

RESEÑAS

Freya Schiwy. *Indianizing Film. Decolonization, the Andes, & the Question of Technology*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2009. 282 pp.

Freya Schiwy inicia la “Introducción” de su libro aclarando los puntos centrales de una investigación que lleva realizando ya un tiempo y de la cual ha obtenido frutos que han resultado en algunas publicaciones, y en la que la lectura de W. Mignolo, Ángel Rama y Fernando Ortiz la instan al debate de las ideas concebidas en torno al mestizaje, el colonialismo y la hegemonía del poder ahora desde la perspectiva del subalterno indígena convertido en protagonista, articulando la descolonización del poder y el descenramiento de la mirada imperial.

La investigación de la autora se centra en la fuerte presencia y utilización de la tecnología audiovisual –videos, documentales y películas– entre los miembros de las colectividades indígenas de América Latina, analizando en particular la situación de Bolivia, Ecuador y Colombia. Estas tecnologías, propias de lo que Rama llama “la ciudad letrada” de Occidente, están siendo sometidas a la intervención de activistas, cineastas, dirigentes indígenas y sus colaboradores, quienes ven en los

medios audiovisuales la posibilidad de contrarrestar la mirada colonialista y hegemónica establecida desde los inicios de la conquista. Desde esta perspectiva, el análisis del filme indígena permite comprobar que se están aboliendo los estereotipos indígenas presentes en el imaginario colonial desde el descubrimiento de América.

Este tipo de iniciativas han sido lideradas por agrupaciones como CEFREC-CAIB, CLACPI, CONAIE y CRIC –los productores de filmes a los cuales la autora se remite– y cuya meta ha sido crear una filmografía hecha por indígenas y dirigida a un público exclusivamente indígena; hay ahí claramente un cambio de mirada.

El libro está dividido en siete capítulos a partir de una “Introducción” titulada “The Question of Technology”, en la que se presenta el estado de la cuestión del film indígena en América Latina señalando los esfuerzos de muchos de los pueblos originarios del continente por llevar a buen puerto este tipo de empresas, en las que, no obstante, muchos son contrarrestados por el poder del más fuerte. Es aquí que la autora señala las causales de dicha dificultad sumadas a los sólidos pasos que dan los países antes mencionados y los ejemplos

de otros en un estado de avance mayor como México y Brasil. En el segundo capítulo, titulado “Castings New Protagonists”, se suma a lo ya enunciado en la “Introducción” la trascendencia que adquiere el cambio de perspectiva de la descolonización al privilegiar al elemento femenino como portador de la sabiduría indígena, además de ser la que proyecta en la herramienta visual una suerte de demanda por la igualdad que no va sólo referida a su contraparte quechua o aymara, sino también a la nación. Es el eterno conflicto de integración y subalternización de los pueblos originarios que se arrastra desde la colonización y que se intensifica durante la formación de las naciones americanas. En el tercer capítulo, “Cinematic Time and Visual Economy”, se enfatiza la reinención de las culturas indígenas a través de la puesta en escena de mitos e historias propias de los pueblos, pero reactualizados. En el capítulo cuatro, que lleva por nombre “Gender, Complementary, and the Anticolonial Gaze”, la autora señala tres estrategias que validan la producción de videos y documentales de ficción y no ficción, con un guiño al cine melodramático hollywoodense. En el capítulo cinco, “Nature, Indians, and Epistemic Privilege”, aborda las diferentes formas de aproximarse a la realidad y al conocimiento, entendiendo que la sabiduría indígena es prioritaria; además añade el humor como un factor importante al momento de rescatar la cultura. En el capítulo seis, “Specters and Braided Stories”, señala la importancia de las danzas, relatos, mitos y otras mani-

festaciones culturales propias de los indígenas como formas de preservar la identidad y la memoria. Por último, en el capítulo siete, “Indigenous Media and the Market”, termina revisando las formas de negociación de las colectividades para difundir sus producciones y al mismo tiempo cuestiona la explotación por parte de multinacionales que arrasan con los bosques, la coca y los suelos andinos. Cierra el libro el apartado titulado “Afterword”, suerte de conclusión señera del seguimiento de la producción audiovisual latinoamericana y de las repercusiones políticas que tiene esta creciente industria mediática indígena en el continente. La obra se completa con profusas notas, además de una amplia bibliografía y filmografía sobre el tema.

