

Coros de semillas y sirenas: cine quita-sueño. Indisciplina y territorios transitables en guaraní, quechua, rarámuri, wichi y otras lenguas

Roberto Forns Broggi
(Metropolitan State University of Denver)

Recibido: 23/8/2016

Aprobado: 2/11/2016

RESUMEN. Reflexiones y pensamientos sobre un cine que busca un espectador activista capaz de arriesgar su propia burbuja y cruzar fronteras culturales y lingüísticas. Un cine que no negocia con los estados monolingües y neoliberales en el que se dejan escuchar voces, historias y tensiones en las lenguas amerindias menospreciadas o ignoradas que claman por digna existencia. El mapa que se ofrece aquí no es completo, pero apunta a pensar el aporte de la antropología visual y el cine en Latinoamérica con algunos ejemplos. También se busca una revaloración del cine peruano con presencia quechua.

Palabras clave: lenguas amerindias / culturas originarias / estado monolingüe / antropología visual / cine latinoamericano / cortometrajes / documentales

Choir of Seeds and Sirens. Indiscipline and Accessible Territories in Guaraní, Quechua, Rarámuri and other Languages

ABSTRACT. Reflections and thoughts were made about a cinema looking for an activist spectator. She is able to leave her own world behind and cross linguistic and cultural borders. This is a cinema which does not negotiate with neoliberal and mono-linguistic States where heard voices, stories, and tensions in diminished or ignored Amerindian tongues reclaim a dignified existence. This map may be incomplete, but it aims to consider the contribution of visual anthropology and filmmaking in Latin America by showing some examples of it. It is also a reassessment of Peruvian cinema in which Quechua language is spoken.

Keywords: indigenous languages / indigenous cultures / monolingual state / visual Anthropology / latin american cinema / short films / documentaries

“...la revuelta contra la brutalidad empieza con una revuelta contra el lenguaje que esconde esa brutalidad”.

Rebecca Solnit

“...el complejo mundo indígena del país sigue siendo invisible”.

Rodrigo Montoya Rojas

“El arte empieza donde termina la tranquilidad. Por el arte quita-sueño, contra el arte adormidera”.

César Moro

Introducción de coro: el hilo de una cinefilia indisciplinada

Una sirena se apareció en mi sueño. Cantaba en quechua una canción hermosa. Me hacía pensar en la mirada que mira y también me hacía sentir que mi mirada no acababa de aceptar que por mirar como miraba lo mirado se diluía en un mar de distancias, exclusiones, silenciamientos, postergaciones. ¿Pertenezco a una élite de privilegiados que ya no pueden ver a ingentes grupos sociales desposeídos? ¿Oculto las divisiones de clase? ¿Deseo sus cantos de sirena? Tal vez esa sirena también la vi en el cine. O en el teatro. O en una imagen de Google. No lo sé exactamente, pero la recuerdo como un coro que rompe con ese apego mediático hacia lo ficcional y novelesco y que pone en juego la presencia de un público que no corresponde a la idea dominante de un público único y monocultural. Tal vez la sirena sea

sencillamente una manera de imaginar al público y objetivarlo y estirarlo y aflojarlo y disponerlo para que agarre muchísimas más formas y maneras imaginables y hacerle lo que podemos o decidimos o dejamos que él nos haga. Ese público indisciplinado tiene su propio ritmo, alienta simpatía y basa su bienestar con afinidades profundas. Es el tipo de público que eludirá las trampas del estado-monolingüe en su articulación globalizadora. La mayor fortaleza de este público es un territorio donde se crucen las fronteras, un territorio transitable y sin excluidos.

Si mantengo la idea de que el cine es una valiosa técnica de investigación y un poderoso lenguaje de los márgenes sociales, no podré conversar con esa sirena del sueño. Quisiera repensar mi experiencia de espectador e investigador con una serie de cortos, documentales y películas que he podido ver en festivales, en la internet o en DVD que me han llevado a este lugar de escucha que me ha conflictuado porque ahora lo entiendo como una indisciplina. El término lo acuñó W. J. T. Mitchell, quien conceptualizó la cultura visual como una “interdisciplina”, un sitio de convergencia y conversación que atraviesa las fronteras disciplinarias (Mitchell, 1995, p. 540) y que inteligentemente Joanna Page ve como una clave para trabajar la capacidad de reflexión del cine argentino como un posible camino para la práctica crítica de la “indisciplina” (Page, 2014, pp. 100-101). Mitchell define la indisciplina como un momento de quiebre

o ruptura, de incoherencia o turbulencias que permite a cada disciplina involucrada romper la continuidad y cuestionar la práctica (Mitchell, 1995, p. 541). Por ejemplo, para Christian León, la antropología “relaja la vigilancia de la frontera disciplinaria para dialogar con el Arte, la curaduría, las nuevas tecnologías así como con autores y audiencias diversas” (2012, pp. 104) y el cine todavía tiene pendiente dar lugar, desde sus estructuras narrativas y visuales, para una relación intercultural¹. Otro ángulo parecido es el que describe Rossana Reguillo cuando basa sus discusiones sobre la política de la (in)visibilidad en tres tradiciones o escuelas de pensamiento:

La antropología, la comunicación y la semiótica; se trata de tres perspectivas que entrelazadas en una lógica interdisciplinaria permiten colocar la pregunta por la in-visibilidad sin reducirla a su carácter “técnico” o, mejor aún, sin eludir la pregunta por la mirada que mira y las consecuencias (sociopolíticas) de esa mirada sobre lo que es mirado. (2008)

