
ANOTACIONES SOBRE EL CINE INDIGENISTA

FRANCISCO TREMONTI

Desde principios de siglo casi todos los aspectos de nuestro mundo y de nuestra sociedad han pasado por el ojo curioso de la cámara de cine o de video. Ciudades, costumbres, delincuencia, amor, riqueza y pobreza, han sido plasmados de una forma o de otra, mejor o peor, en película o en cinta de video. En el presente, el cine se ha puesto a investigar los grandes sucesos de la historia, nuestro pasado confuso, las grandes batallas, continentes perdidos en el tiempo, tierras misteriosas, llevados casi siempre de la pluma de escritores e investigadores famosos. El indígena latinoamericano no podía escapar a este devorador afán de curiosidad. Por desgracia, del film descriptivo con finalidad de estudio y conocimiento se ha pasado con mucha frecuencia a la ficción amarillista. La oportunidad del III Festival Latinoamericano de Cine de Pueblos Indígenas fue propicia para suscitar estas anotaciones.

ACERCAMIENTO A LO EXOTICO

Las primeras películas cinematográficas que abordaron el tema del indígena no pasaron de ser tímidos ensayos etnográficos, basados en estudios de la época de corte antropológico, con fines predominantemente educativos. Generalmente se trataba de documentales más o menos cortos, filmados en 16 mm, blanco y negro, que mostraban al indígena y su habitat, la selva, siempre extraña, y sus principales vías de comunicación, los grandes ríos. Todos estos documentales presentaban, además, la fauna y flora del lugar, insistiendo siempre en lo más llamativo e interesante para el espectador. La clásica "Nanouk" de Flaherty sobre la vida esquimal es el antecedente de este enfoque. Lo que en un principio fue la curiosidad, simples ganas de saber, de mostrar cosas y seres desconocidos, se fue transformando hacia una manera de vivir para algunos productores y la forma de hacer un pequeño negocio. Pero para ello había que ser espectacular. Del blanco y negro se fue pasando al color. Ya no encontramos simples peces en el río tropical, sino tremendas pirañas que devoran carne humana al menor descuido. Serpientes venenosas, panteras y leopardos, bachacos traicioneros, ingente cantidad de monos, como elemento de distensión, y el indígena siempre amenazante.

Muchas veces no se dice con palabras, pero se mantiene siempre latente la idea de la superioridad del blanco, inclusive del mero criollo, sobre la raza indígena, a cuyos integrantes primitivos se les equipara con los animales salvajes de la selva, su

habitat, tan extraña y misteriosa. Es lo exótico, lo diferente de sus danzas y gritos, lo que atrae y al mismo tiempo atemoriza. El indígena, para el cineasta, participa también en gran manera de lo misterioso con sus rituales mágicos, sus shamanes y sus mitos.

De esta manera, lo extraño, primitivo, lo misterioso, se convierten en tipologías dentro del cine de las últimas décadas

No podemos olvidar en este momento la representación del universo que nos traen las películas de "Tarzán", tanto en las selvas africanas como en el Amazonas. El realismo que aparentemente muestran esta clase de películas se convierte inconscientemente para el público en una visión etnocéntrica, blanca, colonialista, paternalista, en resumen, en una representación ideológica de la vida. Lo que se apreciaba como verosímil llegó a constituirse en un discurso de heroísmo, de inteligencia y benevolencia del hombre blanco, en contraste con la ingenuidad, ignorancia, primitivismo y hasta maldad natural del individuo no blanco. Cualquier grupo cultural o étnico diferente era tratado como bárbaro, a veces con posibilidad de ser "civilizado", otras muchas condenado al exterminio por su inadaptabilidad a los "mejores valores de la humanidad".

