

Nuestra voz de tierra, memoria y futuro. La tierra, el diablo, la propiedad privada y el Estado

Our voice ground, memory and future. The earth, the devil, private property and state

COLCIENCIAS TIPO 2. ARTÍCULO DE REFLEXIÓN

RECIBIDO: MAYO 31, 2015; ACEPTADO: JUNIO 25, 2015

Jorge Prudencio Lozano Botache

jplozano@uniquindio.edu.co

Félix Antonio Varela Realpe

felix.varelaa00@usc.edu.co

Universidad Santiago de Cali, Colombia
Universidad del Quindío, Armenia-Colombia

Resumen

La base teórica que da pie a esta reflexión, generada en el análisis del documental “Nuestra voz de tierra, memoria y futuro”, son los conceptos alrededor de la acción formulados por Paul Ricoeur, principalmente la Red Conceptual de la Acción, y los siguientes postulados sobre la acción: toda acción establece un sistema de relaciones entre los seres humanos y los objetos a su alrededor; la acción no siempre es un desplazamiento físico del cuerpo; la acción es toda incidencia de un ser humano sobre un sistema de relaciones; hay acción aún cuando el sujeto se mantenga como un observador, a la expectativa, o incluso relativamente indiferente frente a lo que le atañe en un momento determinado y concreto, siempre que esa actitud tenga consecuencias sobre el sistema; hay algunas acciones básicas que propician que algo elemental suceda y otras cuya complejidad va aumentando hasta constituir acontecimientos que permiten dar cuenta de la identidad de los sujetos y, por tanto, permiten narrar el curso de los acontecimientos. El análisis hace énfasis en el problema de la tierra para los pueblos indígenas, un tema aún por resolver.

Palabras Clave

Narración; agentes; finalidades; motivaciones; caracteres temporales; recursos simbólicos.

Abstract

Theoretical foundations for this reflection, generated in the analysis of “Nuestra tierra, memoria a futuro” (a Colombian documentary from 1982) are Paul Ricoeur concepts around the action, mainly Conceptual Network of Action, and the following assumptions about Action: any action establishes a system of relationships between human beings and objects around him; the action is not always physical movement of the body; the action is any incidence of a human being on a system of relationships; there is action even when the subject is maintained as an observer, waiting, or even relatively indifferent to its own behalf in a particular and specific time, if it has consequences on the system; there are some basic actions that lead to something elemental happen and others whose complexity increases until constitute events that allow narrate the course of events. The analysis emphasizes the problem of land to indigenous communities, an issue still to be resolved.

Keywords

Narration; agents; aims; motivations; temporary characters; symbolic resources.

I. INTRODUCCIÓN

El siguiente artículo de análisis sobre el filme “Nuestra voz de tierra, memoria y futuro” (Rodríguez & Silva, 1982) tiene sus orígenes en “Potencialidades pedagógicas del cine colombiano en la enseñanza del cine nacional”, diplomado y proyecto de investigación, realizados por la Facultad de Comunicación y Publicidad de Universidad Santiago de Cali [USC], en convenio con el Ministerio de Cultura.

El diplomado estuvo dirigido a un grupo de veinticinco docentes de secundaria formados en Ciencias Sociales, principalmente en Historia, provenientes de Cali y otros municipios cercanos. Se seleccionaron docentes con la intención de que sirvieran de formadores de estudiantes en la metodología del diplomado, para así lograr un impacto de mayor envergadura en el contexto local.

El diplomado tuvo como eje central el diálogo entre los participantes, el mismo que fue coordinado por autores del presente documento. Adicionalmente, como base teórica, se utilizó un documento elaborado por el profesor Lozano (2010) sobre la Red Conceptual de la Acción [RCA], noción desarrollada por Paul Ricoeur (1986), y que el profesor en mención sintetizó con fines didácticos para el diplomado.

