América Crítica

doi: https://doi.org/10.13125/americacritica/6746

Tejer cine desde las *molas*. Una conversación con Olowaili Green, realizadora audiovisual gunadule

Weaving Cinema from the *molas*. A Conversation with Olowaili Green, Gunadule Filmmaker

Olowaili Green*, Sophie Margot Bercovici**, Giorgia Bettio**, Arianna Bianchi**, Sara Bonacina**, Gabriel D'Arasmo**, Camilla Di Paola**, Alessia Emanuele**, Vanessa Longhi**, Emilia Longoni**, Alice Maggioni**, Marta Mena**, Lorenzo Misseri**, Melissa Monti**, Napatsorn Pinben**, Salima Safine**, Andreana Salvati**, Luca Saracino**, Giada Malak Selva**, Alice Varotto** y Daniele Villagrossi**

*Realizadora audiovisual gunadule, Colombia

**Curso de Culturas Indígenas y Afrodescendientes (año académico 2024/25) de la Universidad de Milán, Italia

E-mail: duleome@gmail.com

Recibido: 20/04/2025. Aceptado: 27/05/2025. Publicado en línea: 30/09/2025

Cómo citar: Olowaili Green, Sophie Margot Bercovici, Giorgia Bettio, Arianna Bianchi, Sara Bonacina, Gabriel D'Arasmo, Camilla Di Paola, Alessia Emanuele, Vanessa Longhi, Emilia Longoni, Alice Maggioni, Marta Mena, Lorenzo Misseri, Melissa Monti, Napatsorn Pinben, Safine Salima, Andreana Salvati, Luca Saracino, Giada Malak Selva, Alice Varotto y Daniele Villagrossi. 2025. «Tejer cine desde las *molas*. Una conversación con Olowaili Green, realizadora audiovisual gunadule». *América Crítica: Revista de Estudios Culturales Americanos* 9 (1): 89–93. https://doi.org/10.13125/americacritica/6746

Abstract—This article is the transcription of a collective interview with Gunadule filmmaker Olowaili Green. It is a conversation about Indigenous cinema, oral storytelling, and her recent short films *Galu Dugbis*, *Mugan Boe*, and *Muu Palaa*. — *Gunadule cinema, Indigenous filmmaking, oral storytelling, decolonial aesthetics, Colombia*.

Resumen—Este artículo es la transcripción de una entrevista colectiva con la cineasta gunadule Olowaili Green. Se trata de una conversación sobre cine indígena, oralidad y sus cortometrajes *Galu Dugbis*, *Mugan Boe* y *Muu Palaa*. — *Cine gunadule, cine indígena, oralidad, estética decolonial, Colombia*.

Olowaili Green es una artista audiovisual gunadule originaria de la comunidad de Caimán Nuevo en el Urabá antioqueño (Colombia). Actualmente, reside en la ciudad de Medellín. Desde el año 2015 se desempeña como realizadora audiovisual y gestora cultural de la casa productora *SentARTE - arte con sentido*. Ha trabajado en producción y dirección de diferentes proyectos en pro de la visibilización, integración social y salvaguarda cultural de las culturas indígenas en Colombia. Es codirectora del Festival de Miradas Propias de Arte Medellín. Ha codirigido las siguientes obras: *Mugan Boe – El llanto de las abuelas* (2020) y *Muu Palaa – La abuela Mar* (2020), y dirigió *Galu Dugbis – La memoria de las abuelas* (2019).

La siguiente entrevista, realizada en formato de diálogo colectivo, explora las tres propuestas audiovisuales de la artista para profundizar en algunos de los desafíos contemporáneos del lenguaje cinematográfico indígena en América Latina.

Entrevistador@s: *Su producción audiovisual integra diferentes códigos y lenguajes (el canto, las* molas*, la oralidad), pero también diferentes dimensiones del saber. Por ejemplo, en el cortometraje* Muu Palaa*, el montaje y el ritmo de la película rechazan una temporalidad cronológica occidental. ¿Qué tipo de temporalidad narrativa ha intentado construir? ¿Está inspirada en formas de narración oral o ceremonial?*

Olowaili Green: Desde que creé la primera obra, he venido dialogando —para no decir discutiendo— con la academia. La academia nos dio mucho, pero no se centra en conocimientos de los pueblos indígenas ni en cómo nos narramos. Si vemos la historia del cine indígena acá en Colombia, nos han narrado desde lo exótico, los paisajes, la pornomiseria. Pero cuando ya nosotros cogemos las cámaras, el sonido y nos podemos narrar, es distinto. Las narrativas lineales chocan con nosotros. Nosotros no podemos llegar donde los abuelos y las abuelas a decirles: "Bueno, vamos a hacer una película y vamos a tener como el primer punto de giro, el segundo punto de giro". Eso no nos funciona.

