

Apuntes para el análisis del documental indigenista en Ecuador

CHRISTIAN LEÓN

EN LOS AÑOS de 1970 y 1980 hay un *boom* del documental indigenista en Ecuador. En este período 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 20 y de la etapa de producción extranjera de los 50 y 60, 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 realizadores 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 del 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 filmico indigenista. Al confrontar la narrativa de denuncia, propuesta por el discurso tutor de los filmes con los reclamos indígenas que se dejan escuchar en los intersticios del relato, pretendo explorar

los procesos de dominación y resistencia étnica ocultos tras la cortina de la representación. A tono con las estrategias deconstructivas propuestas por la crítica poscolonial, intentaré un «análisis de las huellas, torciones y silencios inscritos en los propios discursos dominantes» con la finalidad de poner en tela de juicio su legitimidad y poder prescriptivo (Rivera Cusicanqui, 1997: 16). Mi interés es explorar el texto fílmico indigenista para mostrar los actos performativos de poder y resistencia que se producen en las representaciones fílmicas. A través del análisis, ese lugar silenciado por el discurso de denuncia de los cineastas mestizos, intentaré reflexionar sobre la particular agencia que ejerce el subalterno al interior de los discursos hegemónicos.

EL CINE DE DENUNCIA Y EL RELATO DE LA DESGRACIA INDÍGENA

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 «filme 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 minutos 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 metros para extraer bloques de hielo del Chimborazo y venderlos 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 un cine directo. 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 para anclarla al proyecto estético y político del director. De ahí que en *Los hieleros del Chimborazo* se pueda advertir esa fuerte instancia de autoridad y control discursivo que Barthes llamó «el sentido tutor» (1989). El texto tutor del *Los hieleros del Chimborazo* 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. Es comprensible entonces que el filme intente centralizar la narración en torno a la denuncia de las duras condiciones de vida de una parte de la población empobrecida y marginada en plena época de bonanza petrolera.

El texto filmico está configurado desde una conciencia ilustrada y se halla dirigido al espectador mestizo imbuido en la nueva cultura ciudadana que es gestada por las políticas nacionalistas del Estado. Por tanto, se entiende que el horizonte de enunciación del filme sea totalmente exterior al mundo indígena, como lo sostiene Jorge Luis Serrano (2001: 70). A lo largo de toda la película se muestra una preocupación constante por registrar con el mayor detalle posible el tortuoso e inhumano trabajo de los hieleros. A pesar de ello, la narración excluye deliberadamente el punto de vista de estos personajes centrales de la historia. El discurso indigenista del filme describe una paradoja constante. Por un lado, muestra a unos indios capaces de caminar 24 horas, ascender a más de 5.000 m, picar grandes bloques de hielo sin ninguna protección especial. Pero simultáneamente trata de construir a esos hombres vigorosos como víctimas pasivas de la marginalidad y la explotación. La explicación parecería estar en una concepción, herencia del discurso biologista del indigenismo, que reivindicó una vocación natural del indígena hacia el trabajo físico, en desmedro de sus capacidades intelectuales (Clark, 1999). Esta recurrencia a los tópicos indigenistas de la primera mitad del siglo fue advertida ya al estreno del filme. En una crítica publicada en aquel entonces se puede leer:

En *Los hieleros del Chimborazo* subsiste, aunque en una dosis mucho menor, el punto de vista de Jorge Icaza en *Huasipungo* sobre el campesinado indígena. Nos parece que este enfoque un tanto desde fuera del hombre hielero puede llevar al espectador común a tomar una actitud conmisericordiosa y caritativa hacia el indígena (*Cineojo*, 1980: 37).

