté. Cuando llegamos nos dijeron que los indígenas podían entrar pero no podían hablar.

---

<sup>6</sup> Lorenzo Muelas fue el primer indígena en ocupar un cargo en el poder legislativo cuando en 1991 formó parte de la Asamblea Constituyente que formuló la constitución de Colombia.

<sup>7</sup> Los guambianos o como ellos se autodenominan: Misak Misak, son un grupo de comunidades indígenas que viven en el Cauca, zona sur de Colombia.

Entonces los indígenas se quedaron en la puerta y la cosa se puso tensa. Nadie quería ir a filmar conmigo, así que me acompañó mi hija Sara que filmó todo en una cámara PAL. Hace unos días me llamó Lorenzo para pedirme esas imágenes.

La convivencia es otro aspecto importante, cuando hice “La Hoja Sagrada” (2001) yo viví 3 años en Tierra Adentro. En esos años mis hijos ya se habían ido de la casa y yo me preguntaba qué hacía en ella; la respuesta fue irme a vivir para allá. Para las películas que hicimos en el Cauca prácticamente vivíamos en Popayán, pero Popayán en ese tiempo era un pueblito muy bonito y pequeño, no tenía ni mercados. En ese tiempo, junto a Jorge trabajábamos como *toderos*, es decir hacíamos todo: cámaras, edición, etc. Pero la investigación la hacía yo mientras que Jorge hacía la fotografía. El resto lo hacíamos todo entre los dos. Con el paso del tiempo Jorge consiguió un sonidista: Ignacio Jiménez, porque hacer sonido, hacer imagen, dirigir y en fin hacer todo era muy complejo. Nacho nos acompañó mucho, estuvo en el Cauca en las fincas durante todo el tiempo. En esos años el sonido lo hacíamos con una grabadora especial para cine, el sonido y la imagen iban aparte y las cintas, en las primeras películas eran latas de dos minutos y medio y después evolucionó a la cámara Bólex que tenía una magazine que se le ponía encima y tenía cuatrocientos pies que alcanzaban para filmar entre 20 a 25 minutos. Además había un motor que venía con la Anagra y velaba un cuadro para sincronizar el sonido. Luego, eso se sincronizaba en una moviola.

Eso y la edición eran lo que requería más trabajo, pues para editar uno colgaba los planitos en unas cosas de madera con puntillas y entonces las iba revisando a contraluz. Era un trabajo muy artesanal, para juntar la película se usaba una pegadora, entonces tú ponías cinta pegante y usabas una cuchilla para raspar un pedacito y con un esmalte ponías, pegabas y esperabas a que se secara.

La cámara era otro tipo de trabajo artesanal, todo era manual. Uno abría su cámara, le ponía el rollo y le daba cuerda, porque eso funcionaba con cuerda. La cámara tenía tres lentes, y como en “Chircales” no había luz, era ideal para eso. Ahora llega todo el mundo y filma en alta definición todo lo que quiera con un teléfono, pero el cine en blanco y negro que se hizo es la cosa más bella de la historia del cine. Ahora es más fácil, la gente graba todo, antes había que escoger. Jorge cuidaba mucho el registro, para la fotografía había un exposímetro y había que estudiar la luz, aplicar filtros, era todo un trabajo mientras que ahora pones automático y listo. El cine que se hizo en esa época como el de Glauber Rocha, son obras maestras. Yo no creo que el cine haya llegado ahora a esos niveles.

La sincronización en la moviola era un trabajo tremendo, yo pasaba un año entero en ella y Jorge tenía una disciplina impecable, trabajaba 8 a 10 horas diarias en esa moviola porque tenía que medir, pegar y sincronizar. Tenía 3 bandas, una para la música, otra para los audios y otra para la imagen.