En su investigación, Schiwy plantea algunas interrogantes: ¿cómo los realizadores adaptan esta tecnología aparentente “extraña” con el objetivo de fortalecer sus culturas? ¿Cuán importante es la representación y el rol de la mujer en estas producciones? ¿Cómo estos videos en comparación con esfuerzos anteriores –del Tercer Cine– crean una mirada anticolonial? ¿Cómo se negocian las aperturas y las trampas del mercado mundial para la película multicultural? ¿Cómo podrían los medios de comunicación indígenas contribuir a una mayor comprensión de la descolonización en los albores del siglo XXI? La autora explora estas interrogantes en la producción filmica de las comunidades indígenas señaladas y explica esta selección basada no sólo en el alto porcentaje de población indígena –por lo menos en

dos de los países estudiados, Bolivia y Ecuador, cuya población indígena representa por lo menos el 50% del total, mientras en Colombia sólo alcanza el 2%—, sino porque en los primeros la industria audiovisual ha sufrido un fuerte aumento; el caso de Colombia simboliza el surgimiento de estas prácticas. Tal contraste es lo que también le interesa plantear a la autora.

Activistas indígenas de todo el continente se adscriben a la tendencia de explorar a través de una cámara manual las vicisitudes de sus pueblos, las disputas violentas por el poder, la segregación racial en sus países y la restauración de sus tradiciones y cosmogonía por medio de relatos que van desde el simple video testimonial hasta la adscripción a las técnicas del cine hollywoodense en una línea argumental que no se entrega fácilmente a la simpleza; así muchos se internan en el mundo del cine de terror y fantasía donde mejor se desarrollan las tramas de los mitos ancestrales haciendo operativa su propia estética.

La finalidad de los filmes y documentales es fortalecer las culturas indígenas, incluyendo los modos de saber y las formas de transmisión de la memoria social. Lo primero se refiere a los mitos, rituales, sueños, las interpretaciones del mundo animado y las perspectivas críticas de la colonización. Lo segundo se refiere a la narración de cuentos, danzas, canciones, tejido, cestería, vestimenta y comida típica. La idea principal es descolonizar el conocimiento, contrarrestando así el proceso colonial de subalternización que les ha negado a los pue-

blos indígenas la posibilidad de articular y participar en los discursos y las prácticas que han dado forma a las sociedades de América Latina.

Los temas expuestos en los videos y documentales son variados y van desde la denuncia de opresión y discriminación, hasta relatos que tienen que ver con su mitología, creencias o el mundo onírico. También es una ventana para mostrar cómo viven las comunidades, su vida diaria alrededor de las actividades cotidianas del mercado y el cultivo de la coca, para así criticar los mecanismos de explotación y de represión que sufren ante la avalancha de transnacionales que caen en la zona y las políticas de gobierno que coartan sus medios tradicionales de subsistencia.

A mi parecer, el cuarto capítulo es el que ofrece respuestas a algunas de las interrogantes —de las tantas— que la autora plantea en el inicio del libro y que tienen relación con las problemáticas del género, la descolonización y la articulación de una otra mirada, todo en relación con el conocimiento y la sabiduría indígenas. En este capítulo, la problemática que plantea la autora es la contrapartida entre los géneros: por una parte, la mujer es la sostenedora y la redentora del hombre dentro de la cultura indígena, mientras por la otra, el hombre necesita del sacrificio femenino para no sucumbir a la pérdida absoluta de la creencia en su tradición y cultura. Así, los videos y documentales varios, en lugar de enfatizar las dificultades ante el racismo, llaman la atención sobre la problemática del género, considerado por las comunidades como de mayor transcendencia, aun por

sobre el racismo; esto visto desde la óptica intracultural haciendo frente a la configuración sobre el asunto del género y la mujer que el colonialismo impuso.

