



Revista de Filología y Lingüística de la Universidad
de Costa Rica
ISSN: 0377-628X
ISSN: 2215-2628
filyling@gmail.com
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Esther Gimeno Ugalde y Karen Poe Lang
(Eds.). *Representaciones del mundo
indígena en el cine hispanoamericano
(documental y ficción)*. San José: Editorial
UCR, 2017, 164 páginas

Sanabria, Carolina

Esther Gimeno Ugalde y Karen Poe Lang (Eds.). *Representaciones del mundo indígena en el cine hispanoamericano (documental y ficción)*. San José: Editorial UCR, 2017, 164 páginas

Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica, vol. 44, núm. 1, 2018

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33267720013>

DOI: <https://doi.org/10.15517/rfl.v44i1.32906>

Esther Gimeno Ugalde y Karen Poe Lang (Eds.). *Representaciones del mundo indígena en el cine hispanoamericano (documental y ficción)*. San José: Editorial UCR, 2017, 164 páginas

Carolina Sanabria
Universidad de Costa Rica, Costa Rica

DOI: <https://doi.org/10.15517/rfl.v44i1.32906>

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33267720013>

Gimeno Ugalde Esther, Poe Lang Karen. Representaciones del mundo indígena en el cine hispanoamericano (documental y ficción). 2017. San José. Editorial UCR. 164pp.

Esther Gimeno y Karen Poe han elaborado esta novedosa antología en los estudios de las visualidades que me complace presentar. En su presentación conjunta, destacan la insoslayable atención que ha merecido en los últimos tiempos la representación de las culturas indígenas tanto en el cine de ficción como en el documental. A la gran variedad de culturas indígenas los directores americanos les otorgan un espacio que ofrece visibilidad a sus problemas básicos, a sus distintas lenguas, tradiciones y mitos. No es casual que como una forma de reconocer su impronta, en la edición de 2015 la Berlinale dedicara su sección de cine indígena a América Latina.

Las autoras comentan que la crítica académica ha comenzado a dar cuenta de esta efervescencia creativa, destacando la obra pionera de Beatriz Bermúdez con su catálogo y reseña de las películas del tema desde el siglo XX. Igualmente mencionan otros estudios (libros y artículos académicos) centrados en las fronteras nacionales como Ecuador, Brasil y Bolivia.

El enfoque está dado desde la idea del cine como instrumento de resistencia cultural, que contiene la expresión de las lenguas minoritarias, el propósito de romper con los estereotipos y la forma subversiva del reportaje antropológico y el panfleto político. Con base en ello los nueve ensayos que componen esta antología analizan películas dirigidas por cineastas no indígenas que han alcanzado algún grado de visibilidad, lo que no tiene que constituir una limitante por la riqueza y diversidad que contiene el corpus. Son textos organizados a partir de tres ejes temáticos que son los siguientes:

1. Imágenes e imaginarios sobre la conquista
2. Representaciones del mundo andino
3. Indígenas: voz, cuerpo y géneros

En el primer eje temático, ¿Imágenes e imaginarios sobre la conquista?, los textos que lo componen enfocan sus temas desde la perspectiva decolonizadora y revisionista. El trabajo de Jeanette Amit, titulado *Retorno a Aztlán* de Juan Mora Catlett: un ejercicio decolonial en el cine histórico? inicia destacando la industria cinematográfica como soporte para promover