Jorge Icaza, padre de la literatura indigenista de los años 30, es uno de los fundadores del proyecto mestizo de dominación étnica que colaboró decisivamente en la construcción del paradigma homogenizador de la nación ecuatoriana con su correlato la imagen de un «indio culturalmente vaciado» (Muyulema, 2001). El carácter monológico del filme indigenista, heredero de esta tradición literaria, se manifiesta en un deseo apremiante de ordenar la heterogeneidad del registro filmico dentro del relato ilustrado de la

desgracia indígena. Relato que, como lo ha demostrado Deborah Poole, se crea con la «leyenda negra» originada en la censura de los excesos irracionales de la colonización española por parte de la ilustración francesa (2000: 59).

Frente a este relato caben varias preguntas: ¿Qué políticas de la representación están detrás de este discurso ilustrado que denuncia las desgracias indígenas? ¿Qué sujeto de la enunciación y qué imagen del indio aspira a construir la narración? Y, sobre todo, ¿qué momentos de inflexión, quiebre o resistencia hace posible este tipo de discurso?

Señalemos brevemente algo sobre las dos primeras preguntas y para concentrarnos en la tercera. 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 hacía los inferiores étnicos (1994: 198). En consecuencia, José Antonio Figueroa sostiene que:

La contribución principal del indigenismo sería la de promover la voz de los expertos, junto a la acción de los poderes tradicionales en una acción redentora que, en rigor, distanció a los indígenas de lo público (2000: 294).

La imagen de un indio sin capacidad de agencia política y la del mestizo 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.

AMBIVALENCIA NARRATIVA Y PUGNAS DE SENTIDO

La lectura del discurso indigenista realizada hasta este punto, sin embargo es parcial. Como sostiene la crítica reconstructiva, el «sentido tutor no guarda, no salva, no garantiza nada de forma lo bastante rigurosa» (Derrida: 1996) o como lo plantean los estudios subalternos: todo discurso-domina-

ción alberga un «lugar epistemológico presentado como límite, negación, enigma» (Rodríguez, 1998: 106). El mismo texto filmico muestra puntos ciegos que no están vigilados por conciencia del realizador. En ellos es posible realizar una lectura a contrapelo que nos permita discutir los umbrales del discurso indigenista, sus exclusiones y silencios. En el caso particular de *Los hieleros del Chimborazo* 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 a una fresquera en un mercado, captan de improviso a 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 cómo sabo?

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

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

–Caraju, 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» (*La 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, 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, 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. De ahí que pueda entenderse que la imagen en cuestión ejerza 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 estremecerse 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. En ese lapso en que

las palabras y las imágenes llevan connotaciones sobre las que nadie tiene control completo y esos significados marginales o sumergidos vienen a la superficie permitiendo que se construyan diferentes interpretaciones, que diferentes cosas se muestren y digan (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 filmico. 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 sobrepuestos 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 embriagues 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.

PODER PERFORMATIVO Y DOCUMENTAL INDIGENISTA

Demos otra vuelta de tuerca y propongamos ahora que esta pugna de sentidos que se verifican en *Los hieleros del Chimborazo* acontece a un nivel ilocutivo. Estamos haciendo alusión a ese tipo de enunciado caracterizado por Austin como «performativo» que no tiene un valor constatativo determinado por la verdad o la falsedad, sino un efecto sujeto al éxito o el fracaso. El performativo «no consiste, o no consiste meramente, en decir algo, sino en hacer algo» (Austin, 1990: 66). Como lo desarrolló posteriormente Derrida,

la fuerza del performativo radica en «la intervención de un enunciado que en sí mismo no puede ser sino de estructura repetitiva o citacional» (1998: 368). Esta particular característica, conocida como «citationalidad» o «iterabilidad» es la condición por la cual el discurso se traduce en fuerza y poder. La performatividad de la que son capaces las palabras y las imágenes depende su capacidad para repetirse en distintos contextos, haciendo posible la transmisión de esquemas, normas y acuerdos establecidos socialmente. Conforme a ciertas convenciones institucionales y sociales, el enunciado performativo es capaz de producir aquello que enuncia. Por esta razón, Butler sostiene que «la performatividad es una esfera en la que el poder actúa como discurso» (2002: 316). Cabe preguntarse, entonces, ¿qué actos de poder realiza el documental indigenista más allá de su contenido referencial? ¿Dónde radica la fuerza ilocutiva de un filme como *Los hieleros del Chimborazo*? Y, finalmente, ¿se puede adjudicar algún efecto performativo a la irrupción del indígena que interpela a los realizadores del filme?

