

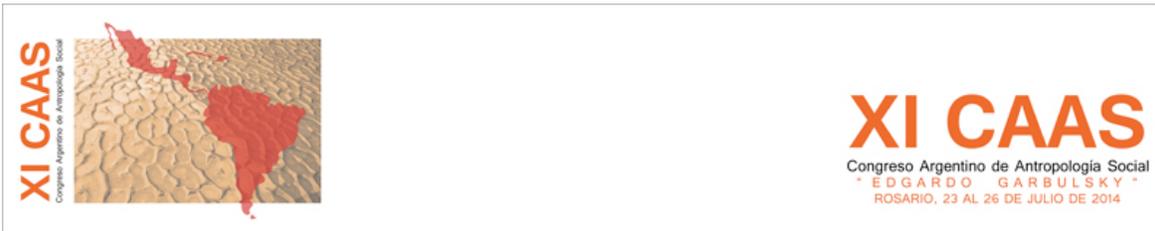
# **Cine indígena en Latinoamérica, un acercamiento a sus implicaciones sociales y políticas.**

Soler, Carolina.

Cita:

Soler, Carolina (2014). *Cine indígena en Latinoamérica, un acercamiento a sus implicaciones sociales y políticas*. XI Congreso Argentino de Antropología Social, Rosario.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-081/721>



# **XI Congreso Argentino de Antropología Social**

**Rosario, 23 al 26 de Julio de 2014**

## **GRUPO DE TRABAJO 33 - ANTROPOLOGIA AUDIOVISUAL & ANTROPOLOGIA DO CINEMA: OLHARES CRUZADOS E CONEXÕES POSSÍVEIS**

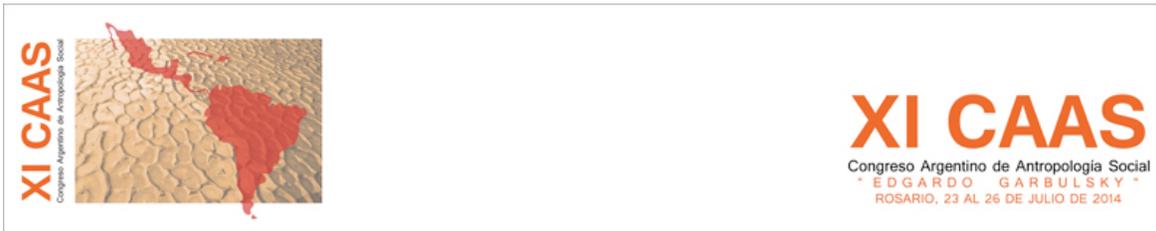
### **TÍTULO DEL TRABAJO: CINE INDÍGENA EN LATINOAMÉRICA, UN ACERCAMIENTO A SUS IMPLICACIONES SOCIALES Y POLÍTICAS**

**Carolina Soler (UBA-EHESS-UNLP)**

1

#### **Resumen:**

En esta ponencia me propongo analizar algunas de las particularidades del cine realizado por indígenas en América Latina, su impacto en el cine etnográfico, su especificidad y sus implicaciones políticas y sociales. Si tomamos como hito fundacional la experiencia de Sol Worth y John Adair entre los navajos (1966), podemos decir que el cine o video indígena pronto cumplirá medio siglo. Sin embargo, a pesar de su profundidad histórica, sigue siendo un cine joven que ha tenido un desarrollo desigual en los diferentes países del continente. Han sido pocos los proyectos de formación de cineastas que se han continuado en el tiempo, y es en Bolivia, Brasil y México donde se centra la mayor producción cinematográfica, países estos donde, desde los 80, destacados organismos no gubernamentales trabajan a nivel local y regional de forma sostenida. En la presente ponencia abordo tres ejes principales en relación al cine o video indígena latinoamericano: su relación con la denominada *crisis de la representación* en la antropología, que marcó a la disciplina en los 90; la elección de los géneros

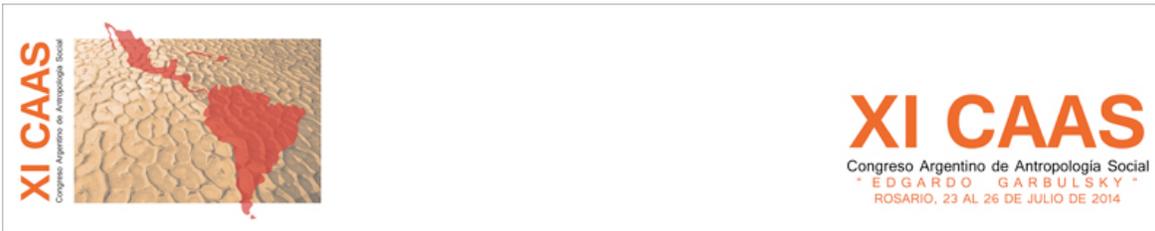


cinematográficos en las realizaciones indígenas y sus implicaciones sociales; y, por último, el cine indígena más allá de su producto final, visto como proceso a través del cual se articulan saberes y se cataliza un intercambio intergeneracional. A partir de estos tres ejes se analizarán ejemplos concretos de películas, tomando como referente las experiencias brasileñas y bolivianas, así como recientes trabajos llevados a cabo en la Amazonía ecuatoriana.

### **El cine indígena, su desarrollo en latinoamérica.**

La categoría de “cine indígena” ha sido discutida en muchos aspectos: ¿es mejor hablar de video que de cine?, ¿lo “indígena” como categoría es suficiente para englobar un abanico variopinto de producciones audiovisuales realizadas por pueblos originarios?, ¿qué une o hace converger estas producciones para que podamos hablar de cine en singular? Si tuviéramos que dar una definición unificadora, seguro nos sería más complejo clasificar las producciones audiovisuales indígenas por rasgos o estéticas en común que por los motivos y contextos sociopolíticos que llevaron a estos pueblos, alrededor del mundo, a filmar. Lo cierto es que un análisis de estos filmes desde el sillón de nuestras casas no es suficiente para poder entender las circunstancias sociales e histórico-políticas que llevaron a esas comunidades a usar cámaras y su proceso colectivo de realización. Esto, desde un punto de vista antropológico, configura uno de los aspectos más ricos a analizar de las películas realizadas por pueblos indígenas.

