

CINE E INDIGENISMO: LA IMAGEN EXTERNA.

Tarahumara (Luis Alcoriza, 1964) como muestra.

Francisco Javier GÓMEZ TARÍN *

Indigenismo: Condición de indígena (Originario del país de que se trata). || Tendencia política y cultural, ligada al izquierdismo, que revaloriza el pasado de los pueblos indígenas americanos precolombinos, contraponiéndolo a las tradiciones europeas, y particularmente, a las españolas, consideradas conservadoras.

(Nueva Enciclopedia Larousse, tomo X, Planeta, Barcelona, 1980)

Esta definición, de corte academicista, sería presumiblemente negada por los pueblos indígenas que aparecen directamente expuestos en ella con el estatus de la tercera persona (*ellos*). Para Ovando Sanz *el indigenismo es la teoría de las oligarquías de América Latina para detener y reprimir el movimiento de liberación de los pueblos indígenas; su objetivo es la desaparición de estos, mediante la aplicación de medidas tendentes a destruir sus elementos constitutivos*¹. Desde esta perspectiva, aparecería la figura del *indigenista* (muy presente en el film de Alcoriza) como una elaboración de las clases dominantes tendente al acomodo social de los grupos nativos, quienes, afortunadamente, no ven hoy con simpatía a esta figura intermediaria y niegan que personas no pertenecientes a su mundo cultural tengan el derecho de hablar en su nombre o de representarlos². Encontramos así un primer elemento: la intermediación. Aquí una cultura, allá otra; oposición que se repite hasta el infinito: aquí, allá; nosotros, ellos.

Resulta difícil - aunque sería muy cómodo - hablar directamente de la relación entre el cine y lo indígena sin plantearnos previamente algunas dudas, incluso reflexiones, que otros, más capacitados en diversas áreas del saber, debaten a diario, y sobre las que

¹ OVANDO SANZ, JORGE ALEJANDRO (1979). *Indigenismo*, La Paz, Librería Editorial Juventud. (7)

² BOTTASO, JUAN (1986). "Presentación", *Del indigenismo a las organizaciones indígenas*, 2ª ed., Quito, Ediciones Abya -Yala. (5)

existe una amplia bibliografía de corte filosófico, histórico o antropológico, abiertamente recomendable.

En mi criterio, la propia condición del habitante autónomo viene definida por una voz excluyente generada desde la posición de dominio cultural, económico y social, que se atribuye a sí misma la civilización occidental, es decir, la que fue en su día colonizadora (¿no sigue siéndolo?). El indígena (nativo) resulta el *otro*, el diferente, el excluido. Su civilización y cultura se contraponen a la de la metrópoli e incluso a la resultante del proceso de hibridación; ese aislamiento se fuerza hasta el extremo de anclarlo en el pasado, impidiendo cualquier atisbo de cambio (puesto que el único cambio políticamente correcto es el de la homogeneización).

En el mundo de hoy, globalizado y uniformado, las culturas autóctonas tienden a desaparecer, pese a su dolorosa lucha por conservar el estatus de lo que un día fueron. El indígena, excluido, puede conservar pequeños reductos de diferenciación, vistos desde fuera como un espectáculo colorista de un mundo que ya no existe. Su(s) cultura(s) se radican en un marco histórico que no ha alcanzado el proceso de industrialización de nuestras sociedades “avanzadas”, se basan en modos de representación efímeros procedentes de la tradición oral. Nada más lejos de tales manifestaciones que la imagen en movimiento.

El cine, por sus propias características, es una consecuencia del proceso de industrialización, requiere de un aparato, una maquinaria, un dispositivo, que en modo alguno podrían darse en sociedades pre-industriales y ajenas a la imposición de culturas externas. Además, se genera en un entorno comercial, fruto de las relaciones capitalistas de producción.