Como lo planteamos en otro lugar:

Si los enunciados performativos implican la consideración de aquellos actos del habla que realizan lo que enuncian, la idea de una imagen preformativa plantea la problemática de los enunciados audiovisuales que crean aquello que visibilizan. (León, 2005)

El documental indigenista es un caso paradigmático en el cual la imagen opera con una fuerza preformativa 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 proceso de «la sujeción en su instancia material en tanto una constitución de sujetos», sobre la que insistió Foucault (1980). 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. Tras el barniz neutral del dispositivo filmico, se oculta su fuerza preformativa, vinculada a la producción del

imaginario del indio como sujeto pasivo y derrotado. A través de la iterabilidad de distintos textos, narrativas, argumentos y tropos, se produce la sujeción del indígena en su identificación con una efigie inmóvil que designa un lugar subordinado en la estructura social, política y 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 y necesitado de tutela.

La acción que realiza el documental indigenista está destinada a transformar la diferencia étnica y cultural en una identidad reconocible y por tanto sujeta al poder. Esta reducción de las diferencias étnico-culturales a una matriz de dominación está vinculada a lo que Castro Gómez denomina como un proyecto de «doble gubernamentalidad» (2000: 153). Este proyecto responde, por una parte, al ejercicio y dominio del sujeto a través del Estado-nación y, por otra, a la matriz occidental del poder que fue articulada por las potencias coloniales del sistema mundo-moderno. En correspondencia a estos dos niveles, se articula un doble proceso de sujeción y control del «otro» no-occidental por medio de los conceptos de «ciudadanía» –al interior del espacio nacional– y «civilización» –al interior los esquemas eurocéntricos heredados del colonialismo. Durante el siglo XX, el documental indigenista estuvo al servicio del Estado-nación que pretendió homogenizar a los distintos actores sociales bajo conceptos de igualdad y ciudadanía. Su labor estuvo orientada a la dominación a través de una dinámica ambivalente que excluyó la diferencia étnico-cultural al mismo tiempo que apelaba a su inclusión. Por medio de una invocación del espacio nacional, entendido como un crisol en donde las diferencias se vacían e igualan entre sí, produjo la figura fantasmal de un indígena despojado de particularidad cultura y agencia histórica. Esta representación de la diferencia dentro de la ficción equivalencial operó dentro una matriz general que privilegia la cultura ilustrada de occidente por sobre las otras culturas. De esta manera, como lo apuntamos en otro lugar, se actualiza un proceso de jerarquización y subordinación de la diferencia proveniente de la forma colonial de dominación (León, 2005: 128). Se entiende entonces, que en el documental indigenista exista un proceso doble de discriminación de la alteridad que articula de forma ambivalente el discurso reivindicativo de la modernidad con legados coloniales y prácticas racistas. Por estas razones, caracterizamos al «documental indigenista 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 sus imágenes, sino en su capacidad de producir efectos de sujeción a través del lenguaje visual.

AGENCIAMIENTOS SUBALTERNOS

Otro filme que permite comprender mejor la labor performativa 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 de Ecuador. Comparte, con otros filmes indigenistas de la época, un espíritu de denuncia y una voluntad por abogar a nombre de los marginados. A diferencia de *Los hieleros del Chimborazo*, muestra un indio campesino inserto en relaciones sociales y aborda su lucha comunitaria por mejores condiciones de vida. Sin embargo, el argumento central del filme evidencia «los atropellos y marginación sufridos por indígenas» (Granda, 2000: 90). Este acto de denuncia produce performativamente la figura de un indígena desprovisto de conciencia y discurso e imposibilitado de acción política.

