

Naturaleza, territorio y la mirada viajera. Intervenciones del canon en los cines indígenas del Ártico canadiense y la Amazonía brasileña¹

Nature, Territory and the Traveler's Gaze. Interventions of the Canon in Indigenous Cinemas of the Canadian Arctic and the Brazilian Amazon

Natalia Moller González²

Recebido em 20 de setembro de 2022 e aprovado em 15 de fevereiro de 2023.

Resumen: El artículo analiza la forma en que películas realizadas por indígenas en el Ártico canadiense y la Amazonía brasileña intervienen las formas canónicas de representación de sus paisajes, especialmente aquellas alojadas en la noción de terra nullius o “tierra sin dueño” que produjeron y afianzaron los Estados nacionales en continuidad con imaginarios coloniales. El artículo pregunta, primero, por la forma en que ambas regiones fueron integradas simbólicamente al relato nacional en los albores de las formaciones republicanas. Para ello, revisa tanto escritos como obras fotográficas, filmicas y pictóricas de viajeros que fueron enviados por los Estados nacionales canadiense y brasileño, al Ártico y a la Amazonía. Finalmente, propone que los cines indígenas responden a estas imágenes dominantes poniendo en escena “estéticas del habitar”, que desmienten la idea de un Ártico y una Amazonía vacíos, para articular argumentos estético-políticos que respaldan las demandas de soberanía y potestad sobre el territorio. Para ello, se analizan varias películas realizadas por la productora Isuma Igloodik en Nunavut, Canadá, y la organización *Video nas aldeias* en Brasil.

Palabras clave: Cine indígena. Exploración. Nacionalismo. Extractivismo. Nunavut. Amazonía.

Abstract: The article analyzes the way in which films made by Indigenous people in the Canadian Arctic and the Brazilian Amazon intervene in the canonical forms of representation of their landscapes, especially those housed in the notion of terra nullius or "land without an owner" that the national states produced in continuity with colonial imaginaries. The article inquires, first, into the way in which both regions were symbolically integrated into the national imaginaries at the dawn of their formation. To do this, it reviews written documents as well as photographic, filmic and pictorial works of travelers who were sent by the Canadian and Brazilian governments to the Arctic and the Amazon. Finally, it proposes that Indigenous cinemas respond to these dominant images by staging "aesthetics of inhabiting", which deny the idea of an empty Arctic and Amazon, to articulate aesthetic-political arguments that support the demands of sovereignty. To do this, I analyze several films made by the Igloodik Isuma Productions in Nunavut, Canada, and the organization *Video nas aldeias* in Brazil.

Keywords: Indigenous cinema. Exploration. Nationalism. Extractivism. Nunavut. Amazonas.

El presente estudio pregunta por la forma en que se plantean nuevas formas de comprender, mirar y representar territorios en las prácticas audiovisuales de los pueblos indígenas del Ártico canadiense y de la Amazonía brasileña. En ambas regiones, estas prácticas se han desarrollado en el periodo de los últimos treinta años, notablemente en el marco de dos proyectos de producción audiovisual: *Igloodik Isuma Productions* (en lo que sigue: Isuma), creado por un colectivo inuit en Igloodik, Nunavut, y *Video nas aldeias em Brasil* (en lo que sigue: VNA), del que participan varios pueblos indígenas de la Amazonía y el Mato Grosso (kayapo, huni kui, xavante, entre otros). Si bien se trata de dos regiones que a primera vista parecen dispares respecto a paisaje, cultura e historia, es destacable la emergencia simultánea de estas iniciativas de capacitación, producción y circulación audiovisual por parte de realizadores y colectivos indígenas, así como la convergencia de objetivos, estrategias y discursos de dichos proyectos; todo ello a pesar de haber surgido en relativo desconocimiento mutuo.

En Canadá, se funda Isuma en 1990, una productora audiovisual gestionada de manera colectiva por artistas y comunicadores inuit en el Ártico canadiense. Tras una profusa producción de reportajes y documentales, Isuma saltó a la fama en el 2001 cuando su largometraje *Atarnajuat, The Fast Runner* (Zacharias Kunuk, inuit, 2001) ganó la *Caméra d'Or* en Cannes. En 1987, solo tres años antes de la creación de Isuma, aparece en Brasil el proyecto *Video nas aldeias* (VNA), formado en su primera etapa por la organización no gubernamental *Centro de Trabalho Indigenista* (CTI) con el fin de realizar registros filmicos y fotográficos de los pueblos indígenas del Brasil. En el año 2000, VNA crea los primeros centros permanentes de formación audiovisual para indígenas en aldeas xavante, huni kui, ashenika, entre otros. En los últimos treinta años, ambos proyectos han producido obras audiovisuales en diferentes formatos: largometrajes y cortometrajes, documentales y ficción, además de reportajes televisivos e instalaciones de video. En ambos casos, hay un énfasis en los procesos de producción, que deben contar con cierto grado de consenso comunitario. Las obras apuntan al rescate de relatos orales, tradiciones, así como a la reconstrucción histórica, pero también sirven a los propósitos de la denuncia y articulación de demandas políticas.

Las similitudes de ambos proyectos pueden explicarse, en parte, por el común contexto de emergencia global de los llamados “nuevos” movimientos indígenas hacia fines de los años setenta (ZAPATA, 2013; BENGOA, 2016; DÍAZ POLANCO, 2007)³. La denominación de “nuevos” no busca invalidar o invisibilizar los movimientos pasados protagonizados por sujetos políticos indígenas, pero en cambio busca destacar las especificidades de los movimientos a la luz de los nuevos contextos económicos y sociales que son tan globales como regionales: el fin de la Guerra Fría, la implementación de políticas neoliberales a nivel estatal-nacional y la revalorización de las identidades más allá de la clase social (DÍAZ POLANCO, 2007, p. 28-33). Si bien estos movimientos indígenas son heterogéneos, pues responden primeramente a problemas locales, comparten algunas características que permiten identificarlos como parte de un fenómeno mundial. Uno de los aspectos transversales más relevantes es el relativo a la aparición de la idea de “territorio”, asociada a una demanda por soberanía política, que viene a reemplazar las viejas demandas por “tierra”, más propias de movimientos con perfil de clase como, por ejemplo, de los campesinos en América Latina, que muchas veces estaban mayormente constituidos por personas indígenas, pero cuyas demandas apuntaban más bien a la repartición de tierras por medio de reformas agrarias (BENGOA, 2016, p. 57).

Los pueblos indígenas que habitan en el Ártico canadiense y la Amazonía brasileña han tenido indudablemente una relación histórica tensa con los Estados nacionales que los abarcaron en sus fronteras. Ellos fueron integrados a su jurisdicción a través de figuras legales que los reducían a crías necesitadas de tutelaje, facilitando con ello la expoliación de sus tierras, la explotación de su mano de obra y sus recursos naturales, generando una cultura de violencia y discriminación hacia personas indígenas (BONESTEEL, 2008; SOUZA LIMA, 2012; BANIWA, 2017, p. 208). Pero las dos regiones han visto emerger, en las últimas décadas, y en sincronía con el fenómeno global de los nuevos movimientos indígenas, corrientes que encaran al Estado una deuda histórica y que reclaman diversos grados de soberanía territorial y política por sobre sus espacios ancestrales o parte de ellos. Gracias a la acción de los movimientos indígenas y la acogida que sus demandas tuvieron en organismos supranacionales como la ONU, muchos países de América se vieron obligados a incluir en sus nuevas constituciones o en las reformas de las mismas,

el reconocimiento de la existencia de los pueblos indígenas en sus límites nacionales (RAMOS, 2012, p. 7).

Así, con el reconocimiento de la diferencia cultural en la constitución brasileña de 1988, se estableció el fin de la relación tutelar y el derecho a la autonomía que permitió iniciar un proceso de demarcación de tierras indígenas. En Canadá, mientras tanto, se creaba el estado autónomo de Nunavut en 1999, que establecía formas de autogobierno inuit, así como de administración compartida y participación en las ganancias de la explotación de recursos naturales (BERNAUER, 2019, p. 1). Muchas son las voces que han cuestionado la efectividad de estas medidas, a veces consideradas meramente gestos inclusivos o un “cálculo moral” (RAMOS, 2012, p. 10-11). En Brasil, por ejemplo, nunca se creó una institucionalidad capaz de garantizar el cumplimiento de los derechos indígenas (BANIWA, 2012, p. 217). Jair Bolsonaro, electo presidente brasileño en 2019, transfirió además la administración de tierras indígenas de la FUNAI al Ministerio de Agricultura. Desde entonces, los casos de violencia han ido en escalada. Solo en 2021, se registraron 305 invasiones ilegales de territorios indígenas por parte de agricultores, madereros y otros (CONSELHO INDIGENISTA MISSIONÁRIO, 2021, p. 8). En Nunavut, por otro lado, el acuerdo de autonomía política contempló el fin de los títulos de tenencia colectiva (Aboriginal title) en favor de la regularización de la explotación de los recursos naturales del territorio, presionando a las organizaciones inuit a tomar decisiones en torno al royalty, creando conflictos con los habitantes de Nunavut cuyas vidas dependen del equilibrio de la biodiversidad de estos territorios (BERNAUER, 2019, p. 12).

Tanto Isuma como VNA son proyectos que nacen al calor de los nuevos movimientos indígenas y de frente a las problemáticas medidas de los Estados nacionales para lidiar con ellos. No es de extrañar entonces que, en sincronía con las demandas de soberanía territorial, estos colectivos formulen demandas de soberanía representacional. Tanto los realizadores de Isuma como los de VNA, denuncian que sus territorios y habitantes originales han sido retratados, fotografiados, narrados, filmados por invasores no-indígenas durante la mayor parte de su existencia colonial y republicana, con poca o nula agencia de su parte, y con efectos dañinos para su imagen y su vida. Por eso, productores y gestores del audiovisual indígena proponen “dar vuelta la cámara” para

entregar el control de la imagen a realizadores y colectivos indígenas, de manera que el medio sea utilizado para dar cuenta de sus propias necesidades culturales y políticas (WILSON Y STEWARD, 2008, p. 3).

El presente trabajo revisa algunas expresiones de una mirada “desde dentro” de las dos regiones, cuando esta se presenta a sí misma de manera explícita como una perspectiva indígena. La pregunta por la mirada o por las cualidades estéticas del cine indígena ya ha sido, por cierto, objeto de amplios debates entre estudiosos de diversas áreas del conocimiento. En el contexto de la llamada crisis de la representación en la antropología, se plantearon en los años noventa malestares en torno a si la adopción de la tecnología audiovisual por parte de creadores indígenas ponía en peligro la cultura tradicional, al reemplazar las formas propias de expresión visual por las de un dispositivo inventado en Occidente (WEINER, 1997). Pero esta preocupación, inminentemente teórica, fue rápidamente superada por la acción de los mismos realizadores indígenas, quienes encuentran en el audiovisual una estrategia efectiva para hacer visibles sus mensajes, formando a partir de muchos proyectos locales lo que hoy se reconoce como un movimiento global de medios indígenas (WILSON Y STEWARD, 2008). Hoy, la mayoría de los estudios que existen sobre el cine indígena global pertenecen a la subdisciplina de la antropología de los medios, y hacen énfasis en los procesos de debate, consenso y cohesión comunitaria durante la producción y circulación de obras (TURNER, 1992; GINSBURG, 1994; AUFDERHEIDE, 1995; BOYER, 2012; JASEN, 2013; ZAMORANO, 2017). Otras investigaciones, más cercanas a los estudios culturales y la escuela decolonial, se ocupan de la diferencia cultural o la epistemología “otra” que comporta dicha mirada (LEUTHOLD, 1998; LEÓN, 2016; SCHIWY, 2003 y 2009).

