

**Sociedad,
cultura y literatura**

Carlos Arcos Cabrera, compilador

Sociedad, cultura y literatura



FLACSO
ECUADOR



Ministerio
de Cultura

© De la presente edición:

FLACSO, Sede Ecuador

La Pradera E7-174 y Diego de Almagro

Quito-Ecuador

Telf.: (593-2) 323 8888

Fax: (593-2) 3237960

www.flacso.org.ec

Ministerio de Cultura del Ecuador

Avenida Colón y Juan León Mera

Quito-Ecuador

Telf.: (593-2) 2903 763

www.ministeriodecultura.gov.ec

ISBN: 978-9978-67-207-5

Cuidado de la edición: Bolívar Lucio y Paulina Torres

Diseño de portada e interiores: Antonio Mena

Imprenta: Rispergraf

Quito, Ecuador, 2009

1ª. edición: junio 2009

Índice

Presentación	9
Introducción	11
PARTE I	
Martins Pena e o dilema de uma sensibilidade popular numa sociedade escravista	43
Antonio Herculano Lopes	
Humberto Salvador y la entrada de Sigmund Freud en las letras ecuatorianas	55
Fernando Balseca	
El problema de la subjetividad en <i>Autorretrato de memoria</i> de Gonzalo Millán	73
Biviana Hernández	
Cuerpo, sensualidad y erotismo: espacio de resistencia desde el cual las narradoras centroamericanas impugnan los mandatos simbólico-culturales	89
Consuelo Meza Márquez	
Diferenças culturais e dilemas da representação	105
Diana I. Klinger	

Opiniones cruzadas sobre veinte años de narcotráfico en Colombia	121
Gabriela Pólit Dueñas	
Entre un tapete persa, un Cadillac y Walden. <i>Las Hojas Muertas</i> de Bárbara Jacobs	135
Hélène Ratner Zaragoza	
“Caracas, ciudad multicultural de los noventa en las novelas: <i>La Última Cena</i> de Stefanía Mosca (1957) y <i>Trance</i> de Isabel González (1963)”	151
Laura Febres de Ayala	
<i>Hasta no verte Jesús mío</i> (1969) de Elena Poniatowska: ¿testimonio o Literatura contestataria?	169
María Miele de Guerra	
Dimensões sensíveis da brasilidade modernista; eboços de uma genealogia literária	179
Mônica Pimenta Velloso	
Desde la sumisión a la rebeldía: El deseo de sujeto femenino y su negación como estrategia de subversión en la obra de María Carolina Geel	193
Pamela Baeza Acevedo	
Cinco imágenes, un ensayo y su propia refutación	211
Ramiro Noriega Fernández	
Letras judaicas americanas: diálogo norte/sur en las autobiografías de Ariel Dorfman e Ilan Stavans	229
Rodrigo Cánovas	
Reordenando el margen discursivo de la violencia. <i>Los Santos Malandros</i> : una nueva representación simbólica/medial en Venezuela	243
Danuska González	

La construcción del sujeto cultural en el discurso y metadiscurso poético y visual mapuche 255
Sonia Betancour

El modelo mito-poético del mundo en la cultura quechua durante el Tahuantín Suyu 271
Ileana Almeida

Estrategias del discurso artístico mapuche como proyecto de autonomía estético-cultural 283
Mabel García Barrera

Traducción y literatura chicana: ¿cuán efectiva puede ser la adaptación? 303
Judith Hernández

PARTE 2

Cine, performatividad y resistencia. Apuntes para la crítica del documental indigenista en Ecuador 321
Christian León

Modernismo brasileiro e mídias audiovisuais: antropofagia globalizada 337
Sonia Cristina Lino

¿Recuerdas Juan?: el rastro del olvido en una película de J. Carlos Rulfo 351
Sua Dabeida Baquero

Energúmenos, best-sellers y cintas de vídeo: mal y subdesarrollo en El exorcista y Satanás 365
Emilio José Gallardo Saborido

PARTE 3

<i>Entre la ira y la esperanza:</i> una escritura y lectura desde la interdisciplinariedad	385
Michael Handelsman	
La polémica periodística y la formación de la inteligencia en Colombia en la segunda mitad del siglo XIX	399
Germán Alexander Porras Vanegas	
Tradição e Modernidade no Brasil Rural de Maria Isaura Pereira de Queiroz	409
Aline Marinho Lopes	
El barroco y la modernidad latinoamericana. Una lectura a la obra de Bolívar Echeverría	421
Gustavo Morello	
Pensamento crítico latino-americano e os projetos de sociedade na visão dos uruguaios Rodó e Vaz Ferreira e do peruano Mariátegui	437
Sonia Ranincheski	
Sociología, literatura e fome: um retrato da intolerância	453
Tânia Elias Magno da Silva	