El filme arranca con una serie de testimonios de varios indígenas que luchan por la tenencia de la tierra en la provincia del Chimborazo, donde existe gran concentración de población indígena, para luego introducir, en una segunda secuencia, una contraposición de un pasado lejano, caracterizado por la solidaridad y la sabiduría, con un presente marcado por la marginación, la explotación y la ausencia de salud y educación. Una serie de imágenes de nevados y montañas alternan con planos detalle de objetos de cerámica y orfebrería prehispánica, mientras una voz en off, descriptiva y poética, evoca un espléndido pasado indígena:

La naturaleza forjó al hombre y el hombre la organizó y a través de miles de años de desarrollo /o se desarrolló? una cultura propia. / Los hombres de esos tiempos cultivaron la tierra, desarrollaron las artes y las ciencias. / Esos hombres antiguos transformaron el barro y nos dejaron estas figuras como el mejor testimonio de su capacidad artística y creativa. / Eran hombres sabios, fundieron el oro con el platino por primera vez en el mundo.

A través de un fundido aparecen, en primer plano, un conjunto de rostros de niños, mujeres y adultos, luego dos planos generales: una mujer sen-

tada en el piso de un mercado y un hombre cargando en su espalda un pesado costal. Mientras la locución en off, continúa:

Estos son los hijos de esos hombres. / Son los hijos de los hijos de los hombres de otros tiempos. / De los hombres que hicieron germinar el maíz americano. / Son los hijos de esos viejos hombres que fecundaron la tierra para compartir su producto entre todos. Estos son los hijos de los hombres sabios de otros tiempos.

Este encadenamiento de planos fuera de un contexto histórico y la retórica del texto explicativo producen una serie de desplazamientos semánticos que generan la idea de un pasado inaugural habitado por un hombre originario. A través de este juego metonímico, los indígenas pasan a ser esos «hombres sabios» que habitaron en un tiempo pleno de trabajo, arte y ciencia. Esta plenitud originaria es contrastada, a lo largo de las restantes secuencias del filme, con el tiempo presente habitado por un indígena marginado de los sistemas estatales de salud y educación, y privado de la tierra y la sabiduría de sus ancestros. De esta manera, la denuncia indigenista se afirma sobre un pasado mítico de solidaridad y sabiduría contrapuesto a un presente realista de miseria, ignorancia y explotación. La agencia indígena es circunscrita al pasado, mientras el tiempo presente se consagra como el momento de la acción redentora de la denuncia articulada por los cineastas.

A lo largo de las restantes secuencias, la narración realiza una descripción detallada de las difíciles condiciones de vida de los indígenas, a partir del testimonio de distintos sujetos.¹ Por varias ocasiones el locutor vuelve a recordar que estamos mirando a los hijos de esos hombres sabios que habitaron un tiempo remoto. Por medio de la reiteración de este motivo, la narración aboga por una redención de ese indígena que pasó de ser un hombre sabio del campo a un pobre cargador en la ciudad. Finalmente se plantea la necesidad de una capacitación, educación y formación integral del indígena a partir de sus propias necesidades y con respeto a su cultura. A partir de estas demandas, como se menciona al inicio del filme: «Un pasado lleno de humillaciones debe transformarse en un futuro de dignidad».

1. La gran mayoría de testimonios que recoge el filme responden a preguntas sumamente dirigidas que condicionan de entrada las respuestas. Frente a esta forma de indagación, los indígenas entrevistados parecen responder lo que los mestizos quieren oír. Se genera de esta manera lo que Baudrillard alguna vez llamó como el engaño del antropólogo.

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 al 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 cómo opera en el documental indigenista lo que Guha llamo 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 y no manejan 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 que llegan a la ciudad a vender sus productos. Después, una escena donde varios mestizos acosan a un indio obligándolo a vender sus animales. A continuación, abundantes y diversos planos del mercado y de indígenas que negocian 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 sólo 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. La narración de la desgracia indígena continua 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 el subalterno (1998: 192). Está presente en el cuerpo del texto fílmico pero sin embargo solamente es legible a medias, se encuentra parcialmente borrado por ese conjunto de mecanismos del discurso indigenista que desautoriza 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 Es-

tudios Subalternos: «El subalterno también actúa para producir efectos sociales que son visibles, aunque no siempre predecibles y entendibles» (Castro-Gómez y Mendieta 1998: 87).