El trabajo presente se desliga de ambas vías, sin dejar de considerar sus importantes aportes, para proponer una lectura de la relación tensa que existe entre las obras indígenas y la forma en que se han representado territorios y habitantes indígenas en la mirada nacionalista que promovieron los Estados. Comprendo estos cines, por tanto, como obras que hacen intervenciones estético-políticas de las imágenes canónicas de estas regiones, especialmente aquellas que operan tras alcanzadas las independencias nacionales. Con el término de “intervención”, pretendo evadir la pregunta por la expresión de una otredad

categoría o antípoda a las representaciones dominantes. En este abordaje viene más bien implicada la idea de que este cine recurre estéticamente al canon, pero no para reproducirlo en los mismos términos, sino para deslegitimarlo o para reformularlo a la luz de la demanda por soberanía.

Me enfoco, específicamente, en la forma en que los cines indígenas interfieren las representaciones nacionalistas de los territorios del Ártico y la Amazonía promovidas por los Estados canadienses y brasileños respectivamente. Por supuesto, el Ártico abarca mucho más que Canadá y la Amazonía se extiende más allá de Brasil. Pero la delimitación al periodo republicano y al Estado nacional como productor de imaginarios territoriales, hace que estas regiones sean comparables más allá solamente de la común apreciación de ellas como supuestos espacios vastos de naturaleza salvaje. En ambos casos, es solo tras alcanzadas las independencias nacionales, y en momentos críticos de la construcción del carácter nacional, que el Ártico y la Amazonía se vuelven centros importantes de extracción y explotación de recursos naturales. Con la posibilidad de saquear sus riquezas, es que los Estados nacionales vuelcan su atención sobre regiones que, anteriormente, habían tenido algún grado de “autonomía involuntaria” (BENGOA, 2016, p. 190) por el relativo desinterés de la colonia en ellas⁴. Desde entonces, las dos regiones han tenido un rol paradójico en los discursos estatales de Canadá y Brasil. Por un lado, representaron un desafío para su anhelada y accidentada unidad, homogeneidad y pertenencia a la Modernidad en los siglos *XIX* y gran parte del *XX*. Pero a la vez sirvieron de idóneos telones para poner en escena ciertas ideas de “progreso”.

Asumo también que las formas hegemónicas de representación de estos territorios no son uniformes ni en un análisis diacrónico, ni en uno sincrónico. Sin embargo, y en sintonía con algunos pensadores indígenas⁵, me parece que se pueden identificar algunas matrices de comprensión coloniales que persisten en el tiempo, aunque se van reformulando, como es esperable, de acuerdo al respectivo horizonte histórico en el que operan. Este trabajo está estructurado en torno a una de las matrices de comprensión que con tremendo éxito ha moldeado imágenes e ideas de las dos regiones aquí estudiadas: la noción paradójica de “naturaleza salvaje” en tanto vacío y tierra sin dueño, por un

lado, así como fuente de riquezas, por el otro. Esta matriz de comprensión, a su vez, está ligada intrínsecamente a las prácticas de significación de los relatos de viajeros y exploradores que, en palabras de Marie-Louise Pratt, produjeron al “resto del mundo” (PRATT, 2008, p. 4), legitimando las aspiraciones económicas imperialistas, primero, y de las élites nacionales, después.

En la siguiente sección de este artículo (“Ártico y Amazonía en la mirada del viajero”) exploro los intentos (exitosos o no tanto) que hicieron los estados de las incipientes naciones canadiense y brasileña para integrar discursiva y visualmente los vastos territorios inexplorados del Ártico y la Amazonía a los imaginarios nacionales. Para ello, reviso discurso y obra de algunos de viajeros que visitaron estas regiones, financiados por sus respectivos gobiernos, como el periodista Euclides da Cunha, el explorador Vilhamur Steffanson, el pintor A.Y. Jackson, los *sertanistas* encabezados por el Mariscal Rondon y el fotógrafo L.T. Burwash. Si bien no todos ellos utilizaron el cine como forma de expresión, es evidente que su obra escrita y visual aportó a revivir, reproducir y reformular el archivo visual colonial ligado a ambas regiones, ya sea para enfatizar la dificultad de hacerlas parte de la nación, o bien para concederles un lugar como imaginados escenarios de progreso, en las muchas acepciones que tiene el término.

En la tercera sección (“Las estéticas del habitar en el cine indígena”) hago una revisión de las estrategias que distintas películas producidas por realizadores indígenas ponen en marcha para interferir el archivo estatal-nacionalista revisado en la sección anterior. Sugiero que las películas de Isuma y VNA desplazan las imágenes del Ártico canadiense y la Amazonía brasileña en tanto espacios inhabitados y salvajemente naturales, en favor de una comprensión de los mismos como “territorios”, en los sentidos que pensadores y movimientos indígenas confieren al concepto y en sintonía con demandas por soberanía. Son películas que, para llevar a cabo estas intervenciones, ponen en escena lo que Margarita Alvarado ha denominado “estéticas del habitar” (ALVARADO, 2000), porque nos invitan a indagar en la perspectiva de quienes habitan un espacio, desligándose de las formas “de observación del ‘viajero/ espectador’ que, al llegar, mira siempre hacia el horizonte” (ALVARADO, 2000, p. 202).

Ártico y Amazonía en la mirada del viajero

Los problemas presentados por las regiones del Ártico y la Amazonía a las incipientes naciones de Canadá y Brasil tienen múltiples aristas y, por tanto, llamaron a buscar soluciones diversas. En el ámbito de la representación, que es lo que aquí me interesa, y en específico de la representación fotográfica y cinematográfica en un marco de construcción nacional, son especialmente intrincadas las maniobras discursivas, semióticas y estéticas que deben activarse para reconciliar la supuesta “otredad” de la naturaleza “salvaje” con ciertas ideas de lo nacional. Como he mencionado ya, estas operaciones se activan especialmente cuando se avizoran recursos minerales y forestales, así como tierras “disponibles” para el cultivo y la ganadería. En la siguiente sección, reviso la forma en que los viajeros financiados por los gobiernos respectivos, resuelven estos problemas en el plano discursivo y representacional, para hacer en la siguiente sección una lectura de las respuestas indígenas a dichas representaciones dominantes y sus expresiones canónicas.

En el caso de Canadá, el proceso de independencia fue un proceso paulatino: adquiere un gobierno propio en 1867 y conquista diversos grados de soberanía en lo que sigue del siglo hasta el *Canada Act* de 1982, que acaba con la última potestad del parlamento británico por sobre la Constitución canadiense. El archipiélago ártico no representaba una prioridad para la joven nación y no fue reclamado por Canadá sino hasta 1880, fecha en que se realiza el traspaso formal por parte del Imperio británico. Pero aún tras su integración, la región era considerada tan remota e inviable para la vida, que todos los esfuerzos de conquista y poblamiento siguieron enfocados en las tierras del Oeste, donde era posible desarrollar una economía agrícola. Es más; como uno de los problemas más urgentes a resolver era el poblamiento a través de la migración europea (de preferencia británica), los canadienses hicieron esfuerzos para contrarrestar la reputación invernal de su patria. Así está documentado, por ejemplo, que la empresa de ferrocarriles *Canadian Pacific Railway* (CPR), que utilizaba con gran éxito el medio cinematográfico hacia principios del siglo XX para difundir imágenes de las bondades de Canadá y atraer a los migrantes, daba expresa instrucción a los equipos de filmación de evitar escenas con nieve (MORRIS, 1978, p. 33-34).

Las primeras incursiones que activamente extienden la jurisdicción canadiense al Ártico empiezan en los albores del siglo *XX* y surgen por la premura de establecer soberanía en territorios donde ya había presencia, desde mediados del siglo *XVIII*, de balleneros de Holanda, Estados Unidos y el Reino Unido (GELLER, 2005, p. 18). Así, en los primeros años de su incorporación a Canadá, si bien el Ártico no sería promovido como paisaje de la nación, pasaría a jugar un rol igual de importante en la construcción simbólica de lo nacional vinculada a la producción de héroes nacionales. Por una asociación generalizada de lo canadiense con el carácter imperial británico, los relatos de expediciones canadienses al Ártico harían referencia frecuente a los Arctic Worthies, populares exploradores británicos del Ártico del siglo *XIX*, cuyos relatos eran bien conocidos en Canadá de inicios del siglo *XX* (CAVELL, 2006, p. 11-12). *Los Arctic Worthies* eran la cara loable del Imperio británico, asociados más bien al conocimiento científico y geográfico, a diferencia de sus pares de tierras cálidas, menos admirables en tanto vivían del trabajo ajeno y esclavo (HILL, 2008, p. 8-9). La fotografía grupal obligada para los exploradores canadienses del Ártico era tomada ante el memorial de la perdida expedición británica comandada por Franklin en 1845-46 (CAVELL, 2006, p. 18; GELLER, 2005, p. 19).

La Amazonía, en tanto, ya había pasado a ser hacia fines del siglo *XIX* de central importancia para la economía brasileña con la explotación del caucho. Sin embargo, a pesar de estar poblada por trabajadores que migraban de otros lugares del Brasil, también suponía a la integración nacional problemas de orden geográfico y jurídico por su tamaño y lejanía. Además, surgía, importantemente, el problema de definición de fronteras entre Brasil y otros países que, antes del descubrimiento del caucho, no había sido causa de mayores contratiempos. En 1890, el gobierno brasileño inicia una serie de incursiones amazónicas lideradas por el mariscal Cândido Mariano da Silva Rondon, dirigidas a hacer levantamientos topográficos, instalar líneas telegráficas y asegurar las fronteras. Si bien estas expediciones tenían un marcado carácter militar, pronto estuvieron también conformadas por botánicos, zoólogos y antropólogos que se encargaban de hacer mediciones antropométricas de los indígenas y de recoger otros datos etnográficos. En 1910, Rondon fundaría la primera instancia estatal dedicada a la protección e integración

de pueblos indígenas a la sociedad brasileña y su economía. Más tarde conocida como SPI (Serviço de Proteção aos Índios), se encargaría de producir y difundir imágenes fotográficas y filmicas de los pueblos indígenas que habitaban el territorio nacional. Películas como *Os Sertões de Mato Grosso* (1912), *Expedição Roosevelt* (1914) y *Rituais e festas Bororo* (1916) son probablemente las primeras imágenes de la Amazonía que llegaban de manera masiva al público urbano brasileño. Estas, a su vez, destacaban valentía y sacrificio de los exploradores, asociando el triunfo sobre los peligros de la selva con cierto carácter nacional (VERDUM, 2006, p. 5). La figura del *sertanista* era la de un hombre recto y valiente, ferviente patriota, de actitud bondadosa y protectora. “Morir si es necesario; ¡matar, nunca!” (RONDON, 1955, p. 5) era el lema y disposición de los *sertanistas* hacia los pueblos indígenas.