Esa indisciplina parte de romper los parámetros de lo que se supone

tengo como un objeto de estudio delimitado, por ejemplo, el cine de los países andinos, o las lenguas indígenas en el cine. Aquí la cultura y aparato estatal monolingüe se presentaría, como en las dos películas que analiza y reflexiona Vitelia Cisneros (2013), a propósito del guaraní y el quechua desde el cine, como una cultura desgastada e inmoral. Esto rompería con la idea de un público unificado por el mercado. ¿Será posible alguna vez pensar en un público que escoge “independientemente” su lugar en el mundo y sus responsabilidades en la sociedad? Siguiendo esta interrogante, este deseo por un cine de indagación, se podría arriesgar un concepto de cine que usualmente se asume como pedagogía política, como facilitador de aprendizajes: un cine que motive a la participación del espectador, a hacer algo acerca de las injusticias y explotación de las que es testigo. Un cine que brinde formas reflexivas y maduras de imaginar y presentar al otro desde el encuentro y las intervenciones políticas y culturales. Más que pensar en las posibilidades de los documentales

1 A pesar de haber sido formulada esta observación sobre cuatro películas ecuatorianas de la primera década del siglo XXI, me parece que es válida hasta ahora para el cine intercultural latinoamericano. Inclusive, me parece que la reflexión que Paula Restrepo hace de dos documentales vascos tiene una valoración de los documentales interculturales de mucha utilidad: “...no se limitan a hacer una representación de otras culturas, sino que además se portan como nodos a los que se enlazan muchas otras acciones, encaminadas a crear vínculos solidarios, en estos casos concretos a partir de la identificación con el dolor de ‘otros’ que desde estas acciones se convierten en ‘nosotros’” (Restrepo, 2013, p. 486).

performativos o testimoniales, pienso más en lo que puede cambiar nuestra idea de cine hacia una perspectiva de reconocimiento y desaprendizaje². Hemos aprendido muchas cosas sobre las culturas indígenas y casi todo se resume en un purismo utópico o en estereotipos colonizadores. De allí el valor que toma un filme como *El etnógrafo* de Ulises Rossell (Argentina, 2012, 85 min.): un trabajo fino de generar un retrato desde los encuentros con la modernidad y la realidad compleja que no deja el hilo conductor al purismo o a la idea fija o estereotipo. No es que idealice este filme, ya que reconozco la complejidad de sus limitaciones, como la discusión sobre una parte de la historia que el etnógrafo-dirigente asume como otredad y la crítica feminista como abuso³. Pero a su vez, me sirve para pensar en ese público posible y activamente solidario que sin duda se formó con la reflexión, crítica positiva e interés que generó en festivales y eventos de discusión.

Noto que como parte de esta idea de público, tengo una semilla que dejó de ser una pequeña idea dentro de mí a partir de algunas otras películas

que la nutrieron. Una semilla que comprendí como un llamado a plantar un bosque en el desierto. Aclaro que ese desierto ha estado creciendo de manera aparentemente imparable como ciudad incuestionable y, lo que es peor, deseable. En un corto de Adolfo Vázquez (Noruega/Perú, 2015, 5 min.) amplifico y reconfirmo en su lenguaje casi estereotipado y sencillo casi el mismo reclamo: hay que dejar de pensar como un gigante de cemento y empezar a pensar como una montaña. De los documentales que más han resonado en mí recientemente, está el que hizo Teresa Camou Guerrero (México, 2015, 80 min.), una titiritera de teatro indígena que trabajó por 12 años en la sierra tarahumara y que encontró en el formato cinematográfico cómo contar la historia del maíz como una forma de vida y de identidad, *Sunú*⁴ (México, 2015, 80 min.). El bosque que siento lo he pensado como un coro de semillas y sirenas, no solo como llanto, sino como celebración de vida, sin abandonar una tensión de fuerzas creativas frente a fuerzas destructivas. Esa tensión que siento en el pecho al momento de despertar o antes de

2 Un fragmento de Heráclito me hace pensar en cómo entiendo la idea de desaprendizaje: “La armonía de lo invisible es mayor que la armonía de lo visible. Para llegar a saberlo hay que desaprender lo que se sabe”. Es el epígrafe del libro de José Manuel Caballero Bonald, *Desaprendizajes* [Barcelona, Seix Barral, 2015]

3 El artículo de Mónica Tarducci discute a fondo con buenos argumentos ese aspecto y en la misma dirección Alejandra Cebrelli no solo el caso de Estela/Cristina en *El etnógrafo*, sino también Yolanda en *Nosilatiaj la belleza*.

4 En rarámuri o tarahumara quiere decir “maíz”.

dormir. O cuando salgo de una sala después de haber visto un filme como *El etnógrafo* o *Sunú*. O como en el caso de *Nosilataij la belleza* (Argentina, 2012, 83 min.), noto que algo en mí me presiona y puede durar años.

Brutalidad (no) reconocida

Los epígrafes me sirven para explicar la motivación inicial de estas reflexiones. En el festival de cine internacional al que suelo asistir cada año en Denver pude ver una película extraordinaria de Daniela Seggiaro, *Nosilataij, la belleza*, en la cual una familia criolla sin muchos escrúpulos termina cortando la trenza de una niña wichi, ignorando olímpicamente toda una compleja y hermosísima concepción de belleza que no se despegaba ni de la cultura tradicional wichi ni de la biodiversidad de ciertas zonas de Salta. ¿Un típico caso de abuso y violencia lenta? No creo que sea un caso típico, pues la bestialidad cometida contra la niña wichi se piensa por su bien, en castellano y de una manera amable. Pero esa salvajada es más que eso. Algo de lo cual se prefiere no hablar y es invisible y que entiendo como un ejemplo de las brutalidades a las que ya han pasado siglos en que se han naturalizado, internalizado, casi pasan desapercibidas, invisibilizadas, solapadas. Desde muchas disciplinas como la antropología, la sociología, la historia del arte, las ciencias de la comunicación, el psicoanálisis, la filosofía, la economía, las humanidades ambientales, podría tratarse de un

caso de violencia epistémica, de un complejo y efectivo proceso de supresión de conocimientos y saberes. Sé que no estoy solo en este negocio de pensar la brutalidad y ando lejos del filo retórico de una Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás*. Es algo que traspasa fronteras, tiene mucho que ver con las fuerzas destructivas que arrasan o desplazan colectividades y ecosistemas en todo el planeta.

