



**REPRESENTACIONES DEL MUNDO INDÍGENA
EN EL CINE HISPANOAMERICANO**
(documental y ficción)

Esther Gimeno Ugalde
Karen Poe Lang
EDITORAS


EDITORIAL
UCR



**REPRESENTACIONES DEL MUNDO INDÍGENA
EN EL CINE HISPANOAMERICANO**
(documental y ficción)

**Esther Gimeno Ugalde
Karen Poe Lang**
EDITORAS


EDITORIAL
UCR
2017

791.43

R425r Representaciones del mundo indígena en el cine hispanoamericano (documental y ficción) / Esther Gimeno Ugalde, Karen Poe Lang, editoras. – 1.ª ed. – Costa Rica: Edit. UCR, 2017.
xix, 164 p. : il. col.

ISBN 978-9968-46-662-2

1. CINE. 2. CINE DOCUMENTAL. 3. INDÍGENAS - VIDA SOCIAL Y COSTUMBRES. 4. CINE - GUATEMALA. 5. CINE - PERÚ. 6. CINE - ARGENTINA. 7. CINE - BOLIVIA. 8. CULTURAS INDÍGENAS. 9. CINE - MÉXICO. 10. CINE - VENEZUELA. 11. CINE - ECUADOR. I. Gimeno Ugalde, Esther, ed. II. Poe Lang, Karen, ed.

CIP/3164

CC/SIBDI.UCR

Edición aprobada por la Comisión Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Primera edición: 2017.

La EUCR es miembro del Sistema de Editoriales Universitarias de Centroamérica (SEUCA), perteneciente al Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA).

Corrección filológica: *Euclides Hernández P.*

Revisión de pruebas: *Ariana Alpizar L.*

Diseño de contenido: *Abraham Ugarte S.*

Diagramación: *Daniela Hernández C.*

Control de calidad: *Boris Valverde G. y Mauricio Bolaños B.*

Diseño de portada: *María Teresa Antolín S. y Boris Valverde G.*

Fotografía de portada: *Manuel Morillo.*

Imagen de portada: *Fotografía de la película "Distancia", director: Sergio Ramírez.*

Créditos de los fotogramas: *Juan Mora Calleit, filme "Retorno a Aztlán";*

Igor Gayasamín y José A. Guayasamín, filme "Baltazar Ushk, el tiempo congelado";

Gustavo Guayasamín, filme "Los hieleros del Chimborazo".

© Editorial Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria Rodrigo Facio. Costa Rica.

Apdo. 11501-2060 • Tel.: 2511 5310 • Fax: 2511 5257 • administracion.siedin@ucr.ac.cr • www.editorial.ucr.ac.cr

Prohibida la reproducción total o parcial. Todos los derechos reservados. Hecho el depósito de ley.

Impreso bajo demanda en la Sección de Impresión del SIEDIN. Fecha de aparición: octubre, 2017.

Universidad de Costa Rica. Ciudad Universitaria Rodrigo Facio.

CONTENIDO

Representaciones del mundo indígena en el cine hispanoamericano Esther Gimeno Ugalde / Karen Poe Lang	ix
I. IMÁGENES E IMAGINARIOS SOBRE LA CONQUISTA	1
<i>Retorno a Aztlán</i> de Juan Mora Catlett (1991): un ejercicio decolonial en el cine histórico Jeanette Amit (<i>Universidad de Costa Rica</i> y <i>Universidad Estatal a Distancia</i>)	3
Cine latinoamericano revisionista y la Conquista de América en <i>Jericó</i> : del sujeto evangelizador al tráfuga cultural Dorde Cuvardic García (<i>Universidad de Costa Rica</i>)	23
II. REPRESENTACIONES DEL MUNDO ANDINO	43
<i>Los hieleros del Chimborazo</i> y <i>Baltazar Ushca,</i> <i>el tiempo congelado</i> : un análisis del documental indigenista ecuatoriano desde la teoría narrativa, el comparatismo y los estudios del cuerpo Diego Falconí Trávez (<i>Universidad Andina Simón Bolívar, sede Quito</i>)	45
Cholas y jailones: subalternidad y nuevos agenciamientos en <i>Zona Sur</i> (Juan Carlos Valdivia, 2009) Esther Gimeno Ugalde (<i>Boston College</i>)	67
Duelo y resistencia en <i>La teta asustada</i> (2009) de Claudia Llosa Karen Poe Lang (<i>Universidad de Costa Rica</i>)	83

III. INDÍGENAS: VOZ, CUERPO Y GÉNERO(S)	99
Desestabilizando el estigma de la víctima. Sobre la representación de la mujer indígena en <i>El niño pez</i> de Lucía Puenzo	101
Valeria Grinberg Pla (<i>Bowling Green State University</i>)	
<i>El niño pez</i> de Lucía Puenzo: ¿El mundo indígena como contra-espacio a las grandes ciudades latinoamericanas?	117
Matthias Hausmann (<i>Universidad de Viena</i>)	
Vacío, silencio y representación: el indígena en el cine guatemalteco	135
María Lourdes Cortés (<i>Universidad de Costa Rica</i>)	
Experiencias <i>argentinas</i> en representaciones audiovisuales de lo indígena	149
Miguel Santagada (<i>UBA y UNICEN</i>) y Javier Campo (<i>CONICET y UNICEN</i>)	
Acerca de los autores y las autoras	161
Acerca de las editoras	163

I. IMÁGENES E IMAGINARIOS SOBRE LA CONQUISTA



Retorno a Aztlán de Juan Mora Catlett (1991): un ejercicio decolonial en el cine histórico

Jeanette Amit (Universidad de Costa Rica y Universidad Estatal a Distancia)



En la primera mitad del siglo XX el cine colaboró para dar estructura vital a diversas identidades nacionales. En Latinoamérica, especialmente en México, Brasil y Argentina, donde se ha producido la mayor parte del cine regional, este ámbito de la industria cultural jugó un papel clave como soporte para promover determinado tipo de representaciones nacionalistas, imágenes de consenso que afirmaban una unidad simbólica y, a la vez, legitimaban los argumentos políticos y económicos de la modernidad occidental (Guilherme 139-141).

La creación de las culturas nacionales, lograda a menudo a expensas de la destrucción de las diferencias internas y la invisibilización de sistemas de opresión social como el racismo, el sexismo o la explotación económica, fue la base para la construcción de una cultura supra o transnacional (Martín-Barbero, *Medios y mediaciones* 78). A lo largo de su breve historia, el cine ha sido una de las estrategias empleadas para producir, comunicar y reproducir narraciones unívocas y arbitrarias, experiencias históricas comunes, hasta convertirse en una vértebra clave para articular la nueva cultura de masas.