Desde eso, yo comienzo a pensar cómo narra el pueblo guna. Siempre doy este ejemplo: cuando yo estoy caminando en mi comunidad y me encuentro a otra persona, uno se saluda: "Hola, ¿cómo estás?". Pero el saludo no se traduce a un "bien, gracias". La persona te va a responder "Estoy bien", y te empieza a narrar qué fue lo primero que hizo en ese día. Yo me puedo encontrar con esa persona a las 4 de la tarde, pero ella o él me va a narrar qué hizo cuando se levantó, qué comió, luego qué hizo, qué almorzó… y llega hasta ese punto. Ahí entendí que en mi pueblo, como en otros pueblos indígenas, narramos en una forma en espiral. ¿Qué quiere decir eso? Que iniciamos desde un origen y de ahí desarrollamos de esa forma. En este caso, el origen del cortometraje es el origen de la abuela mar. Lo mismo pasa del lado oral y ceremonial, que es algo muy sagrado dentro de los pueblos: yo no puedo sacar una canción importante o sagrada en una película. Hay que buscar la forma.

E: *El cortometraje está atravesado por una fuerte dimensión espiritual. ¿Cómo trabajó para traducir la espiritualidad en imágenes y sonidos? ¿Y cuál fue su proceso para traducirlas?*

OG: Hace parte de toda la investigación previa que hacemos. La animación fue como ese lenguaje que yo vi que podría plasmar lo que yo quería de parte del pueblo guna. Las historias del pueblo son muy oníricas. Historias como *El Señor de los Anillos*, *Avatar*, por ejemplo, hacen parte también de los pensamientos de los pueblos, que ellos han logrado plasmar en imágenes. Entonces yo decía: ¿cómo vamos a plasmar esta parte onírica? Dijimos: desde la animación.

E: *¿Por qué desde la animación? ¿Cómo se puede poner en diálogo con lo ancestral?*

OG: Siento que la animación es un formato apto para poder contar nuestras historias que son oníricas, que son tan difíciles de expresar en *live action*. Tenemos un campo espiritual que podemos evidenciar y mostrarlo en animación.

Hay que decir también que esto nació justo en la pandemia. La pandemia vino, ganamos una convocatoria, y era para ir a la comunidad y hacer un documental. Pero dijimos: "No vamos a ir a la comunidad a llevar el COVID". Yo no quería ir, pues quería cuidar a mis abuelos. Entonces lo hicimos en animación. Y fue mucho trabajo. Yo llamaba mucho a mi abuelo y a mi abuela, hablaba mucho con ellos. Ellos son siempre los cocreadores de las historias, mis asesores. Conversaba con ellos, les preguntaba: ¿cómo podríamos plasmar a las abuelas? Ellos me decían cómo.

La abuela guna del cortometraje está inspirada en mi abuela. Por ejemplo, la figura que aparece en la mar es mi abuela. Siempre me he inspirado mucho en ella. Gracias a las conversaciones con ellos hemos podido plasmar todo esto en la animación. Creo que es difícil

plasmar algunas historias que son muy espirituales en este lenguaje; sin embargo, creo que ha sido ejercicio de escucha, de mucha escucha, y de diálogo, para poder llegar a comprender cómo podríamos plasmar todo esto en un lenguaje audiovisual.