Todo este tipo de películas, así como los films "bang-bang" del oeste norteamericano, fueron creando un ambiente connotativo, sumamente negativo, en el que se menosprecia al indígena, sus tradiciones y cultura, para mostrarlos a nuestros ojos y de nuestros niños como unos seres salvajes. Como podemos olvidar, en este punto, la película de Otto Preminger "The river of no return", (1954), en el que se muestra a los indígenas, con sus gritos, caballos y flechas, como figuras siniestras, recortadas sobre el horizonte, rondando en grupos completamente anárquicos. Después de una lucha con los indios, en la que los blancos salieron ganadores, un rancho le pregunta a otro: "Por qué será que los indios no gustan de nosotros?". Se da por supuesto que la invasión y robo de extensas porciones de tierra indígena para explotarlas como haciendas o ranchos es una cosa completamente normal, no encontrando ninguna justificación para la agresividad de los mismos. Por desgracia, la historia se escribe siempre con la pluma de los vencedores.

En el cine latinoamericano el cineasta boliviano Jorge Sanjinés trata de invertir este proceso logocéntrico del blanco, convirtiendo en protagonistas al quechua o al aymará (Ukamau). Pero aún en los mejores documentales modernos, de corte antropológico o educativo, se nota al indígena tomado desde afuera, como un simple artista invitado. Se caracterizan por su plasticidad, las tomas de las danzas y rituales, hasta la vida diaria del indígena, bien encuadradas e iluminadas. En muchos casos, cada fotograma se podría convertir fácilmente en una tarjeta postal, acompañada siempre de una narración explicativa y de cantos tribales. No se puede negar cierta simpatía hacia el indígena y su forma de vivir, pero todavía predomina la perspectiva paternalista, el uso del entorno indígena y de la población como marco en el que se sitúan las hazañas del blanco, sea éste actor o director. "La Misión" de R. Joffé (1986) ilustra bien este cambio modernizante.

ALGUNOS DE NUESTROS DOCUMENTALES VENEZOLANOS

De todo el panorama cinematográfico venezolano quisiera señalar, aunque sea muy brevemente y de manera sintética, algunos de los documentos más significativos de los últimos tiempos que han abordado el tema indigenista, ya sea por su ca-

rácter de denuncia o por la expresividad conceptual de sus imágenes. Todos estamos conscientes de sus limitaciones y carencias, pero seguimos creyendo que son modelos válidos de documental de denuncia, cine conceptual, reportaje y recreación experiencial.

"Yo hablo a Caracas", de Carlos Azpúrua, 1978, color, 19 minutos. El cineasta se encontró en la selva con Barné Yavari, un hombre maduro, delgado y vigoroso, y lo propone como motivación de su film. Sentado sobre una roca con un tabaco en la mano, rodeado de un



paraje casi idílico, todo verde, con una pequeña cascada al fondo, el Shaman pronuncia un discurso de cuatro minutos, comenzando en su lengua nativa y traducido —en off— a continuación, denuncia la presencia de extranjeros en su territorio y la explotación y aculturización a las que son sometidos. Yavari su origen y el de sus tribus, que habitan enraizados en una tierra "que habla en mi lengua". Señala la presencia de misioneros que se creen dueños de todo, quienes intentan arrebatarles sus creencias y tradiciones en beneficio de otra religión, contradiciendo así su propia forma de ser. "Pido seguridad y defensa. Yo no reclamo otras tierras, sino solamente las que nos pertenecen". En medio de todo se trata de un grito de angustia para que se respeten sus derechos y se permita a sus integrantes vivir en armonía con sus tribus. "Yo sé que todo esto es muy difícil de entender, ya que en los actuales momentos nos contradecemos los unos a los otros. Somos culpables de la presencia de gente blanca mala en nuestra comunidad".