Frente a un contexto colonialista (o poscolonialista) amenazante y atravesado por circunstancias históricas que acarrearán procesos más amplios de autorreconocimiento y de objetivación étnica, algunos pueblos indígenas han explorado el uso de algunos medios de comunicación (la radio comunitaria, Internet o los recursos audiovisuales son ejemplos de ello). El tema que abordaré en este trabajo es el uso del video o cine, que cubre una amplia gama de producciones, como informes, animaciones, videos musicales, video-cartas, obras experimentales, de ficción y formas híbridas de documental. En el marco analítico de la antropología audiovisual, el cine indígena es un cine que rompe el monopolio de la mirada externa a las sociedades indígenas —tan abordadas desde la etnografía y cine documental— y abre la posibilidad de otro punto, de otra mirada, de otra

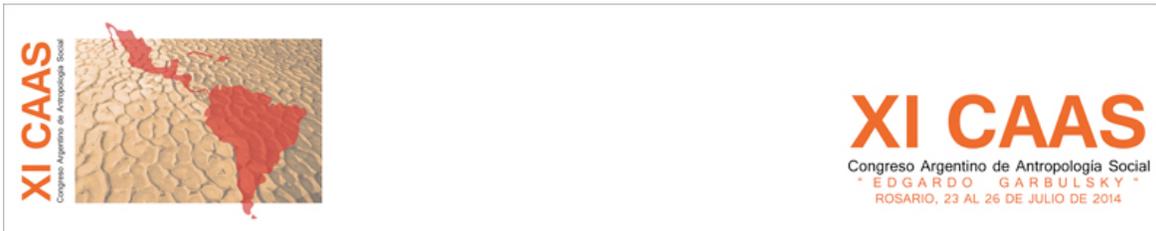


narración y, muchas veces, de una respuesta que permite a los “otros” antropológicos tomar el control de su propia imagen (ver Ginsburg 1991). Siguiendo a Freya Schiwy (2003), el cine indígena posee varios aspectos que lo caracterizan: es un producto de la negociación colectiva y sin división en tareas especializadas (los participantes comparten los roles como directores, camarógrafos, o productores), está realizado por indígenas (como su nombre lo indica), no está destinado a un mercado comercial, no está sujeto a las reglas del intercambio y la propiedad capitalista y, por último, es un cine que juega con los géneros cinematográficos y audiovisuales, pero no intelectual o experimentalmente (Córdova 2011). Se podría cuestionar esta última parte, sobre todo porque los términos "intelectual" y "experimental" parecen lo suficientemente vagos para ayudarnos a formar una categoría, pero la gran carencia de esta categorización, que me parece útil resaltar, es que no hace referencia al rol de mediadores de los agentes externos a las comunidades, que son quienes apoyan el aprendizaje del uso de las herramientas audiovisuales, muchas veces proveen el soporte material y técnico y, además, suelen ser los editores del material registrado por los indígenas, a la vez que evitan construir una relación de dependencia o colonialista, sino todo lo contrario.

3

Amalia Córdova<sup>1</sup> (2011) proporciona una interesante introducción para lograr comprender el panorama de emergencia del cine y el video indígena en América Latina. La autora explica que los centros latinoamericanos más prolíficos se encuentran en el sur de México, Bolivia y Brasil. Programas de formación audiovisual y de comunicación se han establecido en estos países desde finales de los 80. En Brasil y Bolivia, por ejemplo, organizaciones como *Vídeo nas Aldeias* o el CEFREC (Centro de Formación y Realización Cinematográfica) han diseñado y perfeccionado sistemas de enseñanza que permitieron la puesta en marcha de escuelas itinerantes de formación de cineastas indígenas. Actualmente hay cineastas suficientemente formados para impartir ellos mismos los conocimientos. En otros países, como Ecuador y Colombia, se reconocen algunos cineastas de renombre internacional, como los kichwas Alberto Muenala y Eriberto Gualinga, mientras que en Chile, Argentina y Paraguay existen programas y espacios de formación cinematográfica, como el Departamento de Cine Indígena de la

<sup>1</sup> Esta investigadora dirigió hasta 2014 el American Indian's Film and Video Center en el marco del *Latin American Program Manager* del Smithsonian National Museum de Estados Unidos.



DCEA (Dirección de Cine y Espacio Audiovisual), de la provincia de Chaco. Las producciones audiovisuales indígenas se están articulando paulatinamente a través de festivales y redes virtuales<sup>2</sup> que van cobrando la forma de un proyecto descolonizador en el que se comparte la necesidad manifiesta de muchas minorías de autorrepresentarse. Esto se integra a nivel mundial con la participación de otros pueblos y colectivos, como los afrodescendientes, personas desplazadas y otras minorías o grupos marginados de los cinco continentes (Córdoba 2011).

Como lo expresan Ginsburg *et al.* en la introducción al libro *Media Worlds: Anthropology on new terrain*, "durante muchos años se consideraron los medios de comunicación casi un tema tabú para la antropología" (2003, p. 3). En general, los antropólogos han prestado poca atención a las habilidades desarrolladas a partir de la asimilación de tecnología foránea, posiblemente por considerarlas una forma no tradicional de representación que no respondía al interés de sus investigaciones. Pero este campo se ha abierto desde los años 90, en parte gracias a los aportes de Faye Ginsburg (1991, 1994) y Terence Turner (1990, 1992). A su vez, el concepto de identidad se ha desplazado a la luz de investigaciones como la de Stuart Hall (1996), que permitieron considerar las identidades como en proceso de formación y en constante cambio, una manera en que los individuos y colectivos juegan un papel activo en la construcción de su propia identidad cultural.

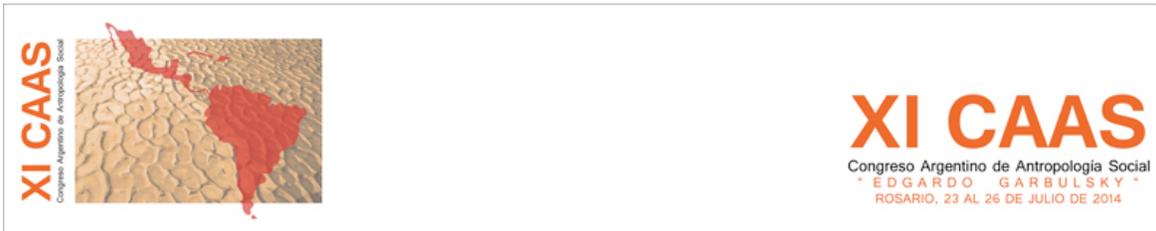
4

### **El cine indígena y la crisis de la representación en antropología**

Algunos investigadores han sido críticos —o tal vez escépticos— frente a la apropiación del cine por los pueblos indígenas, considerando esto una irrupción foránea en sus formas de vida tradicional. En los 90, un intenso debate tuvo lugar entre los antropólogos estadounidenses Turner, fundador del Kayapo Video Project (1992, 1997), y James Faris (1992, 1993, 1997). Este último cuestionaba la noción de que los medios indígenas pudieran ser una forma de empoderamiento (*empowerment*) y sostenía que la

---

<sup>2</sup> Ver por ejemplo la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas ([www.clacpi.org](http://www.clacpi.org)), de Sudamérica, o Isuma TV ([www.isuma.tv](http://www.isuma.tv)), de Norteamérica, que es una plataforma virtual internacional fundada por comunidades inuits en la que se pueden subir films de todo el mundo.



participación de los pueblos del Tercer Mundo en la “aldea global” se realizaría sólo bajo la determinación de Occidente.