En América Latina, el cine ha protagonizado una nueva etapa de la violencia simbólica iniciada con la conquista europea, y continuada con el proyecto de la modernidad occidental. De acuerdo con lo planteado por Enrique Dussel en 1492. *El encubrimiento del otro* respecto a las experiencias existenciales que fundan el ego moderno, los imaginarios globalizados pueden comprenderse como formas contemporáneas del encubrimiento del “Otro” y su reducción a “lo Mismo”, del intento por clausurar mundos simbólicos alternativos,

con el fin de traducirlos a los códigos de las representaciones dominantes. En este sentido, la cultura de masas continúa el proceso de reidentificación histórica colonial denunciado por Aníbal Quijano, cuyo fin es instaurar, legitimar y reproducir cierto sistema de relaciones intersubjetivas, a través del cual todas las regiones del mundo son incorporadas a una historia común centrada en Europa y el Occidente (Quijano 209-210).

En este proceso, la macronarrativa occidental ubicó a las culturas prehispánicas en un pasado primitivo que les era ajeno. En los libros de la llamada historia universal se les reserva un espacio exiguo, más cercano a los mundos prehistóricos, aunque no haya correspondencia cronológica entre ellos. La razón occidental no encuentra en estas culturas contribuciones relevantes para el devenir del mundo moderno sobre el cual se atribuye todas las causas.

Bajo un principio de control y domesticación semejante al de las reducciones indígenas, se ha operado una continua reducción simbólica de la historia de estos pueblos, al asimilarla dentro de narraciones etnocéntricas que arbitrariamente les asignan nuevas identidades geoculturales subalternas. La omisión de las historias prehispánicas y la invisibilización de sus perspectivas interpretativas hicieron posible una lectura de las imágenes autóctonas americanas desde marcos ideológicos e históricos europeos. En un primer momento, las imágenes del “Otro” fueron condenadas a ser destruidas por falsas y demoníacas; posteriormente, en el mejor de los casos, fueron controladas, reprimidas, reinterpretadas, desencantadas, simplificadas y estereotipadas (Gruzinski 52). Los sujetos y grupos creadores de estas imágenes tuvieron el mismo destino: ser estereotipados y esencializados. Simultáneamente, las imágenes del conquistador se convirtieron en marco de referencia “universal” para controlar las subjetividades, la cultura y la producción de conocimiento, para colonizar ese territorio intangible desde donde se atribuye sentido a la experiencia (Quijano 225-226). Progresivamente, el continente y sus pobladores fueron apresados “en una trampa de imágenes que no dejó de ampliarse, desplegarse y modificarse” hasta el presente (Gruzinski 12). Atrapadas entre los sistemas interpretativos hegemónicos o nacionalistas, las imágenes prehispánicas coexisten a través de apropiaciones, usurpaciones, imbricaciones, sincretismos, confusiones y estereotipos. En esta dinámica, *Retorno a Aztlán*, la película de Juan Mora Catlett en la que se enfoca este ensayo, resulta un singular intento de retornar hacia el mundo de las imágenes y narrativas prehispánicas.

De acuerdo con una lógica industrial compleja y sus modelos de construcción de sentido, las visualidades hegemónicas crean soportes para determinado tipo de representación y definen “las condiciones específicas de visibilidad

de las diferencias culturales y étnicas” (Nahmad 110). Estas visualidades son mecanismos de administración de imágenes para la traducción (y el encubrimiento) de identidades, de acuerdo con los códigos de comunicación hegemónicos, ajustadas a representaciones folcloristas, nacionalistas o globales homogeneizadoras, dentro de imágenes de consenso o de una imaginación consensuada que “evoca una suerte de cooptación de cierta racionalidad en detrimento de otra por intermedio de la producción de imágenes” (Guilherme 139).

En el siglo XX, el cine y la televisión se convirtieron en dos de las principales mediaciones para comunicar las historias que las sociedades se cuentan a sí mismas (Rosenstone, *History on film/Film on history* 3). Martín-Barbero (“Heredando el futuro” 8) y Castro-Gómez (748) coinciden al señalar que los medios de comunicación y sus recursos de mediación cognitiva son el campo de batalla actual donde se disputa el poder de atribuir sentido a la realidad. Desde una comprensión orwelliana del poder, a través de estos medios, la historia se convierte en un ámbito estratégico de lucha para incidir sobre las mediaciones con las cuales pensamos el pasado y el futuro.

En países donde se ha dado una amplia producción o difusión cinematográfica y televisiva, la historia visual ha sustituido a la historia académica y escrita en su función de proponer explicaciones sobre el pasado a públicos más amplios (Rosenstone, *Visions of the Past* 22-23). Frente a lo que perciben como una amenaza, los especialistas académicos denuncian una falsificación de la historia, la inexactitud y distorsión producto de las licencias para la ficción, y la reproducción de un estilo trivializador y romántico (46). Por su parte, quienes defienden la alternativa de una historia visual proponen criterios distintos y adecuados al medio para juzgar los aportes que las películas pueden hacer a la comprensión de un proceso histórico. Entre estos criterios están la introducción de referentes a lo distinto, contradictorio e incierto que caracteriza la experiencia humana; la renuncia a una narración lineal y progresiva de la historia; la elección de un enfoque social en lugar de una perspectiva de la “gran persona”; la construcción de un escenario narrativo complejo, pluriprotagónico y multicausal; el rechazo a dar un cierre conclusivo al relato con lo cual se favorece la posibilidad de conectarlo con una trama histórica más compleja (Stevens, 1998; Rosenstone, 1995; Toplin, 2001; Hughes-Warrington, 2007).

Obviamente, muchas películas dentro del género –quizá incluso la mayoría– no cumplen con estos criterios: reducen lo histórico a una escenografía para el desarrollo de una historia personalizada, emocional y dramática; reproducen lo familiar de un pasado que refleja el presente; proponen un relato lineal,

unidimensional y moralizante, basado en una comprensión progresiva de la historia; privilegian la experiencia del individuo a costa de los movimientos sociales o los procesos históricos impersonales; no plantean alternativas ni se admiten dudas frente a la interpretación elegida sobre un pasado cerrado, completo y simplificado, con el fin de producir coherencia y facilitar la identificación empática de la audiencia con los personajes (Stevens, 1998; Rosenstone, 1995; Toplin, 2001; Hughes-Warrington, 2007).

Una historia visual del mundo prehispánico

Como toda historia, la que se comunica con un registro visual es resultado de la elección de una perspectiva interpretativa, muchas veces parcial y comprometida con ciertos intereses. Producto de esta elección, algunos temas, eventos y protagonistas son enfatizados, mientras otros quedan fuera del conocimiento social y de la representación del pasado o se abordan marginalmente como elementos subalternos (Toplin 125).