Para hacer “Nuestra voz de Tierra” trabajamos 5 años y luego en Cuba nos dieron la post producción y la terminamos allá. Las entrevistas eran lo primero que se trabajaba, pues era la mejor metodología para lograr el sincronismo de imagen. Cosas como estas requerían una planificación de la filmación muy distinta a lo que se hace ahora, por ejemplo, cuando uno filmaba una recuperación de tierras había que filmar todo y en el momento hacías una entrevista, como ocurrió con Avirama.

**Usted ha estado involucrada en muchos procesos históricos y ha participado en la historia del cine indígena ¿cómo podemos ver reflejada una apuesta de transferencia de medios a las comunidades indígenas en su obra?**

Si uno mira históricamente cómo surge el video indígena ve que nosotros empezamos cuando hicimos “Nuestra Voz de Tierra” en el Cauca porque nadie de los indígenas sabía lo que era una cámara de fotos, nadie usaba allá las cámaras, no había fotografía ni grabación, el cine era caro y nosotros fuimos los primeros que llegamos a filmar. En 1970 llevamos una cámara, comenzamos a filmar y les mostrábamos. Cuando recuperaban una finca en las haciendas llevábamos un proyector de 16 milímetros, porque eran haciendas con planta eléctrica y así ellos comenzaron a descubrir la imagen.



Imagen 5. Fotograma de “Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro”. Marta Rodríguez y Jorge Silva. 1981.



Imagen 6. fotografía de reivindicación por Maryi Vanessa.

Eso lo estoy escribiendo, es un libro que lleva como 90 páginas, se trata de cuando fui a hacer un taller en Popayán en 1992 junto a Iván Sanjinés y Alberto Muenala y me di cuenta que la metodología que yo tenía en París no servía en Colombia, yo no puedo hablarle a los indígenas de Vertov y esas cosas porque ellos estaban recuperando tierras y a ellos les interesaba más la historia de Muenala que venía de Ecuador donde recuperaban tierras y tumbaban gobiernos y eso es lo que les gustaba. Entonces tuve que plantearles toda una nueva metodología para enseñarles cine.

Tiempo después pude entrevistar a Daniel Piñacué, él era un indígena miembro del Quintín Lame<sup>8</sup>, yo hablé con él cuando se habían desmovilizado y habían formado Sol y Tierra, y les di talleres a ellos, les di equipos y estuve con ellos todo el tiempo. Sol y Tierra nació cuando en el gobierno de Virgilio Barco hacen el pacto para que los Quintin Lame dejen las armas y en 1991 en Pueblonuevo entregan las armas. Yo fui a filmar eso y vi como nacía la alianza indígena que creó un grupo de video para la paz Sol y Tierra y con un proyecto que nos dio la UNESCO nosotros hicimos el apoyo, donamos equipos e hicimos un proyecto para hacer documentales. También estuve en México, viví un tiempo en Oaxaca y conocí a un indígena llamado Crisanto Manzano, que es un gran realizador Zapoteco.

---

<sup>8</sup> El Movimiento Armado Quintín Lame, fue un grupo guerrillero Colombiano formado por indígenas del Cauca. Este movimiento desmovilizó en 1991 y algunos de sus miembros formaron la Fundación Sol y Tierra orientada a la realización documental.

Entonces cuando yo comencé a trabajar con Sol y Tierra, Daniel Piñacué me decía: *oiga doña Marta es que yo no entiendo nada, usted me da unos catálogos que vienen en japonés, en inglés y yo no sé qué. y me hablan de “in”, de “on” y de no sé qué y yo no entiendo nada, yo hablo nasa.* Entonces la UNESCO me dio una beca para hacer un libro que fuera según la cultura de los indígenas. En ese tiempo conocí a un francés que se llama David Word, era miembro del Partido Comunista y era un tipo que le interesaba mucho América Latina y había ido a Nicaragua a hacer un taller y le pasó lo mismo que a mí, él hablaba y los campesinos no entendían nada. Entonces hicimos el libro, con dibujos y fotos de los indígenas. Después cuando estuve en Oaxaca y entrevistaba a Crisanto Manzano, él también me decía lo mismo, que le hablaban de *in* y de *on* y él no entendía nada. Entonces hicimos algo que les llegara a la cultura de ellos, con fotos y con sus símbolos y venían desde el Cauca a mirar este libro.