II. MARCO TEÓRICO

En este apartado se desarrollan dos grandes bloques: la RCA, noción original de Paul Ricoeur (1986) que el profesor Lozano (2010) sintetiza en su artículo inédito “La filosofía de la acción en Paul Ricoeur”; por el otro, cuatro postulados sobre la acción expuestos en el mismo artículo.

A. *La red conceptual de la acción*

Paul Ricoeur considera que para comprender a la acción no es suficiente un concepto sino que se requiere de una red conceptual, la RCA, que está conformada, principalmente, por el agente, las motivaciones, las finalidades y las circunstancias.

El agente es quien vehiculiza a la acción. El agente no es plenamente un sujeto, noción que Ricoeur solo desarrolló posteriormente en “Sí mismo como otro” (1990), a manera de aporte para las discusiones éticas. “(...) son los individuos que realizan acciones y pueden ser seres humanos o humanizados” (Lozano, 2013, p.60).

Las motivaciones son factores de la subjetividad, pero no son solo emocionales (como lo sugiere la palabra

motivo), sino que también pueden ser racionalidades y, entre ellas dos puede haber imposiciones e incluso psicopatologías que dinamizan al agente. Al respecto, Lozano (2010), afirma que están constituidas por los sentimientos, las intuiciones, las voliciones, los pensamientos, o, en todo caso, las fuerzas interiores de los agentes que los impulsan a actuar, incluso cuando las fuerzas proceden de coerciones externas.

Las finalidades son los acontecimientos que el agente desea introducir en un sistema de relaciones y, por lo tanto, en el mundo. Mediante las finalidades se ponen en evidencia las motivaciones que sirven de base a los criterios éticos, sociológicos y políticos.

Las circunstancias son el conjunto de características que revisten las relaciones entre los agentes, sus motivaciones y finalidades, dentro de un momento determinado. Estas pueden ser más o menos conflictivas.

Sobre la RCA se pueden hacer conjeturas, pero estas siempre deben estar relacionadas con los caracteres temporales y los recursos simbólicos, que al mismo tiempo permiten verificar la validez de tales conjeturas. Los caracteres temporales son acontecimientos que pueden ser autónomos o pueden corresponder a un proceso de institucionalización, pero que en todo caso son pertinentes o importantes dentro de un contexto dado. Los recursos simbólicos son valores, imaginarios, cosmovisiones o representaciones, que posibilitan, delimitan, iluminan o guían a todos los elementos de la RCA.

B. *Postulados sobre la acción*

Ricoeur (1986) considera que toda acción establece un sistema de relaciones entre los seres humanos y los objetos que están a su alrededor. La acción no siempre es un desplazamiento físico del cuerpo; la acción es toda incidencia de un ser humano sobre un sistema de relaciones y ese sistema siempre es finito y nunca universal. Hay acción aún cuando el sujeto se mantenga como un observador, a la expectativa, o incluso relativamente indiferente frente a lo que le atañe en un momento determinado y concreto, siempre que esa actitud tenga consecuencias sobre el sistema. Hay algunas acciones básicas que propician que algo elemental suceda y otras cuya complejidad va aumentando hasta constituir acontecimientos que permiten dar cuenta de la identidad de los sujetos y, por tanto, permiten narrar el curso de los acontecimientos.

Reflexionar filosóficamente sobre la acción lleva a hacerlo sobre el tiempo. En efecto, existe un tiempo cósmico y un tiempo humano. El tiempo cósmico es el que está constituido por el transcurrir de los astros, por ejemplo, las explosiones volcánicas en lejanas lunas y planetas, la traslación de la tierra alrededor del sol o la rotación sobre su propio eje; este no depende del ser humano. El tiempo humano, en cambio, está constituido por la acción a partir de las iniciativas que toman los hombres y establece los caracteres temporales que son significativos para un sujeto individual o colectivo.

Existe un tercer tiempo, el tiempo calendario, en el que los seres humanos fijan e interpretan mediante un sistema de representación convenido las coincidencias entre el tiempo cósmico y el tiempo humano.