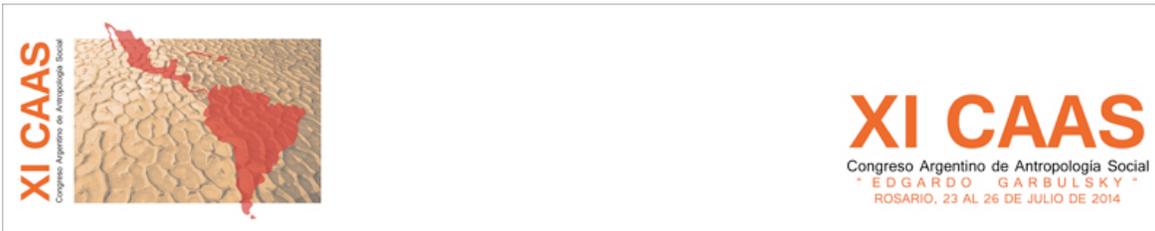
James Faris fue el principal representante de esta perspectiva crítica, pero su punto de vista fue compartido también por otros autores (véase, por ejemplo, Weiner 1997). Más allá del debate entre Faris y Turner, me parece importante remarcar algunas de las advertencias de Faris sobre el uso de las tecnologías occidentales. Este autor considera en primer lugar que las cámaras son herramientas que, lejos ayudar a un "empoderamiento" de los indígenas, podrían crear una nueva dependencia, y argumenta que su uso no permite la integración de los indígenas en el mundo global, sino que produce la "contaminación" de su mundo y la perpetuación de su situación de subalternos:

Los kayapo y otras personas del Tercer Mundo no participan en la aldea global tal como lo hacen otros con sus cámaras de video. Su ingreso ya está limitado por un Occidente que les da muy poco espacio para ser otra cosa que lo que el propio Occidente les permite. A pesar de la tecnología ingresarán sólo bajo nuestros términos, a menos que nos excluyan por la fuerza, nos prohíban la entrada en sus vidas, rechacen nuestras visitas, nuestras tecnologías y nuestra ayuda; no nos permitan ver su videos y los guarden sólo para sí mismos. (Faris 1992, p. 176<sup>3</sup>)

5

El punto de vista de Faris implica que ni "ellos" ni "nosotros" deberíamos traspasar los límites de nuestras sociedades. Los indígenas deberían permanecer al margen de "nuestras" tecnologías, debido a que estas tecnologías son a su vez portadoras de nuestras categorías occidentales, de un orden visual específico. Turner (1992), señala que el fantasma escondido detrás de las afirmaciones de Faris, no es la tecnología ni la política de la dominación en sí, sino el "consumo" o el deseo de consumir a otros como imágenes-objetos-fetiches convertidos en mercancía.

<sup>3</sup> La traducción es mía. El original en inglés dice: "The Kayapo and others of the Third World do not join the global village as equal participants, as just more folks with their video cameras. They enter it already situated by the West, which gives them little room to be anything more than what the West will allow. Technology notwithstanding, they will enter only on our terms, unless they forcibly exclude us, prohibit our entry into their lives, eliminate our visits, our technologies and our help, refuse to allow us to view their videotapes, and show them only to themselves".

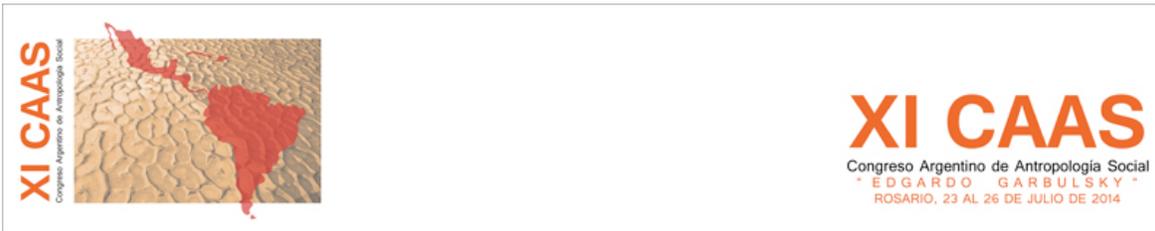


Para Faris, el cine indígena es un proyecto occidental: "Más allá de la persona que toma la cámara, se tratará inevitablemente de proyectos occidentales en la medida en que nosotros los consumamos [...] El Occidente está en todas partes... en las estructuras de pensamiento, en la tecnología" (Faris 1992, p. 179<sup>4</sup>). Esta perspectiva da una fuerza *occidentalizante* al objeto cámara que supera las intenciones de los cineastas y las negociaciones que se pusieron en juego en el filme, y niega las reflexiones en torno a las imágenes que hacen los indígenas y su voluntad de autorrepresentarse a través de sus realizaciones. Esta posición implica una perspectiva etnocéntrica que no reconoce a los indígenas la capacidad de tomar el control de sus imágenes y limita su dominio a sus propios medios tradicionales de representación, y también niega —como lo muestra Turner y los cineastas kayapo— que se puedan construir películas según patrones de representación no occidentales.

Más allá de los argumentos a favor o en contra de los filmes realizados por indígenas, considero importante tratar de reflexionar sobre los conflictos que el uso de las tecnologías occidentales podría acarrear. Después de dos décadas de producciones de cine indígena, que dejan atrás la controversia entre Faris y Turner, parece que el principal elemento audiovisual que genera patrones de construcción audiovisual occidental no radica en el uso de la cámara, como lo auguraba Faris, sino en la llegada de otros medios de comunicación a los pueblos indígenas. Por ejemplo, en mi acompañamiento al cine de comunidades shuar de la Amazonía ecuatoriana, encontré que los referentes visuales que tiene la comunidad de Kupiamais (cantón de Gualaquiza, Provincia de Morona Santiago, Ecuador) son las novelas latinoamericanas y las películas de acción de los 80, como Rambo y Karate ki. Estos son sus referentes visuales en el momento de filmar, pero cuando toman una cámara no esperan realizar estéticas similares a sus gustos cinematográficos, sino más bien lo que ocurre es que las estructuras narrativas se ven influenciadas por la novela y el cine de acción basados en un guión clásico de nudo desarrollo y desenlace. A contracorriente de las aseveraciones de Faris, las películas filmadas por indígenas son generalmente pensadas para ser "consumidas" por indígenas,

---

<sup>4</sup> La traducción es mía. El original en inglés dice: "Irrespective of who's filming, are going to be inevitably Western projects so long as we consume them. [...] The West is now everywhere... in structures minds, technologies".



ya sea localmente o, a lo sumo, por otras comunidades<sup>5</sup>. Si bien es cierto que la cámara no es un elemento neutro, una postura conservadora que opta por el aislamiento indígena en el mundo contemporáneo no parece realista, o al menos, se muestra idealista, y deja afuera muchos temas para reflexionar sobre cómo la imagen audiovisual se construye, circula y genera empoderamiento.

### **Medios indígenas, cine etnográfico, medios etnográficos**

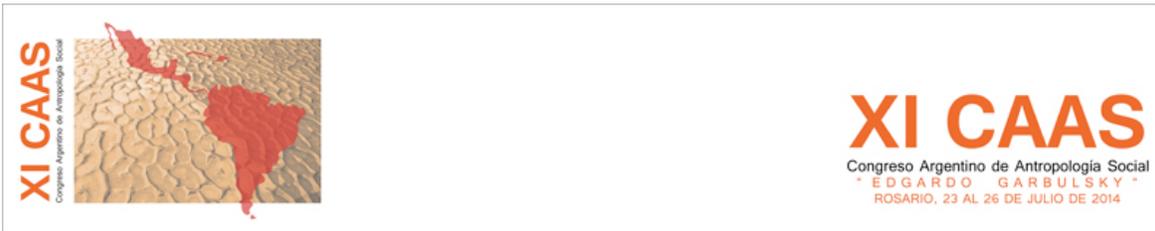
Uno de los debates que se impone cuando se analiza el cine indígena es el de entender su vínculo, articulación o confrontación con el cine etnográfico. Este cine ha tenido por objeto durante muchos años a los grupos indígenas, muchos de los cuales actualmente son los que filman. Faye Ginsburg es una de las voces más prolíficas que abordan desde una perspectiva teórica el tema de los medios de comunicación indígenas (*indigenous media*). En su artículo titulado "Indigenous Media: Faustian Contact or Global Village?" ("Medios indígenas: ¿contacto fáustico o aldea global?" [1991]), plantea intentar superar la oposición entre el cine etnográfico y el cine indígena. Su propuesta es la de poder ampliar el alcance del cine etnográfico e incluirlo, junto con los medios indígenas, en lo que ella denomina "*ethnographic media*" (medios etnográficos).