**Dentro de esa línea de involucramiento de las comunidades indígenas como realizadoras ¿Cómo ve el cine que ellos producen?**

Ellos filman y editan muy bien sus películas. En el Festival de Oaxaca en México, yo le di un premio a “Somos Alzados en Bastones de Mando”<sup>9</sup>, ese documental también tuvo premios en Quito. Sin embargo, pese a que existen casos como este, a los indígenas en general les falta formación técnica, acompañamiento y mejores equipos, sobre todo los equipos.

---

<sup>9</sup> Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=sNaXDvDgLzk>, revisado el 16 de noviembre de 2012.

Cuando ocurrió lo de la niña Maryi Vanessa Coicué, la guerrilla con el ejército llevaban tres días peleando y de pronto la niña sale a la puerta, tiran el *tatuco*<sup>10</sup> y ella se desangra. En ese momento había cámaras que registraron todo y yo conocí en un encuentro de víctimas en Univalle al papá de Maryi, Abel y le dije que la historia de su hija me había llegado al alma, allí me empeñé en hacer el corto documental “No Hay Dolor Ajeno”.

**Sabemos que usted es fundadora de la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas y ha estado presente cerca de 30 años en este proceso continental ¿Cómo se vinculó con la CLACPI?**

Cuando se hizo el festival de cine indígena de México en 1985 la película “Nuestra Voz de Tierra” fue la mejor realización de América Latina y por esa película me nombraron representante en CLACPI. El festival de México fue el primero, después se hizo uno en Venezuela pero yo no pude ir, ese festival lo organizó Beatriz Bermúdez. Después se hizo uno en Brasil al que sí pude ir y después en Bolivia. Yo fui muchas veces a Bolivia a dar talleres.

Cuando acabamos “Nuestra Voz de Tierra” teníamos una caja de 1.200 pies de cine y les dimos una copia a ellos para su educación y ellos felices comenzaron a mostrarlas pero un día iban en una camioneta y los detuvo la policía, los encarceló a todos y les quitaron todo y nunca lo devolvieron.

---

<sup>10</sup> Se refiere a una granada de mortero.

Tiempo después yo volví al Cauca y nos pidieron una nueva copia de ese material, en ese tiempo una copia de 1.200 pies era muy cara y con la ayuda de Alemania pudimos hacerla y dárselas. Ya en 1992, en un viaje que hice para allá fui a mirar cómo estaban y la película estaba rota, totalmente destruida. Fue por eso que decidí darles el taller con Iván Sanjinés y con Alberto Muenala. En ese taller había 40 indígenas y fue el comienzo del video indígena.

Yo conocía a Iván Sanjinés por su papá Jorge. A Jorge lo conozco desde el año 1968 cuando se realizó un festival en Mérida, Venezuela y ahí se discutió todo lo que era cine político y que fue conocido como el Nuevo Cine Latinoamericano. En ese festival conocí también a Miguel Littín y a toda esa generación de cineastas que empezó en Viña del Mar y por eso se le conocía como la Generación de Viña del Mar. Eso empezó en Viña y siguió en Mérida y luego vino el video indígena que aparece cuando ocurre la masacre de Caloto que Juan Gregorio Palechor<sup>11</sup> filmó y que editamos en el taller junto a Iván Sanjinés. Los productos de ese taller los pudimos digitalizar cuando nos dieron una beca de patrimonio. Lo guardamos todo y aquí tengo todo ese material y además tengo el material de Sol y Tierra. Tiempo después de Mérida conocí a Glauber Rocha, él vino a Colombia cuando unos cineastas estaban presos. Él no fue a esos festivales sino que vino a Colombia. Antes del cine indígena estuvo el cine político con Littin, Glauber y nosotros.

---

<sup>11</sup> J.G. Palechor fue uno de los primeros indígenas que trabajaron el audiovisual en la región del Cauca.