El discurso del cineasta comienza con las imágenes. Nos muestra los ríos, la selva virgen, cataratas, indígenas remando en una canoa, hamacándose, participando en danzas rituales... es decir, libres. A continuación vemos a los que han caído en la trampa de la ciudad y sus vicios, indígenas vagando por las calles, manejando dinero, víctimas del alcohol, participando en ceremonias religiosas, católicas y evangélicas, en donde no hay degradación aparente, a no ser la vestimenta y usos occidentales. El autor no nos muestra a ningún indígena más, fuera del Shaman reiterando su "no acepto...". Faltarían muestras de otros indígenas, otras tribus, que nos digan también lo que piensan. En este sentido el film de Azpúrua no deja de ser unilateral, pero lleno de un angustioso llamado. He ahí su validez. Manuel de Pedro nos ofrece tres películas, que vienen a ser como una especie de trilogía, no porque los documentales sean continua-

ción uno de otro, sino porque conceptualmente constituyen una antítesis, una tesis y una síntesis. Cada film es autónomo en sí mismo, en la belleza de sus imágenes, en su acabado. Da la impresión de que después de terminado el primero, la intuición del cineasta necesita el segundo y después el tercero. "El extranjero que danza", 1977, "Trampas", 1978, "Iniciación de un Shaman", 1979. Nos encontramos ante un cine conceptual, no por la profundidad de su reflexión, sino porque lanza preguntas al espectador, sin esperar —en la mayoría de las ocasiones— una respuesta concreta. La forma de presentación del material documentado, al ser distinta, convierte en distinto al material mismo.

En "El extranjero que danza" y "Trampas" nos enfrentamos con una pregunta interesante y fundamental: ¿se asume el teatro como vida o es la vida misma un teatro?. Paradójicamente, el cineasta nos presenta la pregunta de alguna manera —no formulada así— en el segundo documental (Trampas) y nos da algunas de las respuestas posibles en el primero (El extranjero). En "trampas", por ejemplo, se nos ofrece un cine más argumental que documental, en donde sobresale el punto de vista del film, del cineasta, sobre la significación natural del material que presenta. Nos lo dice la forma de distribución de las imágenes, su división por capítulos, en los letreros sobre-impresos que aparecen a lo largo del film. Son como las "trampas" que le hace la película a dichas imágenes. Entiéndase bien que no se trata de tomar a este documental por lo que no es —un reportaje del Festival Internacional de Teatro— sino de apreciar la broma irónica que constituye el mismo film, expresada magníficamente en imágenes, visual y emocionalmente, es decir, en cine.

"El extranjero que danza" tiene como protagonista motivador al ODIN, un grupo norte-europeo de teatro que desfila por Petare y Curiepe con máscaras, tambores, aullidos y zancos, que hace juegos con banderas, da saltos y cabriolas. Desde su propio punto de vista —trata de "descondicionarse" del significado de teatro en una sociedad tradicional— espera una reacción del público al mismo nivel descondicionado de ellos, trata de provocarlo para que participe. En Petare sólo se oyen risas, gritos y palabras malintencionadas, en general. El pueblo de Curiepe sí participa, a su modo, creando una fiesta propia, en donde salen a relucir el ritmo y los tambores... y el pueblo baila. Con todo, no se realiza el intercambio que hubiera esperado el Odin. Se podría decir que son hechos simultáneos, pero aislados. Sin embargo, la representación visual en el documental es muy buena —imágenes y sonido en directo— y sugestiva. Pero nada sabemos de lo que piensan el pueblo de Petare y Curiepe acerca de la representación y su participación en ella. Es una experiencia trunca.

Cuando el grupo Odin se traslada al sur de Venezuela y toma contacto con los indígenas Yanomami entramos en otro capítulo del experimento teatral propuesto. El documental nos presenta a los indígenas en el magnífico esplendor de su vida natural en la selva, tan enigmática como sencilla y pacífica. Los dos grupos ponen en el tapete lo mejor de su repertorio. Los Yanomami nos resultan más difíciles de descifrar, ya sea por lo distinto de su lengua o por lo mágico de su representación mítica. En este momento la voz en off nos aclara que el indígena emplea la mayor parte de su tiempo libre asistiendo a la representación de leyendas y mitos, contados por shamanes alucinados. Y, en efecto, asistimos también nosotros a la narración de la leyenda del tigre y la tortuga, alucinante escenificación, contada en off en el documental, lo que constituye verdaderamente un prodigio de actuación. Así presenciarnos aquí cómo la vida

se convierte en teatro mágico. Pero la experiencia "imposible" que ha intentado el O-din tiene sus límites —reconocidos por el mismo grupo al final del film— experiencia llevada a cabo, además, con un grupo humano amenazado de muerte, cultural y física—mente, por la civilización. Con ello, el documental retoma su punto de vista inicial. Sin embargo, para saber algo más acerca de la vida representada como teatro, tenemos que volver al Orinoco y a la tercera película de Manuel de Pedro.