Es así como el video indígena reconfigura la mirada patriarcal del Imperio en lugar de iniciar una oposición explícita hacia la dominación colonial. Según Schiwy lo hace efectivo a través de 3 estrategias: 1.- *Complementariedad de género*: donde tanto hombre y mujer son responsables del proceso de descolonización, es decir, de erradicar la mirada imperial; no sólo a partir del reencuentro del hombre con la cultura a través de la mujer, sino por la mediación del diálogo en que ambos protagonistas deciden enaltecer su cultura, ya sea a través del trabajo mancomunado, la difusión de las tradiciones, la fe en éstas, dando por sentado que la raíz del asunto de género es puramente colonial y que no existe ni existió previamente en las comunidades indígenas. De ahí proviene la idea de la complementariedad de género que se observa en los filmes y documentales. 2.- *Crítica velada a través del melodrama*: donde los filmes y documentales critican la situación actual de las comunidades, más allá de proclamar una vuelta idealizada al pasado precolombino. En estas producciones no sólo se critican las relaciones humanas, más allá de una cuestión de género o racismo, sino que se observan los cambios sociales de las comunidades en términos de religión o clase, articulando una crítica al patriarcado que la mujer subvierte exigiendo un cambio en la enquistada tradición. 3.- *Cambios en la política de género*:

donde la autora explica la existencia de una complementariedad de género en las comunidades de los Andes, una especie de “tercer género”, fuerza mediadora central que fue subalternizada por el énfasis puesto en la dualidad de género durante el periodo colonial. Esta cuestión no aparece en los videos y documentales, obedeciéndose más bien el sistema social heterosexual, por lo tanto, lesbianas, *gays* y transexuales no tienen cabida en estas producciones. La conclusión de la autora es que aun frente a esta contradicción, se están operando cambios dentro de los pueblos de los Andes –los declarados *queer*, transexuales y *gays* de otras comunidades–, lo que lleva a los de Bolivia, Colombia y Ecuador a una profunda reflexión al respecto.

El libro está muy bien documentado; es notable el conocimiento de cada uno de los filmes analizados; pero falta sustancia a su propio planteamiento teórico acerca de lo que representan estos filmes para las poblaciones indígenas, fuera de la discusión de si entran o no al círculo del capitalismo tardío. La idea del título *Indianizing*, unida a la noción de descolonización, se maneja y se plantea de manera sustanciosa en la “Introducción” y sobre todo en el cuarto capítulo, pero no se termina de comprender cuál es la dimensión real de la problemática del género para el indígena en cuanto al uso de la tecnología. Se entiende que hay una diferenciación de roles dada la posición del sujeto en la cultura indígena, pero esto al parecer pasa a segundo plano tomando en cuenta que el film es el resultado de un trabajo

colaborativo donde la participación de ambos géneros es crucial para lograr ese objetivo. Esto último se hace visible sobre todo en el nivel de la realización.

En el primer capítulo, creo que la comparación con el testimonio no es suficientemente esclarecida por la autora, lo que hacia el final del apartado se deja entrever como una asociación no muy acertada. ¿Acaso el realizador indígena no entra en correspondencia con la cultura hegemónica para hacerse de las herramientas tecnológicas de la misma forma en que el testimoniante debe entrar para hacerse escuchar? El testimonio es sólo otra forma de hacerse parte de la sociedad e incluso de la comunidad de origen, es una forma de salvaguardar la cultura, aunque sea mediaticada por los letrados. Aun así pienso que si ha de hablarse de testimonio debe hacerse con mayor detenimiento; mi impresión es que ese detalle faltó al momento de abordar el asunto.

Lo que se plantea en el libro es que el filme indígena se hace y se distribuye sólo a las comunidades indígenas, pero a lo largo del mismo se enfatiza la interrelación que surge a raíz de estos videos y documentales entre los miembros de las comunidades, así como con otros pueblos indígenas del orbe y con una tal vez limitada audiencia “no indígena” que tiene acceso a ellos a través de festivales de cine indígena y en algunos casos vendidos a cadenas de televisión con serios alcances culturales y de rescate del patrimonio indígena. Creo que hay que abrirse a la posibilidad de una “no” exclusividad de estas

producciones dirigidas a una audiencia determinada; por el contrario, hay que considerar que existen “otros” espectadores tal vez igualmente interesados o que accederán a estas producciones de manera casual. El punto es tal vez cómo esos espectadores ven estos filmes, lo que ya apunta al complejo proceso de recepción.