Podríamos preguntarnos cómo ha sido posible la producción de películas en países en vías de industrialización, pero inmediatamente llegaríamos a la conclusión de

que en tales ámbitos no se ha consolidado una industria y nos encontramos ante hechos aislados. Aun así, no es esta la reflexión que aquí nos importa; lo que nos interesa constatar es que el cine nace como industria y precisamente a consecuencia de la búsqueda de unos modos de representación ligados a la verosimilitud - que no veracidad - y a la imagen en movimiento; modos radicalmente diferentes de los de las culturas indígenas, de herencia ancestral.

Pero, sobre todo, el cine supone también la culminación de un proceso colonizador en el terreno de la cultura, posteriormente afianzado a través de la televisión y la publicidad; mediante su discurso hegemónico, se completa el mecanismo de homogeneización a nivel internacional. El cine procedente de Estados Unidos establece códigos, discursos, formatos, e instaura su punto de vista que, desde el dominio económico, impone su visión social y cultural.

A los pueblos indígenas de América Latina les puede llegar un cine ajeno a su cultura, creado en un mundo a una distancia infinita de sus opciones vitales, y el simple hecho de acceder a él ya implica estar inmersos en un proceso de hibridación cultural. Donde ese cine no llega, alcanza la televisión.

Ya hemos encontrado otros dos elementos básicos para avanzar en esta breve y limitada reflexión: El cine implica una maquinaria que en sí misma es portadora de un determinado estatuto de representación y, de otra parte, hace uso de códigos muy concretos para establecer el mecanismo de comunicación con sus espectadores. Pero hay otro factor esencial que nos llega al desarrollar la secuencia espectador → espectáculo → espectacularización.

Intermediación, maquinaria cinematográfica, código, espectacularización.

¿Cine indígena o cine sobre “lo indígena”? Desde luego no podemos hablar de un cine indígena a partir de planteamientos industriales; sin embargo, sí se han dado

múltiples experiencias de autoafirmación de las culturas autóctonas, creando procesos de auto-representación para su propio consumo. Según Iván Sanjinés, fundador del Consejo Latinoamericano de Cine y Vídeo de Pueblos Indígenas-CLACPI, *las pantallas audiovisuales, no son otra cosa que el espejo sociocultural en el que una comunidad social proyecta sus problemas, sus sueños, sus éxitos. De esa manera, los integrantes de cada comunidad se autorreconocen, construyendo su identidad individual, colectiva e histórica. En este contexto es cada vez más evidente que aquel pueblo o comunidad que por una u otra razón se ve obligada a visualizar permanentemente en sus pantallas audiovisuales las imágenes de otra culturas ajenas o impuestas, termina negándose a sí misma y procurando convertirse en lo que ve...*³. La facilidad del vídeo ha supuesto un paso esencial para estos pueblos en el acceso al audiovisual al permitirles construir sus propios modos de representación sin la parafernalia de complejas maquinarias industriales. Pruebas de ello hemos podido ver en las anteriores Jornadas de Lengua y Cultura Amerindias, así como en la Muestra de Cine y Vídeo de los Pueblos Indígenas Americanos que ha tenido lugar en Valencia.

Experiencias de este tipo se han dado en todo el continente americano, norte, centro y sur, y podríamos calificarlas como una mirada interior que se vale de los elementos mecánicos que posibilitan la reproducción de la imagen en movimiento para afianzar sus raíces. Sin embargo, parece lícito preguntarse hasta qué punto el propio uso de esos soportes no conlleva en sí mismo un mestizaje cultural. Es la duda entre la integración que mantiene la defensa de sus tradiciones o la autoexclusión - automarginación que se aísla de un contexto considerado hostil y colonizador.