Con "Iniciación de un Shaman" nos adentramos de nuevo en la selva virgen —enigma, magia, leyenda y mito— con los espíritus —Hekura— dando sabor a todo. En la primera parte del documental se nos narra la vida cotidiana del indígena, construcción de una curiara, la caza, la pesca, la churuata, con el trasfondo de convivencia social que encierra. En medio de este escenario entra la leyenda de "la pantorrilla preñada", origen mítico de los Yanomami. Se nos introduce, también, en la figura y funciones del Shaman, maestro, curandero y brujo, el único intermediario entre los Hekura y la comunidad, llenando a su vez el rol de trasmisor de la cultura popular comunitaria. Una vez aquí, el film se centra en el agobiante rito de iniciación, llevado a cabo por el Shaman principal sobre su propio hijo. El joven Rarowe es internado en la selva y "aislado" de todo contacto, especialmente de mujeres, ya que los Hekura detestan el olor de la vagina. Allí aprende el uso de hierbas y la preparación de alucinógenos, especialmente importante para el desarrollo de su misión. La ceremonia continúa con los shamanes danzando, yendo y viniendo a su alrededor, invocando a los Hekura, invitando a que los espíritus de la selva posean el cuerpo abandonado de Rarowe, completamente drogado para la ocasión. Y vemos de nuevo la vida expresada en teatro mágico, una respuesta más a las preguntas del realizador de las dos películas anteriores. Presenciamos la representación como espectadores de primera fila, con la cámara introducida en el mismo espacio como un símbolo más del ceremonial —medios y primeros planos— sin que sea en ningún momento un elemento perturbador de la magia del rito. Termina el documental con Rarowe regresando de la selva convertido ya en Shaman, un pedazo de la realidad misma, contemplada por todos, de la vida especial de los Yanomami. Nos queda, sin embargo, la innegable densidad de la experiencia vivida, la reflexión sobre la otredad indígena, que nos resulta a nosotros como un algo inalcanzable, deseado, pero lejano de nuestras ciudades supuestamente civilizadas. Si Azpúrua amplifica la voz del indígena, Manuel de Pedro revela su individuación cultural.

"PASAR LA PALABRA"

Es importante considerar, antes de pasar adelante, lo que Julio E. Miranda llama "pasar la palabra" (Cine y Poder en Venezuela -Universidad de Los Andes - Octubre 1982). En el cine de las épocas anteriores, sobre todo de los años 60, el documental era tomado como un instrumento al servicio de la política o de la antropología social, considerando muy poco a las comunidades que trataba de reflejar. En el documental de los años 70 se intenta "pasar la palabra" a los mismos individuos que integran el film, de tal manera que las comunidades pudieran expresarse a sí mismas y verse reflejadas en la película final. Pero surgen muchas preguntas al respecto que deberíamos poder responder, antes de sentenciar que en efecto estamos pasando la palabra. Por ejemplo, ¿quien y en base a qué criterios escoge la comunidad en cuestión?. ¿Se

guía el realizador por criterios objetivos de problemas urgentes, de oportunidad social o política, respondiendo a una especie de mandato social?. Ya que, obviamente, todos los miembros de una comunidad no pueden hablar ¿cómo se selecciona a quienes lo hacen? ¿Tiene la comunidad algún medio de control o de corrección del discurso de sus representantes y se admiten elementos disidentes? ¿Quién selecciona y monta el material y en base a qué criterios?. Estas y otras muchas preguntas que se pudieran hacer resultan, al final, un poco difíciles de responder, pero a la vez de escamotear.