Parte 2

Cine, performatividad y resistencia. Apuntes para la crítica del documental indigenista en Ecuador

Christian León*

Resumen

Sujeción, performatividad e indigenismo

En los años 1970 y 1980 hay un boom de documental indigenista en el Ecuador. En este periodo se produce un conjunto de películas que da cuenta del proyecto de nación al que aspiraban los mestizos como estrategia de modernización y sus tensiones con el naciente movimiento indígena. La filmografía de la época configura un tercer y último momento del discurso indigenista en el cine ecuatoriano. Luego de los trabajos de los pioneros filmados en los años 1920 y de la etapa de producción extranjera de 1950 y 1960, el documental indigenista alcanza su apogeo al amparo de la política nacionalista implementada por el Estado a partir de 1972. Desde entonces los cineastas mestizos, en colaboración con distintas entidades estatales, producen una gran cantidad de películas de temática indígena, emulando lo sucedido con anterioridad en la literatura y pintura del siglo XX. Esta producción surge paradójicamente acompañada de circunstancias que presagian la crisis del filme indigenista. Los rea-

* Licenciado en Sociología y Ciencias Políticas por la Universidad Central del Ecuador (UCE), Magíster en Estudios de la Cultura por Universidad Andina Simón Bolívar y candidato a Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Se ha desempeñado como profesor en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE) y en la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Fue editor de la revista *Cuadernos de Cinemateca* y es autor del libro *Cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*. E-mail: c1leon@yahoo.com

lizadores mestizos ven resquebrajarse los fundamentos que legitimaron su obra por efecto de tres factores: el agotamiento del paradigma nacionalista, la irrupción del movimiento indígena y la democratización de tecnología audiovisual a partir de la utilización de formato de video.

En este contexto me propongo investigar, a partir de dos documentales paradigmáticos de la época, las contradicciones sociales y políticas que se plantean al interior del texto fílmico indigenista. Al confrontar la narrativa de denuncia propuesto por el discurso tutor de los filmes con los reclamos indígenas que se dejan escuchar en los intersticios del relato, pretendo explorar los actos preformativos de dominación y resistencia étnica ocultos tras la cortina de la representación. A tono con las estrategias deconstructivas propuestas por la crítica poscolonial¹, intentaré un “análisis de las huellas, torsiones y silencios inscritos en los propios discursos dominantes” con la finalidad de poner en tela de juicio su poder prescriptivo (Rivera Cusicanquí, 1997: 16).

Para lograr esta tarea apelamos a dos grandes discusiones. Por un lado, la crítica de los discursos indigenistas en tanto aparatos de representación y dominación. Por otro, el análisis del poder preformativo que tiene la imagen para modelar la realidad. Investigaciones recientes (Muratorio, 1994; Guerrero, 1994, Figueroa, 2000) han mostrado cómo los discursos indigenistas actualizan categorías coloniales en el siglo XIX y XX a través de distintos aparatos de representación administrados por la intelectualidad ilustrada que asume el papel de abogar por el indio. Partiendo de estos desarrollos, consideramos al documental indigenista como manifestación de una conciencia ilustrada que se halla dirigida al espectador mestizo imbuido en la nueva cultura ciudadana que estaba gestada a partir de las políticas nacionalistas del Estado.

El carácter monológico que se verifica en el documental indigenista surge de un deseo de ordenar la heterogeneidad del registro fílmico den-

1 A pesar de los múltiples cuestionamientos que se han hecho sobre el uso de la teoría poscolonial en el contexto latinoamericano (Coronil, 1998; Lins Riveiro, 2001; Grüner, 2005), sus estrategias deconstructivas me parecen imprescindible para la crítica de las posiciones hegemónicas y subalternas construidas a través de la representación visual. El campo interdisciplinario de análisis discursivo, histórico y político abierto por el poscolonialismo sigue teniendo valor para cuestionar los mecanismos de dominación étnica y cultural que se ejerce desde el discurso eurocéntrico de la modernidad.