En el primer eje temático, ¿Imágenes e imaginarios sobre la conquista?, los textos que lo componen enfocan sus temas desde la perspectiva decolonizadora y revisionista. El trabajo de Jeanette Amit, titulado *Retorno a Aztlán* de Juan Mora Catlett: un ejercicio decolonial en el cine histórico? inicia destacando la industria cinematográfica como soporte para promover cierto tipo de representaciones nacionalistas e imágenes de consenso. Mientras las imágenes prehispánicas como *Apocalypto* de Mel Gibson están nutridas de confusiones y estereotipos, si no de apropiaciones o usurpaciones, este filme estudia el mundo prehispánico a partir de códices, la tradición oral y la transmisión de la memoria colectiva. *Retorno a Aztlán* crea también nuevas imágenes de lo prehispánico para representar un mito con base en la relación mágico-poética entre los sujetos

y el mundo. La película, que se desarrolla a partir del texto de un cura español, la *Historia de las Indias de Nueva España* de Fray Diego Durán, incorpora el mito del origen mexica para después desmitificarlo con una crítica al mito de la historia. En la película se relata el episodio de la sequía de cuatro años que había obligado al gobernante mexica al envío de sacerdotes y hechiceros en busca del camino de retorno a Aztlán, lugar mítico del origen del pueblo, para encontrar a Coatlicue a fin de presentarle ofrendas que renovaran su protección a los mexicas. Pero es un regreso imposible porque el camino está cerrado y quienes lo conocían habían muerto. Asimismo una escena remite a la quema de libros realizada durante el reinado de Izcóatl, predecesor de Moctezuma I, pero este suceso debe entenderse como parte de las destrucciones ocasionales o cíclicas de edificios, esculturas y monumentos que formaban parte de una compleja dialéctica entre destrucción y recreación, continuidad y cambio que se mantuvo después de la llegada de los españoles. *Retorno a Aztlán* ejemplifica, pues, cómo una historia visual alternativa puede ofrecer nuevas formas para pensar el pasado a partir de representaciones que no estén cerradas ni perfeccionadas para aparentar fidelidad a algo que se piensa verdadero.

El texto siguiente, ¿Cine latinoamericano revisionista y Conquista de América en *Jericó*: del sujeto evangelizador al tráfuga cultural? de Dorde Cuvardic, también trata de un filme sobre una etapa de conquista para lo cual la película parte de la figura protagónica de fray Santiago, de la orden de los dominicos en un filme que ficcionaliza el deseo evangelizador, la crisis misionera y la conversión identitaria. Desde el revisionismo como perspectiva, Cuvardic propone que se trata de la historia de un descreimiento que primero lo propone como un cambio progresivo y luego dice que es abrupto. Fray Santiago viene a ser un tráfuga cultural ¿un proceso que implica pérdida cultural pero también adquisición y ganancia?. Esta condición permite que el filme cuestione los presupuestos del grupo dominante al que representa, en su integración parcial en una sociedad indígena. Lo mismo que *Retorno a Aztlán*, la película está hablada en lengua indígena (hotu), que aquí tiene lugar en la segunda parte. Este proceso de conversión culmina con el rechazo del cristianismo y su empresa evangelizadora para integrarse a la comunidad como esposo y padre de familia. Se trata en suma de la disolución de un proyecto a raíz de las dudas y contradicciones puestas en un sujeto occidental en crisis.

El apartado segundo, ¿Representaciones del mundo indígena?, está compuesto por varios trabajos. Diego Falconí presenta su interesante propuesta ¿*Los hieleros del Chimborazo y Baltzar Ushca, el tiempo congelado*: un análisis del documental indigenista ecuatoriano desde la teoría narrativa, el comparatismo y los estudios del cuerpo?. Falconí trabaja con los dos documentales mencionados, de 1980 dirigido por Gustavo Guayasamín y de 2008 por los hermanos Igor y José Antonio Guayasamín respectivamente en torno a la subjetividad indígena. *Los hieleros del Chimborazo* y *Baltzar Ushca, el tiempo congelado* son documentales de 22 minutos, como textos gemelos emparentados por sus mismos directores, donde el indigenismo como ideología busca su continuidad en el registro audiovisual a través de una marca de sangre. El sugerente trabajo se centra en dos partes: la primera, donde estudia la fascinación por el hielo de las miradas occidental e indigenista para analizar el tropo congelado a partir de lo que funciona como un oficio, el de hieleros, que consiste en ir al Chimborazo y traer el hielo para fabricar refrescos. Hay referencias a la mirada europea con Humboldt y a la visión latinoamericana con el descubrimiento del hielo en Macondo. Destaca de este primer documental el tratamiento del tiempo y el espacio en la sociedad occidental con el andino, que articula la subjetividad indígena y la muestra a la mirada eurocentrada. La segunda, *Baltazar Ushca*, tiene el acierto de romper la narración cronológica para cifrar las acciones del sujeto indígena a partir de una narración en extrema res, rompiendo ambos el modelo narrativo tradicional. La segunda parte problematiza la representación del cuerpo del indígena como individual y colectivo en el formato audiovisual. En conjunto, dice Falconí, esos cuerpos forman una masa, son una suerte de espejo del volcán. El Chimborazo no solo es el espacio donde ocurren las acciones sino la materia misma que configura los cuerpos. Y también el cuerpo social indígena se fragmenta, se deshela en el documental por un cuerpo social híbrido, en que interactúan con mestizos y blancos.