Lo cierto es que muchas comunidades no se muestran "lo mismo", naturales, en presencia de una cámara, lo que conlleva una labor previa de acomodación al medio que se va a utilizar. En el caso de algunos documentales de los últimos años se ha tratado de actuar así; inclusive, son las propias comunidades las que ven primero el film, pero ¿se sienten reflejados allí?. En ningún caso la comunidad participa en la escritura del guión, aunque sí de alguna manera en su colaboración, suministrando parte de la información necesaria, eligiendo temas o escenarios. Por desgracia, generalmente su expresión queda férreamente enmarcada en el discurso del cineasta mismo, que estructura el material en secuencias argumentales, descriptivas, o en simples capítulos. Son muy pocos los documentales en los que la expresión de la comunidad no se siente mediatizada por la labor del cineasta, sin contar el efecto que puede causar la elaboración de la banda sonora. No cabe duda, sin embargo, que muchos de estos documentales han servido, aunque de forma mediatizada, a que algunas comunidades pudieran hablar de su vida, de sus necesidades más perentorias, que se expresaran de alguna manera. Tratándose de los indígenas, es cierto que ahora sabemos más sobre su manera de vivir, su historia, sus ritos sagrados y mitología en general. Pero nada de todo esto se puede considerar como suficiente; ni siquiera el esfuerzo de Pablo de la Barra, cuando acompaña procesos de autogestión ("Ventuari").

EL SHAMAN DE LA ERA ELECTRONICA

Cuando el indígena filma o graba en video al indígena la situación cambia radicalmente. Ahora sí es más fácil pasar la palabra con fidelidad, de tal manera que las diferentes tribus se puedan encontrar a sí mismas en la pantalla o el televisor. Pero esto último no es nada fácil, dado el abismo tecnológico que nos separa del indígena. Aunque se ha comenzado a marchar en este camino, es lógico afirmar que la mayoría de los documentales sobre los grupos indígenas de América Latina son producidos por antropólogos o cineastas no indígenas, quienes refuerzan en sus películas, aun sin quererlo, los estereotipos seculares que existen sobre ellos (Revista Américas, Nº 2, 1989).

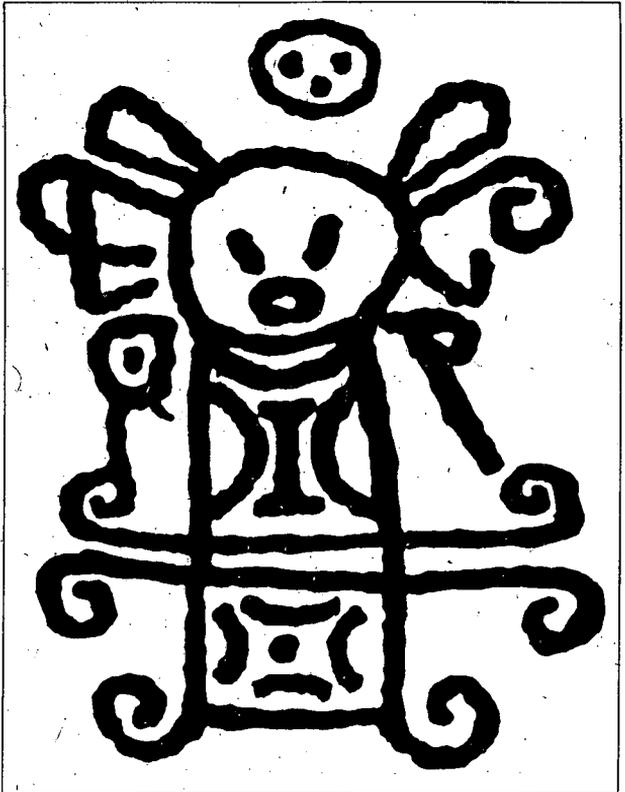
Los indígenas quieren decidir cuáles serán los aspectos de su vida que deben documentarse y quieren que ese testimonio visual sea auténtico. Ianucula Rodarte, un indígena Kamayurá de la reserva del alto Xingú, en la Amazonia, afirma enfático: "El hombre blanco que nos filma tiene su propia interpretación de los hechos, determinada por lo que ha estudiado. Lo que él muestra acaso sea interesante y bastante fiel, pero hay una gran distancia entre la visión que el indio tiene de su cultura y la interpretación que de ésta hace el hombre blanco.