Cámaras fotográficas y filmicas serían dispositivos infaltables tanto en las expediciones del Ártico como la Amazonía. Las imágenes tenían por objeto llevar a un público amplio noticias de los espacios remotos de la nación, certificar la acción estatal y confirmar de paso los valores nacionales a través de la virilidad heroica de sus exploradores. Sin embargo, estos viajeros se verían enfrentados a múltiples problemas de orden simbólico y técnico a la hora de representar estos nuevos parajes nacionales.

En el Ártico, los fotógrafos y cineastas a bordo de los barcos lamentaban, en primer lugar, las dificultades técnicas que se producían por las condiciones climáticas del lugar. El frío tendía a estropear los materiales y las máquinas fotográficas, pero también el paisaje mismo se rehusaba a ofrecer imágenes atractivas a la cámara; por la aparente monotonía de color y forma, la vastedad que se negaba a caber en un recuadro, la desorientación del observador y la perspectiva incierta (DAVID, 2000, p. 12). Janice Cavell observa, por ejemplo, que las 63 fotografías publicadas por el geólogo A.P. Low en 1906, recogidas durante la primera expedición ártica financiada por el gobierno para marcar su soberanía en la región, recibieron magra atención del público, porque no lograban competir con los cuadros popularizados durante el siglo XIX del Ártico sublime⁶, ni con las espléndidas fotografías que los exploradores Shackleton y Scott habían hecho durante sus viajes a la Antártida (CAVELL, 2006, p. 17-18; GELLER, 2005, p. 18-19).

Esto significaba un problema, además, para los exploradores que, tras los viajes, se ganaban la vida haciendo conferencias y necesitaban material visual para atraer al público. Por esta razón, era usual que las fotografías fueran intervenidas para hacerlas más atractivas, con colores o dibujos, para luego proyectarlas con la ayuda de placas de vidrio. También los filmes eran frecuentemente acompañados de música en vivo, de modo que estas conferencias, aunque de carácter científico, decantaban en eventos sociales de esparcimiento para el público urbano (ANDERS, 2016, p. 396). Hacia 1930, los materiales visuales que se exhibían de manera fragmentada, pasaron a ser montados también en documentales que llevaban noticias de las expediciones y que, de paso, ofrecían relatos de aventuras protagonizados por héroes canadienses (ANDERS, 2016, p. 403). El tema recurrente de estos filmes era el de la supervivencia en condiciones climáticas extremas. Abundan, por tanto, imágenes de los barcos atrapados en el mar congelado, partidas de caza llevadas a cabo por los exploradores, así como escenas de la vida de los inuit, especialmente relativas a las estrategias de supervivencia de los mismos: la construcción de *igloos*, vestimenta, transporte por trineos, así como formas de caza y recolección de comida (DAVID, 2000, p. 50).

En Brasil, sería Euclides da Cunha, científico, escritor y periodista — por entonces ya famoso por su crónica de la Guerra de Canudos, *Os sertões* (1902) —, quien se enfrentaría, de manera más bien conceptual, a la tarea de pensar a la Amazonía como parte de la nación brasileña. También es el gobierno quien financia el viaje de da Cunha a la Amazonía en 1905, con el fin de resolver, por medio de la diplomacia, el problema de la definición de fronteras entre Perú y Brasil. Durante este viaje, escribe da Cunha con profunda decepción que la Amazonía se resiste a ser paisaje, cansando la mirada con su “horizontalidad restrictiva” y su “monotonía insoportable”, sin la posibilidad de “fusionarse armoniosamente en un sentido sintético que provoque admiración” (CUNHA, 2006, p. 3). Como buen positivista y convencido determinista, buscaría en el paisaje indicios del carácter y destino nacionales, pero encontraría a la Amazonía demasiado acuática; no de ríos que riegan la tierra, sino de ríos que la destruyen, la arrastran, transformando orillas e islotes, usurpando la posibilidad de una geografía estable, condición ineludible para la conformación nacional en términos deterministas (CUNHA, 2006, p. 8).

Para la matriz colonial de conocimiento, los lugares de supuesta naturaleza virgen y salvaje estaban ligados a una temporalidad primitiva, como si el lugar y su gente fuesen “ancestros contemporáneos” (FAUSTO y HECKENBERGER, 2007, p. 1): los pueblos indígenas remanentes de un pasado común a la humanidad y su entorno, un jardín edénico, una tierra nueva. Esta matriz de conocimiento sigue vigente durante los procesos de construcción nacional canadienses y brasileños, pero las naciones también querrán reconciliar la existencia de lo primitivo y original dentro de sus fronteras con ciertas ideas de progreso, especialmente en vista de las prometedoras riquezas de estas regiones. Así, en un giro algo más optimista, es que da Cunha también propone una lectura de la Amazonía como “prehistórica” o “al margen de la historia” como reza el título de sus ensayos sobre este viaje. Se trata, según da Cunha, de tierras “jóvenes” y, por tanto, con potencial para proyectarse hacia el futuro (ANDERSON, 2013, p. 117). Sin embargo, en este giro discursivo, da Cunha no consideraba a los pueblos indígenas de la Amazonía como habitantes de una Amazonía moderna y futura. Al estar su viaje motivado por la necesidad de fijar fronteras con Perú, probó exitosamente que en aquellos territorios ya habitaban brasileños, especialmente nordestinos que migraban para trabajar en la recolección de caucho y que, como conciudadanos, requerían de una presencia estatal más activa para poder participar de un progreso regulado por el Estado y sostenido por su trabajo (ANDERSON, 2013, p. 117; GARFIELD, 2013, p. 44).

En Canadá, es Vilhamur Stefansson quien proyecta por primera vez, y sin mucho éxito, una modernización del Ártico, más allá de su rol como escenario de conquista heroica. Tras el viaje de exploración que realizó entre 1913-16, quiso cambiar la narrativa de hambrunas y crudos inviernos de los relatos pasados, para en cambio promover la idea de un *Friendly Arctic*, título del libro que publicó en 1921. En él sugería que, hasta entonces, los exploradores habían exagerado en demasía los rigores del Polo Norte, pues era absolutamente posible y hasta agradable vivir en aquellas tierras, razón por la cual llamaba al gobierno canadiense a colonizar la región para afianzar de una vez por todas su soberanía (CAVELL, 2006, p. 34). La publicación fue acompañada de fotografías que respaldaron esta idea con imágenes de praderas con flores, abundancia de animales, además de escuelas y teatros (STEFANSSON, 1921, p. 16, 36, 27). Pero Stefansson

quedaría pronto desacreditado, y se le acusaría incluso de ser responsable de la muerte de varios miembros de la tripulación por haberse confiado demasiado de la “amabilidad” ártica y no tomar los debidos resguardos para sus acompañantes (CAVELL, 2006, p. 36).

Pero en la medida en que se descubrían nuevos recursos naturales y posibilidades industriales en las regiones, se desplazarían los débiles intentos de representar al Ártico y a la Amazonía como modernos espacios habitables en favor de la comprensión de estas regiones como naturaleza salvaje, sin trazos de intervención humana y sin historia. Opera para estos propósitos, la noción de *terra nullius* o “tierra sin dueño” que tiene sus orígenes en principios legales romanos y que se vincula desde la Modernidad temprana a la expansión imperial y nacional, así como al proceso originario de acumulación capitalista. Según una de las acepciones más difundidas de este principio, las tierras que no se cultivan estarían disponibles a la ocupación de quienes pueden cultivarlas o explotarlas, aunque este derecho está casi siempre restringido a personas de determinada raza, género y clase (HALE HENDLIN, 2014, p. 148). Así vaciados, el Ártico y la Amazonía se convierten paulatinamente en regiones de extracción y explotación, a la vez que una fantasía romántica de sus paisajes, sin trazos de estas industrias, son útiles para ser incorporados al territorio e imaginario nacional como emblema de un origen mítico y marca de la especificidad americana que ayudara a las nuevas naciones a distinguirse de Europa (ANDERSON, 2007, p. 246).

La presencia indígena de estos lugares presentó por tanto un problema para los Estados nacionales. En Canadá los esfuerzos por resolver este dilema consistieron muchas veces en obliterar la presencia indígena de las representaciones del territorio. Es el caso de buena parte de las pinturas de paisaje realizadas por los pintores de *The Group of Seven*, hacia 1920, también en gran medida patrocinados por el gobierno canadiense. En su búsqueda por crear una tradición propia en las artes, estos pintores se presentaron como pioneros que se adentraban a la naturaleza salvaje en búsqueda de un Canadá puro, a pesar de que existe suficiente evidencia de que muchos de los lugares retratados se encontraban ya profusamente habitados, ocupados mayormente por los trabajadores de minas y madereras. La forzada pureza natural de los paisajes expresa, según el análisis que hacen O’Brian y White, una imaginada geografía espiritual de Canadá de tácita pureza racial,

blanca y puritana, que buscaba eclipsar la presencia de los trabajadores migrantes que no eran blancos, así como de los pueblos indígenas (O'BRIAN y WHITE, 2007, p. 32–33). Dos de los miembros del Grupo, Lawren Harris y Alexander Young Jackson, se dedicaron a retratar el Ártico en dos viajes realizados junto a las llamadas Eastern Arctic Patrols, patrullas militares creadas por el Departamento del Interior para proveer a los puestos del Ártico. De sus viajes de 1927 y 1930 resultarían alrededor de 100 obras profusamente difundidas que, en su mayoría, muestran montañas, icebergs y paisajes deshabitados. Ellas compartirían, junto al gobierno que las posibilitó, el objetivo de contribuir a la toma de posesión del Ártico integrándolo al universo visual preexistente del paisajismo modernista canadiense, como el mismo Jackson escribe cuando solicita al Ministro del Interior su incorporación a la expedición de 1927: “Me gustaría mucho ir (...) con la convicción de que la interpretación del país por parte de un artista sería de interés general y daría una impresión gráfica de una parte de Canadá que se ha mantenido con paciencia y esfuerzo heroico” (citado en LADON, 2012, p. 8). W.T.J. Mitchell ha observado que si bien el género pictórico del paisajismo ha sido asociado en la bibliografía existente a cuestiones de ideología nacional o de clase, su surgimiento siempre corresponde también a momentos expansión imperial en donde se vuelven cruciales las características del territorio propio y del que se invade (MITCHELL, 2002, p. 9). Así, el paisaje sería la representación “natural” de una geografía “natural” sobre la cual avanza inevitablemente el hombre civilizado (MITCHELL, 2002, p. 17).