tro del relato ilustrado de “la desgraciada raza indígena”. Según este relato, agentes geográficos, biológicos, sociales y políticos han privado al indígena de su capacidad de agencia y discurso. La tarea de los intelectuales ilustrados es la denuncia de esta situación y la consiguiente redención de estos sujetos caídos en desgracia. Por esta razón, Andrés Guerrero sostiene que tras las narrativas blanco-mestizas de la redención indígena se esconden dos efigies heredadas de concepciones coloniales afianzadas en el siglo XIX. Por un lado, la imagen de un indio pasivo desprovisto de voluntad e incapaz de expresarse y asumir su propia defensa. Por otro, el semblante magnánimo del intelectual mestizo condescendiente hacia los inferiores étnicos (Guerrero, 1994: 198). Las imágenes del indio sin capacidad de agencia política y la del intelectual redentor, agente de la cultura occidental, son remozadas en el siglo XX por cierta intelectualidad de izquierda que apadrinó al indígena y denunció su explotación inhumana. Esta actitud, heredada de esa matriz de dominación que Aníbal Quijano denominó como “la colonialidad del poder” (1999), es la que se va a expresar primero en el indigenismo pictórico y literario y posteriormente se va a trasladar al cine. De esta manera, como lo apuntamos en otro lugar, el documental indigenista actualiza un proceso de jerarquización y subordinación de la diferencia proveniente de la forma colonial de dominación (León, 2005: 128).

Sentado esto, es fundamental el análisis, no sólo la significación sino también los actos de poder que el discurso fílmico indigenista produce. Como lo han planteado los teóricos de los actos performativos (Austin, 1990; Derrida, 1998; Butler, 1993), los enunciados no sólo producen mensajes referenciales de carácter constatativo sino que actúan a través de enunciados ilocutivos en donde el poder ejerce como discurso. El documental indigenista, es un caso paradigmático en el cual la imagen opera con una fuerza performativa creando aquello que muestra. Apoyado en la tecnología cinematográfica y su capacidad de crear efectos de realidad, produce un enunciado audiovisual cargado de un poder prescriptivo. Con sus imágenes visibiliza al indígena al mismo tiempo que insta una serie de imaginarios que tienen efectos en lo social. En ese sentido, no sólo muestra un indígena preexistente sino que lo produce al ponerlo en contacto con una serie de discursos, instituciones y tecnologías. Estamos

frente a ese intento de “saber cómo se han constituido los sujetos a partir de la multiplicidad de los deseos, de las fuerzas, de las energías, de las materialidades, de los pensamientos, etc.” sobre el que insistió Foucault (1991: 151). Los imaginarios producidos por el cine ¿pero también por otros discursos artísticos, científicos, jurídicos? permiten el proceso de sujeción y dominación necesario para el apareamiento del sujeto indígena. El documental indigenista lejos de ser un registro fidedigno de una realidad objetiva es un mecanismo de producción del sujeto indígena en tanto “otro”, inferior y lejano.

A través de la iterabilidad de distintos textos, narrativas, argumentos y tropos, el documental indigenista produce la sujeción del indígena a través de su identificación con una efigie inmóvil que designa un lugar subordinado en la estructura social, política y cultural. Estructura que pretende estar ordenada alrededor de un significante amo que es la conciencia ilustrada del mestizo. Por estas razones, pensamos que el documental indigenista puede ser caracterizado como un aparato semiótico y político de dominación, orientado a la dominación de la diferencia étnica y cultural a través de una acción preformativa de producir sujetos. Su funcionamiento no radica en la verdad o falsedad de sus imágenes, sino en su capacidad de producir efectos de sujeción a través del lenguaje visual.

Denuncia indigenista y ambivalencia narrativa

Los hieleros del Chimborazo (1980) de Gustavo Guayasamín es seguramente el documental más celebrado del cine ecuatoriano. Ampliamente elogiado por la prensa local y galardonado con ocho premios internacionales, ha sido calificado como el “film manifiesto del cine ecuatoriano de los ochenta” (Serrano, 2001: 69). La película, producida por el Centro de Investigación y Cultura de Banco Central del Ecuador e inspirada en el libro *Relaciones interétnicas en Riobamba* de Hugo Burgos, fue filmada en 16 mm. y tiene 27 min. de duración. Relata con un ritmo sosegado y con una fotografía preciosista la actividad de indígenas de la sierra central que ascienden a 5.200 m. para extraer bloques de hielo del Chimborazo y ven-