Alternativamente, la historia del mundo contemporáneo occidental y occidentalizado parece comenzar con Adán y Eva, la civilización griega o el “descubrimiento” de América. Otros mundos y protagonistas posibles fueron clausurados. Los grupos autóctonos americanos, sus imaginarios, representaciones y formas de vida ocupan un lugar subalterno o son invisibilizados en los procesos considerados relevantes por la sociedad moderna y su historia. Al igual que el nombre de América ha sido acaparado por ciertos grupos geopolíticamente dominantes en el continente, la historia mundial (calificada para este efecto como universal) está dominada por ciertas versiones del pasado, ciertos protagonistas y acontecimientos, lo cual tiene como consecuencia un escamoteo del futuro en función de proyectos y expectativas basados en falsos consensos ideológicos.

Cuando repasamos en nuestra memoria las películas vistas sobre la historia de Occidente, desde los relatos judeocristianos y la antigüedad grecorromana hasta el Renacimiento europeo, se hace más obvia la ausencia de una historia visual de la América prehispánica. Una película hollywoodense como *Apocalypto* (Gibson, 2006), más allá de todo lo criticable que se pueda señalar sobre la representación histórica propuesta, nos recuerda este vacío. Por ello, encontrar *Retorno a Aztlán* (Mora Catlett, 1991) fue una grata sorpresa. Si bien la película tiene más de 20 años de realizada, su existencia parece ser un secreto conocido por pocos, sobre todo fuera de México. Este hecho evidencia el reto que enfrenta la historia

visual y las visualidades oposicionales latinoamericanas no solo para sobreponerse a la desigualdad en el acceso a los recursos para la producción, sino a una distribución y promoción justas que le permitan circular en la esfera pública y participar de la construcción social de los significados sobre un pasado plural. Propuestas cinematográficas como *Retorno a Aztlán* muestran la posibilidad de construir una complicidad política-estética a partir de la cual trabajar con y sobre la memoria colectiva, hacia un reconocimiento del pasado que no produzca desconocimiento y alienación.

Cuando logra superponerse a su faceta alienante dentro de la industria cultural, el cine ofrece los recursos para ejercitar la imaginación social en la producción de un conocimiento más plural, justo y complejo del mundo, a través de nuevas negociaciones sobre la significación del pasado. El cine y la televisión no están condenados a ser productos industriales al servicio de proyectos hegemónicos, útiles solo para la creación de consensos políticos; también pueden contribuir con un proyecto político decolonial, en la creación de una “pluriversalidad” que esté basada en una comunicación intercultural e inter-epistémica (Mignolo 17), y participar en la transformación de imaginarios e identidades sociales.

La historia visual puede establecer y afirmar las identidades asignadas, pero también ofrece herramientas para desafiarlas (Hughes-Warrington 10) para proponer y difundir representaciones más complejas y justas sobre las distintas comunidades, su cultura y su pasado (Nahmad 105). Combatir las imágenes encubridoras es clave para dialogar con el pasado y el futuro, a partir de mediaciones basadas en imágenes reveladoras, visualidades oposicionales y epistemologías pluriversales.

El presente es un legado de significados inciertos y en disputa sobre ese territorio imaginario que llamamos pasado; una realidad desvanecida pero aún abierta hacia desenlaces alternativos en un futuro no menos incierto. El historiador encuentra rastros incompletos de esa realidad, a partir de los cuales intentar imaginar y articular una significación útil para el presente. Sin embargo, no existen un pasado ni unas imágenes auténticas por recuperar; pretenderlo sería caer en una perspectiva conservadora folclorista, engañarnos con la vana ilusión de lo auténtico y verdadero. En su origen, el pasado no es narrativo ni coherente; sabemos de él a través de narraciones donde se privilegian ciertos aspectos sobre otros, al seleccionarlos, organizarlos e interpretarlos (Rosenstone, *Visions of the Past* 35); por ello, nuestra relación con el pasado siempre estará afectada por la complejidad histórica de su propia representación (Pingree 35).

Toda historia es un producto cultural e ideológico que participa de lo irreal y ficcional porque está basada en convenciones culturalmente establecidas para hablar sobre de dónde venimos y hacia dónde vamos (Rosenstone, *History on film/ Film on history 2*). *Retorno a Aztlán* ofrece imágenes del pasado a partir de una renuncia explícita a cualquier adecuación respecto a las convenciones del realismo cinematográfico occidental para crear una representación verosímil. Por ejemplo, descarta cualquier intento de reproducción de las ciudades prehispánicas y elige el escenario de sus ruinas actuales, enmarcadas orgánicamente por los elementos de su entorno natural. En el breve documental incluido en el DVD de la película (distribuido por primera vez en el año 2012), se relatan algunas de las decisiones estéticas, técnicas e ideológicas en su realización. Mora Catlett (2012) está consciente de que otras miradas y otros sistemas conceptuales son necesarios para hacer hablar otras historias y hacer visibles otras imágenes en el proceso de desprenderse de los imaginarios opresivos y homogeneizantes:

Retorno a Aztlán fue una idea que se me ocurrió a partir de una preocupación de hacer una película mexicana. ¿Qué quiero decir con eso? Una película que en su tema, en su material, en su forma, estuviera profundamente enraizada en nuestra cultura. Esa idea partía de unas clases que tomaba yo en la Escuela de Cine en Praga, de dramaturgia, donde me dijeron una frase que se me quedó muy grabada. Decían que la dramaturgia occidental había surgido del análisis, de la crítica del mito griego. Entonces hice una traspolación y dije: pues la dramaturgia mexicana tiene que surgir del análisis del mito mexicano. ¿Y cuál es el mito mexicano? Pues el más antiguo es el mito de los prehispánicos. (00:00:00-00:01:00)

Para Mora Catlett, el documento a estudiar sobre el mito prehispánico son los códices, considerados como narraciones audiovisuales propias de esta cultura porque su lectura ritual requería la interacción entre los pictogramas, la voz y los gestos de quien los narraba, antes de entrar a participar de la tradición oral y en la trasmisión de la memoria colectiva. Esta comprensión de una lectura audiovisual de los mitos prehispánicos mexicanos está acompañada de preguntas por lo fáctico, imposibles de responder desde lo conocido y documentado: ¿cómo se narraban?, o ¿cuáles serían sus características formales? Antes que obstáculo, lo desconocido, actúa para Mora Catlett (2012) como oportunidad y se convierte en el espacio de trabajo para crear la película e intentar reproducir en el cine la “sensación” audiovisual de una imaginada dramaturgia prehispánica:

Habían dos caminos, tratar de hacer una reconstrucción histórica de algo de lo que nadie está realmente seguro, que implica un costo enorme y además una

imagen muy exótica, porque supuestamente las piedras estaban pintadas de colores. Y la otra era tomar lo que vemos como México prehispánico, tomar la ruina como lo que es, una ruina, y diseñar los personajes de la misma manera, como si fueran figuras de barro recién escurbadas de la ruina. (00:05:53-00:06:09)