E: *El cortometraje explora las relaciones entre dos pueblos de Colombia, wayuu y gunadule, a partir de la dimensión de la niñez. Una curiosidad sobre la lengua de las dos niñas: ¿qué variantes de las lenguas wayuunaiki y dulegaya hablan en el cortometraje?*

OG: Acá en Colombia habitamos 115 pueblos indígenas y hablamos 65 lenguas. *Muu Palaa* es una cocreación, una codirección con otra compañera, Luzbeidy Monterrosa, del pueblo wayuu. El pueblo wayuu y el pueblo guna son diferentes: hablamos idiomas diferentes, no compartimos raíces (el dulegaya es idioma chibcha, el wayuunaiki no). Entonces, cuando estábamos en la ideación del cortometraje, pensamos: "Somos dos pueblos diferentes, pero habitamos dos territorios binacionales". Los wayuu están en Venezuela y en Colombia, y nosotros, los gunas, en Colombia y en Panamá. Nosotros habitamos selva y mar, los wayuu habitan desierto y mar. Pensamos: ¿qué hay que nos una? *La mar*, que para nosotros, los pueblos indígenas que habitamos cerca, es *la* mar, un ser femenino, nuestra abuela. Además, *muu* es abuela en mi lengua, pero también en *wayuunaiki*.

Es de las pocas cosas que comparten los dos idiomas, porque por lo demás, no nos entendemos. Por eso en el corto las niñas, cuando se encuentran, no se entienden. Pero claro, el lenguaje de los niños es el juego. Entonces por ahí fue que nos metimos.

E: *En el corto aparecen varios dibujos y* molas. *Queríamos saber si las* molas *que llevan puestas las protagonistas tienen un significado específico.*

OG: Cuando hacemos los cortometrajes, hay una parte muy importante que es la investigación previa a escribir el guión. Yo me fijo mucho en la simbología, porque no voy a meter un símbolo de la *mola* en una obra mía porque me pareció bonito. Es porque quiero contar algo también. Por ejemplo, la *mola* de la niña era una *mola* en espiral, que significa recordar el vientre: recordar el origen y la protección. El vientre de su madre y de la abuela.

Cuando las niñas están jugando y se ponen en una cápsula, hay dos simbologías importantes: una mitad es del pueblo wayuu y la otra mitad es del pueblo guna. Ese símbolo es la protección del conocimiento que se está contando. Hay también otra *mola*, que se plasma cuando la abuela está hablando: es la *mola* de la sabiduría. Representa el conocimiento que tiene la abuela para seguir transmitiéndola a las generaciones que vendrán.

Las *molas*, en general, significan protección a las mujeres. Por eso solamente las mujeres nos la ponemos. Porque dicen las abuelas y los abuelos que la *mola* se creó para eso, para protegernos de los malos espíritus. Es tanto así que, por ejemplo, mi abuela sigue durmiendo con la *mola* puesta. Ella dice que en las noches es cuando más se acercan las malas energías, entonces sigue durmiendo con *mola*. Yo ya no duermo con *mola*, pero me parece muy bonito ver a mi abuela que siga durmiendo así. Se duerme muy elegante. Esa fue la investigación del lado del pueblo guna. Fue lo mismo con el pueblo Wayuu.

E: *Otro de los lenguajes explorados en su obra es el canto. El cortometraje* Galu Dugbis (La memoria de las abuelas) *presenta a tres mujeres guna de distintas generaciones conectadas por el arte de tejer* molas. *La película es acompañada por una canción. ¿Es un tema original guna? ¿Por qué es acompañada por instrumentos?*

OG: El pueblo guna transmite sus conocimientos de generación en generación por medio de cantos. Esos cantos los cantan los hombres, que se les nombran como *saglas*, la autoridad tradicional y espiritual del pueblo guna. Dos o tres veces a la semana se convoca a toda la comunidad a un espacio que llamamos "casa del pensamiento" o "casa del tejido", donde los *saglas* están acostados en la hamaca y cantan historias de origen del pueblo guna, mientras toda la comunidad los rodea. La canción que se escucha en Galu Dugbis hace parte de la historia de origen de la *mola*, que es de lo que trata el corto: cómo se transmite de generación en generación ese saber de la *mola* en las mujeres.

La canción la cantan solamente los hombres. Habla de cómo nació la *mola*, cómo vino una abuela que pudo viajar a las capas de la tierra. Y fue la única que entró, porque a ese lugar sagrado, que se llama *Galu*, solo pudo entrar esta mujer. No pudo entrar ningún hombre. Esa es la historia de la canción. Hay momentos en que se ambientó el corto con maracas, que son los instrumentos tradicionales del pueblo: la *maraca* y el *gammu*, que es una flauta muy tradicional del pueblo guna. Nosotros somos un pueblo que todavía sigue siendo muy tradicional en las prácticas ancestrales o en las ceremonias, pues en estas solo solamente se usan esos

instrumentos. Nunca vamos a estar en una ceremonia escuchando un equipo de sonido. Solamente son cantos, flauta y maraca.