Pero no siempre bastaría la simple negación de la presencia indígena para legitimar el despojo. Otros registros precisaron de estrategias más elaboradas que la simple obliteración. Así, muchas veces la expoliación de tierras a través del genocidio y la reubicación forzosa estuvo sujeta a la manera en que los pueblos indígenas fueron descritos e incluidos en los órdenes vigentes de las ciencias naturales (BRAUN, 2002, p. 61). Por tanto, la presencia de los pueblos indígenas queda con frecuencia incorporada a lo que se entiende como “naturaleza”, fundiéndolos con el paisaje, igualmente “salvajes” ambos (BORDO, 2002, p. 297).

Las películas de los *sertanistas* resultan esclarecedoras al respecto, aunque abordarían el “salvajismo” de los habitantes amazónicos con distinta mirada. Aquellos

filmes de los *sertanistas* que registraron expediciones, procuraron una narrativa de aventura sobre el enfrentamiento entre selva y viajeros. *The River of Doubt* (Caroline Gentry, 1928)⁷ documenta el viaje realizado en 1913-14 por el entonces expresidente estadounidense Theodore Roosevelt junto a Rondon por el río da Dúvida (hoy río Roosevelt). El relato consta fundamentalmente de una seguidilla de obstáculos que los hombres de la expedición deben superar; los indígenas son apenas enumerados junto a insectos y monos como un elemento más de la selva amenazante.

Pero los filmes de los *sertanistas* brasileños también contribuían a alimentar cierta mitología nacionalista en la que el indígena cumplía el rol de origen alegórico y elemento de diferencia respecto a Europa. En estos casos, el “salvajismo” de los pueblos indígenas tiene otras aristas. El filme *Rituales y Fiestas Bororo* (Luiz Thomas Reis, 1916), por ejemplo, presenta un retrato etnográfico centrado en rituales y técnicas de caza de los bororo. El filme no niega su humanidad como *Rio da Dúvida*, pero relega a los bororo a una temporalidad y lugar primitivos que conviven simultáneamente con el presente moderno de la ciencia y la observación mecánica del cine. Los antropólogos Edgar da Cunha y Sylvia Novaes (2019) observan que, por esos mismos años, las misiones *salesianas* difundían también fotografías de los bororo en la misma zona, pero a diferencia de las películas *sertanistas*, los salesianos retrataban a los bororo vistiendo uniformes e hilando en ruecas, destacando así la exitosa acción “civilizadora” de las misiones. Cunha y Novaes sugieren que con la omisión de imágenes “civilizadas” de los bororo, los *sertanistas* buscaban producir imágenes de los “orígenes de la nación” (CUNHA y NOVAES, 2019) y se podría agregar que, de paso, lograban justificar el tutelaje de los pueblos indígenas, alegando su supuesta infantilidad.

También las imágenes de los inuit encomendadas por el gobierno en las primeras expediciones canadienses, se limitaron mayormente a ilustrar las premisas de la ciencia racial de la época, según las cuales ciertas razas eran más “naturales” y “primitivas” que otras. Fotógrafos como Diamond Jenness y L.T. Burwash dedicaron varias de sus fotografías al retrato antropométrico de los inuit durante sus viajes al Ártico con el fin de establecer tipologías raciales, en una lógica de categorización similar a la botánica y zoológica. En un reporte publicado por Burwash en 1931,

se incluyen más de 100 fotografías y algunas observaciones sobre el estado supuestamente arcaico de los inuit. Geller documenta en su libro sobre fotografía y cine del Ártico canadiense (2004) que funcionarios del gobierno canadiense de la época retirarían todas las observaciones de Burwash sobre el salvajismo de los inuit de las primeras ediciones de difusión masiva, porque justamente se buscaba destacar, similar a lo que pretendían los salesianos, la exitosa “rehabilitación” de los indígenas a través de la acción estatal (GELLER, 2005: p. 32).

Aunque en ambos casos se relega a los pueblos indígenas al orden de la naturaleza intocada, de acuerdo a cierta matriz colonial del saber, las actitudes de los Estados no podrían ser más distintas: por un lado, la mezcla como sustrato racial de la nación es adoptado como discurso oficial en el Brasil del siglo XX, cultivando acordemente cierta alegoría romántica del indígena como raíz profunda de la brasilidad, a la vez que, contradictoriamente, el mismo Estado permite todo tipo de violencias hacia los pueblos indígenas (CASTRO, 2002). El Estado canadiense, por otro lado, se esfuerza más bien en fomentar una comprensión racial blanca de la nación, sin empacho de promover y celebrar la aculturación forzada de los inuit y *First Nations*, hasta que se hace necesaria la multiculturalidad como política estatal de reconocimiento hacia la década de los setenta (KIM y MCCALL, 2012). Se podría decir que, en Canadá, a diferencia de Brasil, no fueron los pueblos indígenas, sino los paisajes naturales los que sirvieron de emblema y marca de lo propio en el plano simbólico, siempre que estos se mantuvieran en los confines del registro romántico.

Tanto en la Amazonía brasileña como en el Ártico canadiense, estas estrategias discursivas y representacionales contribuyen a desocupar las tierras para la explotación. En la Amazonía brasileña, las consecuencias de las actividades extractivas tuvieron devastadoras consecuencias para los pueblos indígenas. A la par del uso que se dio a la imagen del indígena como ser inocente y original, en la realidad, muchos fueron forzados a trabajar en los campos de caucho, tatuados como ganado para indicar su casa patronal y obligados a abandonar creencias, lenguas y costumbres. Y si bien el caucho amazónico perdería importancia mercantil cuando se traslada su cultivo a otras latitudes, las nociones de *terra nullius* y el supuesto estado de “relativa incapacidad” de sus habitantes

(BANIWA, 2012, p. 208), seguirían actuando como coartada para la extracción de los recursos amazónicos, violencia racista y desplazamiento de pueblos indígenas. Esto avanzaría gradualmente hacia la construcción de carreteras, oleoductos y gaseoductos, facilitando la tala forestal, la cría de ganado y el monocultivo. Especialmente, en el periodo de dictaduras militares (1964-1985) las tierras indígenas se verían invadidas violentamente con frecuencia. Como medida de protección, muchos pueblos indígenas serían reubicados a reservas como el Parque Nacional Xingú, fundado en 1961. Y si bien el proceso de demarcación de tierras indígenas iniciado en los años noventa, de acuerdo a la constitución de 1988, resultó en una definición de 462 territorios indígenas, hoy estos resultan demasiado pequeños para contener a su población y muchas veces están rodeados por empresas y cultivos que contaminan sus aguas y erosionan sus suelos (AMANCIO, 2015, p. 11).

En Canadá, en cambio, la acción estatal trabajó en una reforma cultural de los inuit que apuntaba a la aculturación total y que llevó, especialmente en las décadas de los cincuenta y sesenta, a la reubicación forzada a asentamientos costeros. La acción gubernamental obligó a los inuit a abandonar sus formas de vida nómades y centradas en la caza, para aglutinarlos en viviendas sociales, concediéndoles magras ayudas estatales, separándolos de sus hijos, que fueron enviados a internados para ser educados según estándares occidentales y cristianos, despejando de esta manera sus vastos espacios de caza en favor de la explotación minera (WRIGHT, 2014, p. 266-267). Ante la resistencia de los inuit a quedarse anclados en un punto fijo, la policía canadiense procedió a asesinar miles de perros que tiraban de sus trineos, hasta extinguirlos (MICHELIN, 2021). Hoy, acuerdos entre Canadá y las organizaciones inuit definen un 17% del territorio de Nunavut como propiedad inuit, que muchas veces no incluye la propiedad de los recursos subterráneos (MCPHERSON, 2003). Los acuerdos contemplan porcentajes de ganancias de la extracción de uranio y otros minerales para las organizaciones inuit, haciéndolas hoy dependientes de la explotación de sus tierras en desmedro de sus ecosistemas.

A la luz de estas historias, es evidente que ni el Ártico ni la Amazonía fueron lugares deshabitados y salvajes como sugiere el precepto colonial al que recurrieron los

Estados nacionales; más bien, se trata de lugares que fueron *deshabitados a la fuerza* para ponerlos a disposición de salvajes industrias.

Las estéticas del habitar en el cine indígena

Escenarios de lo heroico o lugares hostiles para la vida; obstáculos para el progreso o prometedoras tierras jóvenes; hogar de caníbales o naturaleza sin propietario: las formas en que los Estados nacionales de Canadá y Brasil promovieron imágenes e ideas del Ártico y la Amazonía, son variadas y hasta contradictorias, porque ellas operaron según las riquezas que ofrecían sus suelos y de acuerdo con las quimeras colectivas de los centros metropolitanos. El cine y la fotografía jugaron un rol crucial en la figuración masiva de estas regiones. Para la mayoría de los habitantes de Canadá y Brasil durante el siglo XX (y, seguramente hasta nuestros días) se trató de lugares confusos; jamás vistos, plagados de fantasías exóticas y, sin embargo, promovidos por los Estados nacionales como parte de lo propio. Cine y fotografía actuaron como una ventana que ofrecía respuestas a las angustias identitarias.

W.J.T. Mitchell observa en su trabajo sobre paisaje e imperialismo, que la representación de la naturaleza tiene un efecto sobre el dispositivo mismo, en tanto su presencia corrobora la *naturalidad* del aparato de representación (MITCHELL, 2012, p. 17-18). En el caso del Ártico y la Amazonía, la representación de la naturaleza está supeditada además a la perspectiva de un viajero, que actúa como testigo ocular del paisaje, y que hace confluír la noción de naturaleza salvaje y signo natural, revelados a través de un “objetivo” (dos acepciones: el dispositivo de la cámara y el observador imparcial). En la difusión estatal de los territorios nacionales “otros”, predomina la premisa de que el lenguaje fotográfico y filmico reproduce de manera transparente algo que se encuentra fuera de él, contrarrestando por esta vía realista, el contenido muchas veces discordante de los mensajes difundidos.

En las representaciones de Ártico y Amazonía sigue dominando hasta el día de hoy el género del viaje con sus tropos de llegada, terror, naturaleza edénica, aventura y supervivencia. Esta mirada afuerina, además de actuar como índice de lo real, ayuda a producir lo que el pensador palestino Edward Said ha denominado una “geografía

imaginaria”, que divide de manera arbitraria “nuestro territorio y el territorio de los bárbaros” y que está presente en una miríada de productos culturales de Occidente (SAID, 2003, p. 87). En este sentido, Said plantea que los retratos de lugares y humanos “salvajes” en la producción literaria de Occidente propician una “distribución geopolítica de la conciencia” que circunscribe la conciencia a Europa mientras se la niega a las tierras “nuevas” (SAID, 2003, p. 34–35). De acuerdo con esto, la perspectiva distante del viajero sobre estos paisajes consolida la idea de un espacio inhabitado en tanto pareciera que nadie devuelve la mirada ni el discurso, o bien, favorece la idea de un espacio habitado apenas por seres de “relativa incapacidad”, que no pueden articular pensamiento por cuenta propia.