Dentro del tiempo humano aún es posible diferenciar el tiempo del mundo y el tiempo del alma. El primero coincide con las iniciativas, es decir, con lo que efectivamente marca caracteres temporales; el segundo es el que transcurre mientras los hombres recuerdan, reflexionan o ejercen la imaginación concibiendo posibles acciones, proyectos, utopías o fantasías.

Los sujetos vivencian cada momento de su tiempo del alma y toman iniciativas con las que hacen presencia dentro del tiempo del mundo. Esas iniciativas pueden tener continuidad lógica o no, lo cierto es que el sujeto traza una trayectoria vital que constituye un relato de su propia vida y dentro de él, su tiempo del alma ha sido vivenciado como unidad, aunque en el tiempo del mundo el sujeto haya experimentado cambios inclusive drásticos y hasta contradictorios. Así pues, cada sujeto tiene una identidad narrativa en la que se mantiene como sí mismo, al tiempo que se transforma en otro.

Para los seres humanos es muy importante la memoria, tanto de su trayectoria individual, como colectiva, porque ella les permite reflexionar y tomar conciencia sobre su identidad cambiante, desde el pasado y hacia el futuro. Esa es su historia y de ella dan cuenta las narraciones, que siempre están cargadas de sentido.

Sin embargo, ninguna narración revela de forma absolutamente isomórfica a los acontecimientos, puesto que siempre debe seleccionar a las acciones que sean significativas para un contexto determinado y siempre debe proceder imaginativamente para abreviarlas, condensarlas y esquematizarlas. Estos procedimientos acercan a la historia con la ficción.

No obstante, toda narración por ficticia que resulte tiene carácter referencial, puesto que alude a las acciones realizadas por seres humanos, así sea por contraste con ellas. Toda narración tiene consecuencias formativas, evidentes o no, porque contribuye a afianzar cosmovisiones e imaginarios individuales o colectivos.

La narración pasa por tres momentos que establecen relaciones entre el autor de la narración y los lectores o la audiencia: los dos primeros le corresponden al narrador y son: la prefiguración o descripción de los elementos que componen a la RCA en un momento o un lapso de tiempo determinado, y la configuración o elaboración de la trama narrativa con los elementos de la RCA que se consideren pertinentes e importantes; el tercer momento, el que le corresponde al lector, a la audiencia, se denomina refiguración, concepto que corresponde al conjunto de reflexiones y cambios que tienen lugar en la identidad del sujeto o, al menos, en sus modos de interpretar a la RCA.

Si la imaginación es indispensable para tomar iniciativas, para configurar tramas narrativas y para afianzar o concebir imaginarios, también lo es, junto al entendimiento, clave para reconocer la trayectoria vital de otros sujetos y los elementos que se tienen o no en común con ellos, para reconocerse dentro de una historia común o distinta y dentro de un proyecto, utopía o imaginario, también comunes o distintos. En síntesis, la imaginación y el entendimiento son bases de la intersubjetividad. A su vez, identificar al sujeto que realiza la acción permite imputarle responsabilidades sobre ellas con base en los caracteres temporales y los recursos simbólicos que le sean aplicables como verificación.

III. METODOLOGÍA

Para el análisis de esta película se desarrollaron los siguientes pasos:

- visualización o apreciación de la obra cinematográfica;
- identificación de los componentes de la RCA en el filme;
- identificación de los “caracteres temporales” o acontecimientos históricos del contexto de la producción de la obra cinematográfica o referidos dentro de ella;
- identificación de los “recursos simbólicos” o aspectos culturales referidos en la obra cinematográfica;

- consulta de algunas opiniones del director de la obra; y
- redacción de un análisis de la obra, considerando todos los aspectos de la red conceptual de la acción.