Otra cineasta salteña que me sirve para pensar en esta brutalidad es Lucrecia Martel. Ella destaca por su oído fino y por actualizar de forma brillante una utopía fluvial de Sarmiento en un corto de 10 minutos que formaba parte del filme colectivo argentino *25 miradas. 200 minutos. Los cortos del bicentenario*. Este corto está disponible en YouTube, aunque debo confesar que haberlo mirado en una pantalla grande ayudaría a observar mejor su extraño poder de crítica hacia el estado monolingüe que continúa marginando y explotando a las comunidades indígenas. *Nueva Argirópolis* (Argentina, 2010, 10 min.) de Martel, como señala Esteban Dipaola, “visualiza los pueblos originarios ahora, con sus problemas y su vínculo con la naturaleza y la sociedad argentina actualmente y sin ninguna pretensión de denuncia o representación y juzgamiento moral de las partes” (2014, p. 51). Hay una observación de Dipaola que me parece que es el negativo del epígrafe del antropólogo peruano: el corto “permite revisar la linealidad histórica sobre

la cual todavía nos empecinamos en pensar lo originario" (2014, p. 51). De hecho, la estrategia de Martel me hace pensar en el tema de un espectador exigido y forzado a repensar las imágenes y los sonidos para completar o rumiar el sentido político y estético mucho después del propio visionado. ¿Cómo si no responder a las preguntas que surgen del corto? Las respuestas mismas circulan por la internet y por las voces que no son comprendidas por agentes que no saben quiénes son los que transgreden las fronteras en balsas precarias: ¿por qué un grupo de sujetos es encontrado transgrediendo un límite geográfico-político? ¿Quiénes son estos sujetos migrantes?, ¿cuál es su objetivo?, ¿qué los moviliza?, ¿qué ocultan? (Gastaldello, 2014, p. 127). Desde el análisis semiótico de Daniel Gastaldello podemos aventurar que el código al que no alcanzan a descifrar los agentes de prefectura de la red fluvial pertenece a las lenguas originarias que responden de manera frontal y organizada a las preguntas. La nación es la lengua, pero lo que propone el corto de Martel es una reformulación de esa idea de nación, no como lugar sino como posesión de las lenguas que modalicen todos los demás sistemas, de tal modo que se recupera el lugar físico, como indica Gastaldello, "en el que conviva una multiplicidad de hablas históricamente asignadas a la extranjería y una multiplicidad de las cosmovisiones asociadas desde los inicios del relato nacional al campo semántico del

delito" (2014, p. 133). Si lo siniestro es la forma violenta de defender el estado-nación monolingüe, qué pasa cuando lo descubre el espectador crítico en su interior y no se lo puede explicar. Es más, y nadie se lo puede explicar por más esfuerzos disciplinarios o interdisciplinarios que se hagan. Aun si el espectador recurre a los estudios culturales o una disciplina como la antropología, ¿cómo podrá criticar el orden colonial sin tener la lucidez y acidez de un Eduardo Subirats? Además es algo que le quita el sueño.

Un sueño motivador

Algo que observé en un festival de cine reciente (LASA, New York, 27-30 de mayo, 2016): Poco público, poco interés, excelente selección del material. ¿No llegamos al punto de que hay abundante cine de calidad que no se ve? Pude reflexionar sobre el escaso público de este cine indisciplinado pensando en la popularidad tanto nacional como transnacional de la película de Juan Carlos Maneglia y Tana Schémbori, *7 cajas* (Paraguay, 2012, 100 min.). Notaba que todos los personajes que atravesaban el mercado 4 de Asunción manejaban con naturalidad el guaraní y no dejaba de pensar por qué hay tantos anticuerpos con el quechua y con el wichi y con las muchas otras lenguas originarias de nuestro Big Sur. Parece una verdad de Perogrullo, pero es toda la sociedad la que nos persuade de que esas lenguas no

valen. ¿Por qué no soñar con fenómenos tan motivadores como *7 cajas*? Volví a pensar en otra palabra, esta vez rarámuri, tarahumara, sunú. Una forma de ser.

Pesadilla para un espectador disciplinado

Este tipo de cine indisciplinado se apropia de un lugar fuera de los tentáculos del mercado y cultiva el poder de la narrativa audiovisual para apropiarse del territorio amenazado. Tal vez debería hablar del documental que quería hacer Martel sobre el asesinato del líder de una comunidad indígena, Javier Chocobar, en el 2009, al que se refiere la misma Martel entrevistada por alumnas de la Universidad José Vasconcelos en Oaxaca en septiembre del 2015. Pero las *7 cajas* resuenan en mí junto con el corto de Martel *Nueva Argirópolis* –y todo su cine también– como cajas de resonancia que abren paso a lo excepcional de la percepción de lo intenso y lo vivo, de lo potencial y de lo que resiste a la estupidez colectiva e insensible del barrio cerrado, del ciudadano quebrado y diluido, manipulado y separado de lo social. La utopía de Martel es una alternativa de integrarse y consolidar una red de territorios transitables. Lo que hace Martel es una crítica certera y productiva al discurso hegemónico y monolingüe. Según Ana Amado, Martel incorpora la activa intervención de una serie de jóvenes, de niños y niñas

de pueblos wichis del norte chaqueño que de principio a fin hablan, sin subtítulos, en su lengua (s/n). El mismo gesto de Kelly Reichardt en *Meek's Cutoff* (US, 2010, 104 min.) cuando decide no poner subtítulos al nativo que captura la caravana colona perdida en el camino de Oregon y el mismo gesto que Salvador del Solar le imprime a su opera prima *Magallanes* (Perú/Argentina/España, 2015, 109 min.) al no poner subtítulos al monólogo final de la protagonista quechua que no acepta el dinero de los agresores. Que se oigan las voces que se han suprimido y avasallado por siglos. ¿Se raja la burbuja monolingüe?