Crear la imagen de un mundo que nadie había conocido, un mundo que solamente podemos imaginar, que no podemos realmente recrear, era inventar algo que no existía. (00:15:39-00:15:52)

De esta forma, el realizador cinematográfico elige colaborar en el proceso colectivo de ampliar el conocimiento histórico sin pretender explicar ni transmitir certezas, pero sí evidenciar el conflicto permanente entre lo que se sabe y se ignora, entre lo que se comunica y se silencia. Su trabajo busca producir cierta verosimilitud, a partir del carácter incompleto del saber sobre el pasado, atribuyéndose la autoridad del historiador para organizar y comunicar un sentido sobre este y del artista para inventar un mundo. El resultado no es una representación cerrada ni perfeccionada para parecer real, sino una representación que elijo denominar artesanal, capaz de transmitir sorpresa para ser interrogada con curiosidad, porque evidencia esa inexplicabilidad del pasado que persiste a pesar de la información documentada¹.

El calificativo de artesanal no lo empleo aquí de acuerdo con el significado que se deriva del sistema moderno de las artes, sus jerarquías y juicios arbitrarios sobre el valor de los productos de la creatividad humana. Planteo lo artesanal como un lugar epistemológico, elegido por ciertas prácticas artísticas a partir de una renuncia a hacer las cosas según las convenciones hegemónicas inscritas en el medio que trabajan y las posibilidades programadas en los aparatos²

1 De acuerdo con Pingree, es crucial reconocer la diferencia entre afirmar que existe una versión real, objetiva o verdadera del pasado y creer que es posible realmente capturarla; lo que nos queda es reconocer el carácter siempre contingente tanto de la experiencia vivida como de los intentos por representarla (40). La producción de la historia trabaja con las representaciones del pasado, con la forma como las experimentamos y lo que decimos sobre ellas: “History is neither the static remains nor the reliable evidence of something so much as it is a process of searching: what we are able to do, what we choose to do” (44-45).

2 La noción de aparato se utiliza a partir de lo planteado por Vilem Flusser, quien lo define como “un juguete que simula el pensamiento” (79), de acuerdo con programas que predeterminan y estandarizan las posibilidades técnicas para la combinación de elementos. A partir del análisis de la cámara fotográfica como aparato, Flusser abre la posibilidad para hacer crítica de una sociedad dominada por programas y programadores,

correspondientes a este. Además, el proceso artesanal acepta el riesgo de la participación de imponderables fuera del control de quien lo ejecuta, como lo son las fuerzas de la naturaleza, con el fin de desarrollar su trabajo creativo, en un caso como el que nos ocupa, desde condiciones más próximas a los medios, las técnicas y los aparatos propios del mundo cultural que se desea imaginar y representar. Se elige entonces una producción menos aparatosa y programada con el objetivo de intentar modificar las posibilidades de dos aparatos empleados –el cinematográfico y la historia visual– de las programaciones culturales dominantes que los controlan.

Con la escritura, señala Vilem Flusser (13), el orden del tiempo lineal y progresivo de la historia se impuso sobre la oralidad y las imágenes, sobre el orden circular de la magia y el tiempo denso, cíclico y repetitivo que conectaba pasado, presente y futuro. La dramaturgia y la conciencia histórica occidental, aparatos basados en ese tiempo extenso y progresivo, han intensificado una historia homogeneizante. Sin embargo, los vestigios de la oralidad en la cultura visual contemporánea (Martín-Barbero, “Heredando el futuro”) permiten encontrar en el aparato cinematográfico recursos para reinventar otro tiempo, otra dramaturgia, y hacer una crítica a la conciencia histórica occidental. *Retorno a Aztlán* crea nuevas imágenes de lo prehispánico para representar un mito basado en la relación mágico-poética entre las personas y el mundo³. La película propone otra racionalidad para la conciencia histórica basada en un sistema de representaciones más expresivo-simbólico y menos informativo-instrumental (Martín-Barbero, *Medios y mediaciones* 274).

Sin violentar lo que se cree saber y lo documentado, *Retorno a Aztlán* rechaza el deber de ejecutar una reproducción arqueológica o fingir una ventana transparente al pasado. Así fue apreciado por Lerner y Arnwine en el que parece ser el único artículo académico escrito sobre la película, poco después de su estreno:

Juan Mora’s accomplishment lies in his having created another world, by-passing conventional film grammar, extracting a blueprint for an alternative film language and visual style from the subject matter. Avoiding the ideological

por aparatos programados y funcionarios que los ejecutan. Él plantea la práctica fotográfica como “un modelo para la libertad en el contexto postindustrial en general” (78) y una crítica filosófica como “la única opción de revolución que aún nos queda” (78).

3 Flusser define la imagen en tanto “superficie llena de significado en la cual los elementos se relacionan mágicamente” (77).

traps and romanticism that has plagued other representations, he presents an image of pre-Conquest society that makes no attempts at reconstruction, but rather takes its cues from the Aztecs' representation of themselves and translates these to film. (90)

En la búsqueda de otra dramaturgia, se desechan también técnicas y procedimientos convencionales en la producción cinematográfica: por ejemplo en los ámbitos del maquillaje y la música. Las imágenes producidas se basaron en una interpretación metafórica de los elementos visuales de la cultura mexicana: cerámica, escultura, códices y las ruinas arqueológicas. El vestuario y el maquillaje de los cuerpos se diseñaron a partir de las imágenes del código mendocino. Julián Pizá, encargado de maquillaje, relata el uso de “lodos” o “arcillas cosméticas” para integrar los cuerpos de los actores a la ruina y el paisaje (Mora Catlett, 2012). Los materiales de arte, utilería y vestuario fueron también obtenidos de los recursos propios de la zona desértica donde filmaban. En el caso de la música solo se emplearon instrumentos prehispánicos, intentando adecuarlos a un concepto mexicano según el cual “las voces de la naturaleza eran las voces de los dioses”, para reproducir los sonidos de la naturaleza y “entablar diálogo con los dioses” (Mora Catlett, 2012, 00:23:40). Incluso los diálogos en náhuatl clásico fueron considerados un sonido más e integrados a la música de la película, eliminando con ello la separación de las pistas de sonido que caracteriza la producción cinematográfica. De esta forma, se intenta liberar las oralidades, sonoridades y visualidades sociales subordinadas al poder de la letra y a las epistemes modernas occidentales. Además, muchas de las decisiones hechas por Toni Kuhn, encargado de la cinematografía, contribuyeron a hacer evidente la conexión entre los diferentes medios: el código y el audiovisual; por ejemplo, cuando favorece *travellings* largos que imitan el movimiento lateral de la lectura de un código o cuando, a través de cortes, conecta una imagen estática con la representación pictográfica (Lerner y Arnwine 89-90).