El enfoque de la metodología es eminentemente cualitativo. El método es hermenéutico, teniendo en cuenta la aproximación y síntesis que hace Lozano (2010) a la RCA, inicialmente propuesta por Paul Ricoeur (1986) para el análisis de obras literarias, y cuyas categorías fueron extrapoladas por aquel y Félix Antonio Varela Realpe al análisis de la película objeto de análisis.

IV. RESULTADOS Y CONCLUSIONES

Nuestra voz de tierra, memoria y futuro, tiene la singularidad de dar relevancia a todos los componentes de la RCA. Los agentes principales, que en este caso son los indígenas y el diablo-terratendiente, adquieren una gran fuerza por relacionarse con valores culturales e históricos muy significativos para Colombia: la multietnicidad y la pluriculturalidad. Las motivaciones (Lozano, 2003), precisamente de carácter histórico y cultural, han marcado y contribuido a forjar la identidad de buena parte de los colombianos, mientras que la lucha por la tierra ha constituido una de las finalidades sociales aún no resueltas (Reina, 2014). La lucha de los indígenas y sus prácticas cotidianas, en el marco de un Estado denunciado por la obra como represivo e inequitativo, constituyen unas circunstancias conflictivas e intensas.

Este análisis se realizará a partir de los siguientes aspectos, en los que se involucran tanto caracteres temporales como recursos simbólicos (Lozano, 2003):

- el diablo, como representación alegórica, atemorizadora, que tiene su origen en el imaginario católico y que se asocia con el conquistador y con el terrateniente, usurpadores de la tierra;
- el conocimiento ancestral y la historia, como motivadores de un sentimiento proclive a la lucha; y
- la organización indígena, como materialización de un imaginario confrontador del Estado.

A. *El diablo*

Esta es una obra problematizadora desde el comienzo. Empieza con una denuncia verbal directa de la presencia usurpadora de los extranjeros en el continente, mientras destaca en planos cerrados y de mucha delicadeza

fotográfica a una espada isomórfica con una cruz, en evidente denuncia de la combinación estratégica del evangelio con la violencia. Seguidamente, el punto de vista del discurso de la obra queda más claro aún con la voz en *off* de la realizadora señalando la continuidad entre la conquista española y la explotación actual de los terratenientes.

Aunque Martha Rodríguez (1982), co-realizadora de la obra, en diversos coloquios ha sido defensora del género documental como opción de práctica cinematográfica asequible en Latinoamérica, válida en este caso la introducción de algunos elementos de ficción como algo que apoya y no afecta al trabajo documental, dado que resultaba necesario recurrir a ellos para aludir a una leyenda. En efecto: una calavera envuelta en girones introduce a la representación del diablo por medio de un personaje que tiene una máscara, corbata, chaqueta oscura y pantalones claros. Se trata de un individuo elegante que se mueve con agilidad por las breñas, como un ejemplar caprino. Llama la atención que la máscara es al parecer de lana, con lo cual la plasticidad de lo horrendo se distancia un poco de la iconografía católica y se instala en la artesanía regional.

La voz en *off* de la narradora describe la indumentaria de los conquistadores mientras se ven planos de detalles de una efigie de Sebastián de Belalcázar. Esas sinécdoques visuales, evocadoras del montaje de atracciones de estirpe eisensteniano (Gubern, 1974), le dan especial fuerza al enunciado que sigue: los conquistadores se parecen a la encarnación del diablo. La voz en *off* de un indígena afirma que el diablo se parece a un carabinero y las espuelas del conquistador coinciden con las estrellas de la estatua.

Para los indígenas el diablo parece ser una presencia cotidiana. Ellos afirman reconocer indicios de su presencia cuidando al ganado. La cámara recorre parsimoniosamente, con un movimiento ascendente, las botas del carabinero, que es el referente más cercano que tiene el indígena. La comparación con el conquistador es una acometida de los realizadores, incitando a la historización de lo ideológico.