Me pregunto cuántos espectadores habrán buscado entender esos parlamentos de otros idiomas. En mi caso, hallé las traducciones en la internet, pero no fue fácil su búsqueda.

Martel explica cómo y por qué participó en ese proyecto colectivo de *25 miradas. 200 minutos*, en el cual muchos cineastas argentinos formularon en cortos de alrededor de ocho minutos dispares reflexiones y ejercicios de memoria histórica. Martel llamó a la utopía antisarmientina “La confederación de ríos”:

Una conspiración. Fragmentos de noticias sobre algo que estaría sucediendo aguas arriba de Buenos Aires. Es una ficción, levemente inspirada en Argirópolis de Sarmiento. En 1850, Sarmiento propone crear una capital en la isla Martín García para la Confederación que podían conformar Uruguay, Paraguay y Argentina. Y en ese

mismo texto escribe sobre la importancia de la navegabilidad de los ríos. Siempre me llamó la atención la audacia de ese texto político. *Nueva Argirópolis* está inspirado en esa audacia. Nos gustaba la pretensión de fundar un espacio que sea un nuevo orden social. Ciencia ficción sería el género, me parece. Las islas lejanas, los idiomas desconocidos. Fragmentos de un movimiento de fundación. (2010)

Aon y Gómez elaboran una interpretación de este corto como parte de una estrategia de ficción e imagen de la memoria histórica que pone de relieve más que un recuento oficialista, uno de carácter creativo, partiendo de la realidad local y lingüística que se recupera como posibilidad para encarar cuestiones no saldadas que fundan a la Argentina de hoy. El lenguaje de la patria en una nueva luz histórica que deja ver su progresiva marcha hacia la homogeneización etnocultural que implica administrar de manera discriminatoria y colonial la diversidad de lenguas con una lengua general y metropolitana. Mucho material para pensar en la polis y especialmente en lo que tiene de anquilosado en el imaginario colectivo el peso colonialista de seguir aceptando estructuras y realidades que no se perciben como aberrantes o injustas.

Cito algunos susurros y voces del corto que por su tono de secretar se contextúan en un ámbito conspirativo, que al espectador poco avisado se le pasarían por alto, como me pasó a mí la primera vez que vi el corto: “¿Qué

habrá pasado? Todos los que hablamos en wichi, moscovies, pilagá, toba, guaraní, somos todos pobres. ¿Qué habrá pasado? ¿Seremos todos tontos? ¿Ignorantes?”, dice un indígena entre ropa colgada de alambres, en tomas fragmentadas. “Vos sos un tonto”, le contesta otro indígena que aparece en frente de una mujer que se apoya con un brazo a la pared. “¿Cómo vas a llegar si no sabés nadar?”. La conversación sigue en otras lenguas.

Una niña traduce al oído de otra que repite en voz alta lo que dice la mujer de YouTube en quechua sobre *Nueva Argirópolis*: “Deberíamos estar unidos después de todo el esfuerzo que hizo la nación...” En una pausa que pierde algo del discurso porque la traducción se hace simultánea: “Subamos a las balsas, llevemos al trono a la noble igualdad”. La niña que aprendió de su abuela porque vivía al otro lado susurra más bajito: “No tengan miedo de moverse. Somos invisibles”. La otra niña se queda callada y en el fondo se ven unos adultos que no entienden lo que se dice en las lenguas indígenas.

Martel convierte el aire en agua, porque el agua resiste muy bien a la idea de propiedad, porque “es un material que te obliga a pensar”, dice. “Sobre el agua es difícil clavar una estaca o construir un alambrado”. Martel espera que el espectador se distraiga con sus pensamientos, que la duración de la película continúe en el cuerpo del espectador después de la proyección o visionado.

Tengo una pesadilla: que esa invisibilidad de la agencia cultural originaria se termine por culpa del cine. Martel hace que el espectador vea la pesadilla de los agentes de aduana, que posiblemente es la pesadilla también del espectador monolingüe. Me hace dudar, pero mi miedo va por el lado de que se haga visible el complot indígena para que lo repriman como a cada uno de los líderes campesinos e indígenas asesinados en las últimas décadas que suman tantos desaparecidos como mujeres desaparecidas en Juárez. Que el cine ayude otra vez al control de la otredad ya excluida y estigmatizada que sin embargo ha detenido grandes represas y las más ricas minas. Algunas empresas chinas, canadienses, japonesas, norteamericanas se han venido pasando la posta y supervisan a sus presas. Ese otro que se promociona como artículo de consumo turístico y que, no obstante, revive el tema de los derechos humanos y de la tierra es el verdadero dolor de cabeza de las multinacionales, no la gente de la ciudad, que al final termina siendo su cómplice, con el estado-nación de aliado. Hay pues una brutalidad cometida por tanto tiempo que sigue siendo ignorada y confinada a una zona oscura en la que nadie quiere asomar la nariz. Se ha naturalizado hasta el punto que es tema de videojuegos y admiración militar. Se le ha ocultado con engaños y triquiñuelas, con razonamientos a favor del progreso, la tecnología y valores que se autoproclamaban universales

e igualitarios, democráticos y sostenibles. En la web de la empresa minera más contaminadora de Sudamérica se lee titulares como “Daño cero”, “Negocio sostenible y responsable”, etc. En su balance crítico de la idea de interculturalidad, Blanca Muñoz acierta cuando afirma que lo que está en juego “es nuestra capacidad contraria para detectar los engaños que conducen a un orden de explotación generalizado” (2007, p. 34).