derlos en los mercados de Riobamba y Guaranda. La obra tiene el mérito de usar sonido directo y prescindir de la voz en *off* explicativa. Sin embargo, en estricto sentido no estamos frente a lo que Nichols (1991) denomina como documental de observación. La elaborada composición de cuadro, el guión socio-antropológico y discurso de denuncia articulados en el filme hacen que todo aquello que registra la cámara tenga ya un sentido establecido de antemano. A pesar de la ausencia de la narración en *off*, el relato se sostiene en un argumento cerrado que intenta reducir la pluralidad de sentidos propios del registro directo. De ahí que en *Los hieleros...* se pueda advertir esa fuerte instancia de autoridad y control discursivo que Barthes llamó “el sentido tutor”. El texto tutor del *Los hieleros...* se inscribe en la tradición de los discursos indigenistas que a lo largo del siglo XX se configuraron como un mecanismo de dominación étnica y de incorporación de la diversidad cultural a la lógica del Estado-nación. Para este tipo de discursos incorporan en su repertorio simbólico a los pueblos indígenas bajo la figura que Armando Muyulema (2001) caracterizó como la del “indio culturalmente vaciado”. Es comprensible entonces que el filme in-tente centralizar la narración en torno a la denuncia de las duras condiciones de vida de una parte de la población en plena época de bonanza petrolera y expansión estatal. Los indios aparecen retratados como un sector po-blacional empobrecido en lo económico, marginado en lo social y despojado en lo cultural. Por medio de la recitación del relato de la desgracia indígena y la repetición de la imagen de un ser impotente ante la opresión se produce performativamente un sujeto indígena incapacitado para representarse a sí mismo. Esta construcción produce un indígena necesitado de la tutela ilustrada, representada aquí por la mirada del cineasta.

Sin embargo, el mismo texto fílmico muestra puntos ciegos que no están vigilados por conciencia del realizador, lugares ambivalentes donde el texto tutor tambalea y el relato de la desgracia indígena se desvía. En ellos es posible realizar una lectura a contrapelo que nos permita discutir los umbrales del discurso indigenista, sus exclusiones y silencios². En el

2 Como sostiene la crítica deconstructiva el “sentido tutor no guarda, no salva, no garantiza nada de forma lo bastante rigurosa” (Derrida, 1996: 112) o, como lo plantean los estudios subalternos, todo discurso dominación alberga un “lugar epistemológico presentado como límite, negación, enigma” (Rodríguez, 1998: 106).

caso particular de *Los hieleros*... salta a la vista uno de esos puntos ciegos con una evidencia tal que incluso mereció múltiples comentarios. En contraste con el tono contemplativo del filme y la argumentación objetivista de Guayasamín, irrumpe abruptamente un plano general de más de dos minutos en el cual un indígena interpela violentamente al equipo de filmación. Mientras los realizadores se encontraban haciendo entrevistas, un hombre que arremete contra ellos y encolerizado dice:

“Yo también he trabajado señor...Vea pensionado, señor carajo. Porque hacer de robar. Trabaja uno, trabaja como quiera, como yo, hombre, muchacho, aquí carajo.

Carajo, ustedes vienen gringos, aparte, a comer...”

Luego de una réplica en *off*, continúa:

“¿Y como sabo?

A mí conmigo no hablan...Haber ya aquí estoy. Aquí estoy... Carajo mi Chimborazo... Carajo la gran puta.

Verá, verá, si ha de matar, máteme...verá caraju... Pongo veneno...verá no.

Carajo, yo a voz te conozco...carajo no...Ahora pregunta. Yo pregunto ahora. ¿Haber de que parte es usted?”

Mientras esto sucede, en un texto informativo sobreimpreso se puede leer:

“Trabajan a 5 mil metros de altura. / Caminan los viernes desde la madrugada hasta la noche. / Llegan todos los sábados a la feria de Guamote. / Les pagan cien sucres a la semana. A veces nada venden porque las fresqueras ya compraron el hielo de la fábrica”.

Las interpretaciones que se dieron de esta escena fueron muy diversas. Hubo comentaristas que calificaron a la escena de “postiza” porque atentaba contra la “notable unidad” de la obra (Rocastel, 1980). Mientras otros sostuvieron que el plano en mención mostraba: “mediante expresivos gestos un hombre de nuestro pueblo que hace patente su enorme

angustia ante la condición económica y social en la que se desenvuelve su vida” (Pedrada zurda, 1981: 110). En una entrevista, el mismo realizador afirma:

“Durante toda la película no existe realmente una participación de los hieleros, no los conocíamos y los mirábamos por encima. Tenía que haber otra parte y es la indignación de esa situación tolerada desde que nacen. (32) [...] De repente me cayó la toma del indígena borracho en una forma casual, mientras filmábamos a una señora y viene lo que exactamente quería, una indignación bestial” (Cinejo, 1980: 34).