Aun, cuando el realizador sea incapaz de escuchar el testimonio de 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 afirmación inalcanzable de la plenitud del pasado mítico, 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 preformativo que lo vuelven en su propia contra.² Un indígena que desde su posición subalterna habla al interior de un contexto discursivo hegemónico no solo realiza un enunciado constativo, al mismo tiempo ejerce una acción de interpelación del poder preformativo que pretende silenciarlo. La acción discursiva de la indígena se levanta contra el poder, ahí donde éste actúa con la capacidad prescriptiva de crear lo que

2. En este sentido nuestra afirmación se asemeja a la idea de «no-performatividad» que propone Sara Ahmed para comprender cómo los enunciados racistas son desvirtuados de su poder en enunciaciones anti-racista (2005). Sin embargo, frente a la noción de no-performatividad, la acción subalterna al interior del filme indigenista no deja de ser un acto ilocutivo aún cuando esté destinado a neutralizar, parcialmente, los efectos performativos del discurso.

enuncia. Al provocar una contradicción preformativa 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, que

las formas contemporáneas de agencia política, especialmente aquéllas desautorizadas por convenciones previas o por prerrogativas de ciudadanía reinantes, tienden a deducir la agencia política de los errores del aparato performativo del poder (Butler, 2006).

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: «el sujeto habla y es visto desde donde no está» (2002: 68). 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 que hace trastabillar los tropos y argumentos repetidos por el discurso indigenista. En ese resbalón del sentido se puede vislumbrar un momento en que el aparato semiótico y político indigenista falla imposibilitando la sujeción del indígena. El poder prescriptivo del 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 performativas en la enunciación. Cuando esto sucede se produce un tipo de performatividad

3. De hecho hace algunos meses circularon por televisión varias imágenes de Evo Morales, primer presidente indígena de Bolivia, leyendo un decreto ley que nacionalizaba los hidrocarburos en su país. Aun 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 vehiculan concepciones racistas que procuran desautorizarlo. En ese sentido, a pesar de los diferentes contextos, encontramos una similitud entre su acción y los agenciamientos indígenas de los filmes analizados.

que no se presenta como actuación del poder sino como su reverso y límite. Como lo ha planteado Víctor Manuel Rodríguez:

Lo performativo es un acto de enunciación que crea una condición cultural, una subjetividad, pero al mismo tiempo es la operación deconstructiva que impone los límites al canon que supone repetir (2003: 6).

La interpelación indígena ejerce una performatividad capaz de resistir a las representaciones coloniales construidas desde la conciencia mestiza y desdibuja 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. Por otro, registra esa «presencia recalcitrante» del subalterno que según Prakash es capaz de interpelar al discurso dominante al señalar sus contradicciones y fracasos (1997: 311). Expuestas así las cosas, «la performatividad indígena se presenta como una capacidad de actuar, desde los márgenes del discurso moderno del Estado-nación, con una fuerza capaz de interpelar al discurso dominante desde un lugar de enunciación diferencial».

En virtud de esa 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 performativa que se esconde tras esos pequeños lapsus filmicos 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