El abordaje artesanal en la producción cinematográfica de *Retorno a Aztlán* ejemplifica un ejercicio decolonial aplicado sobre los aparatos que dominan la historia visual, así como la posibilidad para un desprendimiento epistémico de los imaginarios sociales respecto a las matrices conceptuales occidentales. Comprendido de esta manera, lo artesanal es una de las estrategias disponibles para dar un lugar a lo ambiguo, equívoco o ambivalente que se teje en la densidad de la vida cultural latinoamericana, para emprender la tarea de “reconstrucción y restitución de historias silenciadas, subjetividades reprimidas, lenguajes y conocimientos subalternizados” (Mignolo 14). Apoyada en aparatos producto de las epistemes

modernas occidentales, pero empleándolos desde otra racionalidad e intencionalidad no programada, esta vía ofrece oportunidades para enriquecer las perspectivas culturales locales e informar los proyectos regionales de futuro a través de una exploración imaginaria de lo que pudo haber sido y lo que podría ser.

En el siglo XXI, los realizadores cinematográficos apuestan por el poder y la efectividad apelativa de la imagen visual, empleando los recursos creados por la modernidad para restituir el presente de las sonoridades y visualidades de un pasado, al cual sistemáticamente se le ha negado un lugar en la historia y los imaginarios del mundo contemporáneo. En *Retorno a Aztlán* se pone en movimiento información simbólica con cualidades cognitivas, estéticas y emotivas para crear una metáfora a partir de fragmentos opacos de un pasado irrecuperable, que solo la lucidez de la imaginación puede convertir en conocimiento útil para vincular a las generaciones actuales con el mundo prehispánico desvanecido.

Crítica al mito de la historia

Retorno a Aztlán se desarrolla a partir de datos registrados en la *Historia de las Indias de Nueva España* de Fray Diego Durán⁴. La película incorpora el mito del origen mexica, para luego desmitificarlo con una crítica al mito de la historia. De acuerdo con Lerner y Arnwine (88), el tema central es una indagación sobre la fuerza de la representación, sobre cómo trabaja la narrativa para organizar la significación y modelar los relatos históricos.

La película hace una narración circular en torno a la muerte de Motecuzoma (Moctezuma I, Ilhuicamica o el viejo) en 1469, desde donde inicia una lectura retrospectiva, hecha por Tlacaélel (*cihuacóatl*, sacerdote, consejero y medio hermano del *tlatoani* recién fallecido), de ciertos códices conservados, en los cuales, según se nos dice, no se guardaba “con el respeto debido la memoria del gran Señor” (00:09:58). En ellos se relata un episodio ocurrido años antes, cuando una sequía de cuatro años obligó al gobernante mexica a enviar sacerdotes y hechiceros en busca del camino de retorno a Aztlán, lugar mítico del origen de su pueblo, con la

4 La anécdota se relata en el capítulo XXVII con el siguiente título: “De cómo viéndose el Rey *Montezuma* primero en tanta gloria y magestad, envió á buscar el lugar de donde sus antepasados auian venido, y á ver las siete cuevas en que auian morado y auitado, y de los grandes presentes que envió para que ofreciesen allí y los diesen á los que allí allasen” (Durán, 268).

finalidad de encontrar a Coatlicue, madre del dios Huitzilopochtli, y presentarle ofrendas que renovaran su protección hacia los mexicas. Sin embargo, se trata de un regreso imposible: el camino está cerrado y quienes lo conocían murieron. Los enviados dicen haber llegado a los límites de Aztlán, pero sin poder avanzar más allá debido “al daño que les han hecho esas comidas que comen, esas joyas que usan y esas ropas que traen. ¡Pues los han corrompido, y los han vuelto de otra substancia!” (01:25:15-01:25:33). Coatlicue sale a su encuentro para decirles:

Mi corazón se alegra al verles, nietos míos. Después que partió mi hijo Huitzilopochtli, su dios, estoy triste y lloro esperando que regrese. Ya que me dijo: «Madre mía, no me tardaré mucho. Solo voy a acompañar a estas familias a la tierra prometida donde han de vivir. ¡Que conquistaré con mi lanza!» Pienso que debe estar muy bien allá y no recuerda de su madre. Ni la busca ni hace caso de ella. Por lo tanto, yo les mando que le digan que ya se cumplió el plazo. Así como él hizo la guerra contra todos los pueblos y los sometió con sus armas, así como los conquistó también se los quitarán y los ganará gente extraña. Será arrojado de aquellas tierras y él y sus armas rodarán por los suelos. Y para que se acuerde que lo quiero ver y que soy su madre, denle este taparrabos de tela burda, para que se cubra cuando vuelva huyendo a mi seno. (01:22:53-01:24:21)

La memoria de este regreso, registrada en los códices, así como el regalo entregado por Coatlicue, son guardados en el templo de Huitzilopochtli hasta la muerte de Motecuzoma. Cuando Tlacaélel concluye la lectura, decide quemarlos y dice:

¿Qué es esto? ¿Qué hacemos? ¿Acaso perdimos el juicio? Esas no son flores para escudos y lanzas. Es triste saber que nuestro dios Huitzilopochtli será vencido. ¡Que huirá al seno de su madre! Que lo arrojarán cuesta abajo y que caerá con sus armas cuesta abajo. ¿Dónde quedó nuestro orgullo? Esas palabras no dan placer. Debilitan el corazón del guerrero, le hacen temer el estruendo de la guerra. ¡Mal camino para los mexicas! No conviene que la gente del pueblo conozca los libros de pinturas, pues se pervertirán, ya que lo oculto se revelará sobre la tierra. Porque en los libros hay muchas mentiras y a muchos los han hecho pasar por dioses sin serlo. (01:27:20-01:29:20)

Esta escena remite a un hecho narrado en la *Historia general de las cosas de la Nueva España*, de Fray Bernardino de Sahagún (López Austin): la quema de los libros realizada durante el reinado de Itzcóatl, predecesor de Moctezuma I. Si bien este no puede comprenderse como un hecho aislado y es debatible

el impacto que habría tenido en su época⁵, operó como base para una reinterpretación de la historia mexicana que asegurara tanto un pasado como un futuro gloriosos. Después de la creación de la triple alianza y la derrota de los tepanecas, quienes hasta entonces habían sometido a otros pueblos del Valle de México, incluidos los mexicas, aquellos códices propios y ajenos que no se ajustaran a la historia deseada por los conquistadores, incluidos quizá los que referían al origen nómada y humilde del pueblo mexicano, fueron destruidos y reemplazados por otros nuevos que relataban esos viajes fundacionales como heroicos y, a la vez, declaraban a los mexicas legítimos herederos de la cultura Tolteca, a la cual se atribuía todo progreso y logro en las artes o las ciencias (Thomas 23-24). De esta forma surgieron los mitos centrales de la visión imperial mexicana, de acuerdo con la visión expansiva de sus dirigentes. La versión reinterpretada de la historia tenía por objetivo inspirar al pueblo para ampliar su poderío, antes que dar un recuento de algo verdadero sobre el pasado. Bajo la influencia de Tlacaélel, en varias décadas los mexicas ampliaron sus conquistas militares.