Para no caer en una lectura representacional ingenua de los filmes indígenas, que se limitaría a evaluar la pertinencia de las verdades allí expuestas, indago a continuación en el compromiso de estas obras con su tiempo. Este sería un abordaje que considera las condiciones que determinan los procesos de producción de los filmes, así como el repertorio de modos discursivos ejemplares que tornan inteligible a las obras. En otras palabras, no busco comprender si la obra refleja al mundo tal y cual es, sino que me interesa la interpretación que los filmes hacen del mundo, inaugurando nuevas formas de ver y sentir las verdades, tornándolas complejas y multidimensionales (ROJO, 2006, p. 205). Adoptar esta aproximación para aplicarla al cine indígena, me permite poner en evidencia las distintas formas en que las obras reflexionan sobre la puesta en escena filmica del territorio, asumiendo que se trata de obras que intervienen las representaciones (neo)coloniales, contradiciéndolas o transformándolas. Los proyectos de formación, producción y difusión de cine indígena que abordaré a continuación, son paradigmáticos al respecto, en tanto ofrecen variadas formas de interferencia estético-política del canon representacional de los paisajes amazónicos y árticos.

Salta a la vista, como he mencionado más arriba, la simultaneidad de la emergencia y la similitud de estrategias y objetivos de Isuma y Video nas aldeias, a pesar de las distancias geográficas, idiomáticas e históricas. Isuma Igloolik se fundó en 1990 en la comunidad de Igloolik en lo que hoy es el Estado canadiense de Nunavut, por el artista y activista Zacharias Kunuk, el escritor Paul Apak Angilirq, el dirigente comunitario

Pauloosie Qulitalik y el cineasta estadounidense Norman Cohn (GINSBURG, 2019, p. 228). Debido a la prohibición estatal de las formas de vida nómades y cazadoras desde los años cincuenta, junto a una agresiva y continua acción misionera, Igloodik era un asentamiento sostenido apenas por la magra beneficencia del Estado, con una serie de problemas sociales como altas tasas de suicidio juvenil y alcoholismo, en donde tradiciones e historias inuit parecían irremediabilmente perdidas (EVANS, 2008, p. 19). Isuma nació como una forma de rescate cultural a través de reportajes y documentales cortos, que en sus primeros años fueron mayormente de circulación local a través de la televisión regional (GINSBURG, 2019, p. 231). Pero en el año 2001, la productora alcanzaría reconocimiento internacional con *Atarnajuat, The Fast Runner* (2001), película de tres horas dirigida por Kunuk y ganadora de la *Caméra d'Or* de Cannes en 2002. La película, hablada en inuktitut y actuada por los habitantes de Igloodik, reproduce una antigua historia de la tradición oral inuit que Kunuk y su equipo rescataron del olvido realizando una minuciosa investigación histórica de los escritos producidos por misioneros y colonizadores europeos, así como a través de múltiples entrevistas a ancianos de la comunidad. Paul Apak, el guionista, creó una estrategia participativa de escritura, invitando a ocho ancianos de la comunidad en calidad de consultores, para que corrigieran los detalles del lenguaje y pudieran ayudar con la interpretación de acciones y diálogos (IGLOOLIK ISUMA, 2001, p. 5; GAUTHIER, 2010, p. 111). Desde entonces, Isuma ha adoptado estas estrategias como fundamento de su quehacer y ha realizado una decena de cortometrajes, largometrajes, además de explorar otros formatos como el reportaje y la instalación de video. Hoy Isuma cuenta, además, con una página de *streaming* alojada en isuma.tv.

Video en las aldeas (VNA) se creó en 1987 por el *Centro de Trabalho Indigenista* (CTI) en un momento crítico para el movimiento indígena, cuando el gobierno de la dictadura militar buscó proponer leyes que acabaran con las reservas protegidas de los pueblos indígenas, argumentando que sus habitantes habían perdido sus modos de vida tradicionales y que, por tanto, no les correspondía el privilegio de un territorio propio (AUFDERHEIDE, 2008, p. 27; RAMOS, 1992: p. 156). Como respuesta a esta situación, antropólogos y activistas no indígenas se enfocaron, en esta primera etapa del proyecto, en

la documentación expositiva⁸ de las culturas indígenas con el fin de probar su existencia y proteger el uso colectivo de sus tierras (AUFDERHEIDE, 1995, p. 83-84). El cineasta Vincent Carelli, quien por cierto aún es director de VNA, relata que ya durante los primeros rodajes demandan los indígenas un mayor control sobre el proceso de filmación (AUFDERHEIDE, 2008, p. 28). Carelli se toma en serio la crítica a la unilateralidad de la representación e involucra a partir de entonces a indígenas en la realización, medida que resultó en una serie de cintas etnográficas participativas y auto-reflexivas⁹. Paulatinamente, se va cristalizando la necesidad de capacitar sistemáticamente a personas indígenas de manera que tomen las riendas de su propia representación. En el año 2000, se establecen los primeros talleres de capacitación permanentes, en los que indígenas son entrenados hasta el día de hoy en la producción de sus propios videos, con una injerencia menor por parte de los activistas no-indígenas (CORRÊA, 2004, p. 39). En esta segunda fase del proyecto, realizadores como Zezinho Yubé (huni kui), Divino Tserewahu (xavante) y Valdete Pinhanta (ashenika) ponen énfasis en la participación consensuada de su propia comunidad, el uso de la propia lengua, la entrevista a los ancianos y dirigentes, así como la investigación visual e histórica para el rescate de tradiciones. Si bien tanto las obras de VNA como de Isuma tienen evidentes matices propios, es innegable la similitud de reflexiones y estrategias de producción, a pesar de que entre ambos proyectos no existía, por lo menos en sus comienzos, una comunicación sistemática.

Hoy, junto a las redes globales de activistas, artistas y productores indígenas, Isuma y VNA se reconocen como socios y aliados. La página de *streaming* de Isuma (isuma.tv), tiene, de hecho, un canal dedicado a las películas de VNA. En general, muchas de las producciones de Isuma y de VNA han sido pensadas para la distribución en línea. VNA ofrece sus películas por precios asequibles a través de un canal de Vimeo e Isuma.tv, por otro lado, es una plataforma disponible en varios idiomas, en donde se puede ver casi toda la producción audiovisual y escrita del colectivo. Pero además de estos canales, el circuito de festivales es también de central importancia, como ha señalado la estudiosa y gestora Amalia Córdova (2015), porque no solo funciona como instancia de difusión sino también como lugar de encuentro y colaboración entre realizadores indígenas del Norte y Sur Global. Además de un circuito de numerosos festivales especializados,

como *Présence Autochtone* en Montréal, *imagiNATIVE Film and Media Arts Festival* en Toronto, así como *Aldeia SP – Bienal de Cinema Indígena* en São Paulo y *Cine Kurumin* en Salvador de Bahía, también festivales globales han abierto sus puertas a secciones indígenas, como lo hizo la *Berlinale* en el año 2013, o como lo hace *Sundance* desde 2014 hasta el día de hoy.

El territorio es un tema recurrente en el cine indígena. En este sentido, lo primero que salta a la vista en los cines indígenas del Ártico canadiense y la Amazonía brasileña es la marcada presencia humana en estos territorios, que no es fundida con el paisaje como en las representaciones canónicas de *terra nullius*. A contrapelo de la ley, que usualmente trata estos territorios como espacios reemplazables o reembolsables, estas películas plantean con frecuencia un vínculo ancestral entre la tierra y la colectividad indígena, tanto en su dimensión cultural como espiritual. Es por esta vía que muchas de las películas creadas por ambos colectivos se alinean con lo que Margarita Alvarado ha denominado “estéticas del habitar”. Estas se distancian de una comprensión del entorno como algo dado, estático, y en cambio implican una construcción social relacionada a la vida diaria, admitiendo varias perspectivas en la medida en que el habitar requiere establecer relaciones de diverso tipo con el espacio (ALVARADO, 2000, p. 199–200). Así, varias de las películas de ambos colectivos asumen la importante tarea de producir narrativas que insisten en la calidad de hogar de Ártico y Amazonía, creando “evidencia [que] desafía los límites de la ley tanto en términos del sujeto que implica como en términos del territorio que constituye” (ERICKSON-KERY, 2020).

Algunas películas articulan la demanda territorial a través de la reconstrucción histórica de un tiempo anterior a la llegada de los invasores, que casi siempre se formula en términos de un pasado armónico que se contrasta con la violencia de la invasión colonial y republicana. Así, por ejemplo, la película *Ma Ê Dami Xina/ Ya me transformé en imagen* (Zezinho Yube, huni kui, 2008), en la que se exponen cinco periodos de la historia de los huni kui, que van desde la vida pacífica antes del contacto, pasando por el genocidio y la esclavización en los campos de caucho, hasta los inicios del movimiento político que resultó en la demarcación de sus tierras y los esfuerzos presentes por mantener un modo de vida propio. Para ilustrar el habitar apacible en la Amazonía antes

de la invasión, la película recurre al montaje de material audiovisual y fotográfico de archivos históricos y etnográficos que muestran bailes, juegos infantiles y escenas de vida comunitaria, realizados en su mayoría durante la primera mitad del *XX* por exploradores, antropólogos, funcionarios estatales y otros visitantes no indígenas. Como sugiere James Clifford (2004, p. 5), el uso disidente del archivo colonial – en este caso, *sertanista* –, puede fortalecer la reivindicación indígena, en tanto se recurre a la misma retórica realista que sirvió para ejercer control sobre pueblos y tierras indígenas. Además, más allá de ayudar a la reconstrucción histórica, los filmes de archivo que Yubé recupera, sirven hoy a su comunidad para re-aprender costumbres perdidas, como la de hacer fuego con el frote de maderos. No solo se trata, por tanto, de un argumento en favor de la recuperación del territorio en tanto hogar, sino también de un retorno de la imagen robada a casa.

Otra película que busca reconstruir un pasado anterior al contacto, es *Atarnajuat*, *The Fast Runner* (Kunuk, inuit, 2001), probablemente el más (re-)conocido de los filmes indígenas a nivel internacional. La película es la adaptación fílmica de una tradición oral que cuenta la historia del joven Atarnajuat, un veloz corredor, que se ve involucrado en las pugnas de poder de los diversos clanes inuit. La trama se desarrolla sin prisa en un mundo sin indicios de presencia europea, rigurosamente reconstruido por los realizadores, en el que los grupos inuit nómades cruzan incansablemente vastísimas extensiones del Ártico. La película se realizó apenas ocho años tras la creación del estado de Nunavut que, si bien representó un logro político para las organizaciones inuit, también trajo consigo una serie de tensiones internas, como por ejemplo en torno a las posturas que distintos grupos inuit adoptaron ante la cuestión de la minería de uranio en Nunavut (BERNAUER, 2019). La puesta en escena de un territorio amplísimo, en el que los inuit se mueven sin restricciones, alude así a la recién instaurada unidad del territorio y la (relativa) agencia ganada por sobre este. Pero la película no se detiene en una imagen de comunidad armónica y homogénea, como lo hace *Ya me transformé*, en tanto señala también la existencia de importantes desacuerdos internos. Aunque la reconstrucción del pasado en *Ya me transformé* y *Atarnajuat* tengan diferencias, sobre todo porque están articuladas de acuerdo con distintos modos de argumentar, ambas convergen en su esfuerzo por erigir una historia indígena situada en un paisaje que, usualmente, fue

catalogado como ahistórico, de naturaleza vacía o intocada. Con ello, afirman la potestad indígena, ancestral, por sobre estos territorios.