Jardín invisible que se activa con el riego de solidaridad

El jardín como metáfora le proporciona a Rebecca Solnit una forma de superar la idea individualista y occidental de jardín como resguardo de los problemas mundiales en el privilegio, la seguridad y el placer. El mundo como jardín también para mí sería una fiera metáfora que haría bailar a José María Arguedas otra vez gozoso: comprender al mundo desde la raíz. Lo limpiaríamos de las malas hierbas corporativas, haríamos un abono poderoso superando las antiguas divisiones tipo moderno monolingüe-atrasado indio y plantaríamos la esperanza que le faltaba al zorro de arriba y de abajo con un compromiso firme con la papa, la quinua y la cañihua. Defenderíamos el agua que hemos traicionado con irresponsable complicidad y tal vez entenderíamos mejor la música de nuestras generosas cordilleras. Pero, ¿qué tiene que ver esto con el cine?

¿El cine es otro jardín al que el espectador puede llegar después de haber visto la proyección de la película? Empecemos por aclarar que el cine es un escenario de una profunda lucha ideológica entre la visión corporativa sobre la visión política, entre lo veloz sobre lo lento, entre el mercado y la comunidad del regalo. Ya hasta me atrevería a nombrar nuestra era como la era de la apatía que transforma los conflictos en una realidad amable sin compromisos, pero apresurada. La visión corporativa lamentablemente reina por su atracción e infiltrado poder en la vida cotidiana: cuántas veces hemos escuchado frases como “no quiero pensar”, “estoy harto de los problemas”, “necesito diversión”, etc. ¿Quién va a cuestionar la gasolina de Shell manchada con la sangre de los cientos de líderes ecologistas como el escritor nigeriano Ken Saro-Wiwa? Sin ir muy lejos, casi nada del cine latinoamericano que conozca ha tocado ese asunto de asesinatos selectivos de líderes ambientalistas –Honduras gana la medalla de oro, Brasil la de plata y Perú la de bronce. Las cifras son enormes pero prefiero enfilar la atención hacia lo que puede aportar el cine. Gracias al teatro de un Daniel Veronese sabemos que hay que estar conscientes de que muchas cosas horribles no se muestran en público, pero están en zonas oscuras. Mariana de Althaus (2013) con su drama *El lenguaje de las sirenas* traslada esa feroz mirada para provocar el extrañamiento que llevaría a observar como súbitamente ajeno, como amenazante, como brutal, un universo

teóricamente conocido y amistoso como lo es el lugar de veraneo de la clase media alta limeña. Una sirena que habla quechua y parece pedir ayuda en un contexto imaginario de un tsunami inminente es una forma de pensar en la actualidad en las tensiones culturales que las lenguas originarias tan solo expresan en el seno de la conciencia colectiva, muy apresada y controlada por la cultura hegemónica occidental y obsesionada en su codicia irresponsable.

¿Podría el cine sacar a la realidad de su eje habitual y mostrarla descentrada, hostil, siniestra? Con su máscara de entretenimiento y prestigio socioeconómico la visión corporativa sacrifica la visión crítica y estética a la estandarización de la máquina, al afán de lucro y al requerimiento clave del consumo mecánico de objetos. Por algo me quedé pensando en el jardinero de *La teta asustada*, en la tierra árida de *Paraíso*, en el baile diestro de *Danzak*. Sé que detrás de las películas hay un jardín que no se deja ver y de sus semillas despierto una curiosidad por saber a dónde me pueden llevar y cómo las puedo cuidar. Pienso más que en una zona oscura, en un futuro incierto y en una formidable intuición que tal vez enfrenta las desgracias de nuestra razón y sus límites. Desde la investigación académica sobre los medios indígenas, como acertadamente señala Freya Schiwy, hay una situación de tensión entre el “ámbito autónomo de la comunicación decolonial indígena” –que ninguna de las películas que menciono en todo el artículo podría ejemplificar completamente–

y “el espacio universitario con su legado colonial capitalista” (Schiwy, 2015, p. 79). Agregaría a esa descripción, a mi modo de ver muy escuálida, aunque no libre de verdad, una posible visualización de una convergencia: el posible cruce entre cineastas, artistas, activistas, líderes comunitarios y grupos políticos; un diálogo de saberes para enfrentar al estado-nación que históricamente ha demostrado su firme desoído hacia el complejo mundo indígena. Nuestro concepto de cine necesita ser reformulado en ese específico contexto político, ya que dejar de lado los medios indígenas (cine y video, las redes sociales, la narrativa oral, la literatura de cordel, radio debates, radionovelas, etc.) sería condenar a una derrota fija las voces de los sin parte de la representación social habitual. Pero los dos extremos del cine en relación a lo indígena aún existen: por un lado, un entendimiento “universalista” con un *surplus* de extrañeza y exotismo, por el otro, el cine como una estrategia oposicional, activista y cometida (Keraj, 2014, p. 27).