El historiador Federico Navarrete advierte que hay suficiente evidencia para creer que, en tiempos prehispánicos, las “destrucciones ocasionales o cíclicas de edificios, esculturas y monumentos” (“Los libros quemados y los nuevos libros” 58) eran parte de una “compleja dialéctica entre destrucción y recreación, entre continuidad y cambio” (56), que continuó después de la llegada de los españoles. La función básica era semejante: adecuar la tradición a distintas circunstancias sociopolíticas y modificar los libros conforme a otras condiciones de inteligibilidad para posibilitar el diálogo con nuevos interlocutores.

[...] las quemaduras realizadas por los españoles no fueron sino otra más en una serie de destrucciones de libros provocadas por la imposición de nuevos poderes políticos en la historia mesoamericana, y que los indígenas reaccionaron ante ellas como lo habían hecho ante las anteriores destrucciones: sustituyendo sus

5 Federico Navarrete aclara que “la destrucción provocada por las hogueras no fue jamás tan grande como lo desearon los gobernantes mexicas y los misioneros españoles, pues los afectados supieron esconder y preservar sus libros. Tampoco fue tan dramática como podíamos temerlos nosotros, a partir de nuestras concepciones de la autenticidad y de la relación entre escritura y verdad, puesto que la pérdida de los códices afectaba las manifestaciones de la tradición, pero no sus fuentes ni sus sustentos sociales... Las quemaduras prehispánicas y coloniales sirvieron para demostrar el ascenso y la imposición de un nuevo poder que imponía nuevas reglas políticas y religiosas, y que demandaba una concomitante adaptación de la tradición de aquellos grupos que quedaban sometidos a él” (*Los libros quemados y los nuevos libros* 63).

antiguos libros por libros nuevos que fueran adecuados a las nuevas condiciones impuestas por el poder. (Navarrete, *Los libros quemados y los nuevos libros* 53)

El episodio histórico relatado en *Retorno a Aztlán* ejemplifica cómo una cultura o un grupo preserva su poder controlando la producción social de los significados sobre el pasado, ocultando, distorsionando o destruyendo las versiones de la historia que no son favorables a sus proyectos futuros de dominio y diseñando los conocimientos capaces de inspirar las acciones requeridas para asegurar su poderío, para hacerse “pasar por dioses sin serlo”. Este enfrentamiento se simboliza con las tensiones entre sacerdotes y guerreros, entre las necesidades del pueblo y las de sus gobernantes, entre Coatlicue y su hijo Huitzilopochtli.

En *La voluntad de poderío*, Nietzsche (1981)⁶ habla de la “fábula del conocimiento” (Aforismo 548); como forma de conocimiento, la historia es también una fábula, basada en la invención de un aparente “pasado en sí”, para unificar la pluralidad de los pasados y las historias en una estructura que funcione como modelo de dominación (Aforismo 554). Para gobernar la pluralidad del pasado, dice Nietzsche, es necesario ignorar o desconocer sus particularidades, es necesario un no-saber, el grosso modo, simplificar y falsear (Aforismo 487). La voluntad de poderío crea un mundo como resultado de las conclusiones falsas de la razón, guiada por el deseo de un mundo semejante y el rechazo de aquello que se opone a este (Aforismo 571). El resultado es una historia hecha de verdades coherentes que las sociedades se cuentan a sí mismas como explicaciones sobre su carácter, conducta o conflictos. Cada sociedad y grupo escenifica lo que considera importante para imponer su punto de vista y conservar el significado de cierta vida social y cierto sujeto; para ello, es necesaria una “falsa observación fundamental”: atribuirse a sí mismos el origen de la acción (y de la historia) y ciertas cualidades juzgadas como causas (Aforismo 542).

Este aparato epistémico guió a Occidente en la conquista de los mundos prehispánicos, apoyado en las falsas verdades denominadas “civilización y progreso”. Aplicar sobre él un análisis crítico es útil para intentar comprender por qué Latinoamérica ha elegido cerrar el camino a Aztlán, esto es, no narrar las historias de los mundos prehispánicos ni su conquista, no producir imágenes sobre un

6 En el caso particular de esta obra, en razón de la gran cantidad de ediciones y con el fin de lograr mayor precisión, las citas se harán de acuerdo con el número de aforismo.

mundo derrotado y destruido⁷. Los sujetos, las ideas y percepciones que han sido vencidos, señala Nietzsche, no necesariamente se aniquilan pero son reprimidos o subordinados, integrados dentro de un orden jerárquico (Aforismo 580). Las imágenes de la historia prehispánica son imposibles de representar para un “Otro” que ha sido reducido a “lo Mismo” por su conquistador, un conocimiento doloroso que no puede saberse sin perder algo del sentido dado a la vida, sus ideales y expectativas; a la vez, esta ignorancia es el alto precio que se paga por una participación subalterna en el legado de Occidente, en sus cualidades modernas y en su voluntad de imponerse sobre otros, al adoptar las condiciones de conservación y los proyectos ajenos como propios.

El futuro del pasado en la historia visual

La historia visual recupera estrategias narrativas propias de la oralidad que la hacen efectiva para hablarle a una sociedad progresivamente postletrada (Rosenstone, *Visions of the Past* 46-47). *Retorno a Aztlán* es ejemplo de cómo una historia visual alternativa puede ofrecer nuevas formas para pensar el pasado a partir de representaciones que no estén cerradas ni perfeccionadas para aparentar fidelidad a algo que se piensa verdadero, sino hechas como interrogantes que se conectan con una trama histórica mayor y sin un desenlace resuelto. Se emplea la fuerza del aparato cinematográfico para escenificar las metamorfosis de lo histórico, la movilidad del pasado en la complejidad, contradicción e incertidumbre de sus representaciones. Se hace inteligible una historia pero sin “privar al mundo de su carácter perturbador y enigmático” (Nietzsche, *Aforismo* 592).