Además de la evidencia de un pasado originario, otro elemento central al argumento de demanda territorial es la prueba de un vínculo material y simbólico entre territorio y cultura, como lo demuestran *Pirinop/ Mi primer contacto* (Mari Corrêa y Karané Ikpeng, brasileña e ikpeng, 2007) y *Anaana/ Madre* (Mary Kunuk y Marie-Hélène Cousineaux [colectivo Arnait], canadiense e inuit, 2001). Ambas películas prestan oído a las historias de ancianos de la comunidad, que recuerdan historias de despojo (en el caso de *Pirinop*) o historias de vida (en *Anaana*), a través de memorias que están consistentemente ligadas a la tierra. En *Pirinop*, un grupo de ancianos ikpeng que fueron trasladados a la reserva de Xingú en 1964 para ser protegidos por el Estado, viajan a sus tierras ancestrales tras cuatro décadas de exilio. Las organizaciones ikpeng reclaman la devolución del territorio desde que fueran expulsados, argumentando que este no puede ser simplemente reemplazado por otro pedazo de tierra, como se planteó desde el flanco estatal. En la película, ellos caminan por la selva de sus territorios originales, recordando escenas de su infancia, señalando los animales y plantas de sus mitos, reconociendo, en fin, lugares que están cargados de afecto y significado, aunque hayan pasado muchos años. En el caso de la película *Anaana*, realizada por el colectivo Arnait que está formado por las mujeres de Isuma, se narra la historia de vida de la anciana inuit Vivi Kunuk desde varios puntos de vista, tanto a través de entrevistas con Kunuk misma, como a través de testimonios de su esposo, sus sobrinos y nietos. Con ello, se crea un relato a varias voces, intergeneracional, en torno a un territorio plagado de memorias, en donde se lamentan los destierros y se celebran los recuerdos distantes de una vida nómada. Entre entrevistas, el filme se detiene sobre planos totales de rocas, ríos y el mar, que raramente aparecen vacíos, porque en ellos juegan y cazan los miembros de la familia mientras de fondo suenan cantos tradicionales (CACHE COLLECTIVE, 2008, p. 85-86).

Frecuentemente, se menciona en los estudios sobre cine indígena la calidad lenta, pausada, del relato, que, a mi parecer, guarda relación estrecha con las estéticas del habitar. Sobre *The Journals of Knud Rasmussen* (Kunuk, inuit, 2006) se ha dicho, por ejemplo, que la película carece de dirección y que se detiene demasiado tiempo en

conversaciones en inuktitut sin subtítulos, danzas, cantos y relatos orales sin clímax (citado por JASEN, 2013, p. 9). Jasen propone comprender estos aparentes rodeos como una decisión consciente de Zacharias Kunuk de dar prioridad al proceso de participación comunitario por sobre la construcción del relato clásico, en tanto los actores (dilettantes) y el equipo de filmación se encuentran inmersos en una significativa performance de su propio pasado (JASEN, 2013, p. 9). Respecto a *Atarnajuat*, Raheja (2007) observa que la película se rehúsa a hacer compromisos con la audiencia no-inuit; por eso incluye planos interminables de personas caminando por la nieve y en general niega al espectador una lectura fácil del relato, estableciendo lo que la estudiosa denomina “soberanía visual”, una reacción díscola a la traducción occidentalizada de la otredad cultural que hasta ahora había sido la regla en trabajos sobre los inuit (RAHEJA, 2007, p. 1177- 1178). También el antropólogo Ruben de Queiroz (2013) se refiere a esta cuestión y plantea que los filmes indígenas de VNA son más cercanos al cine moderno y reflexivo que al clásico, en tanto enfatizan el tiempo y el espacio vacíos por sobre la acción dramática. Así, los autores indígenas favorecen, según Queiroz, el registro de situaciones de la vida diaria sin arreglos de montaje (QUEIROZ, 2013, p. 45-46).

De acuerdo con estas reflexiones, es interesante notar que muchas de las películas indígenas buscan, en efecto, dar cuenta de la vida cotidiana en las comunidades, estructurando los relatos en torno a un personaje central. Es el caso de *Shomotsi* (Valdete Pinhanta, ashanika, 2001) y *One Day in the Life of Noah Piugattuk* (Zacharias Kunuk, inuit, 2019). *One Day* relata el viaje de Noah (actuado por Apayata Kotierk) a un pueblo cercano para adquirir algunos productos importados, una actividad recurrente para el viejo inuit, con la salvedad de que ese día tiene un encuentro significativo con un funcionario del gobierno canadiense que le anuncia su reubicación forzada y el fin de su forma de vida nómada. En el caso de la película ashanika, el realizador (Pinhanta) sigue con la cámara a su vecino, un hombre de mediana edad de nombre Shomotsi, que vive en la aldea de Apiwtxa, para mostrar cómo vive.

Ambos filmes estructuran el relato en torno al orden y ritmo de la vida cotidiana de sus protagonistas. *One Day* traduce, de hecho, la estructura circular de lo cotidiano a la narrativa filmica: comienza con una escena en la choza de los Piugattuk, seguida

de una alegre secuencia de viaje en el trineo, para después dar paso a la secuencia más extensa del filme durante la cual los inuit acampan en el mar helado (esta parte dura 86 de los 108 minutos totales de la película y está mayormente entregada al debate entre Noah y el funcionario), para luego volver a una secuencia (más triste) de trineo y acabar con una escena resignada en la misma choza (KILBOURN, 2019, 9). En *Shomotsi*, en tanto, el retrato se hace a un ritmo audiovisual que, como la cotidianidad misma de *Shomotsi*, es pausado y consabido. Por la mañana, Shomotsi pide café a su vecina y luego se acicala el rostro con el rojo del *annatto*. Sale después a recolectar yuca y coca en la selva, acompañado de sus hijos, para luego sentarse sobre la tierra a contar historias. Las tomas largas sin sucesos excepcionales, el compás lento y los diálogos triviales, trasladan a la trama fílmica una estética de lo cotidiano que contrasta con la estética de la excepcionalidad “salvaje” propia del cine etnográfico dominante, que en cambio privilegia la exhibición de las cosas *extrañas* que hacen, comen y creen los “otros”. Con ello, el retrato de la vida en comunidad en ambas películas es afín a la de un “cine transcultural” en el sentido de MacDougall, es decir, un cine que prefiere subrayar los aspectos que son comunes a todas las sociedades antes que sus diferencias: escenas de un desayuno en familia, niños jugando o personas riendo por una broma, por ejemplo (MACDOUGALL 1998, p. 150).

En *One Day*, el largo diálogo entre Piugattik y el funcionario gira decididamente en torno a la cuestión conceptual de lo que sería un hogar. Aunque el funcionario no lo expresa con todas sus letras, su argumentación está construida en torno a la afinada idea de que aquel es un lugar engorroso para una vida digna. Pregunta: “¿Qué es tan bueno de este lugar?” y pasa a enumerar todas las ventajas del asentamiento, que pinta como un lugar cómodo, con calefacción y tantas bondades. El anciano da una respuesta escueta, que no admite réplica: “Yo nací aquí. Es perfecto”. Piugattuk no se desgasta en explicaciones para el funcionario y a los espectadores nos bastan las escenas de los alegres inuit viajando sobre el trineo, los niños que saltan y corren a un costado, el anciano Piugattuk que se les une mientras los niños lo celebran. La cámara permanece sobre los rostros felices, con pocos planos dedicados solamente al paisaje ártico, indicando quizás la ausencia de una mirada forastera ávida del paisaje exótico. La representación

del Ártico como horizonte blanco es desplazado, así, en favor de la experiencia de vivir y jugar en él. También Shomotsi pasea por la selva descalzo, como por el salón de su casa, recogiendo yuca y coca, bromeando con sus hijos. Es una selva que dista mucho de la que enfrentan los *sertanistas* en sus registros heroicos, aquella que aparece como obstáculo del viaje y amenaza para la vida.

En lo que respecta a la demanda territorial en estos filmes, ninguna de las dos películas expone argumentos legales, morales y políticos de manera explícita. En *One Day*, es el funcionario quien insiste más bien en toda clase de argumentos filantrópicos y liberales: educación, salud, dinero. Más que devolver los argumentos en los mismos términos, la película desarrolla una retórica del afecto y apela a la empatía de un público que no necesita ser inuit para comprender el significado del hogar como lugar insustituible para la vida colectiva. Evidentemente, el anciano da cuenta de una relación más compleja con el entorno que la que tiene el funcionario: no solo de supervivencia, sino también de comunidad y goce.

En cuanto a la expresión de demandas, *Shomotsi* tampoco es taxativo en la articulación de un mensaje político, aunque la segunda parte del filme, en que Shomotsi emprende un viaje junto a su familia al pueblo vecino, funciona como un mensaje oblicuo de reivindicación territorial. En esta parte del filme, Shomotsi va en su barca al pueblo cercano para retirar el dinero de su jubilación y, mediante su travesía, la película dibuja una topografía de la región, dividiéndola en dos: tierras indígenas y tierras brasileñas. El viaje en bote por el río da lugar a hermosas tomas del paisaje, subrayadas por música tradicional, que se acaba abruptamente cuando aparecen en el horizonte las mediaguas de la ciudad. Allí, antes de bajar a tierra, Shomotsi y sus acompañantes cambian sus atuendos tradicionales por *t-shirts*. Aun así, Shomotsi es recibido con desconfianza por los habitantes del pueblo. Para colmo, descubre que la avioneta con su jubilación viene con atraso, de manera que debe esperar tres días su llegada, acampando a orillas del río, a las afueras del pueblo, sin dinero.

El mundo de Shomotsi tiene un adentro y afuera, en donde los lados opuestos corresponden a la aldea y a la ciudad. En la aldea – poco menos que el País de Cucaña –, Shomotsi come lo que recolecta y caza. En la ciudad, en cambio, los eventos giran en

torno al dinero: la espera por la jubilación, la falta de comida. En *Apiwtxa*, Shomotsi camina con garbo por el pueblo, bromeando con los niños, probando en cada casa la chicha que preparan sus vecinos. A la entrada de la ciudad, en cambio, debe despojarse de su atuendo tradicional. Su actitud ante el funcionario que entrega las jubilaciones es de reverencia excesiva y la falta de dinero un recordatorio incesante de su inferiorización. Así, la película recurre al reverso antagónico de la “división geográfica de la conciencia” de la que hablara Said, dividiendo esta vez al mundo entre tierras familiares (indígenas) y “salvajes” (brasileñas). Pero en este caso, queda la conciencia del lado del protagonista indígena, quien muestra al “otro” de acuerdo a sus propios parámetros.