La autora analiza dos respuestas posibles frente a la aparición de medios indígenas. La primera, es la que, ante la evidencia de que los "otros" son capaces de autorrepresentarse, tilda de "colonialista" cualquier intento de filmarlos. Ginsburg señala que esta posición aumenta la separación entre "nosotros" y "ellos", y se basa en el mito del "buen salvaje" que vive confinado en su mundo tradicional. Concluye que todos los elementos externos vienen a romper este mundo cosificado.

El punto de vista contrario sería considerar las producciones indígenas como una categoría completamente separada del cine etnográfico, con muy diferentes intenciones y

---

<sup>5</sup> Un trabajo interesante es el realizado por Vídeo nas Aldeias en sus comienzos, en el que intercambiaban videos entre diferentes pueblos amazónicos. De este modo se lograba que indígenas emparentados lingüísticamente entraran en contacto y hasta se visitaran, como lo muestra el filme *A arca dos Zo'ê* (Carelli y Gallois 1993).



público. Esta posición, tan extrema como la primera, pasa por alto, por ejemplo, la reciente apropiación de fotografías y películas coloniales por parte de grupos indígenas, llevada adelante a través de un proceso de "renacimiento cultural" (*cultural revival*) y de reclamaciones políticas. Por último, Ginsburg ofrece una alternativa:

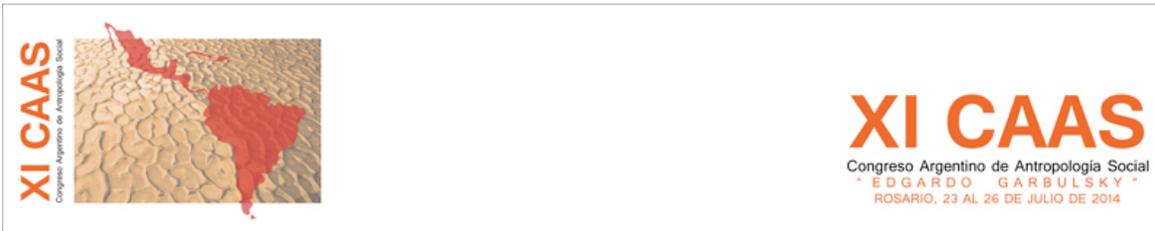
Si bien rechazo los argumentos que tienden a separar las películas etnográficas de los medios indígenas, también reconozco que son proyectos muy diferentes. Debido a estas diferencias, creo que es fundamental que los interesados en el cine etnográfico estén informados y conscientes de los desarrollos en los medios que están siendo producidos por quienes podrían ser sus sujetos. Pero más allá de estas implicancias políticas y éticas me gustaría proponer un marco alternativo que integre ambos tipos de producciones en un sentido analítico significativo (Ginsburg 1991, p. 103-104<sup>6</sup>).

En este sentido, la noción de *ethnographic media* proporciona un marco que integra los cines etnográfico e indígena en el campo de los medios etnográficos. Esta idea no busca solapar sus diferencias incluyendo en el mismo conjunto las producciones de no importa quien, sino que intenta redefinir el término "medios" y lo carga de nuevos significados asociados al sentido de mediación, tales como los del entendimiento, el compromiso y la reconciliación (conceptos tomados por Ginsburg de la definición de mediación que da el diccionario). Dice la autora:

"Medios etnográficos" como término pone el acento en la característica común (y tal vez la más significativa) que comparten los trabajos que estuve describiendo con la concepción más tradicional de "cine etnográfico". Todos estos filmes intentan comunicar algo acerca de la identidad social o colectiva que llamamos "cultura", con el fin de mediar (es de esperar) a través de las brechas de espacio, tiempo,

---

<sup>6</sup> La traducción es mía. El original en inglés dice: "While I reject arguments for separating indigenous media from ethnographic films, I also recognize that they are quite distinct projects. Because of the differences, I believe is crucial that those interested in ethnographic film be informed of and aware of developments in media being produce by those who might be their subjects. But, beyond this ethical/political concerns, I would like to propose a different frame that incorporates both kinds of productions in some analytically meaningful way."



conocimiento y prejuicios. Las películas cercanas al género (idealmente) trabajan en la búsqueda de crear un entendimiento entre dos grupos separados por el espacio y la práctica social (Ginsburg 1991, p. 104<sup>7</sup>).

Estas reflexiones y definiciones de Ginsburg me han resultado muy fértiles a la hora de abordar las producciones audiovisuales indígenas, tanto en un plano analítico como en el trabajo de campo. De todas formas quisiera remarcar que muchas veces el cine no es ni tan de los “otros” ni tan de “nosotros”, más allá de las categorías en que lo incluyamos. Actores y realizadores se cruzan y los límites se vuelven muy difusos cuando, por ejemplo —cito mi experiencia con el pueblo shuar—, uno se tiene que encargar de editar un film rodado a partir de una idea colectiva, y tiene que tomar decisiones que van a transformar una cantidad de planos acordados colectivamente, mientras algunos niños, jóvenes y adultos de la comunidad se pasean por la improvisada isla de edición y se transforman, a su vez, en un público “coeditor”. Filmes realizados por antropólogos, muchas veces desde perspectivas colonialistas, son reapropiados por comunidades contemporáneas y resinificados como documentos históricos de gran valor, este es un punto en que quisiera profundizar a continuación.

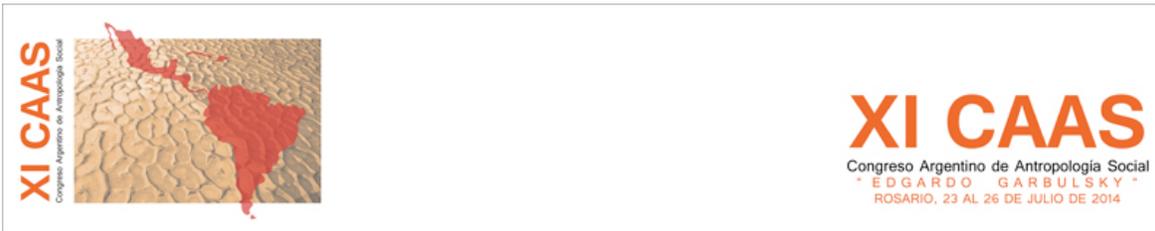
9

### **La imagen audiovisual. Autoría y empoderamiento**

¿Qué pasa cuando las películas son recuperadas y resignificadas? Por ejemplo, la primera experiencia de cine indígena llevaba a cabo por los antropólogos John Worth y Sol Adair en 1966 con los navajos (*diné* en su lengua originaria) fue muy criticada por varios autores (Faris 1996; Ginsburg 1991; Dubin 1998) y acusada de paternalista. Los filmes fueron abandonados y por muchos años olvidados —el foco de atención se había puesto sobre la discusión teórica de la experiencia—, pero, en 2007, gracias al trabajo militante de Kate Pourshariati, quien entregó a la Biblioteca del Congreso de los Estados