Esta construcción de “la angustia” o la “indignación” que opera en la lectura indigenista del registro fílmico resulta tremendamente frágil porque si algo caracteriza al plano en cuestión es su ambivalencia. A pesar de que el cuestionamiento del personaje indígena parte de una concepción esquemática de la otredad encarnada en los cineastas, en la parte final de su alocución plantea un cambio de roles enunciativos entre quien pregunta y quien responde. El gesto colérico indígena lejos de ser un signo de la angustia provocado por las duras condiciones de existencia o un estallido irracional provocado por el alcohol es un acto directo de interpelación lanzado por el sujeto representado hacia el sujeto representante. Ahí donde la mirada mestiza encuentra un grito impotente y desesperado es también legible un acto de enunciación capaz de descentrar el proyecto narrativo que sostiene el filme. La imagen en cuestión ejerce una especie de ruido o distorsión que libera la ambivalencia oculta tras esa “notable unidad” a la que aspira la obra. La línea argumental del guión parece estremercarse ante la presencia de ese extraño sujeto que desvía el sentido general de la narración. Como lo ha señalado Stuart Hall, parecería que estamos frente a ese momento irreductible en que el significado empieza a resbalar y puede ser inflexionado en nuevas direcciones (1997: 270).

La sola presencia de este plano suplementario no previsto en la narración genera una pugna de sentido dentro del texto. Frente al proyecto racional de denuncia social, aparece esa imagen furibunda, no codificable en el lenguaje letrado del texto fílmico. Frente al carácter informativo y científico del relato irrumpe esa voz malsonante e inaudible, la palabra poco castiza, mal hablada. Frente a los encuadres bellamente meditados y

el frío ritmo de la edición, persiste ese plano incierto, poco direccionado de un sujeto indiferenciado entre la multitud que se visibiliza y oculta.

De cara a esta disonancia, el texto tutor inútilmente trata fijar el sentido en busca de reconstruir la línea narrativa. En vano los rótulos sobreimpresos tratan ansiosamente de suturar la brecha abierta en la secuencia lógica del guión, en vano Guayasamín interpreta la exigencia enunciativa del indígena como indignación ante la vida. Inútilmente los comentaristas letrados tratan de desautorizar la voz del indígena, apelando a su embriaguez y atribuyendo su actitud a la “angustia ante la condición económica y social”.

Ese plano que perturbó tanto a Guayasamín, al punto de no haber sido suprimido en el montaje a pesar de estar fuera del relato, marca justamente el límite del discurso indigenista. Muestra un sujeto indígena que habla desde un lugar de enunciación radicalmente distinto al que el narrador mestizo y la cultura occidental le asignaron. En este gesto relevarse contra el rol asignado se reconstruyen las certezas sobre las cuales opera el relato de la desgracia indígena. De ahí que en la colérica interpelación del intruso en cuestión pueda leerse también un empoderamiento indígena que presagia el apareamiento de ese nuevo sujeto de la enunciación que se producirá diez años más tarde con la irrupción del movimiento indígena en la escena nacional.

Agenciamientos subaltermos

Otro filme que permite comprender la ambivalencia del documental indigenista es *Chimborazo. Testimonio campesino de los andes ecuatorianos* (1979). Este documental, de 56 minutos de duración, fue dirigido por Freddy Elhers y coproducido por *Sveriges TV* de Suecia y *Productores Independientes* del Ecuador. Comparte con otros filmes indigenistas de la época una mirada idealizada del pasado ancestral frente a un presente de marginación y pobreza. A diferencia de *Los hieleros del Chimborazo*, usa abiertamente la voz de un narrador omnisciente que conduce el argumento y da la voz a los entrevistados, muestra un indio campesino inserto en relaciones sociales y aborda su lucha comunitaria por mejores condicio-

nes de vida. Sin embargo, el problema se presenta cuando en nombre de la denuncia de la marginación indígena se produce performativamente la figura de un indígena desprovisto de conciencia y discurso e imposibilitado de acción política.

Por varias ocasiones se aborda la capacidad de agenciamiento de las comunidades indígenas en la lucha por la tierra o en las mingas destinadas a la agricultura y a la construcción de caminos. Sin embargo, estos momentos son articulados dentro de una narrativa que vincula la lucha histórica de los pueblos indígenas con el pasado de plenitud mítica. Dentro de este relato, la lucha indígena se transforma en una especie de reflejo o respuesta instintiva frente a los sufrimientos físicos y a la necesidad. Mientras la minga queda reducida a una tradición transmitida de generación en generación por cientos de años que permite solucionar problemas de forma natural. A consecuencia de estos argumentos, el indígena aparece como un sujeto despojado de voluntad propia y capaz de una acción que es exterior a su conciencia. Imposibilitado de un discurso sobre sus propios intereses que le permita la acción política. La argumentación general del filme trabaja para adjudicar performativamente una supuesta impotencia al indígena causada por la falta de protección y amparo estatal. En estos argumentos se puede ver como opera en el documental indigenista lo que Guha llamó una “narrativa de contra-insurgencia” destinada a desautorizar a los sujetos subalternos que son capaces de “poner las cosas al revés” (1997: 47).