E: *¿Cómo fue el proceso de creación de la canción? ¿Podría decirse que la canción en el cortometraje es "fiel" a la original, a su tradición, tanto en los instrumentos como en el canto?*

OG: La canción no es tan fiel, porque realmente una canción de los *saglas* dura entre dos o tres horas. Fue un proceso un poco difícil para mí, con los asesores que yo tenía, que eran mi padre, mi madre, mi abuelo, porque mi abuelo fue el que hizo el canto. Él me cantó horas. Yo dejé que él cantara, pero luego le decía que me cantara un poquito más de ese inicio, de cómo llegó esta mujer a la capa, cómo vio esas figuras, qué figuras vio... Entonces fue un proceso de dialogarlo. Mi abuelo sabe que yo hago esto, entiende y me colabora mucho con los tiempos, cuando sabemos que no podemos excedernos. Luego, decidí escuchar todo el canto y hacer los cortes, los momentos que nos daba para el cortometraje. Entonces no sería tan fiel, porque sino sería una canción de horas. Además, las canciones de los *saglas* nunca se ambientan ni con maraca ni con *gammu*. Maracas y gammu son instrumentos que se usan dentro del pueblo, pero en otras ceremonias, como las ceremonias de la pubertad de la niña.

E: *¿El deseo de representar la centralidad de la figura femenina y de las* molas *deriva también de la intención de lanzar un mensaje político a la sociedad occidentalizada que ve a las mujeres como figuras subordinadas? ¿O el objetivo del corto está más marcado por la importancia de la transmisión de generación en generación?*

OG: Qué pregunta tan buena. *Galu Dugbis* es la obra con la que yo inicio mi carrera como realizadora audiovisual. Hace parte de una serie que en Colombia se ha ganado desde una apuesta política pública: una lucha para que los pueblos indígenas tuvieran una soberanía audiovisual, para que nosotros mismos pudiéramos contar las historias y no seguir viendo representaciones de gente que no es indígena y que cuentan nuestras propias historias. La serie se llama *El Buen Vivir*, y *Galu Dugbis* hizo parte del capítulo "Cuidar la Tierra". Diría que fue el trabajo más experimental de la serie.

El director general de la serie es un hombre que admiro y quiero mucho. Pero es un hombre blanco, antropólogo, que desde el inicio propuso que ese capítulo fuera contado desde figuras masculinas, desde los *saglas*. Yo pensé mucho y dije: si el capítulo es "Cuidar la Tierra", cuidar la Madre Tierra, pues ¿quiénes son las que más cuidan la Tierra? Las mujeres. Por eso fue que decidí contar esta historia de la *mola*, y cómo la *mola* es un cuidado que se teje desde las mujeres y que, por medio de una transmisión entre generación, está cuidando a este espacio sagrado, la Madre Tierra, porque ese lugar sagrado existe.

Entonces fue una apuesta política de resignificar. Más que dignificar, es resignificar a la mujer del pueblo guna, porque si bien teóricamente se habla muy bonito de que las mujeres son el centro, en la práctica no se ve mucho eso. Así que las historias que he venido contando son netamente de mujeres. Eso tiene que ver también conmigo como mujer realizadora en el mundo audiovisual, que ha sido un lugar de privilegio para los hombres. Hoy en día, las mujeres indígenas acá en Colombia tenemos una posición más fuerte. Miren a Mileidy Domicó y a muchas otras compañeras que también están creando. Poner esa mirada femenina a todo lo que yo estoy haciendo es una apuesta política muy consciente. Creo que es necesaria.

E: *En este marco, ¿Cómo ve usted el papel de la memoria femenina en la resistencia guna?*

OG: Para mí y mi pueblo, las mujeres somos las que cargamos, por decir, "el peso" de la cultura. Somos las que cosemos las *molas*, las que nos las ponemos y seguimos transmitiendo de generación a generación los conocimientos, por eso mismo digo que somos las que llevamos a nuestra memoria esa resistencia desde la sabiduría.