---

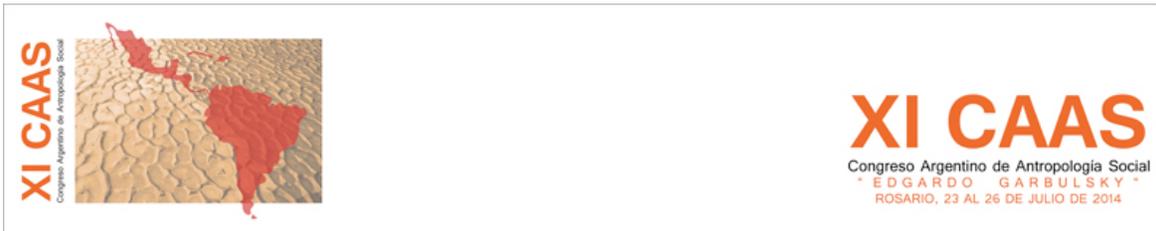
<sup>7</sup> La traducción es mía. El original en inglés dice: “Ethnographic media as a term points to the common (and perhaps most significant) characteristic that the works I have been describing share with more traditional understanding of ethnographic film. They are all intended to communicate something about that social or collective identity we call ‘culture’, in order to mediate (one hopes) across gaps of space, time, knowledge, and prejudice. The films most closed associated with the genre (ideally) work toward creating understanding between two groups separated by space and social practice”.



Unidos los originales para su restauración y digitalización y la posterior publicación de un DVD (Peterson 2013), las películas fueron recuperadas. Más de 40 años esperaron los navajos para asistir a la proyección de sus propias películas. Peterson ha dado cuenta de la primera proyección, que tuvo lugar en marzo de 2012, en la que los parientes y algunos realizadores sobrevivientes dieron testimonio de la experiencia y calificaron de “tesoros” a los filmes.

Con esto intento traer a la reflexión cómo el material fílmico tiene esa particularidad de poder escaparse muchas veces a una clasificación por autoría y a la acusación de colonialistas que pueda recaer sobre los antropólogos y cineastas productores del cine etnográfico, cine que fue tantas veces analizado como una mirada impuesta sobre individuos pasivos, sin voz ni nombre. O cuando, por citar un clásico, los inuit parientes de d’Allakariallak —nombre del actor que personificó al célebre Nanook (ver Ginsburg 2002)— cuentan que el film de Robert Flaherty para ellos es un documento invaluable en el que pueden reconocer a sus parientes y aprender muchas actividades que ya no practican (ver el film de Massot 1988); pero, como contrapartida, también podemos decir que Flaherty fue acusado de reforzar prejuicios colonialistas y nociones como salvaje/primitivo, según Rony, una disección figurativa del otro que revela un “especimen” (Rony 1996: 101).

La reapropiación de filmes etnográficos empodera a los pueblos por un lado, pero también cuestiona la categoría de “autor”, más allá de nuestras convenciones occidentales sobre derechos y autorías, cuando muchas veces los sujetos filmados, objetos frente a la cámara, definen en cada plano qué quieren mostrar y cómo. Los primeros filmes *kuikuro*, realizados bajo el apoyo de *Vídeo nas Aldeias*, fueron protagonizados principalmente por las madres de los jóvenes cineastas; ellas eran las únicas que accedían a ser entrevistadas por sus hijos, mientras que otros adultos de la comunidad veían a los jóvenes como perdiendo el tiempo con las cámaras y les exigían que fueran a trabajar como el resto de los jóvenes (Carelli 2011). Así filme alguien de la propia aldea o el realizador sea de afuera, igualmente hay que negociar el rol que se quiera jugar y, de acuerdo al resultado de esa negociación, podremos acceder a algunas personas y a otras no; esto define cómo será el filme y da protagonismo también a quienes no están frente a la cámara, porque ellos deciden también lo que está en el plano



cinematográfico o fuera de campo.

## Usos audiovisuales y géneros cinematográficos

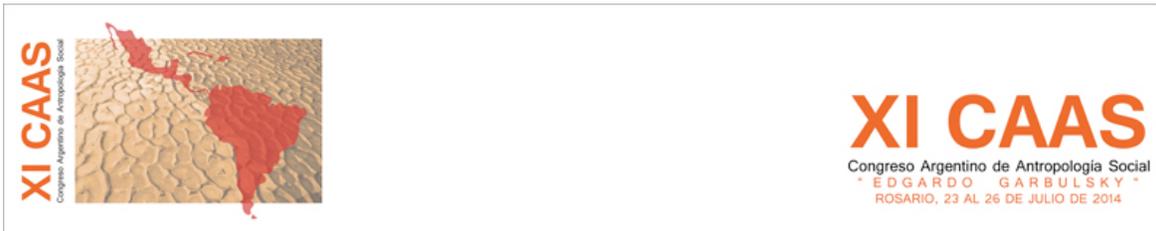
Cuando abordamos las producciones audiovisuales indígenas es interesante ver cómo los géneros se desdibujan y entrecruzan continuamente —ya dijimos que el abanico de producciones es de lo más variado—. En este punto me interesa analizar qué rol toma la ficción dentro de las comunidades. En mi trabajo dentro del proyecto Etsa-Nantu/Cámara-Shuar<sup>8</sup> (coordinado por Verenice Benítez y Domingo Ankuash) he participado en el dictado de talleres en la comunidad shuar (jíbaros) de Kupiamais, en la Amazonía ecuatoriana. Desde 2013 estoy en contacto con los organizadores del proyecto y acompaño el proceso de apropiación de las herramientas audiovisuales (en mayo-junio de 2014 dicté los talleres que menciono).

Esta comunidad se interesó por el aprendizaje del uso de las cámaras al verse amenazada por las empresas mineras que buscan explotar la región, las cuales causarían el desplazamiento de los pobladores y provocarían importantes perjuicios sociales y ecológicos. Por este motivo, tres hombres aprendieron a usar cámaras portátiles a fin de registrar enfrentamientos y conflictos políticos en las asambleas y reuniones a las que asistieran. Pero los asistentes a los talleres de cine fueron, en cambio, otro público: más de 20 niños, además de jóvenes y adultos, tanto hombres como mujeres, se acercaron a conocer de qué se trataba aprender a filmar, y, en el momento de proponer un tema sobre el que trabajar, la ficción se impuso de forma unánime. Más de diez historias fueron narradas por los diferentes participantes, todas historias míticas que constituyen la memoria shuar, actualmente amenazada por los rápidos cambios vividos por esta sociedad en los últimos 40 años. Este cúmulo de conocimientos es lo que decidieron que había que registrar en video, con todo el rigor que se pudiera.