Lógicamente, las comunidades marginadas en Estados Unidos - indios y chicanos esencialmente - han podido, con sus escasos medios, pero muy superiores a los de otras

³ Carta abierta de IVÁN SANJINÉS y el colectivo ACSUD-Las Segovias en Cartelera Turia, núm. 1866, 8/14 Noviembre 1999. Valencia.

comunidades del continente, dar a luz algunas obras cinematográficas trabajando con formatos inferiores - vídeo o 16 mm. - y con reducidos equipos de rodaje. Es aquí donde se establece el límite entre la mirada interior y la externa: se trata de experiencias militantes, de un cine preferentemente documental al servicio de las reivindicaciones étnicas diferenciales, capaz de poner en marcha circuitos alternativos y declararse ligado a la corriente del llamado Nuevo Cine Latinoamericano que se generó en los 70; pero el proceso de hibridación, la asunción de códigos provenientes de los géneros del cine americano (esencialmente el western) amplía ese abanico a obras tan convencionales como *La Bamba* (Luis Valdez, 1987), e incluso tan irrelevantes como *El mariachi* (Robert Rodriguez, 1993), cuyos autores, aunque sean de origen chicano, esperan acceder al sistema de producción de Hollywood (El caso de Robert Rodriguez es ejemplar en este sentido, con resultados lamentables).

En el límite de esa *frontera* (tanto física como política y cultural) habría que situar una película emblemática: *La sal de la tierra* (Herbert Biberman, 1954). Los planteamientos militantes se imbrican con la lucidez discursiva, opuesta al paradigma de Hollywood a través de la sobriedad. En términos de Noël Burch *evidentemente no es por azar que la huelga narrada en “La sal de la tierra” (conflicto que tuvo lugar algunos años antes) sea sobre todo el hecho de “mejicanos-americanos” ni que sea triunfal gracias a las mujeres de los mineros que reemplazan a sus maridos en el piquete de huelga cuando la dirección de la mina obtiene un auto de los tribunales contra los “mineros en huelga”. Y si la lucha de estos trabajadores no-blancos contra la discriminación salarial constituye la idea central del film, la cuestión de las mujeres constituye el centro de su acción, puesto que ellas deben luchar paso a paso contra las “mentalidades retardadas” de los hombres para poder simplemente participar en la*

*lucha... y para añadir sus propias reivindicaciones - agua caliente en las barracas, por ejemplo - a las de los trabajadores.*⁴

Si consideramos que Biberman trabajó de forma independiente, pero sin abandonar los mecanismos de producción californianos, nos encontramos ante una hibridación muy diferente: la que se da entre parte del equipo de producción y el conjunto de actores, técnicos y ayudantes de origen nativo. La película, financiada por los sindicatos, no solo reconstruye un hecho acaecido sino que, a través de él, muestra unas condiciones de vida y reivindica la diferenciación.

Nos interesa aquí esa mirada externa, la de una industria cinematográfica que pretende enfrentarse a un hecho diferencial. Se acumulan ahora los cuatro parámetros que antes exponíamos: intermediación, maquinaria cinematográfica, código y espectacularización. Puesto que pretendemos movernos en el terreno de la industria, independientemente de su nivel potencial, descartaremos - por común - el parámetro maquinaria, y esto nos lleva a un cuadro clasificatorio, según el matiz privilegiado en cada caso, que nos permite establecer cierta tipología agrupable en dos grandes bloques:

Discurso	Código	Espectacularización	Intermediación
<i>Convencional</i>	+	+	-
<i>Convencional</i>	+	+	+
<i>No convencional</i>	-	+	+
<i>No convencional</i>	-	-	+

Claro está que los límites son ambiguos y nunca monolíticos, por lo que se darán múltiples excepciones. Sin embargo, este cuadro nos permite acercarnos desde una posición globalizadora a la presencia de “lo indígena” en el cine.

Un gran bloque lo forman aquellas películas que han asumido la codificación del Modo de Representación Institucional (MRI), independientemente de su producción en

⁴ BURCH, NÔEL, “De l’ennemi Public au Sel de la Terre: Les Communistes de Hollywood et la représentation des rapports sociaux de sexe”, en THOM ANDERSEN - NÔEL BURCH , (1994): *Les communistes de Hollywood. Autre chose que des martyrs*, Paris, Presses de la Sorbonne Noevelle. (136)

Hollywood (la mayoría) o en cualquier otro lugar o nacionalidad. Sería paradigmático el western, cuyo código actúa como principio ordenador; los pueblos indígenas son representados en las más de las veces a partir de estereotipos cuando no hay voluntad de intermediación y únicamente se pretende satisfacer la espectacularidad en aras de los buenos resultados de taquilla.