El mundo prehispánico es Aztlán para los pueblos latinoamericanos. El camino de regreso fue cerrado por el aparato historiográfico occidental y sus versiones nacionalistas latinoamericanas para asegurar el control sobre los futuros del pasado. Hoy no existen historia ni imágenes verdaderas por recuperar porque toda

7 En países como México, señala Navarrete (*Re: Sobre Retorno a Aztlán*), el mundo prehispánico ha sido un tema valorado e integrado a las narraciones hegemónicas por el nacionalismo oficial y mestizo. Esta apropiación ideológica y colonial de las representaciones sobre una cultura explica que los pueblos indígenas actuales no atribuyan mayor valor al tema de lo prehispánico ni consideren liberadoras las narraciones propias de un indigenismo hegemónico. Sin embargo, desde la perspectiva que el actual artículo propone, esto no clausura el potencial de otras narraciones y visualidades oposicionales posibles de crear sobre el tema prehispánico como ejercicio decolonial respecto al discurso indigenista nacionalista y, a la vez, frente a la exclusión que ha invisibilizado el tema.

representación está atravesada por la experiencia del ser “Otro” en las periferias de la modernidad occidental. No obstante, la historia visual latinoamericana puede ofrecer mapas metafóricos para inventar e incluir Aztlán en otras rutas epistémicas posibles, otras formas de vidas, otros sujetos y otros proyectos de futuro. Para ello, debe proponerse alterar las funciones programadas en el aparato cinematográfico, empleando estrategias que introduzcan en este otra intencionalidad y lo hagan apto para producir otros resultados fuera de las posibilidades programadas. La meta es decolonizar/desprender la historia visual latinoamericana de la exterioridad interior que la ha organizado para reencontrar en la polisemia de la imagen demandas y aspiraciones propias de las cuales hacerse cargo.

Retornar a Aztlán supone contrarrestar las versiones dominantes de la historia, impulsar la transformación de la vida social a través de su sistema de representaciones, modificar los imaginarios sociales al independizarlos de lo preconcebido y crear oportunidades para desenlaces alternativos. El discurso cinematográfico puede oficiar de mediador entre la historia escrita académica y las historias que la tradición mantiene sensibles en la oralidad, posibles de conectar, a través de la ficción, con las nuevas formas de visualidad y visualización social para recuperar la dimensión simbólica de una historia capaz de representar el vínculo entre las comunidades a través del tiempo y la geografía.

Decolonizar la creatividad intelectual es un paso en la destrucción de los ídolos impuestos sobre las imágenes del “Otro”, del espejo con el cual se le condenó a ser “lo Mismo” para crear otros símbolos en el espacio y la imagen que así se liberan, para superar las soledades del presente con nuevas formas de vinculación. Como “contrapunto especular entre lo propio y lo extraño”, el cine puede conducir al público a reconocerse en el “Otro” (Protzel 19), a experimentarse sujeto social trascendente, no espectador sino protagonista de la historia (en el pasado y también en el futuro), a evitar caer en una perspectiva individualista donde las posibilidades de rebelión solo son interiores o psicológicas y a reconectar el tiempo de la historia (del mundo y los grandes acontecimientos) con el tiempo de la vida y la cotidianeidad. En este sentido, desprenderse de la mismidad colonial es descubrirse en la imagen del “Otro”, con nuevos vínculos, parentescos, solidaridades y futuros.

Bibliografía

- Castro-Gómez, Santiago. "Althusser, los estudios culturales y el concepto de ideología". *Revista iberoamericana*, 193, 2000, pp. 737-751. Disponible en <http://www.oei.es/salactsi/castro3.htm>
- Durán, Diego. *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- Dussel, Enrique. *1492. El encubrimiento del otro*. La Paz: Plural, 1994.
- Flusser, Vilém. *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis, 2001.
- Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Guilherme Albano, Sebastião. "Modelos del mundo moderno: hacia un consenso de imágenes en el cine de latinoamérica". *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, 47, 2008, pp. 137-161. Disponible en <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=64011421008>
- Hughes-Warrington, Marnie. *History Goes to the Movies: Studying History on Film*. Great Britain: Routledge, 2007.
- Lerner, Jesse y Clark Arnwine. "The pre-cortesian codices as 'mexican' film language in *Retorno a Aztlán*". *Spectator*, 13, 1992, pp. 86-91. Disponible en <http://cinema.usc.edu/assets/100/16006.pdf>
- López Austin, Alfredo. "El texto sahumantino sobre los mexicas". *Anales de Antropología*. México: UNAM-IIA, 1985, pp. 297-335.
- Martín-Barbero, Jesús. *Medios y mediaciones*. Sexta edición. México: Anthropos, 1987.
- . "Heredando el futuro. Pensar la educación desde la comunicación". *Nómadas*, (Col.) 5, 1996. Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105118998002>
- Mignolo, Walter D. *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Siglo, 2010.

Nahmad Rodríguez, Ana Daniela. “Las representaciones indígenas y la pugna por las imágenes. México y Bolivia a través del cine y el video”. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, 45, 2007, pp. 105-130. Disponible en <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=64011417006>

Navarrete Linares, Federico. “Los libros quemados y los nuevos libros. Paradojas de la autenticidad en la tradición mesoamericana”. *La abolición del arte*, XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Ed. Alberto Dallal. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998, pp. 53-71.

_____. “Re: Sobre Retorno a Aztlán”. Mensaje personal a la autora por email. Enero 7, 2014.

Nietzsche, Federico. *La voluntad de poderío*. Madrid: EDAF, 1981.

Pingree, Geoff. “History is what remains. Cinema’s challenge to ideas about the past”. *Lights, Camera, History: Portraying the Past in Film*. Eds. Richard Francaviglia y Jerry Rodnitzky. Texas: Texas A&M University Press, 2007, pp. 31-51.

Protzel, Javier. *Imaginario sociales e imaginarios cinematográficos*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2009.

Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Ed. Edgardo Lander. Caracas: Clacso, 2000, pp. 201-245.

Rosenstone, Robert A. *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*. Massachusetts: Harvard University Press, 1995.

_____. *History on film/Film on history*. Great Britain: Pearson, 2006.

Stevens, Donald F. *Based on a True Story. Latin American history at the movies*. Wilmington, DE: Scholarly Resources, 1998.

Thomas, Hugh. *Conquest: Montezuma, Cortés, and the Fall of Old Mexico*. New York: Simon & Schuster Paperbacks, 2005.

Toplin, Robert B. “In defense of the filmmakers”. *Lights, Camera, History: Portraying the Past in Film*. Eds. Richard Francaviglia y Jerry Rodnitzky. Texas: Texas A&M University Press, 2007.

Filmografía

Gibson, Mel. *Apocalypto*. Icon Entertainment International, 2006.

Mora Catlett, Juan. *Retorno a Aztlán*. Cooperativa José Resueltas, 1991.

_____. *Cómo se filmó*. Cooperativa José Resueltas, 2012.



Fotograma 1: *Retorno a Aztlán*, 1991 (01:27:05)
Tlacaéel revisa los códices después de la muerte de Motecuzoma.