En las películas de los indios no habrá errores de interpretación". Por primera vez se autoexpresarán con imágenes, facilitadas por una tecnología más amigable como es la del video. El país de nuestra América, pionero en ofrecer una cámara al indígena-

na, ha sido Brasil. La conversión al mundo de la electrónica nació de una profunda desconfianza por todo lo que no fuera indígena. Se cita el caso de Mario Juruna, un cacique de la tribu Xavante, quien cansado de escuchar las promesas no cumplidas de los funcionarios con quienes se entrevistaba en Brasilia, comenzó a concurrir a sus entrevistas con un grabador. Cuando las promesas eran olvidadas, Juruna hacía llegar a los periodistas un cassette con la grabación de la conversación. La metodología empleada, el uso de los medios, dio resultado y convenció a los indígenas. Este fue nada más el principio. De ahí pasamos al uso cada vez más frecuente del grabador, el sonido y el video.

La tribu Kaiapó es una de las que mayor experiencia ha tenido con el video. Su primera cámara la consiguieron a raíz de una disputa que mantenían con más de 5.000 mineros, que habían invadido sus tierras en busca de oro. Una vez que dichas tierras fueron demarcadas por el gobierno, mediados de 1985, se celebró una ceremonia en la cual los indígenas admitieron de nuevo a los mineros en régimen de arrendamiento. Uno de ellos quiso grabar el acontecimiento sin su permiso. Confiscaron la cámara y aprendieron a usarla. No hace mucho compraron su segunda cámara y un betamax con el producto de sus comisiones. Los cuatro indígenas que conocen el equipo viajan constantemente de aldea en aldea con un generador a gasolina, un televisor y su betamax. Pasando sus videos se puede comprobar lo fascinante que es para estos indígenas, no sólo ver televisión por primera vez, sino contemplarse a sí mismos en la pantalla.

"Si los indios vamos a una aldea a filmar no hay problema", explica Paulo Paiakan, dirigente de la tribu, "pero cuando un blanco trata de sacar fotografías o rodar una película no les gusta en absoluto". Posiblemente creen, con toda razón, que sus fotografías y documentales van a ser usados con fines extraños. También cuenta el hecho de que para muchos indígenas, cuando alguien les saca una fotografía, les roba su espíritu. Esos temores se aplacan sólo cuando un hermano indígena les con-



vence de que eso no es así y de que pueden cooperar. La mayoría lo hace.

Sin embargo, algunas tribus que no han podido conseguir financiamiento para comprar un equipo de video, pueden acudir a fuentes externas para la grabación de sus ceremonias. Este es el caso del fotógrafo Vincent Carelli, quien inició en Sao Paulo un proyecto, denominado "Video en las aldeas", aprovechando la ayuda financiera europea de que disponía. La relación estrecha y de confianza que ha logrado Carelli a lo largo de los años con diversas tribus le ayuda a mostrar sus propias ceremonias y acervo cultural, de cuya conservación los indígenas están más conscientes y más interesados.