La alegoría del diablo sostiene a buena parte del relato, lo que es particularmente interesante porque si bien la leyenda hace parte de la tradición oral, y por tanto de la realidad, no se ve la fisonomía de los indígenas entrevistados y la narración recurre a la personificación ficticia del diablo y a la puesta en escena.

El terrateniente es otra caracterización lograda de manera ficticia y corresponde con el imaginario según el cual las personas adineradas son blancas. Con sombrero de copa que evoca al “Tío Sam” (aunque ni siquiera se le nombre), mira con arrogancia y viste a lo inglés, con saco y corbata.

El terrateniente merodea a caballo por la hacienda e infunde, tanto el temor terrenal, como el miedo “metafísico” que generan los pasos que se le escuchan al diablo en las noches, cuando aparentemente transita por los corredores.

El terrateniente, sin nombre ni relieve humano, es acusado por las voces de los indígenas entrevistados de realizar pactos con el diablo, quien le provee dinero a cambio de vidas humanas. La certeza de ese pacto proviene del imaginario popular, pero la obra cinematográfica lo materializa y evidencia mediante dos actores, quienes realizan la escena de aquel encuentro siniestro en la cumbre de una colina. Por supuesto, las vidas que entrega el terrateniente son de indígenas, como los que trabajan en condiciones infrahumanas, según lo denuncia uno de ellos, en una mina de azufre, en las faldas del volcán Puracé. Los dueños de esa mina también son acusados de realizar pactos con el diablo. Además, ellos son extranjeros, como los conquistadores del siglo XV.

Hay un afán angustioso en los indígenas por identificar a sus opresores aún en el contexto del sincretismo en el que se mezclan su reclamo histórico por la tierra y la noción católica del mal, encarnada en el diablo. Al mismo tiempo, el terrateniente con su figura blanca y montado a caballo es comparado con el conquistador —¿Belalcázar?— mediante un montaje de planos detalle que llevan del mero contraste visual a todo un terrible símil intercultural. Queda así planteado el problema sociopolítico y cultural: un indígena concluye que la lucha contra el explotador equivale a la lucha contra el diablo.

Los indígenas viven en condiciones precarias de vivienda, salud, alimentación y esto no es un asunto de estilo de vida debido a su propia cultura. La obra cinematográfica le permite a un líder indígena declarar que la responsabilidad de su pobreza la tienen, tanto los liberales, como los conservadores, grupos oligárquicos que han gobernado al país mediante engaños. A juzgar por el sincretismo entre el catolicismo y la lucha étnica con el que expresan su sentido de trascendencia, la pobreza es el infierno.

B. *El conocimiento ancestral*

¿Cómo resolver los problemas que genera la pobreza? En la naturaleza hay plantas que curan enfermedades, en una secuencia se ve a una mujer atendiendo a un enfermo con emplastos. Los emplastos, las aguas y los amuletos (como una garra que muchas familias conservan) ayudan, pero aunque así se expresa el saber ancestral, esa solución no basta. Ellos saben que, si bien el dolor y la muerte son partes de la vida, es deseable no sufrir tanto. Ellos desean conocer otros modos de vivir.

La hoguera de la cocina sigue siendo el centro de reunión, alrededor de ella no sólo se come y se bebe, sino que se comparten experiencias de todo tipo. En medio del humo de la amplia cocina, y junto a la enorme olla donde se cocina el “Sango”, una sopa tradicional, se aprenden estrategias de supervivencia. Sin embargo, el conocimiento allí adquirido tampoco parece bastar, la pobreza persiste.

Entonces aparece la historia como fuente de explicaciones. Como aplicación metodológica, esta obra acude al conocimiento cotidiano y, en el caso del conocimiento histórico, a las versiones cotidianas de la historia, a la memoria colectiva. El recuerdo es difuso y responde más al espíritu beligerante que al rigor académico que no puede tener pero basta si lo que se reclama es legitimidad histórica por habitar desde siempre el territorio por el que se lucha.