No nos engañemos, no hablamos de un patrimonio americano. Los mecanismos de colonización cultural han posibilitado que a nivel planetario los espectadores hayan interiorizado esos códigos y géneros discursivos. Según señalaba Glauber Rocha: *El espectador no acepta la imagen del Brasil dada por los cineastas brasileños, porque no corresponde a un mundo técnicamente desarrollado y moralmente ideal, como se ve en los films de Hollywood. Por esto no es difícil comprender qué films brasileños obtienen éxito popular: son precisamente aquellos que, tratando temas “nacionales”, lo hacen utilizando una técnica y un arte que imita al norteamericano. Ejemplos patentes: “O Cangaço” de Lima Barreto y “O Asalto ao Trem Pagador” de Roberto Farias. “O Cangaço” crea una trama a lo “western” norteamericano en medio del ambiente del “cangaço”, para conseguirlo desfigura toda la raíz social del fenómeno “sertanejo” y emplea únicamente los símbolos evidentes de este fenómeno al uso en las tramas de los “westerns”.*⁵

Otros casos, como *La selva esmeralda*, de John Boorman, pretenden denunciar las condiciones de explotación a que son sometidas las culturas indígenas, pero, sus buenas intenciones - innegables - no pueden ocultar la presentación del indígena como el *otro*, y, en consecuencia, su espectacularización. Es la vertiente convencional en la que, respetando los códigos y asumiendo el aparato espectacular, se intenta una

⁵ ROCHA, GLAUBER: “El “Cinema Nôvo” y la aventura de la creación”, en DELLA VOLPE, GALVANO et alii. (1971): *Problemas del nuevo cine*, Madrid, Alianza Editorial, (p.198).

intermediación positiva entre el mundo de los pueblos indígenas y el mal llamado “civilizado”. Desde la reconciliación de John Ford con la imagen que el western había dado del pueblo indio (*El gran combate*, 1964), se han multiplicado los títulos en que la mostración de “lo indígena” se pretende con cierto rigor, las más de las veces fruto de buenas intenciones: *Un hombre llamado caballo* y su saga, *El valle del fugitivo* (Abraham, Polonsky, 1969), *Bailando con lobos* (Kevin Costner, 1990), *El último mohicano* (Michael Mann, 1992), nos servirían como ejemplo.

En el otro extremo, siempre con la pretensión de una intermediación positiva, habitualmente con escasez de medios y una producción industrial raquítica, nos encontramos con un cine que nace a finales de los 60 en la vorágine de una situación política en Latinoamérica que enfrenta regímenes dictatoriales con movimientos guerrilleros⁶. Un cine que va desde la *intervención* a la *resistencia*, en el que los pueblos indígenas se constituyen en bandera de denuncia mucho más frecuentemente que en protagonistas.

Este componente ideológico es fuertemente anticolonial y, en consecuencia, se aplica al discurso cinematográfico en abierta oposición al MRI. Nuevamente, en palabras de Glauber Rocha: *El “Cinema Nôvo” se encuentra en la fase del descubrimiento puro y de las intuiciones hacia una fase de reflexión y de ruptura con sus mismas raíces. El lenguaje que el “Cinema Nôvo” está buscando, el lenguaje que dependerá de factores socio-político-económicos para comunicarse efectivamente con el público e influirlo en su liberación, no quiere tener la organización de una academia, en el sentido tan apreciado por los teóricos que tienen necesidad de Dios para salvarse, sino una proliferación de estilos personales que pongan en duda permanente un concepto del*

⁶ Comentado en GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER: “Cine y revolución en Latinoamérica. Las décadas 60 y 70: “El enemigo principal” como paradigma”, en CALVO PÉREZ, JULIO Y JORQUES JIMÉNES, DANIEL (Eds.) (1998): *Estudios de Lengua y Cultura Amerindias II - Lenguas, literaturas y medios* -, Universitat de València, Departamento de Teoría de los Lenguajes. (343-351)

lenguaje, estado superior de la conciencia. El término está de moda, es snob, pero permitidme emplearlo: partiendo de una dinámica autodestructiva de la cultura podemos hablar de dialéctica⁷.