Esther Gimeno Ugalde presenta la perspectiva indígena de Bolivia en *¿Cholas y jailones: subalternidad y nuevos agenciamientos en Zona Sur* de Juan Carlos Valdivia?, donde precisamente aborda el tercer largometraje en un cine que se ha caracterizado desde sus inicios por la temática, en un conflicto de identidad irresuelto en el proceso de configuración nacional. Hay decisiones que caracterizan el filme, como la de no traducir los diálogos que tiene como objeto representar al otro como tal, evitando cualquier intento de hacer que los personajes sean entendidos como metáfora de la incomunicación. El conflicto se plantea entre una familia mal llamada blanca y los sirvientes indígenas a partir de tomas circulares que dan la sensación de que los personajes viven en una burbuja de comodidad. *Zona Sur*, dice Gimeno, es el retrato de una minoría en decadencia que observa atónita cómo el edificio en que nacieron y se criaron se desmorona metafóricamente y literalmente. La familia cae en bancarrota y tiene que vender la casa que es comprada por los sirvientes indígenas, que se adueñan o agencian figuradamente de la casa. Se trata de una cierta apropiación simbólica pero real por los indígenas del espacio que durante largo tiempo fue ocupado por los jailones, sin que Valdivia demonice a la clase alta ni entronice a la indígena o mestiza o viceversa, como lo muestra la última escena, alrededor de la mesa donde patronos y sirvientes, jailones e indígenas comparten en un espacio de reconciliación de la nueva Bolivia.

El último ensayo que compone esta sección es *¿Duelo y resistencia en La teta asustada* de Claudia Llosa?, escrito por Karen Poe. En él, la profesora Poe analiza los rituales indígenas, la lengua, la música y el canto como forma de sobreponerse a la muerte. La película realza así el valor de las tradiciones y saberes del mundo indígena como una forma de resistencia ante la opresión y exclusión social a los que somete la sociedad peruana contemporánea, hegemónica y occidentalizada. En la película de Llosa, la madre muerta hereda a su hija Fausta el trauma por la violación que habría sido transmitido por medio de la leche materna, lo que refiere a la violencia por parte del ejército y el grupo terrorista Sendero Luminoso entre 1980 y 2000. Es posible pensar, dice la autora, que lo que se transmite de madre a hija es la melancolía y el deseo de morir al que el incomprensivo médico llama *¿la teta asustada?*, en una metáfora de la perpetuación y transmisión de un trauma producido por la violencia de la guerra y la violación. En *La teta asustada*, la herencia cultural indígena determina entonces el modo como Fausta enfrenta el duelo por la madre y el cadáver que guarda tiene que ver con la denuncia de Llosa de que es el testimonio mismo que demuestra que los indígenas habían sido asesinados. En este sentido, los cuidados funerarios prodigados al cadáver aparecen como una clara estrategia de resistencia contra la violencia y la exclusión social. Mientras tanto, se mantiene un diálogo con la muerta a partir del canto, a veces en quechua, a veces en español. En suma, como dice Poe, la película denuncia la incomprensión del indígena en el mundo occidental, sea a través de su patrona que le roba la música o del médico que es incapaz de curarla. Pero la decisión final de Fausta es vivir.