El recuerdo no va más allá de la cacica Gaitana, de la etnia Nasa, que luchó contra los conquistadores en el siglo XVI; luego salta a la épica historia de Manuel Quintín Lame, un terrajero rebelde del siglo XX. Ese recuerdo basta para defender el honor, para reivindicar a la dignidad.

Una indígena declara que “la tierra es la raíz de nuestra cultura y la raíz de nuestra vida”. Por lo anterior, despojar a los indígenas de la tierra es despojarlos de la cultura y de la vida. El conocimiento ancestral es análogo a “la ciencia de los pobres”, no se plantea ni prioriza problemas técnicos ni hermenéuticos, sino directamente la recuperación de la tierra como recuperación de la vida y la cultura.

Los indígenas en esta obra cinematográfica siempre tienen una gran disposición de acción hacia la recuperación de tierras, lo cual requiere todo un conocimiento y una experticia. La estructura de la narración, en cuanto hace referencia a la recuperación de tierras, está basada en la secuencialidad establecida por la experiencia:

Lo primero es el reclamo histórico-jurídico. Existen cédulas reales, como aquella en la que Dionisia Manrique reconoció en 1745 al resguardo de Kokonuco, disposición que, sin embargo, no es respetada por los terratenientes, quienes usufructúan a la tierra, hasta poseen títulos de propiedad y obligan a los indígenas a pagar arriendo por medio de una figura consuetudinaria llamada “terraje”.

El segundo paso consiste en tomar la decisión, para ello se realizan reuniones en las llamadas casas campesinas, espacios destinados a tal actividad. Se exponen los motivos, aunque en realidad todos los conocen, y la decisión se toma por aclamación, levantando los machetes empuñados. Todos saben que la decisión implica contravenir las leyes establecidas, pero también saben que esas mismas leyes son las que justifican el despojo del que son víctimas. Por eso mismo, una joven indígena declara con rabia, que si le preguntaran quién los dirige, ella respondería “la necesidad y el hambre”.

El tercer paso es el encuentro a la hora fijada, en la noche. Todos llevan una herramienta.

El cuarto paso consiste en ingresar a la hacienda. Muchos hombres y mujeres de todas las edades se tiran rápidamente al suelo, se deslizan bajo la alambrada y corren hacia el terraplén. Ya en el terraplén empiezan a arar, para que después no se diga que se tomaron la tierra por ociosidad. Siembran ocas y otros frutos de pan coger. Tomar la decisión de participar en una recuperación implica, a veces, un cambio en la perspectiva de vida, y allí arriesgan sus vidas porque los vigilantes de las haciendas están alertas y empiezan a dispararles. Por ejemplo Justiniano Lame era un peón sumiso que decidió participar en la recuperación de la misma hacienda donde trabajaba y la propietaria al verlo le dijo: “¡vos que eras tan obediente!” y él le respondió: “los tiempos han cambiado, señora”. Poco después un francotirador mató a Justiniano, su esposa afirma que fue su ex-patrona quien ordenó el asesinato.

Si todos los pasos anteriores no salen del todo mal, el siguiente consiste en realizar los trámites jurídicos para que el Estado indemnice al terrateniente. Sin embargo, el asunto no deja de tener bemoles, porque a veces se pretende pedir a los indígenas que sean ellos mismos quienes paguen la tierra, pero es responsabilidad del Estado facilitar el regreso de la tierra a los indígenas.

Posteriormente se reparte la tierra entre los comuneros integrantes de la comunidad, previamente censados y

solicitantes. Luego se organiza una empresa comunitaria. La fisonomía de los rostros, fotografiados de cerca, parece confundirse con las formas de las montañas por donde camina el ganado que cuida el diablo. Los indígenas son de tierra y sus ojos están atentos. Los niños miran con asombro y los adultos con desconfianza o con rabia, y en todas esas miradas están las ventanas por donde entra y sale el saber.