Público indisciplinado y antropología visual

No quisiera estancarme en el poco interés y la casi nula expectativa del

público que suele gustar de buen cine respecto a esta temática de lenguas originarias fuera de los estereotipos. Me refiero a que el asunto indígena pueda ser comprendido en su condición de lucha territorial, folklorización o marginación. La realidad lingüística diversa y silenciada –sino exotizada–, marginada y despreciada explica en gran parte la escasa valoración de cualquier película, como *La teta asustada* de Claudia Llosa (Perú, 2009, 94 min.), que dé un rol de importancia a una lengua indígena en su propuesta estética, con la excepción de un posible circuito de cine regional que desconozco e intuyo débil ante el cine comercial⁵. Recurro al recuerdo de la proyección de *Nosilatiaj la belleza* y me doy cuenta de que a pesar de los cuatro años que han pasado, hay algo que quedó en mí y que se relaciona con el buen cine que conozco se viene haciendo desde Salta, que tiene mucho que ver con mi interés de poner semillas de conciencia en los jóvenes como imágenes e ideas que se conviertan en surcos y compromisos que no se anulen por dejarse llevar por la corriente centralista y atada al capital virtual. Que tiene que ver con la pasión que me lleva a ver películas como *El etnógrafo* de Ulises Rossell y comenzar a unir cabos, vasos comunicantes, a partir de la película de Seggiaro que se quedó en mí como una pregunta viva, una

5 Debo aclarar que hay excelentes estudios como el de Vitelia Cisneros que profundiza, tanto en el contexto lingüístico latinoamericano, como en el detalle, una lectura del rol del quechua en *La teta asustada* en comparación con otra película, *El niño pez*, en el que su protagonista es guaraní.

ausencia sin solución, una contradicción brutal con mi deseo apasionado de comprender mejor la cultura andina, la experiencia de haber cultivado papas y quinua, la suerte de seguir tostando y moliendo cañihua y no haber aprendido ni quechua ni aymara. Una cosa rara ya que *Nosilatiaj* es una palabra wichi. Pero ha aquí una clave de la indisciplina en mi propio posicionamiento de las culturas. Me voy más allá de lo que conozco y delimito como mi campo de estudio.

El cine como tecnología visual, siguiendo a Bernard Stiegler en su obra *Time and Technics*, sirve, entre otras cosas, para crear una memoria transgeneracional que se vuelve un instrumento de la invención y la expansión de la conciencia en lugar de ser, o por lo menos a la vez de ser, una herramienta de homogeneización cultural y de control social (Page, 2014, pp. 102-103). Y esta idea la veo muy relacionada a mi intención de poner en el radar una película como la de Daniela Seggiaro junto con *Nueva Argirópolis*, *7 cajas* y las posibilidades de revalorar a las lenguas amerindias, enfrascados como estamos en estado-naciones monolingües –con excepción del Paraguay, que todavía mantiene más de un 85 % de su población bilingüe. Mi hipótesis es que esta apertura hacia las lenguas indígenas se puede visualizar en esta aproximación del cine al conocimiento antropológico con todas las limitaciones y tensiones del caso. De allí puedo explicar mi propio distanciamiento hacia el trato sistemáticamente

monocultural que espero no domine al cine. A raíz del entusiasmo que generó en mí la película paraguaya *7 cajas*, volví a pensar y revalorar en particular *Paraíso* de Héctor Gálvez (Perú, 2009, 87 min.), en la que uno de los personajes protagonistas, perteneciente a una familia quechua desplazada por la guerra interna en una zona marginal de Lima, termina enrolándose en un apocado circo itinerante. Sabe quechua, pero casi siempre usa el castellano no solo como estrategia de supervivencia en la ciudad, sino como una forma compleja y acomplejada de ser. También me he quedado pensando en el monólogo quechua al final de *Magallanes* de Salvador del Solar, que no figura en la novela *La pasajera* (2015) de Alonso Cueto en la que se basa, y en el personaje del jardinero y sus diálogos en quechua con la protagonista de *La teta asustada*. Estas películas peruanas trabajan, al lado de las que menciono en este ensayo, poco o insuficientemente la situación de la lengua indígena en la sociedad. Hablan más bien de un gesto político débil y ya casi condenado a una complicidad con el estado-nación monolingüe. Pero en mi revaloración de estas películas, en mi vuelta a darles más alcance simbólico y fuerza emotiva, descubro que comparten con las otras películas, especialmente con *El etnógrafo*, el gesto político que radica en la observación paciente de los actores sociales marginalizados (Piedras, 2016, p. 10), para evitar su inmediata visibilidad como una forma de sumisión, ya que hacer perceptible a la comunidad marginada

“implica dar comienzo al ejercicio del poder reticular institucional y su potencia exterminadora” (Veliz, 2016, p. 124). El cine lento que piensa, hace pensar, en un gesto de solidaridad respetuosa y crítica hacia la exclusión social que no permanece indiferente como público. Como lo hace notar Veliz en su análisis de los documentales de Rossell, es importante rescatar al cine como arte sustractivo, como una forma de acceso parcial, fragmentario e incompleto a la otredad. Sospecho que es un público posible, casi inexistente, que puede notar los fuera de campos⁶. Fuera de las discusiones y de las investigaciones valiosas de lingüistas como Rodolfo Cerrón Palomino o antropólogos como Rodrigo Montoya, es poco y pobre lo que se puede traducir en políticas educativas y culturales hacia un cine indígena. No sé si entraría aquí una reflexión del fenómeno de los videos virales de la joven cantante ayacuchana Renata Flores Rivera. Pienso que de algún modo se emparentan con los gestos simbólicos en quechua del cine peruano. Las películas de Seggiaro y Martel y mucho del cine de Salta fisuran el centralismo que aqueja al cono sur de una manera un poco más profunda en tanto se articulan a las lenguas originarias de un modo mucho más orgánico que en los ejemplos