Es lo que sucedió con un documental de 16 minutos que Carelli grabó, a propósito de un rito de iniciación femenina, celebrado por los indios Nabinquara, en el estado de Mato Grosso. Nos muestra a los habitantes de una aldea escoltando a una joven a la salida de una churuata, en donde había sido confinada hasta alcanzar la pubertad. Los hombres y mujeres de la tribu, vestidos más bien a la usanza occidental, danzan y bailan al son de instrumentos mientras la joven es presentada como mujer. Cuando terminaron y pudieron contemplar la grabación, comenta Carelli, "no les gustó en absoluto lo que vieron. Dijeron que estaban sobrecargados de vestimenta y escasos de pinturas en sus caras, de modo que decidimos grabar otra vez" (Revista Américas, *ibid*). Cada vez se va sintiendo más la necesidad de ir preservando ceremonias y costumbres que están desapareciendo rápidamente. Así, los indígenas de la tribu Xavante pidieron a Carelli que tomara las escenas de un festival que tendrá lugar próximamente y que se celebra solamente cada quince años.

La celebración en Brasil del II Festival Latinoamericano de Cine Indígena fue, contrariamente a lo esperado, un gran motor para el incentivo de este movimiento indigenista de video. Solamente dos de las 49 películas y diez de los 32 videocassetes fueron producidos por indígenas. Para corregir esta disparidad, los productores del festival llevaron a cabo un seminario de producción de películas y video —el primero de su tipo en América Latina— para 30 indígenas de 12 países. Sin embargo, comprendemos que no es tarea fácil. El costo de los equipos, tanto de video como de filmación, sigue siendo alto y los cursos especializados para su manejo sólo se dictan en las grandes ciudades. El FUNAI, uno de los pocos organismos oficiales que colaboran en esta labor, ofrece sus escasos recursos para la formación y dotación de equipos a diversas tribus, no pudiendo garantizar, sin embargo, una total libertad de expresión al indígena. Algunas fundaciones internacionales acuden también en ayuda de algunos proyectos independientes, pero son todavía pocos los indígenas que gozan de este privilegio. Con todo, el camino está trazado y hemos comenzado a recorrerlo.

III FESTIVAL LATINOAMERICANO: CARACAS, 1989

Importantes cineastas, antropólogos, educadores, periodistas, miembros de distintas comunidades indígenas y diversas personalidades extranjeras se dieron cita en Caracas, del 12 al 16 de octubre, para llevar a cabo el III Festival Latinoamericano de Cine de Pueblos Indígenas, en un clima de intercambio y confrontación permanente. La concurrida asistencia tuvo ocasión de ver la exhibición de un poco menos de 60 películas y videos, realizados por cineastas y antropólogos europeos, latinoamericanos y norteamericanos, sobre las costumbres y vida cotidiana de los pueblos indíge-

nas de nuestro continente.

También estuvieron en exhibición videos y trabajos filmados por los propios indígenas, los cuales nos ofrecen una mirada "desde adentro", como sujetos —y no objetos— del hecho cinematográfico. Paralelamente a la exhibición fílmica se organizaron diversos seminarios, foros, exposiciones bibliográficas, fotográficas y de Arte Indígena. Fue una experiencia sumamente interesante asistir al seminario "Imagen e Indianidad" sobre antropología visual. En los locales de la Fundación Celarg, Casa Rómulo Gallegos, no hubo sitio suficiente para acomodar al ciclo de foros, organizado para el evento. Pudimos conversar con los distintos paneles sobre "El cine y el video ¿al alcance del indígena?": "Los últimos adelantos en video: alcances y limitaciones": "Los medios audiovisuales como recurso de promoción, registro e información de los pueblos indígenas": "El cine, costos y alternativas de producción en América Latina" y "Posibilidades de capacitación en el manejo de recursos audiovisuales en los sectores indígenas de América Latina".

La historia del Festival Latinoamericano de Cine de los Pueblos Indígenas es corta pero llena de substancia, preñada de ilusiones y esperanzas. El primero tuvo lugar en Ciudad de México, 1985, en donde se presentaron alrededor de 100 producciones, distribuidas en cine y video. Sin embargo, se pudo constatar que los trabajos realizados por los propios indígenas, sobre todo latinoamericanos, escaseaban significativamente en número y calidad. En el II Festival —Río de Janeiro, 1987— se presentaron algo más de 80 producciones, disminuyendo un poco el número exhibido en la edición anterior, pero aumentaron un poco los trabajos realizados por los propios indígenas latinoamericanos: dos películas y diez videos.