E: *¿Cuál diría que es el objetivo comunicativo del cortometraje? ¿Qué mensaje quiso transmitir?*

OG: El objetivo era mostrar figuras femeninas y resignificar la importancia de lo que somos las mujeres dentro del pueblo guna, teniendo en cuenta que son las abuelas las que tienen el conocimiento de tejer la *mola*. Y narrar cómo ellas le enseñan a sus hijas y a sus nietas, pues la *mola* es una de las representaciones más fuertes que tiene el pueblo guna. Los hombres perdieron la vestimenta tradicional después de que llegó la colonización.

La *mola* se hacía en una corteza de madera. Cuando llegaron los europeos, en los intercambios, los gunas conocieron la tela, las chaquiras, la aguja, y fue esa inteligencia de las mujeres la que permitió plasmar esta

simbología de una corteza de árbol a tela. El mensaje es cómo la transmisión de generación en generación es tan importante para el pueblo. Recordar que las abuelas son el centro del conocimiento que nosotros aún tenemos vivo en nuestras comunidades, y que tenemos que seguir cuidando.

E: *El cortometraje está publicado en Youtube, por lo cual se puede pensar que se dirige a un público externo a la comunidad guna. ¿Cuáles son las reacciones y emociones que se quieren transmitir y hacer experimentar al público?*

OG: Sí, el público objetivo es público externo. La serie de la que hace parte *Galu Dugbis* va dirigida a gente no indígena, a la sociedad colombiana, para que conozcan sobre los pueblos indígenas que habitamos en Colombia y, a su vez, qué es el *buen vivir* para los pueblos indígenas. En este marco, el trabajo fue muy experimental a fin de transmitir nuestra dimensión onírica. La historia que canta el abuelo, que traté de plasmar, es sobre la de aquella mujer que vino, y que por medio de los sueños viajó a la quinta capa de la tierra y vio estas simbologías. Junto con las *molas*, traté de transmitir el tema de los cantos, de combinarlos. En efecto, quería transmitir que esto es algo muy onírico y que no podemos verlo a simple vista, sino que tenemos que trascender un poquito más para poder entender la historia de cómo llegó la *mola* al pueblo Guna.

E: *Hablemos de* Mugan Boe*, donde también aparece la animación. El cortometraje cuenta del dolor de la conquista. Hay una escena en la que la población golpea el barco con martillos. ¿Están intentando repararlo o destruirlo?*

QG: Yo no sé si uno pueda decir que tiene obras preferidas. Pero para mí, de las obras que más me ha tocado el corazón y la memoria ha sido *Mugan Boe*. *Mugan Boe* es de las obras que yo todavía veo y puedo llorar, porque me causa todavía mucho sentimiento ver lo que pasó con mi pueblo con la llegada de los españoles.

La escena que me cuentan, en la que están martillando la madera del barco, es porque ellos lo estaban reparando. Si ven, los españoles llegan y los guna los recibieron bien, con bebida tradicional. Les reparan el barco y ellos se van. Entonces, cuando ellos regresan, al ver a las mujeres llenas de oro, —el sonido que agregamos en posproducción son moneditas—, los españoles empezaron a ver que había mucho oro allá. Entonces cuando regresan, lo hacen para buscar todo el oro.

E: *En un momento del cortometraje se observa a un soldado español que toma en sus manos el corazón de una mujer indígena, decorado con motivos dorados. Hemos interpretado esta escena como una referencia a la búsqueda del oro o de la ciudad de El Dorado, que provoca la destrucción y el desgarro del corazón de la cultura guna. ¿Es correcta esta interpretación?*

OG: Sí. El español le abre el corazón a una de las mujeres pensando que, como estaban llenas de oro, hasta sus órganos eran de oro. Es la historia del desgarramiento de mi pueblo, porque es desde ahí que los hombres quedan sin vestimenta.

Nosotros, ancestralmente, nos conocemos como el pueblo *Olo dule*, que significa “gente de oro”. Nuestras abuelas y abuelos se ponían todo de oro, inclusive la nariguera. Los españoles acabaron con todo.

La imagen final, de cuando los gunas están danzando y nace una flor, también quiere dejar ese mensaje. Es decir, que, aunque nos hayan matado a muchos abuelos y muchas abuelas, y aun cuando se hayan robado todo el oro, nuestro pueblo sigue vivo, sigue resistiendo y seguirá sembrando y cosechando gente gunadule para la vida.