En este sentido, y a diferencia de la pretendida objetividad del narrador occidental canónico, ambos filmes hacen evidente la pertenencia étnica de quien mira y la motivación política que comportan sus perspectivas. Estas películas, si bien están en sintonía con las demandas formales de los movimientos indígenas, evitan reproducir de manera literal los argumentos esgrimidos por intelectuales y organizaciones, para apostar más bien por una reivindicación afectiva del territorio. Es decir, del territorio como una instancia de cohesión y base material sobre la cual se recrea lo propio: cultura, ritualidad, organización social. Un territorio que tiene también una dimensión inmaterial; no es únicamente un lugar del que se extraen recursos, sino también un lugar que hace posible el “ser” colectivo (ZAPATA, 2006, p. 496).

Conclusiones

He revisado aquí una matriz de conocimiento que ha modelado poderosamente las imágenes e ideas dominantes del Ártico canadiense y la Amazonía brasileña. Por un lado, esta matriz tiene por objeto de observación la “naturaleza salvaje” en tanto fantasía de un espacio immaculado, intocado por el ser humano. Dicha matriz de conocimiento está ligada al viajero como sujeto de una mirada pretendidamente objetiva. He revisado la forma en que esta matriz de conocimiento, que tiene orígenes profundos en Europa, se desarrolló en América tras los procesos de independencia en el discurso estatal. La naturaleza supuestamente salvaje del Ártico y la Amazonía habría sido obstáculo de las naciones canadienses y brasileñas, respectivamente, en tanto se querían comprender

modernas, homogéneas y civilizadas. Pero estas regiones también sirvieron para proyectar diversos futuros de progreso, que finalmente se tradujeron en una explotación irracional de sus recursos naturales.

Las películas aquí revisadas, realizadas por colectivos y autores indígenas del Ártico canadiense y la Amazonía brasileña, entregan nuevas perspectivas sobre las instaladas y canónicas formas de comprender estos espacios. No solo ponen sobre la mesa el tema como tal – la reivindicación del territorio en pos de la soberanía – sino que también plantean nuevas formas de sentir, comprender y mirar estos territorios. Así, el Ártico y la Amazonía, regiones que han sido muchas veces retratadas como peligrosas e impenetrables, aparecen en las películas de Isuma y Vídeo nas aldeias, como lugares a los que están arraigados afectivamente sus habitantes, en donde hay historia y memoria asociadas a una colectividad viva y un territorio. También la representación pausada del día a día, con sus acciones simples y consabidas, legitiman la pertenencia porque transmiten la habitabilidad de los territorios.

Las películas hablan de casa, pero también de viajes. Sin embargo, es una mirada diferente a la del viajero republicano. En el caso de *Ya me transformé en imagen*, *Pirinop* y *Anaana*, el viaje es un exilio involuntario que se busca reparar a través de un retorno real y simbólico a la tierra. En el caso de *One Day* es el encuentro de dos viajeros: el inuit nómada que conoce su territorio al dedillo y el emisario estatal que anuncia la presencia trágica de Canadá en su territorio. A la cámara no le preocupa el paisaje, como a los exploradores que se esforzaban por retratar los clichés que complacían al público metropolitano. En el caso de *Shomotsi*, la puesta en escena de un viaje produce una “división geográfica de la conciencia”, de acuerdo al concepto de Said, separando la aldea indígena del “resto de Brasil”. Esta división geográfica imaginaria que usualmente en el relato de los viajeros europeos dejaba un vacío silencioso del lado del territorio representado, sirve aquí para enfrentar y cuestionar la racionalidad de dicha conciencia.

De esta manera, estos filmes devuelven una mirada que se asume y se reivindica indígena. Ellos intervienen, cuestionan y cambian las formas convencionales de comprender los lugares en los que viven los pueblos indígenas del Ártico y la Amazonía. Ya no aparece una naturaleza ajena y salvaje para un “civilizado” que la mira, sino la puesta en escena de *territorios*: lugares, en suma, que son el hogar de muchas personas.

Referencias

ALVARADO, Margarita. Vida, muerte y paisaje en los bosques templados. Un acercamiento a la estética del paisaje de la región de Calafquén. *Aisthesis*, Santiago: Universidad Católica de Chile, v. 33, 2000, p. 198–216.

AMANCIO, Tunico. Redes e fios indígenas nas telas brasileiras – imagens em (des) construção. *Quo Vadis Romania?*, Viena, n. 46, 2015, p. 10-24.

ANDERS, Jan. The Changing Polar Films: Silent Films from Arctic Exploration 1900-30. En: MACKENZIE, S.; WESTERSTAHL, A. *Films on Ice. Cinemas of the Arctic*. Edinburgh University Press, 2016, p. 386–405.

ANDERSON, Benedict. Staging Antimodernism in the Age of High Capitalist Nationalism. En: O'Brian, J.; White P. *Beyond Wilderness: The Group of Seven, Canadian Identity and Contemporary Art*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2007, p. 245–247.

ANDERSON, Mark. Treacherous Waters: Shipwrecked Landscapes and the Possibilities for Nationalistic Emplacement in Brazilian Representations of the Amazon. En: Pettinaroli E. y Mutis A. *Troubled Waters: Rivers in Latin American Imagination*. Hispanic Issues Online 12, 2013, p. 111-126. Disponible en: https://www.academia.edu/3446082/Treacherous_Waters_Shipwrecked_Landscapes_and_the_Possibilities_for_Nationalistic_Emplacement_in_Brazilian_Writing_on_the_Amazon. Acceso en: enero 2021.

ANTILEO, Enrique. *¡Aquí estamos todavía! Anticolonialismo y emancipación en los pensamientos políticos mapuche y aymara*. Santiago: Pehuén, 2020.

AUFDERHEIDE, Patricia. The Video in the Villages Project: Videomaking with and by Brazilian Indians. *Visual Anthropology Review*, Arlington: Society for Visual Anthropology, v. 11, n. 2, 1995, p. 83–93.

AUFDERHEIDE, Patricia. "You See the World of the Other and You See Your Own": The Evolution of the Video in the Villages Project. *Journal of Film and Video*, Champaign: University of Illinois Press, v. 60, n. 2, 2008, p. 26-34.

BANIWA, Gersem. A conquista da cidadania indígena e o fantasma da tutela no Brasil contemporâneo. En: RAMOS, R. *Constituições nacionais e povos indígenas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 206-225.

BENGOA, José. *La Emergencia Indígena En América Latina*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2016.

BERNAUER, Warren. Land rights and resource conflicts in Nunavut. *Polar Geography*, Taylor & Francis, v. 35, n. 2, 2019, p. 1–14.

BONESTEEL, Sarah. *Canada's Relationship with Inuit. A History of Policy and Program Development*. Ottawa: Indian and Northern Affairs Canada, 2008.

BORDO, Jonathan. Picture and Witness at the Site of Wilderness. En: MITCHELL, W.J.T. *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press, 2002, p. 291–315.

BOYER, Dominic. From Media Anthropology to the Anthropology of Mediation. En: FARDON, R. et al. *The SAGE Handbook of Social Anthropology*, Londres: SAGE, 2012, p. 383-392.

BRAUN, Bruce. *The Intemperate Rainforest: Nature, Culture, and Power on Canada's West Coast*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2002.

CACHE COLLECTIVE. Cache: Provisions and Productions in Contemporary Igloolik Video. En: WILSON, P.; STEWARD, M. *Global indigenous Media. Cultures, Poetics and Politics*. Durham and London: Duke University Press, 2008, p. 74-88.

CASTRO, Juan de. *Mestizo Nations. Culture, Race, and Conformity in Latin American Literature*. Tucson: The University of Arizona Press, 2002.

CAVELL, Janice. Arctic Exploration in Canadian Print Culture, 1890-1930. *Papers of The Bibliographical Society of Canada*, v. 44, n. 2, 2006, p. 7-43.

CLIFFORD, James. Looking Several Ways. *Anthropology and Native Heritage in Alaska. Current Anthropology*, University of Chicago Press, v. 45, n. 1, 2004, p. 5-30.

CONCELHO INDIGENISTA MISSIONÁRIO. Relatório. En: Violência Contra os Povos Indígenas no Brasil, 2021. Disponible en: <https://cimi.org.br/wp-content/uploads/2022/08/relatorio-violencia-povos-indigenas-2021-cimi.pdf>. Acceso en: 3 de enero 2022.

CÓRDOVA, Amalia. *Nomadic/Sporadic: The pathways of Circulation of Indigenous Video in Latin America, 2015*. Tesis doctoral (PhD Film Studies) – Tisch School en New York University, Nueva York, 2015.

CORRÊA, Mari. "Vídeo das Aldeias". En *Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*. Rio de Janeiro: Catálogo de la muestra realizada entre el 20 y 25 de abril de 2004 en el Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), 2004, p. 33-39.

CUNHA, Edgar; NOVAES, Sylvia. *Landscapes of Memory: The First Visual Images of the Bororo of Central Brazil*. *Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology*, Brasilia: Associação Brasileira de Antropologia, n. 16, 2019. Disponible en: <https://www.scielo.br/j/vb/a/nvDtDL7q6WKM7brXVz9P5LP/?lang=en>. Acceso en: agosto 2020.

CUNHA, Euclides. *The Amazon. Land Without History*. New York: Oxford University Press, 2006.

DAVID, Robert. *The Arctic in the British Imagination, 1818 - 1914*. Manchester: Manchester University Press, 2000.

DÍAZ POLANCO, Héctor. *Elogio de la diversidad: Globalización, multiculturalismo y etnofagia*. México: Siglo XXI, 2007.

ERICKSON-KERY, Ian. Video nas Aldeias y los terrenos de conflicto indígena en Brasil. *Cine Documental*, Buenos Aires, n. 20, 2019. Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/video-nas-aldeias-y-los-terrenos-de-conflicto-indigena-en-brasil/>. Acceso en: julio 2022.

EVANS, Michael. *Isuma: Inuit Video Art*. McGill-Queens University Press, 2008.

FAUSTO, Carlos; HECKENBERGER, Michael. Indigenous History and the History of the Indians. En: FAUSTO, C.; HECKENBERGER, M. *Time and Memory in Indigenous Amazonia: Anthropological Perspectives*, University Press of Florida, Gainesville, 2007, p. 1-45.

GARFIELD, Seth. *In Search of the Amazon: Brazil, the United States, and the Nature of a Region*. Durham: Duke University Press, 2013.

GAUTHIER, J. L. Speaking Back with Similar Voices: The Dialogic Cinema of Zacharias Kunuk and Pierre Perrault. *Quarterly Review of Film and Video*, v. 27, n. 2, 2010, p. 108-120.