En este contexto, resulta de interés la quinta secuencia del filme. En ella se aborda cómo los indígenas son sistemáticamente víctimas del abuso de los comerciantes mestizos a través del mercado. La secuencia inicia con el testimonio de Jesús Manuel Yantalema, un joven de 27 años que vive con su mujer y su hijo en el páramo. Se muestra uno de los viajes semanales que este hombre realiza a la ciudad para vender sus productos en el mercado de Colta. En varias escenas nos dejan ver la manera en que los mestizos fijan los precios a los indígenas reduciéndolos al estatus de niños que no entienden el uso del dinero ni las leyes de la oferta y la demanda. Súbitamente irrumpe el plano de una joven, cuyo nombre no figura en el filme. Esta muchacha inicia un largo discurso sobre la discriminación étnica y cultural a la que están sujetos los indígenas.

“Hay diferentes formas de discriminación para el campesino. La primera es con el idioma, la segunda es la forma de vestir del indígena. En las tiendas en los transpones, porque uno lleva poncho, anaco o lo que sea, aunque esté pagando el mismo pasaje que pagó el mestizo, siempre le dicen ‘al indio atrás, atrás’, ‘vos atrás’. Como que fuéramos de otro mundo, de otro Ecuador. Y en las escuelas nos enseñan a decir ‘mi patria es el Ecuador’. Pero no es cierto, porque el Ecuador es para unos pocos nomás. Para los indios no hay tal. / En el mercado, lo mismo. Una mujer indígena como no puede hablar bien el castellano es arranchada. Desde la entrada al mercado le imponen los precios. [...]”

Al mismo tiempo que la joven habla, son presentadas escenas de indígenas llegando a la ciudad a vender sus productos. Después, una escena donde varios mestizos acosan a un indio y lo obligan a vender sus animales. A continuación, abundantes y diversos planos del mercado y de indígenas negociando sus productos. Mientras esto sucede en pantalla, el testimonio de la joven toma otra dirección:

“El problema cultural en el Ecuador es bastante discriminatorio en el sentido de que se quiere exterminar con el idioma. No se da el valor de origen al idioma vernáculo. ‘Es mi idioma madre’ no se tiene ese sentido. Si no que es para el indio nada más. Es por eso que cuando hablamos en quichua, se piensa que no sabemos el castellano. Nosotros indígenas somos la mayoría en el Ecuador. No se crea que somos poquitos, ni que solo somos dos millones de analfabetos. Podríamos decir que quienes saben leer y escribir también son analfabetos. ¿Por qué? Porque no saben la historia de su mundo, la historia de su vida.”

Tras el mugido de unas vacas, el locutor continúa hablando de la impotencia del indígena en ese mundo extraño de la ciudad en donde su sabiduría de nada le sirve. El argumento del filme sigue su marcha sin hacer ninguna alusión al complejo parlamento de la joven indígena que pone en entredicho los conceptos universalistas de nación, patria e idioma sobre los cuales se sostiene el documental. La narración de la desgracia indígena continúa sin reparar en el agudo señalamiento de que la discriminación al indígena es producida y reproducida por el propio Estado a través de sus aparatos ideológicos. Tal y como sucedía con el plano discordante

de la película de Guayasamín, el testimonio de la joven tiene un estatus paradójico: está y no está dentro del filme. Funciona al margen de la argumentación general del relato, desconectado del resto de elementos del sistema fílmico señala ese “centro silencioso o silenciado” que según Spivak designa el lugar del subalterno (1998: 192). Está presente en el cuerpo del texto fílmico pero sin embargo, solamente es legible a medias y se encuentra parcialmente borrado por ese conjunto de mecanismos del discurso indigenista que desautorizan la voz del subalterno. Sin embargo, a pesar de tales intervenciones, las enunciaciones subalternas producen acciones discursivas y tienen efectos políticos. Como lo formuló, en su momento el Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos “El subalterno también actúa para producir efectos sociales que son visibles, aunque no siempre predecibles y entendibles” (Castro-Gómez y Mendieta, 1998: 87).