El tercer apartado, *¿Indígenas: voz, cuerpo, género(s)?*, está articulado a partir de películas con ese tema. Los dos primeros trabajos tratan sobre un mismo filme de Lucía Puenzo, *El niño pez*. El primero, de Valeria Grinberg, se titula *¿Desestabilizando el estigma de la víctima. Sobre la representación de la mujer indígena en El niño pez de Lucía Puenzo?*. La película, que desestabiliza la normativa heterosexual, etno y falologocéntrica, está abordada desde cuatro acercamientos. El primero, la estructura narrativa, se centra en evidenciar que la historia está narrada de manera no cronológica. El segundo acercamiento aborda la película desde la estética y sensibilidad del concepto genérico *noire* y al formato *thriller* para presentar una trama policial desencadenada por la muerte violenta del padre de Lala, la protagonista argentina, que se narra desde la perspectiva de esta a raíz de la violación de su novia, Ailín, la sirvienta paraguaya. Dice Grinberg que al no centrar la trama en la investigación del asesinato sino en el periplo de las protagonistas, el detective ha perdido centralidad y la perspectiva está en mirar la realidad del crimen desde ciudadanías abyectas, es decir, desde quienes se convierten en criminales como respuesta a la violencia del sistema, la heteronorma patriarcal. El tercer acercamiento gira en torno a la tensión entre lo étnico y lo popular que se centra en la música, el guaraní y la leyenda del niño pez, que funciona como manual de aprendizaje transcultural entre la élite argentina y los sirvientes paraguayos. Y finalmente, el último acercamiento, sobre mirada y poder, conduce a proponer

la película como desestabilizador de la reinscripción de la mujer indígena como víctima en el cine a partir de la constitución de relaciones jerárquicas o solidarias entre los personajes y sus padres que lleva en la primera parte a desafiar al propio padre ¿un juez? de una y en la segunda a cuestionar al padre de la indígena en la otra. A partir de los enfoques de miradas, ángulos, etc., el filme expresa la gramática de las relaciones de poder en relación con ellos o de solidaridad, entre ellas.

La película de Puenzo se ve complementada con el trabajo de Matthias Hausmann, titulado ¿El niño pez de Lucía Puenzo: ¿El mundo indígena como contraespacio a las grandes ciudades latinoamericanas?, donde al inicio establece una relación con otra cineasta mencionada, Claudia Llosa y *La teta asustada*: como en esta, la protagonista canta en lengua indígena, esta vez guaraní. Hausmann destaca también, como Grinberg, la narración acronológica y la fragmentación, como reflejo del caos sentimental de Lala. Cuando planea el viaje con Ailín hacia el Paraguay, Puenzo deconstruye, para el autor, la dicotomía mundo moderno/mundo indígena que inicialmente parece construir en su película. Destaca también el mito del niño pez, base de los sueños de las chicas y en apariencia un mito idílico, encubre un secreto brutal y violento, que no es más que el mecanismo de protección de la paraguaya para superar el trauma de abuso de su padre y su propio asesinato del hijo. Ambas, pues, tienen los mismos problemas: una familia devastadora y una desconfianza hacia los demás que conduce hacia la violencia. El mundo indígena y la vida bonaerense están llenos de atrocidades parecidas, dirá Hausmann. En suma, para él la película deconstruye la noción ingenua e idealista de un paraíso indígena que podría servir como contraespacio a las maldades presentes en las grandes ciudades.