peruanos, aunque todas las películas exijan una observación paciente y empática por parte del espectador. Tal vez haya algo que no termina de cuajar en la película de Rossell y ver su película casi 4 años después de haber sido estrenada cuestiona mi compromiso con ese cine de presencia indígena no estereotipada. Tal vez ahora el acceso a los documentales en la internet explique en parte la posibilidad de ver este cine que circula en los festivales y me haga pensar en un tipo de política que pueda contribuir al conocimiento profundo de las culturas. ¿Los wichi? Me preguntaba antes si habría valido la pena conocer esa particular cultura que probablemente nunca más hubiera conocido o vuelto a oír. En ese sentido debo reconocer que la historia peculiar del etnógrafo de Rossell, John Hillary Palmer, es un caso extremadamente curioso, en el sentido de llevar un desenlace muy distinto del cuento de Borges “El etnógrafo” en el que, según Mabel Moraña, el otro queda del lado opuesto de la orilla de la subjetividad, “como si no fuera posible o no valiera la pena articular su historicidad en nuestro discurso” (2004, p. 121). El lugar del microrrelato del etnógrafo borgiano es la soledad y la promesa de la biblioteca. El lugar del etnógrafo de Rossell es la comunidad de Lapochmo-Mocho donde

6 Veliz indica tres dimensiones espaciales que arman con el fuera de campo en *El etnógrafo*: Inglaterra con llamada de la madre, el espacio del poder económico que se apropia de las tierras y el espacio de la enunciación cinematográfica, o sea, que el director no aparece con su cámara en el plano (Véliz, 2016, pp. 125-126).

el protagonista vive con su esposa wichi y habla con sus cinco hijos en inglés, castellano y wichi⁷, y realiza una labor política de defensa de los derechos territoriales frente a los múltiples asaltos extractivos de recursos madereros y petroleros por parte de multinacionales amparadas por el Estado. Lo cual, como bien lo detalla Andrea Molfetta en su reflexión sobre el espacio intercultural de *El etnógrafo*, pone en escena la intensidad afectiva de los tránsitos interculturales de Palmer y su familia (2014, p. 864). Lo ve como un compromiso amoroso. También reflexiona Molfetta sobre ese espacio intersubjetivo –inter-lingüístico, interétnico, intercultural, internacional– que nos brinda el cine, un “nosotros” que apela y considera “nuestra capacidad como interpretantes, apropiadores y reproductores del discurso que se nos ofrece en la pantalla” (2014, p. 866). No es el típico retrato de una empresa artística fallida en cuanto a su poder de representación, sino una aproximación para mostrar el espacio intercultural como “un lugar de enriquecimiento” (Molfetta, 2014, p. 868), que se hace de cruces en los que se hallan soluciones (Molfetta, 2014, p. 869). La intromisión de

la cámara crea un espacio de justicia, de incomodidad hacia el que amenaza la integridad del territorio con los argumentos de la modernidad. Y actúa como si todo fuera una ayuda, callando y escondiendo la práctica salvaje de la economía extractiva que contamina, explota y desperdicia el agua y otras fuentes de vida. Sin embargo, desde un punto de vista de la antropología visual, acaso le pase a Rossell esa falta de articulación cultural y la ineludible distancia cuando filma a los wichi sin entender la lengua. Se cuelga del encuadre, de lo estético, pero ¿eso no es una distancia? Lo que Carmen Guarini señalaba de los trabajos de antropología visual presentados en el IX Congreso Argentino de Antropología Social (junio 2008) me sirve para confirmar mis sospechas de que siga existiendo carencia de profundidad en el análisis de los condicionamientos locales del investigador cineasta; en el replanteo de una perspectiva crítica de este campo de investigación, así como en una reflexión que profundice en los cambios epistemológicos que las nuevas tecnologías aportan. Esto hace que mi ensayo se quede con más preguntas⁸ que respuestas.

7 Veáse las reflexiones en torno a la disgregación lingüística y cómo se muestra en el estudio de Mariano Veliz. *El etnógrafo* no solo es enlace, sino traductor, el mediador de tres lenguas y cada una con una dimensión experiencial diversa: “el español está orientado a reponer la biografía del antropólogo; el inglés resulta básicamente empleado como lenguaje filial, dado que es el usado con su madre y con sus hijos; el wichi aparece en el diálogo con su pareja y con los miembros, y entre los miembros, de la comunidad” (p. 127).

8 Inclusive me atrevería a modificar las preguntas que se hace el escritor kikuyu (de Kenya) Ngũgĩ Wa Thiong’o (207-208): En lugar de preguntar “¿El artista escogerá la perspectiva

Referencias

- Amado, A. (2013). Oigo voces. Cine y discriminación. *Cuadernos del INADI*, (9). Recuperado de www.cuadernos.inadi.gob.ar
- Aon, L. y Gómez, L. (2012). Los relatos de la historia en el cine argentino del bicentenario. *Question*, (33), 1-9.
- Camou Guerrero, T. (2015), dir. *Sunú*. México, 80 min.
- Cebrelli, A. Representaciones de jóvenes mujeres wichis en los medios y en la industria cultural. Otredad(es) y trayectos (des)encontrados. Recuperado de https://www.academia.edu/14884521/Representaciones_de_j%C3%B3venes_mujeres_wichis_en_medios_e_industrias_culturales_2.
- Cisneros, V. (2013). Guaraní y quechua desde el cine en las propuestas de Lucía Puenzo, *El niño pez*, y Claudia Llosa, *La teta asustada*. *Hispania*, 96(1), 51-61.
- Cueto, A. (2015). *La pasajera*. Lima: Seix Barral.
- De Althaus, M. (2013). El lenguaje de las sirenas. En *Dramas de familia* (pp. 103-196). Lima: Alfaguara.
- Dipaola, E. (2014). Estéticas de una nación: representaciones y narrativas sobre el bicentenario argentino en los cortometrajes *25 miradas-200 minutos*. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad* [Universidad Nacional de Córdoba], 6(14), 43-53.
- Gastaldello, D. (2014). La nación es la lengua. Acercamiento a Nueva Argirópolis de Lucrecia Martel. En Abratte, Laura [et al.]. *Mirando 25 Miradas. Análisis sociosemiótico de los cortos del bicentenario*. Corina Ilardo y Diego A. Moreiras, eds. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Artes. Centro de Producción e Investigación en Artes; Facultad de Filosofía y Humanidades. Secretaría de Extensión. 127-134.
- Gómez, L. (2014). *Lucrecia Martel. Cine y cultura*. Disertación doctoral, Facultad de Periodismo y