Determinados colectivos vieron en el cine un poder importante por su uso como arma didáctica, emancipadora. *Sanjinés*, al frente de *Ukamau*, ha luchado una y otra vez por hacer protagonistas a los indios bolivianos, por usar el cine para narrar los problemas esenciales de aquella sociedad sojuzgada, obteniendo obras tan magistrales como *El enemigo principal*. En su cine se cede el protagonismo al indígena y se pretende una toma de conciencia que avance en paralelo al proceso de producción. En este caso, se huye deliberadamente de la espectacularización.

Por su parte, los cineastas cubanos, a partir de la revolución, abogan por una nueva estética, un lenguaje específico. Una vez más, lo indígena es un aditamento que se representa como refuerzo; la (in)diferenciación forma - contenido se explicita por el carácter revolucionario con que se etiqueta todo discurso. *Es inevitable la ruptura total [...] Hay que expresarse de otra manera. Hay que hacer renuncia consciente de las convenciones al uso, de las actitudes al uso. De los resultados al uso. [...] Por lo pronto ya no es posible plantearse una película que no contenga en sí misma un margen bastante apreciable de experimentación, que avance más allá de toda búsqueda normal al Arte. Una película que complazca será traición. Su deber primero será la irritación, la agitación de todos los valores y moldes establecidos.* Estas declaraciones de Pastor Vega⁸ ilustran claramente las posiciones de los cineastas cubanos. En su caso, la renuncia al MRI es patente, pero no así a los mecanismos de espectacularización. El aspecto formal establece vínculos casuales con la actual revolución protagonizada por

⁷ ROCHA, GLAUBER: "El "Cinema Nôvo" y la aventura de la creación", en DELLA VOLPE, GALVANO et alii. (1971): *Problemas del nuevo cine*, Madrid, Alianza Editorial, (p.218).

Lars von Trier y su *Dogma 2*; Daniel Díaz Torres, hablando del film *La primera carga al machete* (Manuel Octavio Gómez, 1969), enumera: *Cámara en mano, sin restricciones; sonido directo (algo a destacar: no hay doblajes, todo ha sido grabado durante la acción “en directo”, lo que ha acentuado el verismo de la cinta); “free-cinema”; cine-encuesta; improvisación. Todo esto es de una admirable eficacia cuando hace que el espectador analice y vaya tomando de ese pasado “objetivizado” todo lo que le es cercano. Sólo hay que tener el cuidado de que se mantenga la frescura, la espontaneidad, no sea que ésta sea sobrepasada por la originalidad de la técnica empleada; que sea la brillantez de un estilo lo que más resalte. El espectador debe sentir un cine moderno, pero “sin ver las cartas”, sin percibir los esfuerzos de los realizadores para lograr tal modernidad.*⁹

Este cúmulo de opciones no consigue evitar la sensación de utilización espectacular de los colectivos indígenas. Las buenas intenciones arrastran una considerable carga de contradicciones, de ahí que muchas de las películas que se sitúan en el lado del indígena suman a la narración apartados documentales de corte etnográfico o antropológico que, lejos de afianzar el aspecto reivindicativo, proyectan una imagen descontextualizada que el público se ve posibilitado a leer como espectacular.