Los dos últimos trabajos de esta sección, en cambio, se centran en cinematografías más amplias: la guatemalteca y la argentina. María Lourdes Cortés firma ¿Vacío, silencio y representación: el indígena en el cine guatemalteco?, donde recuerda que los grupos indígenas han sido desprovistos de voz y cuerpo, reducidos a mera decoración o al imaginario folclórico. Para su contextualización Cortés constata la amplia tradición fílmica que gozó la producción de largometrajes de ficción entre 1949 y 1980, en que se producen 32 películas en las que el tratamiento de los pueblos indígenas oscila entre la invisibilización absoluta y la idealización. Tras un recuento rápido de algunos de estos filmes, procede a la evolución del indígena que modifica Luis Argueta en *El silencio de Neto*, que trasciende la visión eurocéntrica y desarticulada en la que por primera vez un personaje indígena tiene voz, toma decisiones y se integra a la sociedad. Pero se centra especialmente en dos filmes recientes, *Distancia* de Sergio Ramírez y *Polvo* de Julio Hernández. Ambos abordan un tema central de la Guatemala contemporánea: la reconstrucción de la memoria histórica sobre el conflicto armado y el intento de reconstruir el tejido social, desde una perspectiva, en ambos filmes, de los vencidos. Ramírez no solo le da voz a sus personajes sino palabra escrita, testimonio que Tomás, el protagonista de *Distancia*, jamás abandonó la búsqueda de su hija. Y cuando la encuentra, resulta que hablan lenguas distintas, él q'eqchí y ella k'iché. La película es sencilla, sin propuesta de exotismo ni de embellecimiento y su tema fundamental no solo es la recuperación de la memoria, la sanación de las heridas nacionales y la reunificación familiar, sino la imposibilidad de construir una Guatemala homogénea. En *Polvo*, es al revés: el camino de búsqueda es del hijo al padre, que rastrea los restos de su padre ¿¿puro polvo? ¿levantando el polvo?? asesinado durante la guerra. Al igual que Ramírez, el estilo de Hernández se caracteriza por un respeto a sus personajes, pero con la diferencia de que es una película de desencanto, no de reconciliación en la que se pone en escena la inviabilidad del país de reconocerse como una comunidad abierta y múltiple.

Finalmente, cierra el volumen un texto de Miguel Santagada y Javier Campo, ¿Experiencias argentinas en representaciones audiovisuales de lo indígena?, donde inician planteando que cualquier referencia a la población indígena argentina ofrece grandes dificultades por la creencia de ser una nación ¿sin indios?, derivada de un proyecto político y militar que impide que la sociedad argentina fuera imaginada como multicultural o multiétnica como en realidad lo es. A partir de la reforma constitucional de 1994 se inició con relativo entusiasmo una política de restauración de las agresiones a las poblaciones indígenas que consiste en el reconocimiento de su preexistencia étnica y cultural, sin obviar las políticas neoliberales de los años 90 de abandono de la promoción para la equidad social. Santagada y Campo realizan una trayectoria

desde las primeras experiencias en el cine silente, donde el primero de 1918 de Alcides Greca titulado *El último malón*, que documenta algunos aspectos de la cultura mocoví desde una perspectiva paternalista, el cortometraje *Vuelo en imágenes hacia mundos desconocidos* (1929) de un aviador y expedicionario alemán Gunther Pluschow, con imágenes tomadas desde el aire. El siguiente registro documental que rescatan los autores salta a 1977 con Anne Chapman y Ana Montes de González titulado *Los Onas, vida y muerte en Tierra del Fuego* y se centra en Lola, la última indígena que mantuvo los hábitos de sus ancestros. A principios de los 80 surge el grupo Cine Testimonio, que vigorizó el campo del cine etnográfico argentino. Constituyen un conjunto de films que oscilan entre la interacción entre el relato y la indagación etnográfica. Destaca en ellos la construcción narrativa coral y la ausencia de comentarios de los realizadores. Finalmente, las últimas realizaciones, entre las que destacan la documentalista italiana Fausta Quattrini, mantienen una perspectiva más académica que política, donde presentan a las comunidades originarias bajo el aspecto de movimientos sociales en defensa del medio ambiente en procura de recuperación de sus posesiones avasalladas.