de las clases dominantes? ¿O escogerá la perspectiva de las clases desposeídas?”, me preguntaría si hay una perspectiva enraizada en algún tipo de práctica comunitaria sin dejar de lado los factores económicos y políticos de clase. En lugar de “¿El artista opera en una situación continuamente acosada por el estado, está permanentemente bajo la amenaza de acoso?”, me preguntaría por una dirección de alianzas en contra de cualquier abuso de poder. Y por último, en lugar de preguntar “¿El artista opera dentro de una estructura social que inhibe todos los sistemas sociales?”, me preguntaría dónde encontrar las condiciones sociales propicias para lograr la solidaridad creativa y autogestionaria.

- Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata.
- Guarini, C. (2010). Antropología visual argentina: apuntes sobre una bibliografía 'imperfecta'. *Revista Imagofagia* [ASAECA], (2), 1-6.
- Keraj, S. (2014). Indigenidad y cine indígena. *Poliantea*, (18), 11-32.
- León, Ch. (2012). Comentarios al dossier 'Antropología visual en Latinoamérica'. *Íconos, Revista de Ciencias Sociales* [Quito], (43), 99-106.
- Maneglia, J. C. y Schémbori, T. (2012), dirs. *7 cajas*. Paraguay, 105 min.
- Martel, L. "La confederación de ríos", *Radar*, Octubre 3, 2010.
- Mitchell, W.J.T. (1995). Interdisciplinarity and Visual Culture. *Art Bulletin* 77(4), 540-544.
- Molfetta, A. (2014). El Nudo del Nosotros: la puesta en escena de la intersubjetividad en *El etnógrafo*, de Ulises Rossell (Argentina, 2012). En Laura Abratte [et al.], Lorena Utrera (Ed.). *Actas IV Congreso ASAECA 2014* (pp. 863-871). Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual.
- Moraña, M. (2004). Borges y yo. Primera reflexión sobre 'El etnógrafo'. En *Crítica impura. Estudios de literatura y cultura latinoamericanos* (pp. 103-122). Madrid: Iberoamericana.
- Muñoz, B. (2007). La interculturalidad o las trampas de la ideología contemporánea: reflexiones sobre la sociopolítica de la confusión. *Revista Anthropos*, (216), 25-36.
- Naput, A. "La ficción como documento histórico-político. Rey muerto y la nueva Argirópolis o la agenda del desacuerdo". En: M. Acosta [et.al.], A. Fabiana Rodríguez y C. Elizondo, eds. *Actas V Congreso ASAECA 2016*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual, 2016. 1359-1366.
- Ngugi Wa Thiong'o (2002). Freedom of the Artist: People's Artists Versus People's Rulers. En Jack Hirschman, (Ed.), *Art on the Line: Essays by Artists About the Point Where Their Art & Activism Intersect* (pp. 203-221). Willimantic, Connecticut: Curbstone Press.
- Page, J. (2014). De la interdisciplinaria a la indisciplina: nuevos rumbos en los estudios de cine en Argentina. *AdVersuS*, (26), 96-115.
- Piedras, P. (2016). La tradición del cine directo en el documental argentino contemporáneo. *Palimpsesto* 10(7), 1-11.
- Plass, K. (2015). ¿Superando los estereotipos? La representación cinematográfica de los pueblos originarios en el documental contemporáneo de Argentina. *QVR*, (46), 25-38.
- Reguillo, R. (2008). Políticas de la (In)visibilidad. La construcción social de la diferencia. Clase # 5 del Curso *Educación, Imágenes y Medios*. Buenos Aires: FLACSO. Recuperado de https://issuu.com/luly/docs/politicas_de_invisibilidad._r.reguillo.

- Reichardt, K. (2010), dir. *Meek's Cutoff*. Estados Unidos, 104 min.
- Restrepo, P. (2013). El documental intercultural como herramienta política: bases teóricas y metodológicas a partir de dos estudios de caso. *Palabra Clave*, 16(2), 470-490.
- Rossell, U. (2012), dir. *El etnógrafo*. Argentina, 85 min.
- Schiwy, F. (2015). 'Cuando el ruido se hace discurso'. Los medios indígenas y las geopolíticas del conocimiento. *QVR*, (46), 70-83.
- Seggiaro, D. (2012), dir. *Nosilatiaj la belleza*. Argentina, 83 min.
- Solnit, R. (2014). *The Encyclopedia of Trouble and Spaciousness*. San Antonio, Texas: Trinity University Press.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Traducción de Aurelio Major. Buenos Aires: Alfaguara.
- Tarducci, M. (2013). Abusos y mentiras y videos. A propósito de la niña wichi. *Boletín de Antropología y Educación*, (5), 7-13.
- Vazquez, A., dir. *Feel like a Mountain*. Noruega/Perú, 2015, 5 min. Vimeo.com/65428172.
- Veliz, M. (2016). Políticas figurativas de la otredad en el documental argentino contemporáneo: *Bonanza (en vías de extinción)* (2001) y *El etnógrafo* (2012) de Ulises Rossell. *Cine documental*, (13), 113-131.
- Yepes, G. (2008), dir. *Danzak*. Perú y Estados Unidos, FilmMovement.com, 19 min.