De las diferentes historias míticas propuestas se seleccionaron dos: una sobre un aparición de *Iwianch*, un ser no-humano, asociado a la noción occidental de “diablo”, personaje del que se conocen muchísimas historias sobre sus apariciones y accionar. La

---

<sup>8</sup> Para más información ver: [www.camara-shuar.org](http://www.camara-shuar.org)



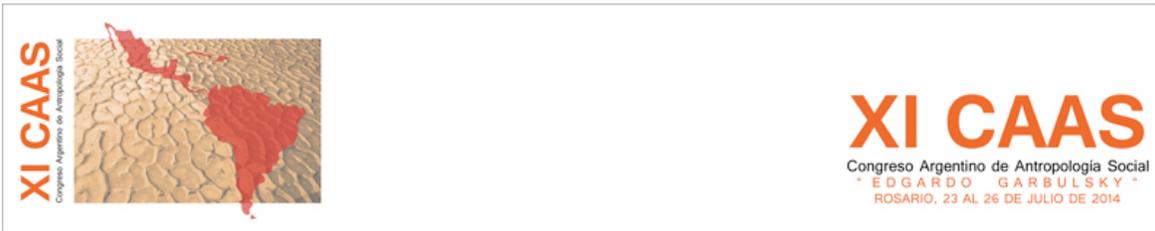
segunda fue *Tsunki nua*, la historia de un personaje mítico encarnado por una mujer pez que dio origen al pueblo shuar. Me interesa rescatar de estas dos historias cómo fueron construidas sus narraciones y cómo, a través del uso del cine, se logró el intercambio entre actores sociales que generalmente no interactúan de forma directa, al menos en relación a los mitos y la memoria social. También se cristalizaron relaciones de poder y autoridad.

Vale aclarar que la segunda historia fue escrita y guionada colectivamente, plano por plano, y cuando estaba filmada en un tercio de su totalidad y fuimos a visitar a un anciano y referente local con el fin de grabar la voz en *off* de la película en lengua shuar, éste nos preguntó: “¿Quién les contó esta historia? Está mal contada. Tienen que preguntarle a los mayores”. Nos sugirió que volvámos a compilar la historia y nos sugirió algunas personas que podían colaborar. A pesar de que el rodaje estaba avanzado y que era la películas más larga y compleja, todos los participantes del taller estuvieron de acuerdo con que era mejor seguir los consejos del anciano y compilar la “verdadera” historia —si bien algunos reconocían que no existía una historia, sino varias, la autoridad de los mayores como jueces de la validez de los relatos fue ampliamente acatada.

12

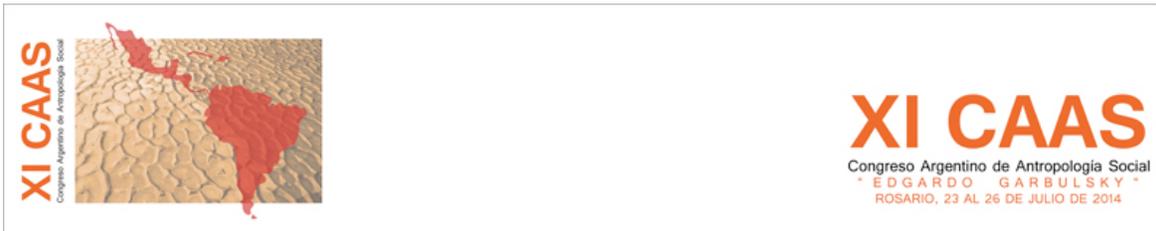
El filme que sí pudimos concluir fue *Iwianch* (cortometraje de 7 minutos), que narra cómo este ser no-humano se presenta una noche a la casa de una mujer viuda<sup>9</sup>. Para el rodaje de este filme participaron niños y adultos, y un señor mayor nos prestó una casa tradicional shuar que utilizamos como locación. Franklin Mankash, un hombre de la comunidad, que desde febrero ha participado de los talleres, se encargó de la fotografía y el manejo de la cámara. Las mujeres y niños pusieron un gran esfuerzo en cuidar detalles como la vestimenta y la comida, e intentaron que los objetos que aparecieran en cuadro no fueran occidentales. El film se rodó en dos días y la edición duró otros cuatro de trabajo intenso. El producto final fue supervisado por Domingo Ankuash, líder local y coordinador del proyecto de cine Etsa-Nantu/Cámara-Shuar, quien, cuando vio la película

<sup>9</sup> Sinopsis: Esta mujer vivía con sus hijos sola, todas las noches la visitaba algún pariente y una noche llega un hombre que ella no reconoce, pensando que era un pariente lo invita a pasar y le ofrece comida. Finalmente se da cuenta que no era humano, ya que la comida que le había dado se aparece en el suelo, porque una de las características de *Iwianch* era tener un agujero en la garganta que hacía que la comida cayera al suelo. La mujer asustada despierta a sus hijos y les explica que habían recibido la visita de *Iwianch*.



terminada, se enojó. Con cierta desilusión le preguntamos por qué le parecía que estaba mal, y nos respondió: “Los jóvenes están perdiendo el idioma shuar, así no se debe hablar”. Y nos explicó cómo tradicionalmente se saludaba entre shuaras al entrar a la casa de alguien y qué palabras exactas se utilizaban para ofrecer la chicha. Después de su dura crítica concluyó que estaba bien como un comienzo, pero que habría que mejorarlo, cuidar esos detalles, y que los jóvenes deberían reaprender la lengua y las maneras tradicionales de vincularse entre las personas. Así nos dimos cuenta de que este pequeño cortometraje de ficción —concebido originalmente como un ensayo cinematográfico colectivo— cobró la forma de un proyecto de recuperación cultural. Para los adultos, el cine era una manera de que los jóvenes se vuelvan a interesar por las historias de sus antepasados. Para esta comunidad shuar, la ficción pasó a ser un espacio de recuperación cultural, de recuperación de lo que ellos denominan “cultura” y que consideran que está en riesgo. Los adultos reclamaron un espacio para supervisar lo que filmábamos; debían aconsejarnos plano a plano. Las sociedades shuar no tienen una jerarquía social verticalista, los líderes sólo ejercen su autoridad en situaciones de conflicto o de guerra, pero en cuanto al cine, sólo los mayores se erigieron como referentes con voz autorizada para decidir qué estaba bien y qué estaba mal. En este sentido, la ficción entre los shuar cobró la forma de un espacio de recuperación cultural, donde se cristalizaron relaciones de autoridad sobre la base de un principio de autoridad fundado en la edad y la experiencia de los mayores para narrar historias.

Otro uso de los géneros cinematográficos lo podemos encontrar en Bolivia en la experiencia del CEFREC-CAIB, que viene trabajando desde 1989 de forma sostenida en la formación de comunicadores y realizadores de cine comunitario en diferentes regiones bolivianas. Los filmes realizados en el marco del proyecto CEFREC-CAIB no son ajenos al contexto social en el que se inscriben. Generalmente, estos filmes narran momentos vividos por las comunidades, algunos trágicos (violencia doméstica, tortura, apropiación de tierras) y otros que narran el día a día o incluso historias de amor. Como lo propone Zamorano (2009), en el caso de Bolivia el cine puede ser una manera de “intervenir en la realidad”, a nivel local y regional, y también aportar a un proceso de recuperación de conciencia histórica, anteriormente transmitida oralmente por los ancianos. A través de la película histórica *¿Ahora de quién es la verdad?* (2006), dirigida por el comunicador