Lo que sí deja en claro la investigación de Schiwy —y a lo que finalmente apelan los “responsables” de los filmes y documentales y todo el equipo realizador— es el énfasis por modificar la noción de que la responsabilidad de mantener viva la cultura y las tradiciones es sólo de algunos —en este caso de las mujeres: madres, abuelas, hijas—, sino de todos los miembros de la comunidad. Sin embargo, se pierde cuando debate sobre si el indígena percibe el uso de la tecnología como un sometimiento a las prácticas colonizadoras o neocolonizadoras de Occidente. La autora discute la problemática de la descolonización vs. la ciudad letrada contraponiendo a Mignolo y Rama para argüir que el uso de la tecnología en las comunidades es una práctica que se aleja de los maniqueos intereses del mercado, y eso puede ser así, pero no se puede negar que son ellos los que han decidido acceder a la tecnología, por lo que no podemos hablar de una imposición, sino más bien de un uso de la misma adecuada a sus intereses, expectativas y principios. No puedo dejar de mencionar que si bien ellos realizan estos filmes y documentales para las comunidades indígenas de Latinoamérica, son en su mayoría financiados por ONGs y otros orga-

nismos de origen europeo —precisamente las dos instituciones que colaboran con estas agrupaciones son AECI (Agencia Española de Cooperación Internacional) y Mugarik Gabe, de origen vasco—. Este aspecto no se discute en el texto.

Finalmente, hubiese sido interesante que la autora presentara un contexto mayormente pormenorizado de la realidad de la producción audiovisual en otros países de América Latina, como en cierta medida lo hizo con México y Brasil. Entonces cabe la pregunta: ¿existe este tipo de manifestaciones en otros países, mirando más bien hacia los Andes centrales y el Cono Sur del continente (me refiero a Perú, Argentina, Chile)? Y por último y también en relación con este punto: ¿cuáles son las repercusiones de movimientos de esta índole en estas otras naciones y en los grupos indígenas que éstos albergan? Tal vez éste sea tema para otra investigación.

Lorena P. López Torres
Freie Universität Berlin

Fernando Fabio Sánchez y Gerardo García Muñoz. *La luz y la guerra: el cine de la Revolución mexicana*. México, D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010. 688 pp.

La luz y la guerra: el cine de la Revolución mexicana es una colección de ensayos dedicados al estudio y a la representación cinematográfica de la Revolución mexicana entre los años 1910 y 1929. En la mayoría de los artículos se resalta la importancia de la producción fílmica sobre

la Revolución, afirmándose que antes de que surgiera la narrativa sobre la Revolución o el interés hacia lo indígena, se encontraba “el cine de la Revolución”. Asimismo, este libro analiza largometrajes que se producen a través de las distintas fases de la Revolución, es decir, desde sus inicios hasta su término, pasando por diferentes etapas. El corpus cinematográfico comprende desde los levantamientos maderistas en Ciudad Juárez en 1911 y termina en 2010, año que se estrena *Chicogrande* de Felipe Cazals. Por lo tanto, este texto examina las relaciones entre el corpus fílmico, la idea de la Revolución mexicana, el proceso de construcción del México moderno y la presencia del régimen posrevolucionario. De tal manera, este libro brinda una serie de encuentros y desencuentros entre el Estado, los grupos intelectuales y la Revolución misma. Definiéndose tradicionalmente lo que fue la Revolución mexicana como construcción de una identidad nacional, esta obra ofrece otros relatos y distintas lecturas sobre la representación que se ha hecho de este evento histórico.

La luz y la guerra comprende doce artículos críticos escritos por catedráticos, una introducción de Fernando Fabio Sánchez, un preámbulo del prestigioso director de cine Felipe Cazals y una sección de conclusiones de Gerardo García Muñoz. Además, a lo largo del texto se encuentran ilustraciones (fotogramas, fotos, carteles y afiches) con sus debidas leyendas o interpretaciones que hacen los autores sobre los temas expuestos. Al final del volumen también se ha añadido