- Ahmed, Sara, «The Non-performativity of anti-racism» en Online, Internet, enero 2006, disponible en http://www.kent.ac.uk/clgs/documents/Ahmed_sarah_clgscolloq25-09-04.pdf
- Arias, Raúl, «Los hieleros del Chimborazo», en *Revista Semana*, Guayaquil, 30 de noviembre de 1980.
- Austin, John, *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1990.
- Barthes, Roland, S/Z, México, Siglo XXI, 1989.
- Bhabha, Homi, *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002.
- Butler, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- «Soberanía y actos del habla performativos» en Online, Internet, febrero 2006, disponible en: <http://www.acpar.org/numero4/butler.htm>
- Castro-Gómez, Santiago, y Eduardo Mendieta, eds., *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, México, University of San Francisco, 1998.
- Chakrabarty, Dipesh, «La poscolonialidad y el artilugio de la historia: ¿Quién habla en nombre de los pasados ‘indios’?» en Online, Internet, junio 2004, disponible en: <http://www.clacso.org/wwwclacso/espanol/html/biblioteca/fbiblioteca.html>
- Cinejo, «Gustavo Guayasamín, los hieleros y la película», No. 2, Quito, octubre, 1980.
- Derrida, Jacques, *La reconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1996.
- *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1998.
- El Comercio*, «Los hieleros del Chimborazo», Quito, 20 de julio de 1980.
- Figuerola, José Antonio, «Desde la etnografía neocolonial hacía una transdisciplinariedad crítica», en Santiago Castro-Gómez, edit., *La restructuración de las ciencias sociales en América Latina*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2000.
- Foucault, Michel, *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1980, 2a. ed.
- Granda, Wilma, *Catálogo de películas ecuatorianas 1927-1996*, Quito, Cinemateca Nacional / CCE, 2000.
- Guerrero Andrés, «Una imagen ventrílocua: el discurso liberal de la ‘desgraciada raza indígena’ a finales del siglo XIX», en Blanca Muratorio, edit., *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, Quito, FLACSO, 1994.
- Guha, Ranajit, «La prosa de la contra-insurgencia», en Silvia Rivera y Rosana Barragán, comps., *Debates postcoloniales: una introducción a los estudios de subalteridad*, La Paz, Sierpe Publicaciones, 1997.
- Hall, Stuart, «The Spectacle of The ‘Other’», en *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London, SAGE, 1997.

- Muyulema, Armando, «De la ‘cuestión indígena’ a lo ‘indígena’ como cuestionamiento. Hacia una crítica del latinoamericanismo, el indigenismo y el mestiz(o)aje», en Ileana Rodríguez, edit., *Convergencia de tiempos: estudios subalternos / Contextos latinoamericanos, Estado, cultura y subalternidad*, Atlanta y Ámsterdam, Rodolpi, 2001.
- Laclau, Ernesto, y Chantal Mouffe, *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004, 2a. ed.
- La pedrada zurda*, «Cine nacional. Los hieleros del Chimborazo», Quito, mayo 1981, León, Christian, «Racismo, políticas de la identidad y construcción de ‘otredades’ en el cine ecuatoriano», en Susana Sel, comp., *Imágenes y medios en la investigación social. Una mirada latinoamericana*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras-UBA, 2005.
- «El Gran Hermano» o la performatividad mediática de la imagen en Internet, mayo 2005, disponible en: <http://www.experimentosculturales.com/textos/leon/big-brother.html>
- Poole, Deborah, *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino en imágenes*, Lima, Sur Casa, 2000.
- Quijano, Aníbal, «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, 1999.
- Rivera, Silvia, y Rosana Barragán, comps., *Debates postcoloniales: una introducción a los estudios de subalternidad*, La Paz, Sierpe Publicaciones, 1997.
- Rocastel, «Los hieleros del Chimborazo», Quito, s.e., 1980.
- Rodríguez, Ileana, «Hegemonía y dominio: subalternidad, un significado flotante», en Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta, eds., *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, México, University of San Francisco, 1998.
- Rodríguez, Víctor Manuel, «Cine menor y performatividad *queer*» en Online, Internet, septiembre 2003, disponible en: www.goethe.de/HN/BOG/rosa/documentos/rodrigue.pdf
- Serrano, Jorge Luis, *El nacimiento de una noción. Apuntes sobre el cine ecuatoriano*, Quito, Acuario, 2001.
- Spivak, Gayatri, «¿Puede hablar el sujeto subalterno?», en *Orbis Tertius*, Buenos Aires, 6, año III, 1998.