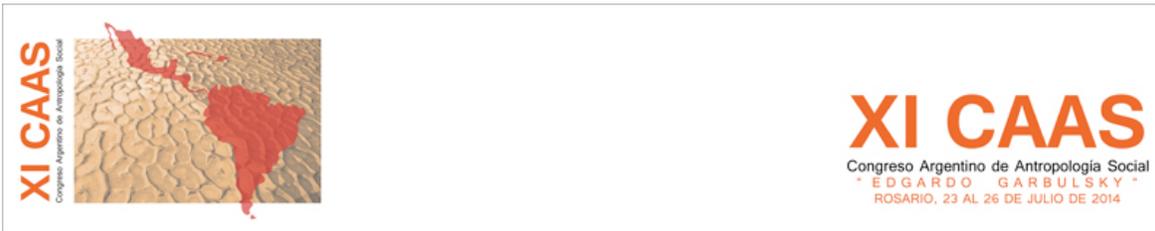


Alfredo Copa, Zamorano muestra cómo la realización audiovisual es un medio para la recuperación de la conciencia histórica y cómo también incentiva la acción política. En una entrevista, Copa cuenta que después de la proyección de su película la gente preguntaba: "¿Cómo hemos llegado a esto? ¿Por qué tantos de nosotros tuvimos que morir? Nuestros abuelos sufrieron, sufrieron tal violación... [y reflexiona] La educación debe mejorar todo esto, ¡con más razón! La gente toma fuerza, sabe que la Constitución es importante, que esto debe cambiar" (Zamorano 2009, p. 267). En este sentido, el cine sirve para objetivar la propia historia y producir un nuevo interés político en los cambios constitucionales y sociales, en los que los pueblos indígenas bolivianos comienzan a tomar parte.

En cuanto al género ficción, Iván Sanjinés, director del CEFREC, dice: "La ficción tiene un público más cautivo, porque la ficción recupera la oralidad, ceremonias, las manifestaciones artísticas, la música. En la ficción tiene más relevancia lo comunitario y la sociedad en general. Pero eso siempre depende de la necesidad y la utilidad que se tenga. Por ejemplo, se hizo un documental de la Asamblea Constituyente, ese es imposible hacerlo ficción, y ha sido muy importante y hasta hoy en día se sigue utilizando en comunidades y en muchas regiones". La ficción es muchas veces el espacio donde las comunidades pueden abordar problemas en plural, sin señalar ni culpabilizar a individuos particulares —como, por el contrario, podría pasar en el género documental, donde los personajes encarnan sus historias en primera persona—. La ficción abre un espacio de libertad expresiva útil para denunciar situaciones en las que la gente no se ve culpabilizada. La narrativa de ficción permite recrear situaciones identificables por miembros de la comunidad y, de manera más amplia, abordar temas comunes a distintos grupos indígenas, como lo son los conflictos por la tierra, la ecología, la violencia colonial. Como lo sugiere Zamorano, estas películas promueven una "intervención de la realidad".

### **El cine como proceso**

Para finalizar quisiera agregar algunas palabras en torno a un tema ineludible en el momento de pensar el cine indígena. Ante todo, las producciones audiovisuales indígenas no responden a las demandas del cine comercial realizado en nuestras sociedades

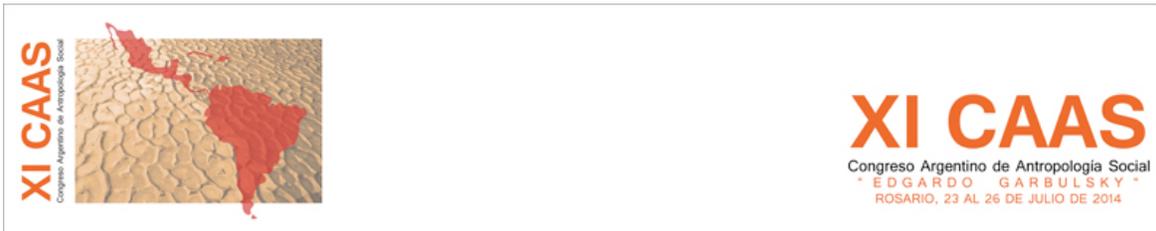


occidentales; la única eficacia o “éxito” que se espera de una película es que guste a la comunidad local y, en algunos casos, que pueda circular por festivales especializados o encuentros con otros pueblos. Generalmente, las películas más políticas o de denuncia son de las que se espera que tengan alguna repercusión o respuesta. Hay muchas otras películas que son atesoradas como “archivo cultural” y conservadas al interior de las comunidades, cuya única función es la de resguardar historias, rituales y cantos para las futuras generaciones. Uno de los aspectos más importantes para comprender este cine es concebirlo como un proceso cinematográfico en el que se cristalizan luchas, relaciones sociales y de autoridad, de cooperación al interior y por fuera de las comunidades, y, en muchos casos, el producto final —es decir, el filme— tiene una importancia secundaria.

15

Cuando algunas personas interesadas en el cine me han preguntado sobre mi tema de investigación, muchas veces se sorprenden al escuchar que los indígenas filman o, al menos, se sorprenden al saber que hay suficiente material para abordar una investigación a largo plazo. En algunos casos, cuando me preguntan si son los blancos los que enseñan a filmar, rápidamente llegan a la precipitada conclusión de que las producciones resultantes carecerán de una impronta propia. El tema de la "autenticidad" vuelve a asediar como un fantasma la imaginación occidental sobre el aborigen, que rápidamente lleva a concebir el cine de los indígenas como imitaciones empobrecidas. El aprendizaje de nuevas formas de representación por parte de éstos sigue generando sospechas. Si volviéramos a recordar el temor de James Faris de transformar las imágenes registradas por los “otros” en objetos de consumo occidental, la respuesta que le podríamos dar hasta ahora es que el occidente no está interesado en “consumir” este cine “no auténtico”, y esto, en parte, es lo que lo salva y permite que tenga su espacio y lógica propias.

Cuando Worth y Adair llegaron a Pine Spring (Arizona) para enseñar a los navajos a usar cámaras, presentaron su proyecto a Sam Yazzie, un líder local, que los asesoraría y actuaría como intermediario ante la comunidad. Después de escuchar los detalles del proyecto, Yazzie les hizo algunas preguntas. La primera fue: "¿Hacer películas les hará daño a las ovejas?". Sol Worth contestó que no había ninguna posibilidad de que las ovejas sufrieran algún daño. Yazzie siguió preguntando: "¿Hacer películas les hará algún



bien a las ovejas?". Después de la respuesta negativa de Worth, Yazzie finalmente concluye: "Entonces, ¿por qué hacer películas?" (Worth y Adair 1972: 4<sup>10</sup>).

Después de este breve recorrido por algunas experiencias de cine indígena, podemos decir que el cine ha hecho posible el encuentro reflexivo de muchos pueblos con su propia imagen, con el conocimiento y el reconocimiento de los ancianos; promovió el intercambios entre jóvenes y mayores; dio a muchos pueblos la oportunidad de contar una historia "descolonizada" de sí mismos; y alentó, tanto el encuentro entre las comunidades para el entendimiento mutuo como el intercambio con los "blancos" que enseñan el cine como una forma de activismo por un mundo con menos prejuicios, un mundo en el que las minorías encuentren herramientas para hacer frente a distintos tipos de violencia. Creemos entonces que estos elementos podrían ayudarnos a responder algo al sabio de Yazzie: Sí, el hacer películas hará bien a las ovejas.

### **Bibliografía:**

16

Carelli, V. (2011). Um novo olhar, uma nova imagem. In *Vídeo nas Aldeias Project* (Ed.), *Vídeo nas aldeias, 25 anos: 1986 - 2011*. Olinda, PE, Brasil: Vídeo nas Aldeias.