Aún cuando el realizador sea incapaz de escuchar el testimonio, la joven indígena y éste permanezca aislado del relato general del filme, su sola presencia da cuenta de su fuerza inquietante e inasimilable. Su paradójica ubicación en el filme se transforma en una marca que señala las omisiones del discurso hegemónico. Cuando la entrevistada considera al quichua como la lengua materna de los ecuatorianos, adjudica al indio una conciencia bilingüe que lejos de ser minoritaria puede transformarse en el fundamento de la Nación. Al mismo tiempo transforma al sujeto letrado que maneja el idioma español en un analfabeto que desconoce su propia historia. Mientras el relato indigenista busca generar la imagen de un indio incapaz de discurso y acción, el testimonio muestra a una joven capaz de una compleja argumentación desde su condición doblemente subalterna de mujer indígena. Frente a la búsqueda del pasado mítico perdido que hacen los realizadores, se impone el presente concreto del testimonio interpelante. Frente a la presunción constante de que el indígena está privado de sabiduría y conciencia, la entrevistada realiza un acto que contradice ese argumento. Esto es lo que la pragmática denomina como una contradicción preformativa: “un acto del habla que en su propia actuación produce un significado que reduce aquél otro acto que intenta realizar” (Butler, 2006). Si el acto preformativo constituye la forma de operación del poder a través del discurso, los agenciamientos subalternos se presentan como acciones discursivas que no se corresponden con el

orden productivo del poder. Se manifiestan como usos perversos del poder performativo que lo vuelven en su propia contra. Un indígena que desde su posición subalterna habla al interior de un contexto discursivo hegemónico no sólo realiza un enunciado constativo, al mismo tiempo ejerce una acción de interpelación del poder performativo que pretende silenciarlo. La acción discursiva de la indígena se levanta contra del poder, ahí donde éste actúa con la capacidad prescriptiva de crear lo que enuncia. Al provocar una contradicción performativa en la enunciación indigenista inscribe un lugar de resistencia al poder del discurso. Con ello no queremos decir que el indígena no realice actos performativos de poder *avant la lettre*³, sino como lo ha señalado Judith Butler (2006) que: “las formas contemporáneas de agencia política, especialmente aquellas desautorizadas por convenciones previas o por prerrogativas de ciudadanía reinantes, tienden a deducir la agencia política de los errores del aparato performativo del poder”.

La performatividad indígena

En las dos películas analizadas podemos advertir un momento de crisis del discurso indigenista. En distinta forma, cada una nos deja ver que el proceso de captura del otro nunca se realiza totalmente. Como lo ha señalado Bhabha (2002: 68): “el sujeto habla y es visto desde donde no está”. Existe un resto del otro que no es procesado por el relato indigenista: significaciones, imágenes y actos que no son nombrados por su repertorio de argumentos y tropos. Frente a ese *resto* la capacidad performativa del discurso para producir sujeción fracasa generando un proceso de desbordamiento del sujeto y desidentificación con el lugar que le fue asignado. La fuerza ilocutiva del sujeto indígena señala una alteridad fuera de control

3 De hecho cuando circularon por televisión las imágenes de Evo Morales, primer presidente indígena de Bolivia, leyendo un decreto ley que nacionalizaba los hidrocarburos en su país. Aún en este caso donde un indígena está investido por el poder performativo del Estado, su discurso y su imagen circulan al interior de regímenes de representación hegemónicos que vehículan concepciones racistas que procuran desautorizarlo. En ese sentido encontramos, a pesar de los diferentes contextos, una similitud entre la acción discursiva de Morales y los agenciamientos discursivos de los indígenas en los filmes analizados.

que hace trastabillar la máquina ventrílocua descrita por Andrés Guerrero (1994). El poder prescriptivo de discurso indigenista, atrapado en el constante juego de la iterabilidad y la resignificación, está en riesgo permanente. Su capacidad de producir sujetos indígenas dominados puede ser desafiada a cada momento por inflexiones no previstas en el discurso o contradicciones preformativas en la enunciación. Cuando esto sucede se produce un tipo de performatividad que no se presenta como actuación del poder sino como su reverso y límite.