C. *La organización indígena*

Aunque la realización de esta obra cinematográfica, en sí misma, no genera organización, como es de esperarse que suceda en una aplicación de la Investigación-Acción Participativa [IAP], metodología con la que guarda relación, sí refuerza un aspecto organizativo, como es la visibilización y, en todo caso, se alía con la organización, acompaña varias manifestaciones suyas y es evidente que también es apoyada y, en esa medida, co-realizada por los indígenas.

A lo largo de los años sesenta hubo en Colombia una serie de movimientos campesinos a cuyas instancias muchos indígenas tomaron conciencia de su existencia como etnia. A comienzos de los años setenta se conformó el Consejo Regional Indígena del Cauca [CRIC] y el punto número uno de su programa de lucha fue –y sigue siendo– precisamente, la recuperación de la tierra; otro es la negativa a pagar terraje, es decir, a pagar arriendo por la tierra que les pertenece.

La obra expone los seis primeros puntos programáticos del CRIC mediante fotografías escuetas, dentro de la tradición logocéntrica consistente en llamar a la reflexión por medio de la verbalidad, en este caso escrita, sobre un soporte audiovisual.

El CRIC se basa en una moral política asamblearia en la que, sin embargo, se destacan algunos líderes, muchos de los cuales han muerto en la lucha, como ocurrió con el legendario Benjamín Dindicué, quien aparece en la obra arengando con su tono pausado, pero firme en sus convicciones anticlericales y de fuerte contenido anti-estatal.

La obra introduce intercortes de una procesión de semana santa, en claro señalamiento del contubernio entre los opresores y los jerarcas de la Iglesia. Sin embargo, la cámara desliza, con virtuosismo técnico, su mirada parsimoniosa a lo largo de un bastón de mando, y el sincretismo religioso vuelve a manifestarse cuando el

gobernador designado por la comunidad toma al bastón y se persigna católicamente para asegurarse éxito en la misión que se le acaba de encargar.

Los realizadores principales de la obra, Jorge Silva y Martha Rodríguez, insistían en la importancia de investigar profundamente los temas a documentar y sin duda esto estaba ligado al intenso y muy admirable compromiso social con que ellos se vinculaban a los sujetos con quienes elaboraban sus documentales. Sin embargo, no pudieron escapar al hecho de que sus opciones ideológicas pasaran sobre algo que hoy se puede considerar un asunto epistemológico: los indígenas se organizan como tales y sin embargo, en ocasiones anuncian su identidad como campesinos, como cuando uno de ellos aviva la alianza obrero-campesina para referirse al apoyo moral que le están proporcionando a los trabajadores de la mina de azufre.

Para Silva y Rodríguez (1982) era importante que existieran campesinos y proletarios como clases sociales, en el seno de una sociedad capitalista que había que revolucionar hacia el socialismo. No obstante, si se agudiza la mirada, la diferencia entre ser indígena y ser campesino tiene consecuencias de tipo sociológico, histórico y hasta político-ideológico, que hoy pueden ser vistas a la luz de la diversidad social, política y cultural. No obstante, esos eran otros tiempos y lo que importa es que, sin confundirse en tales vericuetos conceptuales, los indígenas marcharon juntos, practicando esa tradición humana consistente en caminar, como forma de ejercer soberanía o reclamar derechos. Recorrieron diversos territorios, pasaron sobre puentes, anunciaron su presencia y recuperaron haciendas como “La Canaán” y “La Estrella”, primeras propiedades recuperadas por el pueblo Kokonuco.

Sin importar estas o aquellas disquisiciones teóricas, los indígenas se solidarizan con los mineros, quienes a su vez, denuncian pésimas condiciones laborales y, fuera de eso, se manifiestan en desacuerdo con la extracción de recursos naturales del país, con ganancia para una empresa norteamericana.

La obra se realizó entre 1977 y 1981, periodo que cobija un año del gobierno presidido por Alfonso López Michelsen y tres años de la presidencia de Julio César Turbay Ayala, quien aparece en una escena junto con varios ministros, en su palacio de gobierno. Esos fueron años de muchos conflictos sociales, aunque la historia oficial no lo destaca.