Fotograma 2: *Retorno a Aztlán*, 1991 (00:18:05)
El pueblo mexicana se presenta ante los señores Motecuzoma y Tlacaéel.



Fotograma 3: *Retorno a Aztlán*, 1991 (00:19:08)
Motecuzoma y Tlacaélel.



Fotograma 4: *Retorno a Aztlán*, 1991 (00:19:40)
Motecuzoma.



Fotograma 5: *Retorno a Aztlán*, 1991 (01:23:35)
Diosa Cuatlicue.

Acerca de los autores y las autoras



Jeanette Amit Rojas

Docente en la Universidad Estatal a Distancia, en la Universidad de Costa Rica y en la Universidad Veritas. Ha publicado *Lenguaje y realidad social* (2014) y tres libros de poesía. Actualmente desarrolla su tesis doctoral sobre la colonialidad en los imaginarios históricos cinematográficos sobre los pueblos originarios de América y la conquista europea en los siglos XV y XVI.

Javier Campo

Investigador del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) y profesor de Estética cinematográfica de UNICEN (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Argentina). Es autor de *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política* (2012) y coautor de *Directory of World Cinema. Argentina* (2014) y *World Film Locations: Buenos Aires* (2014), entre otros.

María Lourdes Cortés Pacheco

Catedrática de la Universidad de Costa Rica y directora de CINERGIA (Fondo de fomento al audiovisual de Centroamérica y Cuba). Es autora de *Amor y traición, cine y literatura en América Latina* (1999), *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica* (2005) y *Los amores contrariados. García Márquez y el cine* (2015).

Dorde Cuardic García

Profesor de Teoría literaria en la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura de la Universidad de Costa Rica. Imparte también docencia en la Maestría en

Artes y en el Doctorado en Estudios de la Sociedad y la Cultura de la misma universidad. Es autor de *El flaneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo* (2012).

Diego Falconí

Profesor asociado del Departamento de Letras en la Universidad Autónoma de Barcelona y profesor en el Colegio de Jurisprudencia en la Universidad San Francisco de Quito. Dirige el grupo “Intertextos entre el Derecho y la literatura” en la misma universidad y es editor general de la revista *Iuris Dictio*. Es también miembro del grupo de investigación “Cuerpo y textualidad” (UAB).

Valeria Grinberg Pla

Profesora asociada de la Universidad Estatal de Bowling Green, Ohio (EE. UU.). Es autora de *Eva Perón: cuerpo-género-nación* (2013) y coeditora de *Tensiones de la modernidad: del modernismo al realismo* (2009) y *Narrativas del crimen en América Latina: transformaciones y transculturaciones del policial* (2012). También es miembro del consejo editorial de *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*.

Matthias Hausmann

Profesor asistente de Literatura y Medios Audiovisuales Hispanoamericanos, Españoles y Franceses en la Universidad de Viena (Austria). Es coeditor de *ErzählMacht. Narrative Politiken des Imaginären* (2013), *Inszenierte Gespräche* (2014), *Das Grotteske in der spanischen und lateinamerikanischen Literatur* (2016) y *La literatura argentina y el cine – El cine argentino y la literatura* (2016).

Miguel Santagada

Profesor titular de las cátedras de Teorías de la comunicación y la cultura y de Semiótica (UNICEN, Buenos Aires, Argentina). Es autor de *Cómo leer a Borges* (1994), *De certezas e ilusiones. Trayectos de investigación en comunicación en América Latina* (2000), *Paternalismos Huérfanos. Globalización, democracia, comunicación* (2004) e *Inocencia y Culpabilidad. Leyendas mediáticas de la sociedad insegura* (2016).

Acerca de las editoras



Esther Gimeno Ugalde

Assistant Professor of the Practice en el Departamento de Lenguas y Literaturas Románicas en Boston College (EE. UU.). Doctora en Estudios Hispánicos y Catalanes por la Universidad de Viena (Austria), fue Max-Kade Fellow (post-doc) en el Departamento de Lenguas y Literaturas Románicas de la Universidad de Harvard con un proyecto sobre multilingüismo en el cine. Además, impartió lecciones en la Universidad de Viena y en la Universidad Oberta de Catalunya y, como profesora invitada, en la Universidad de Friburgo (Alemania). Es coeditora del volumen colectivo *Directoras de España y América Latina. Nuevas voces y miradas* (2014) y editora de un *dossier* dedicado al cine catalán en la *Zeitschrift für Katalanistik* (2014), entre otros. Actualmente está coordinando un número sobre “Paisajes de la crisis en los cines ibéricos” para la revista *Iberoamericana. América Latina –España– Portugal* con Marta Álvarez. También es miembro del grupo de investigación “Diálogos Ibéricos e Iberoamericanos” (DIIA) del *Centro de Estudos Comparados* de la Universidad de Lisboa (Portugal) y actual coeditora de la revista *International Journal of Iberian Studies*.

Karen Poe Lang

Investigadora y profesora Catedrática en la Universidad de Costa Rica. Es docente en el Doctorado en Estudios de la Sociedad y la Cultura, en La Maestría en Teoría Psicoanalítica, en la Maestría en Artes y en la Escuela de Estudios Generales. En su primer libro *Boleros* (1996) realiza un estudio semiótico y psicoanalítico de ese género musical y literario. Su segundo libro, *Eros pervertido. La novela decadente en el modernismo hispanoamericano* (2010), obtuvo el Premio de Ensayo Academia Costarricense de la Lengua en 2012. Su libro más reciente, *Almodóvar y Freud* (2013), es un estudio del tema del placer en estos dos autores.

Ha publicado artículos sobre literatura, cine y arte en el ámbito de las culturas hispanoamericana, caribeña y española en los cuales ha centrado su interés en el estudio del cuerpo, las sexualidades “marginales”, la intermedialidad y el duelo. Fue elegida como Catedrática Humboldt 2015, distinción otorgada por el DAAD y la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica, con el proyecto de investigación *Escribir el SIDA. Enfermedad, duelo y estrategias de resistencia en la novela hispanoamericana y del Caribe*.

Esta es una
muestra del libro
en la que se despliega
un número limitado de páginas.

Adquiera el libro completo en la
Librería UCR Virtual.

LIBRERÍA
UCR

VIRTUAL



Representaciones del mundo indígena en el cine hispanoamericano (documental y ficción) analiza textos fílmicos que se insertan en una nueva tendencia contemporánea, la cual pretende acercarse a lo indígena en su heterogeneidad. Con aproximaciones teóricas y metodológicas distintas, los nueve ensayos que conforman este libro analizan películas dirigidas por cineastas no indígenas, cuyo éxito y reconocimiento han trascendido fronteras nacionales. Así, se les da especial importancia a las tradiciones, las costumbres, los mitos y la diversidad lingüística.