GELLER, Peter. *Northern Exposures: Photographing and Filming the Canadian North, 1920-45*. Vancouver, Toronto: UBC Press, 2005.

GINSBURG, Faye. Isuma TV, Visual Sovereignty, and the Arctic Media World. En: KAGANOVSKY, L; MACKENZIE, S.; WESTERSTAHL, A. *Arctic Cinemas and the Documentary Ethos*. Bloomington: Indiana University Press, 2019, p. 225-243.

GINSBURG, Faye. Culture/Media: A (Mild) Polemic. *Anthropology Today*, Londres: Royal Anthropological Institute, v. 10, n. 2, 1994, p. 5-15.

HALE HENDLIN, Yogi. From Terra Nullius to Terra Communis: Reconsidering Wild Land in an Era of Conservation and Indigenous Rights. *Environmental Philosophy*, Charlottesville: International Association for Environmental Philosophy, v. 11, n. 2, 2014, p. 141-174.

HILL, Jen. *White Horizon: The Arctic in the Nineteenth-Century British Imagination*. Albany: State University of New York Press, 2008.

IGLOOLIK ISUMA. Atarnajuat. The Fast Runner. Press Kit [Carpeta de prensa], 2001. Disponible en: http://www.isuma.tv/movies/atanarjuat/press/atanarjuat-press-kit?og_last=158451. Acceso en: octubre 2021.

JASEN, Sylvie. The Archive and Reenactment: Performing Knowledge in the Making of The Journals of Knud Rasmussen. *The Velvet Light Trap*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, v. 71, n. 1, 2013, p. 3-14.

KILBOURN, Russell. The Inuit Elegiac: One Day in the Life of Noah Piugattuk. *The Isuma Book* (Venice Biennale 2019), 2019, p. 1-15. Disponible en: <http://www.isuma.tv/isuma-book/essays/the-inuit-elegiac-one-day-in-the-life-of-noah>. Acceso en: octubre 2021.

KIM, Christine; MCCALL, Sophie. Introduction. KIM, C.; MCCALL, S.; SINGER, M.B. *Cultural Grammars of Nation, Diaspora, and Indigeneity in Canada*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 2012.

LADON, Agnes Elizabeth. Art and Arctic Sovereignty: A.Y. Jackson, Lawren S. Harris and Canada's Eastern Arctic Patrols. A thesis submitted to the Department of Art History, Kingston: Queen's University, 2012.

LEÓN, Cristian. Video indígena, autoridad etnográfica y alter-antropología. *Maguaré*, Bogotá: Universidad nacional de Colombia, v. 30, n. 2, 2016, p. 17-45.

LEUTHOLD, Steven. *Indigenous Aesthetics. Native Art, Media, and Identity*. Austin: University of Texas Press, 1998.

MACDOUGALL, David. *Transcultural Cinema*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1998.

MAKARAN, Gaya; GAUSSENS, Pierre. *Piel blanca, máscaras negras. Crítica de la razón decolonial*. México: Bajo Tierra, UNAM y Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2020.

MCPHERSON, Robert. *New Owners in Their Own Land: Minerals and Inuit Land Claims*. Calgary: University of Calgary Press, 2003.

MICHELIN, Ossie. Canadian Inuit Dog. *The Canadian Encyclopedia*, 2021. Disponible en: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/canadian-inuit-dog>. Acceso en: diciembre 2021.

MITCHELL, W. J. T. Imperial Landscape. En: MITCHELL, W. J. T. *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press, 2002, p. 5–33.

MORRIS, Peter. *Embattled Shadows: A History of Canadian Cinema, 1895-1939*. McGill-Queen's Press, 1978.

NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1997.

O'BRIAN, John; WHITE, Peter. *Beyond Wilderness: The Group of Seven, Canadian Identity and Contemporary Art*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2007.

PIZARRO, Ana. Imaginario y discurso: la Amazonía. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar", v. 31, n. 61, 2005, p. 59-74.

PRATT, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London, New York: Routledge, 2008.

QUEIROZ, Ruben. Política, estética y ética en el proyecto Vídeo nas Aldeias. *Quadernos Inter.c.a.mbio*, San José: Universidad de Costa Rica, v. 10, n. 12, 2013, p. 39-49.

RAHEJA, Michelle. Reading Nanook's Smile: Visual Sovereignty, Indigenous Revisions of Ethnography, and Atanarjuat (The Fast Runner). *American Quarterly*, The John Hopkins University Press, v. 59, n. 4, 2007, p. 1159-1185.

RAMOS, Alcida. The Hyperreal Indian. *Critique of Anthropology*, Londres: SAGE, v. 14, n. 2, 1994, p. 153-171.

RAMOS, Rita. Introdução. En RAMOS, R. *Constituições nacionais e povos indígenas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 7-18.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Violencias (re) encubiertas en Bolivia*. La Paz: La Mirada Salvaje, 2010.

ROJO, Grínor. *Globalización e identidades nacionales y postnacionales: ¿De qué estamos hablando?* Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2006.

RONDON, Cândido Mariano da Silva. *Índios do Brasil. Norte do Rio Amazonas*. Rio de Janeiro: Publicações do Conselho Nacional de Proteção aos Índios, 1955. Version digitalizada disponible en: https://archive.org/stream/Comissaodelinha99/Comissaodelinha99_djvu.txt. Acceso en: enero 2020.

SAID, Edward. *Orientalismo*. Barcelona: DeBolsillo, 2003.

SCHIWY, Freya. Descolonizar las tecnologías del conocimiento: video y epistemología indígena. En: WALSH, C. *Estudios Culturales Latinoamericanos. Retos desde y sobre la región andina*. Quito: Abya Yala, 2003, p. 303-314.

SCHIWY, Freya. *Indianizing Film. Decolonization, the Andes, and the Question of Technology*. New Brunswick, New Jersey, Londres: Rutgers University Press, 2009.

SOUZA LIMA, Antonio. O exercício da tutela sobre os povos indígenas: considerações para o entendimento das políticas indigenistas no Brasil contemporâneo. *Revista de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, v. 55, n. 2, 2012, p. 781–832.

STEFANSSON, Vilhjalmur. *The Friendly Arctic*. Toronto: The MacMillan Company, 1921.

TURNER, Terence. Defiant Images: The Kayapo Appropriation of Video. *Anthropology Today*, Londres: Royal Anthropological Institute, v. 8, n. 6, 1992, p. 5-16.

VERDUM, Ricardo. A cidadania multicultural e os limites do indigenismo brasileiro. Brasília: Instituto de Estudos Socioeconômicos, 2006, p. 1-28. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/228449121_A_cidadania_multicultural_e_os_limites_do_indigenismo_brasileiro. Acceso en: 19 set. 2022.

WEINER, James. Representation, Aesthetics, Politics. *Current Anthropology*, Chicago: University of Chicago Press, v. 38, n. 2, 1997, p. 197–235.

WILSON, P.; STEWARD, M. Indigeneity and Indigenous Media on the Global Stage. En: WILSON, P.; STEWARD, M. *Global indigenous Media. Cultures, Poetics and Politics*. Durham y Londres: Duke University Press, 2008, p. 1-38.

WRIGHT, Shelley. *Our Ice is Vanishing. Sikuvut Nungulitquq. A History of Inuit, Newcomers, and Climate Change*. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 2014.

ZAMORANO, Gabriela. *Indigenous Media and Political Imaginaries in Contemporary Bolivia*. Lincoln NB: University of Nebraska Press, 2017.

ZAPATA, Claudia. *Intelectuales indígenas en Ecuador, Bolivia y Chile. Diferencia, colonialismo y anticolonialismo*. Quito: Abya-Yala, 2013.

ZAPATA, Claudia. Identidad, Nación y Territorio En La Escritura De Los Intelectuales Mapuches. *Revista Mexicana de Sociología*, Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, v. 68, n. 3, 2006, p. 467–509.

Notas

- ¹ Esta investigación fue financiada por ANID FONDECYT/POSTDOCTORADO/PROYECTO N° 3200489.
- ² Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago. natalia.moller.gonzalez@gmail.com
- ³ En las últimas tres décadas, surge el cine y video indígena en este entramado político, social y cultural en diversos lugares del mundo, además de Brasil y Canadá – Australia, Nueva Zelanda, México, Bolivia, Noruega, Taiwán, entre otros –, más o menos al mismo tiempo y sin contar aún con la red global que hoy los une.
- ⁴ Desde su “descubrimiento” en los siglos *XV* y *XVI*, así como durante toda su existencia colonial, las regiones del Ártico y la Amazonía fueron mayormente visitadas por exploradores en busca de un pasaje a Asia o ciudades auríferas. Más tarde, hacia fines del siglo *XVIII*, como parte de la empresa científica de clasificación de la naturaleza (PRATT, 2008, p. 25; PIZARRO, 2005)
- ⁵ Para una revisión amplia de acepciones y escuelas en torno al concepto de lo colonial en el pensamiento indígena contemporáneo, ver ZAPATA (2013), MAKARAN Y GAUSSENS (2020), así como ANTILEO (2020). Si bien las corrientes de pensamiento anticoloniales, postcoloniales y decoloniales tienen importantes diferencias (significado y vigencia de lo nacional, significativamente), convergen ellas en la idea de que órdenes económicos, políticos y epistémicos coloniales siguen operantes también tras los procesos de Independencia en América Latina. La identificación de una memoria colonial larga y otra corta (RIVERA CUSICANQUI, 2010) es de particular importancia en este sentido, pues ayuda a una comprensión de la actualidad de acuerdo con rupturas y continuidades de las matrices de comprensión coloniales, evitando nociones teleológicas de la historia e incorporando al análisis las persistencias hegemónicas en tanto presiones productivas para quienes piensan y crean en resistencia.
- ⁶ Basados en bocetos de los *Arctic Worthies* y teñidos con la fascinación romántica por las fuerzas ingentes de la naturaleza, los cuadros del género sublime dibujaban un Ártico espléndido, pero aterrador, desolado e incommensurable. Justamente por su carácter paradójico de documento y fantasía, con sus efectos simultáneos de conocimiento y fascinación simultáneos, ayudarían a instalar en el público europeo algunas de las ideas más obstinadas sobre el Ártico, hoy aún vigentes.
- ⁷ La película de Gentry sería montada varios años después de la expedición, con registros realizados por Luiz Thomas Reis durante la expedición, así como imágenes de otras expediciones.
- ⁸ Me baso en la categorización que hace Bill Nichols (2017) de los modos documentales. El modo expositivo es mayormente didáctico. Las imágenes y sonidos sirven primeramente a la formulación de un argumento. Con frecuencia usa la voz superpuesta para dar sentido a las imágenes (2017, 121-125).
- ⁹ Según la categorización de Bill Nichols, el modo participativo se caracteriza por asumir la presencia y control del realizador sobre la obra, poniendo énfasis en la relación que tiene con quienes filma (2017, 137-149). El modo autorreflexivo aborda el medio mismo y sus representaciones. Más que presentar evidencias audiovisuales para sostener un argumento, cuestiona la forma audiovisual de crear certezas (2017, 110-111).