No solo hubo movimientos sociales, como el movimiento indígena, sino también represión oficial, legalizada con el nombre de “Estatuto de Seguridad” que facilitó la práctica de torturas, como aquellas a que fue sometido el líder indígena Marcos Avirama, según lo denuncia esta obra cinematográfica.

A manera de contraste sarcástico, la obra reseña una ceremonia de la Academia de Historia, en la que se brinda un homenaje a los militares, como docentes de la historia de Colombia. En una secuencia inmediata, el camarógrafo se detiene a registrar insistentemente al entonces Ministro de Defensa del gobierno colombiano, el general Luis Carlos Camacho Leyva, en una ceremonia militar. Este general fue acusado por los movimientos sociales, durante aquellos años, de ser el líder de procedimientos sucios como la tortura, a modo de represión y de preservación de la institucionalidad. La insistencia del camarógrafo se torna acusatoria y evidentemente el general se incomoda y mira, desconfiadamente, “a la cámara”.

La obra termina registrando una protesta en la que un líder indígena declara que es necesario luchar por la instauración de un régimen socialista en Colombia. Esto último puede ser interpretado como una declaración de los realizadores intermediada por uno de los personajes, o bien como una muestra de la existencia de esa tendencia ideológica en el seno del movimiento indígena, coexistiendo con la lucha por la recuperación de la tierra. De cualquier forma, confrontar al Estado es el fin último de la IAP y la obra, evidentemente se compromete con ello.

V. REFERENCIAS

- Gubern, R. (1974). *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Madrid, España: Lumen.
- Lozano, J. (2013). *La historia de Colombia en el cine de ficción, hecho en Colombia. Aportes pedagógicos*. Cali, Colombia: Universidad Santiago de Cali.
- Lozano, J. (2015). La filosofía de la acción en Paul Ricoeur (inédito)
- Reina, M. (2014, Enero 24). *Nuestra voz de tierra memoria y futuro. Marta Rodríguez y Jorge Silva* [blog-revista Arcadia-Edición Especial. No.100]. Recuperado de <http://www.revistaarcadia.com/impresa/especial-arcadia-100/articulo/nuestra-voz-de-tierra-memoria-futuro-marta-rodriguez-jorge-silva/35082>
- Ricoeur, P. (1986). *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. París, Francia: Le Seuil.
- Ricoeur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. París, Francia: Le Seuil.

Rodríguez, M. & Silva, J. [Prods.]. (1982), *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* [film]. Fundación Cine Documental. Bogotá.

CURRÍCULUM VITAE

Jorge Prudencio Lozano Botache. Colombiano; Cineteleasta con Especialidad en Guión Cinematográfico; Comunicador Social con énfasis en Comunicación Comunitaria; Especialista en Filosofía, con énfasis en Epistemología y Ética; Doctor en Ciencias de la Educación, con énfasis en Didáctica, Pedagogía y Currículo. Profesor de la Universidad del Quindío. Autor de varios artículos sobre cine, educación y TIC, publicados en Colombia y España. Autor del libro “La historia de Colombia en el cine de ficción hecho en Colombia” y coautor del libro “Representaciones audiovisuales”. Autor de varias obras audiovisuales de carácter cultural y educativo. Par evaluador del Instituto colombiano para el Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación de Colombia, Colciencias, en temas artísticos relacionados con el cine, el audiovisual y el teatro.

Félix Antonio Varela Realpe. Colombiano. Comunicador Social-Periodista, Especialista en Comunicación y Cultura, Magister en Filosofía de la Universidad del Valle. Es docente investigador de la Universidad Santiago de Cali. Sus áreas de trabajo son la semiótica del cine, el análisis audiovisual y las teorías de la comunicación. Es coautor del libro “Representaciones Audiovisuales”