Como señala acertadamente Paulo Antonio Paranaguá *los años 70 y 80 fueron a menudo una época de lucha por la libertad de expresión en el terreno cinematográfico - lo que subraya la paradoja del protagonismo estatal en el fomento a la producción, bajo gobiernos autoritarios con matices populistas más bien pasajeros -. La censura y la autocensura tuvieron una dimensión política, a contramano de la progresiva liberalización de las costumbres y de su representación en las pantallas [...] Las*

⁸ VV.AA.(1975). *Cine y revolución en Cuba*, Barcelona, Editorial Fontamara (110)

⁹ *Ibid.*, (189-190)

*nuevas generaciones incorporan casi siempre la evolución de las mentalidades en el sentido de la búsqueda prioritaria de un público amplio [...] Al distanciamiento, la estilización y la desestructuración de la fase vanguardista, sucede una rehabilitación del espectáculo popular, los géneros tradicionales, la fluidez narrativa, el naturalismo y la identificación del espectador.*¹⁰

Un ejemplo clarificador de cuanto antecede podemos encontrarlo en la película de Luis Alcoriza, *Tarahumara* (1964). Alcoriza nació en Badajoz en 1920 y la guerra le llevó al exilio mejicano, nacionalidad que adoptó. Escribió multitud de guiones para el cine, destacando su colaboración con Luis Buñuel en títulos como *El gran calavera* (1949), *Los Olvidados* (1950), *El bruto* (1952), *El* (1953), *El ángel exterminador* (1962) o *La mort dans ce jardin* (1956), entre otros. También dirigió títulos tan significativos como *Tlayucan* (1961), *Tiburoneros* (1962), *Mecánica nacional* (1971) o *Tac Tac* (1981), obteniendo numerosos premios nacionales e internacionales. Murió en 1992 en Cuernavaca.

Tarahumara nos permite observar las bondades y al tiempo las contradicciones de un cine volcado hacia la defensa de los intereses de los pueblos indígenas; su propia estructura camina en el filo entre el documental etnográfico - antropológico y la obra de ficción narrativa, hasta tal punto que pueden seguirse ambos elementos como partes diferenciadas (tanto es así que en algunos casos las rupturas entre secuencias son fuertemente bruscas).

Por otro lado, Alcoriza huye de un discurso transparente clásico y dota a la enunciación de una presencia relevante haciendo uso de panorámicas radicales que engarzan el mundo de los indios tarahumara con la civilización, pasando de planos de

¹⁰ PARANAGUÁ, PAULO ANTONIO: "América Latina busca su imagen", en VV.AA. (1996): *Historia General del Cine. Volumen X. Estados Unidos (1955-1975). América Latina.*, Madrid, Cátedra. (348-349)

conjunto, muy amplios, a planos cortos ligados a la continuidad de la acción. Subraya de esta forma tanto la diferenciación como el vínculo.

Pero es en el propio argumento donde la contradicción se hace más explícita, puesto que el protagonista asume ayudar a los indios en su lucha por las tierras desde una perspectiva de mejora hacia la equiparación con su civilización (esto se hace patente cuando pretende llevarse su hipotético niño para poder “cuidarlo y educarlo” en otro entorno); el conflicto entre los terratenientes, que se autoapropian de las tierras y malpagan a los tarahumara por su trabajo, y los indios se presenta como un hecho local del que los poderes públicos no tienen constancia y que puede ser denunciado en la prensa (ingenuidad quizás necesaria para la calificación y distribución de la película en su momento). Si establecemos comparaciones con *El enemigo principal*, de Jorge Sanjinés, pese a algunas similitudes en la trama, comprobamos que el discurso se ve desbordado por esas ambigüedades. Sanjinés huye de la mostración antropológica, no constituye al indígena en espectáculo que satisfaga la curiosidad del público.

Fernando Solanas y Octavio Getino escribieron en una pancarta sobre la pantalla en que se había de proyectar su film *La hora de los hornos* en el Festival de Pésaro (Italia): *Todo espectador es un cobarde o un traidor*. En aquel momento, esa expresión tuvo un profundo significado. Conviene hoy preguntarse qué ha cambiado desde entonces para que se haya sumido en el olvido.

* Licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València.
 Miembro de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC).
 Miembro de la Asociación Internacional de Jóvenes Investigadores en Comunicación (AIJIC).
 Becado actualmente por la Generalitat Valenciana para la realización de su tesis doctoral *Lo ausente como discurso: Elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico*
 Dpto. de Teoría de los Lenguajes. Universitat de València.