La interpelación indígena ejerce una performatividad capaz de resistir a las representaciones coloniales construidas desde la conciencia mestiza y desdibujar el sujeto producido por el régimen de representación indigenista. De esta manera introduce en el escenario armónico y transparente de la representación lo que Laclau y Mouffe denominaron como “el antagonismo” (2004: 168). La heterogeneidad del otro aparece como una pluralidad de sentidos que impide la fijación de identidades y muestra que toda objetivación es parcial. Las certezas del discurso indigenista, articuladas desde la conciencia ilustrada de occidente, encuentran su límite en un discurso frente a la enunciación antagónica articulada desde la posición indígena. Este dislocamiento enunciativo evidencia dos hechos de signo contrario. Por un lado muestra la impotencia del discurso indigenista fundado en la razón ilustrada del Estado-nación. Hace patente la crisis de los conceptos universalistas de nación, sujeto y cultura dando paso al proyecto de desprendimiento epistémico del eurocentrismo anunciado por “el giro decolonial” (Mignolo, 2007). Por otro, registra esa “presencia recalitrante” del subalterno que es capaz de interpelar al discurso dominante al evidenciar sus contradicciones y fracasos.

En virtud de la fuerza performativa se hace visible la acción subalterna, sojuzgada y marginal de un sujeto no simbolizado por el discurso ilustrado del indigenismo. Esta es la batalla preformativa que se esconde tras esos pequeños lapsus fílmicos que hemos descrito. Esos impasses mínimos nos permiten vislumbrar la fuerza que tiene la imagen cinematográfica para producir sujetos sociales dominados pero también espacios de resistencia.

Bibliografía

- Austin, John (1990). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Piados.
- Barthes, Roland (2004). *S/Z*. México: Siglo XXI.
- Bhabha, Homi 1994 (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Butler, Judith, (1993). *Cuerpos que importan, Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith (2006). "Soberanía y actos del habla preformativos" [online] en *Acción Paralela* (Madrid) [consultado en febrero 2006]. Hyper Text Markup Language, disponible en <<http://www.acpar.org/numero4/butler.htm>>.
- Castro-Gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo, eds. (1998). *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México: University of San Francisco.
- Cinejo (1980). Gustavo Guayasamín, los hieleros y la película. *Cinejo 2*. Quito.
- Derrida, Jacques (1996). *La reconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona: Piados.
- _____ (1998) [1972]. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- El Comercio (1980). "Los hieleros del Chimborazo". 20 de julio. Quito.
- Figueroa, José Antonio (2000). "Desde la etnografía neocolonial hacia una transdisciplinariedad crítica". En *La restructuración de las Ciencias Sociales en América Latina*, ed. Santiago Castro-Gómez. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Foucault, Michel (1991). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- Guerrero, Andrés (1994). "Una imagen ventrilocua: el discurso liberal de la 'desgraciada raza indígena' a finales del siglo XIX". En *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, ed. Blanca Muratorio. Quito: FLACSO.
- Guha, Ranajit (1997). "La prosa de la contra-insurgencia". En *Debates postcoloniales: una introducción a los estudios de subalternidad*, comps. Silvia Rivera y Rosana Barragán. Bolivia: Sierpe Publicaciones.

- Hall, Stuart (1997). "The spectacle of The 'other'". En: *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London: SAGE.
- La pedrada zurda (1981). "Cine nacional. Los hieleros del Chimborazo". Mayo, Quito.
- Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe (2004). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Buenos Aires: FCE.
- León, Christian (2005). "Racismo, políticas de la identidad y construcción de 'otredades' en el cine ecuatoriano". En *Imágenes y medios en la investigación social. Una mirada latinoamericana*, comp. Susana Sel. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-UBA.
- Mignolo, Walter (2007). "El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura". En *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel. Buenos Aires: Siglo del Hombre Editores.
- Muratorio, Blanca (1994). *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*. Quito: FLACSO Sede Ecuador.
- Muyulema, Armando (2001). "De la 'cuestión indígena' a lo 'indígena' como cuestionamiento. Hacia una crítica del latinoamericanismo, el indigenismo y el mestiz(o)aja". En *Convergencia de tiempos: estudios subalternos/Contextos latinoamericanos, estado, cultura y subalternidad*, ed. Ileana Rodríguez. Ámsterdam-Atlanta: Rodolpi.
- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Píados.
- Quijano, Aníbal (1999). "Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina". En *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Rivera, Silvia y Rosana Barragán, comps. (1997). *Debates postcoloniales: una introducción a los estudios de subalternidad*. La Paz: Sierpe Publicaciones.
- Rocastel (1980). "Los hieleros del Chimborazo". s/e. Quito.
- Rodríguez, Ileana (1998). "Hegemonía y dominio: subalternidad, un significado flotante". En *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, eds. Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta. México: University of San Francisco.

Serrano, Jorge Luis (2001). *El nacimiento de una noción. Apuntes sobre el cine ecuatoriano*. Quito: Acuario.

Spivak, Gayatri 1998 [1985]. ¿Puede hablar el sujeto subalterno? *Orbis Tertius*. III (6). La Plata.