La III edición, celebrada en Caracas, octubre de 1989, despertó sumo interés en los diversos medios profesionales y científicos. Se enviaron invitaciones especiales a más de 100 organizaciones indígenas de América Latina, Estados Unidos y Canadá, así como también a destacados antropólogos, realizadores y catedráticos europeos. Asistió como invitado especial el escritor colombiano Gabriel García Márquez, Premio Nobel de Literatura, cuyas novelas a menudo tratan temas indígenas y que encabeza la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. La BBC de Londres, Granada Televisión del Reino Unido y Rete Italia enviaron al festival sus últimas realizaciones, junto a otros productores de diversos países europeos. Los trabajos indígenas presentados fueron mucho más numerosos que en ediciones anteriores, por lo que el futuro en este camino parece prometedor.

Ya que el festival no era algo competitivo, en su más correcta expresión, sino un evento en el que se necesitaba sobre todo participar y compartir, el jurado no repartió ningún premio en metálico, sino sólo menciones. Fueron galardonados con la Mención principal tres films en igualdad de condiciones: "Jach'atatalan", de Eduardo López (Bolivia), "Sahuari", de María A. Calle (Ecuador) y "Ete Indiana Geneve", de Volkmar Ziegler (Suiza). Con Mención Especial fueron seleccionados "Yapallag", Alberto Muenala (Ecuador) y "Pelea de Trigres", Alfredo Pontella (México). Con una Mención fueron distinguidas las películas "Perijá, tierra viva", de Leonardo Martínez (Venezuela) y "Hablan los Yanomami de Brasil", de Volkmar Ziegler (Suiza). También obtuvieron su reconocimiento "Pemp", Vincent Carelli (Brasil), "El Shaman y el aprendiz", Howard Reid (Inglaterra) y "Altamira, primer encuentro amazónico", de Neville D'Almeida (Brasil). No sé si será extraño admitirlo, pero también estuvieron en exhibición varios

cortos animados. Entre ellos se seleccionó a "El mito de Peribó", de Alonso Toro (Venezuela) y "Watunna", de Stacey Steers (USA). Para finalizar, El Consejo Indígena Nacional de Venezuela otorgó una Mención al video "Ventuari, un lugar de libertad", de Pablo de la Barra (Venezuela) y "Convivencia", de Liliana Blaser (Venezuela). Por último, hay que hacer constar que el jurado estuvo constituido por una mayoría indígena: No-elí Pocaterra (Wuayuu, Venezuela), José Luis González (Pemón, Venezuela), Liborio Guaruya (Baniya, Venezuela, Gustavo Guayasamin, (Ecuador), Eduardo Bryce (Perú) y Ennio Di Marzo (Venezuela).

Una vez concluidas las deliberaciones, el jurado consideró pertinente emitir las siguientes sugerencias:

a) Que los organizadores del IV Festival de Cine de los Pueblos Indígenas sometan a selección el contenido de las realizaciones, independientemente del formato en que sean presentados.

b) Que los autores y productores de los documentales participantes y los directores y organizadores del III Festival faciliten a las organizaciones indígenas la obtención de dichos documentales, para que puedan contar con esa valiosa y eficaz herramienta para el trabajo de base con las comunidades indígenas.

c) Que la Biblioteca Nacional de Venezuela reciba las copias de los documentales en comodato y se encargue de su archivo, conservación, catalogación, reproducción y difusión de las realizaciones. Además se solicita que, a través de su red de bibliotecas públicas, especialmente las ubicadas en zonas indígenas y en coordinación con el Movimiento Indígena Organizado de Venezuela, establezca un programa para la proyección de estos documentales en las diversas comunidades indígenas del país.

Entre el rescate de una memoria con riesgo de perderse y la iniciativa de autoexpresión indígena hay una gran diferencia, pero parece haber llegado la hora de sumar ambos procesos y esfuerzos.