Carelli, V. (2013). Video nas aldeias, una propuesta de seducción cultural. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 21, 51–63.

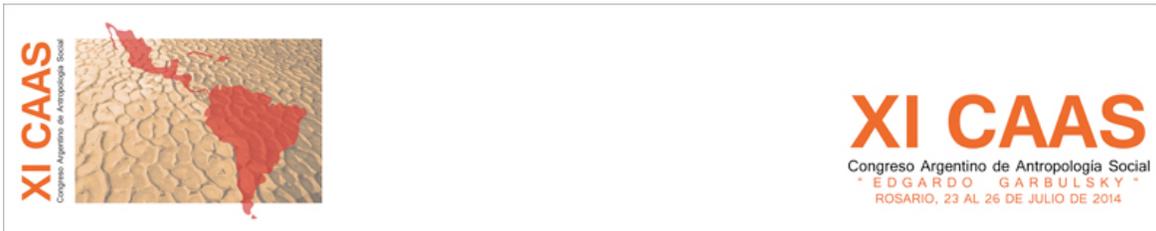
Carvalho, A., Carvalho, E. I. de, & Carelli, V. (2011). *Vídeo nas aldeias, 25 anos: 1986 - 2011*. (Video nas Aldeias (Project), Ed.). Olinda, PE, Brasil: Vídeo nas Aldeias.

Córdoba, A. (2011). Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina. *Comunicación Y Medios. Universidad de Chile*, 24, 81–107.

Dubin, M. (1998). From Artful Ethnography to Ethnographic Art: The Enduring Significance of the Navajo Film Project: Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology. *Visual Anthropology Review*, 14(1), 73–75. doi:10.1525/var.1998.14.1.73

Faris, J. F. (1992). Anthropological transparency: film, representation and politics. In P. I.

<sup>10</sup> La traducción es mía. El original en inglés dice: Will making movies do the sheep any harm? [...] Will making movies do the sheep good? [...] Then why make movies?.



Crawford & D. Turton, . Manchester University Press in association with the Granada Centre for Visual Anthropology ; Distributed exclusively in the USA and Canada by St. Martin's Press.

Faris, J. F. (1993). Response to Terence Turner. *Anthropology Today*, 9(1), 12–13.

Faris, J. F. (1997). Comentaire dans J. Weiner: “Televisualist Anthropolgy. Representation, Aesthetics, Politics.” *Current Anthropology*, 38(2), 211–2013.

Ginsburg, F. (1991). Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village? *Cultural Anthropology*, 6(1), 92–112.

Ginsburg, F. (1994). Embedded Aesthetics: Creating a Discursive Space for Indigenous Media. *Cultural Anthropology*, 9(3), 365–382. doi:10.1525/can.1994.9.3.02a00080

Ginsburg, F. (2002). Screen Memories: Resignifying the Traditional in Indigenous Media. In F. Ginsburg, L. Abu-Lughod., & B. Larkin, *Media Worlds: Anthropology on New Terrain* (pp. 39–57). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Ginsburg, F. (2011). Video Kinship: A Review of Meeting Ancestors and We gathers as a family. In Vídeo nas Aldeias Project (Ed.), *Vídeo nas aldeias, 25 anos: 1986 - 2011*. Olinda, PE, Brasil: Vídeo nas Aldeias.

Ginsburg, F. D., Abu-Lughod, L., & Larkin, B. (Eds.). (2002). *Media worlds: anthropology on new terrain*. Berkeley: University of California Press.

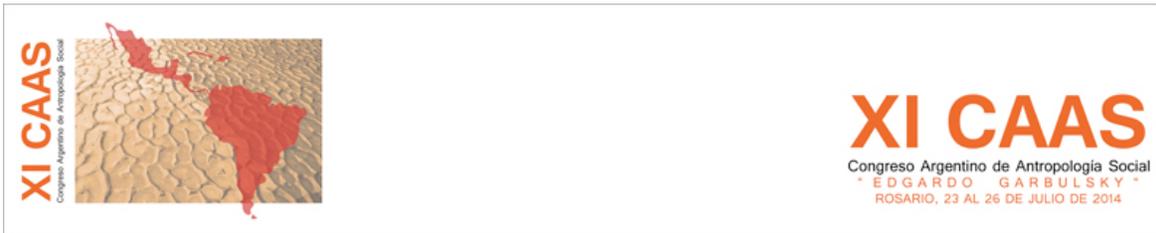
Hall, S. (1996). *Questions of cultural identity*. (P. Du Gay, Ed.). London ; Thousand Oaks, Calif: Sage.

Himpele, J. (2004). Packaging Indigenous Media: An Interview with Ivan Sanjinés and Jesús Tapia. *American Anthropologist*, 106(2), 354–363. doi:10.1525/aa.2004.106.2.354

Peterson, L. C. (2011). “Reel Navajo”: the linguistic creation of indigenous screen memories. *American Indian Culture and Research Journal*, 35(2), 111–134.

Peterson, L. C. (2013). Reclaiming Diné Film: Visual Sovereignty and the Return of *Navajo Film Themselves*. *Visual Anthropology Review*, 29(1), 29–41. Retrieved from <http://doi.wiley.com/10.1111/var.12002>

Scandizzo, H. (2008). Iván Sanjinés y el culto a la comunicación audiovisual indígena.



Schiwy, F. (2003). Film, Indigenous Video, and the Lettered City's Visual Economy. In S. Castro-Klaren (Ed.), *A Companion to Latin American Literature and Culture* (pp. 647–664). Oxford, UK: Blackwell Publishing Ltd.

Schiwy, F. (2009). *Indianizing film: decolonization, the Andes, and the question of technology*. New Brunswick, N.J: Rutgers University Press.

Turner, T. (1990). The Kayapo Video Project: a Progress Report. *Commission on Visual Anthropology Review*, 7–10.

Turner, T. (1992). Defiant images. The Kayapo appropriation of video. *Anthropology Today*, 8(6), 5 – 16.

Turner, T. (1997). Comentario dans J. Weiner: "Televisualist Anthropology. Representation, Aesthetics, Politics." *Current Anthropology*, 38(2), 226–229.

Video nas Aldeias (Project). (2011). *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. (A. Carvalho, E. I. de Carvalho, & V. Carelli, Eds.). Olinda, Pernambuco, Brasil: Vídeo nas Aldeias.

Weiner, J. F. (1997). Televisualist Anthropology. Representation, Aesthetics, Politics. *Current Anthropology*, 38(2), 197–211.

Worth, S. (1981). *Studying visual communication*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Worth, S., & Adair, J. (1970). Navajo Filmmakers. *American Anthropologist*, 72(1), 9–34.

Worth, S., & Adair, J. (1972). *Through Navajo eyes; an exploration in film communication and anthropology*. Bloomington: Indiana University Press.

### **Filmografía:**

Carelli, V. (1990). *O espírito da TV*. Vídeo nas Aldeias.

Carelli, V. (1993). *Eu já fui seu irmão*. Vídeo nas Aldeias.

Carelli, V., & Gallois, D. (1993). *A arca dos Zo'é*. Vídeo nas Aldeias.

Massot, C. (1988). *Nanook Revisited*. Documentaire, Films for the Humanities and Sciences. Retrieved from <http://ffh.films.com/PreviewClip.aspx?id=2983>