


2021

Redefiniendo la Protesta Indígena en los Andes: Representaciones en (y a Través de) la Literatura y los Medios Audiovisuales

Adriana Milena Rojas Castro
Minnesota State University, Mankato

Follow this and additional works at: <https://cornerstone.lib.mnsu.edu/etds>

 Part of the [Latin American History Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), and the [Latin American Studies Commons](#)

Recommended Citation

Rojas Castro, A. M. (2021). Redefiniendo la protesta indígena en los Andes: Representaciones en (y a través de) la literatura y los medios audiovisuales [Master's thesis, Minnesota State University, Mankato]. Cornerstone: A Collection of Scholarly and Creative Works for Minnesota State University, Mankato. <https://cornerstone.lib.mnsu.edu/etds/1136/>

This Thesis is brought to you for free and open access by the Graduate Theses, Dissertations, and Other Capstone Projects at Cornerstone: A Collection of Scholarly and Creative Works for Minnesota State University, Mankato. It has been accepted for inclusion in All Graduate Theses, Dissertations, and Other Capstone Projects by an authorized administrator of Cornerstone: A Collection of Scholarly and Creative Works for Minnesota State University, Mankato.

Redefiniendo la protesta indígena en los Andes: Representaciones en (y a través de) la
literatura y los medios audiovisuales

by

Adriana Milena Rojas Castro

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of
Master of Science
in Spanish

Minnesota State University, Mankato

Mankato, Minnesota

May 2021

Date: 13 May 2021

Title: Redefiniendo la protesta indígena en los Andes: Representaciones en (y a través de) la literatura y los medios audiovisuales.

Author: Adriana Milena Rojas Castro

This thesis has been examined and approved by the following members of the student's committee.

Adriana Gordillo, Advisor

Kimberly Contag, Committee Member

Alfredo Duplat, Committee Member

ACKNOWLEDGEMENTS

Un profundo y especial agradecimiento a la Doctora Adriana Gordillo, mi asesora de tesis. Por su orientación, su tiempo y valiosos consejos que fueron esenciales en este proceso de investigación y aprendizaje. Gracias a los profesores, Doctor Alfredo Duplat y Doctora Kimberly Contag por sus aportes y sugerencias en este estudio.

Infinitas gracias a mi familia, en especial a mis padres Orlando y Gladys en quienes pensé mucho y fueron parte de inspiración para este trabajo. También a mi familia en Nariño, Colombia por su arduo trabajo como protectores y guardianes de la *Cocha*. A las comunidades indígenas, por su lucha en la conservación de tradiciones y saberes.

A mis amigas, Laura, Ma. Paula, Jenny, Johana y Natalia por todo su ánimo y apoyo a la distancia. A todos mis amigos y compañeros en MNSU, de manera especial a Lea Pienkoss, por todo sus consejos, ayuda incondicional y tiempo de estudio compartido.

¡Gracias vida por tanto!

ÍNDICE

Introducción.....	1
Capítulo 1: Novela indigenista en los Andes: ¿Una denuncia o una protesta barbárica?	12
Capítulo 2: Colombia, la nación “homogénea” escribe sobre el indígena y su resistencia	27
Capítulo 3: Representaciones de la protesta indígena en el cine y los medios audiovisuales .	44
Capítulo 4: Voces de Tawantinsuyu, rebelión indígena a través de la literatura y el audiovisual.....	58
Conclusión.....	77
Notas.....	80
Obras citadas.....	88

REDEFINIENDO LA PROTESTA INDÍGENA EN LOS ANDES:
REPRESENTACIONES EN (Y A TRAVÉS DE) LA LITERATURA Y LOS MEDIOS
AUDIOVISUALES.

ADRIANA MILENA ROJAS CASTRO

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
MASTER OF SCIENCE IN SPANISH

MINNESOTA STATE UNIVERSITY, MANKATO
MANKATO, MINNESOTA
MAY 2021

ABSTRACT

The following thesis is a study of the Andean Region and the representation of Indigenous protest movements in novels and audiovisual productions from the twentieth century. Mainly, I focus on *Indigenista* novels (*Raza de Bronce*, *El Mundo es Ancho y Ajeno*, *Huasipungo*, and *José Tombé*), *Oralitura* (Oral literature traditions) from Indigenous authors like Fredy Chikangana and Elvira Espejo, and audiovisual productions from white/mestizos with collaboration and guide of Indigenous communities. This thesis discusses how audiovisual productions from white mestizos reinforce stereotypes about Indigenous protest movements established in *Indigenista* novels. In contrast, decolonization and redefinition of Indigenous protest movements occur in *Oralitura* traditions and audiovisual documentaries produced by Indigenous peoples. This process creates a new kind of resistance that results in a discourse that explores Indigenous Identity through art.

“Y desde la madre tierra hablo...
No hemos muerto dijo una cabeza
Estamos en el silencio de las estrellas
En el cielo azul y la nubes rojizas
En el silencio de la noche
En la pluma que habla sobre el agua
En la cascada que golpea la piedra
Estamos como ayer
En lucha interminable”

Fredy Chikangana

(Rocha 182)

Introducción

Los efectos sociales, económicos y culturales del periodo colonial, así como las leyes establecidas durante las nuevas repúblicas en *Abya-Yala*¹, más conocida como “América Latina”, dieron paso a un proceso de modernización que silenció las voces de los Pueblos Indígenas de las Américas². De esta manera, aspectos de tipo literario e histórico se interpretaron desde un solo punto de vista, es decir, que todo relato sobre los pueblos indígenas ha sido tradicionalmente escrito desde una perspectiva eurocéntrica. Algunos de los discursos más conocidos en relación con el tema incluyen las ideas de Walter Mignolo, Edmundo O’Gorman, Enrique Dussel y Linda Tuhiway. En *La idea de*

América Latina, Walter Mignolo describe, por ejemplo, que los relatos sobre el ‘descubrimiento’ “no pertenecían a los habitantes Anáhuac, (hoy conocida como México), ni de Tawantinsuyu (hoy región de los Andes), sino a los europeos” (28). La variedad de nombres para referirse a esta región, además del acto de nombrar el proceso mismo que dio lugar a las Américas, refleja la complejidad del discurso sobre quién tiene o no una voz. En *La invención de América*, el historiador y filósofo mexicano Edmundo O’ Gorman, considera que el término “descubrimiento” es una noción arraigada en la ‘cosmología’ cristiana. O’ Gorman discute sobre la *invención* en relación con el *locus* de enunciación privilegiado que dio origen al mundo de Oriente, dado el poder de la cultura occidental de describir, conceptualizar y clasificar el mundo (Mignolo 59). En oposición a esta idea, Enrique Dussel habla de la *invasión* o el *encubrimiento* de América en contraste con el “descubrimiento del Nuevo Mundo” o “la invención” del mismo. Dussel argumenta que el término “descubrimiento” es una cuestión parcial que tiene como centro el “yo europeo”, es decir, que lo que es “des- cubierto” o “develado” tiene sentido luego de la llegada del europeo, antes de este no tiene valor ni significado. Asimismo, Walter Mignolo considera el “descubrimiento” e “invención” como parte de *dos paradigmas distintos, modernidad/colonialidad*, al comparar los conceptos de O’ Gorman y Dussel. Por su parte, Linda Tuhiway propone el concepto “metodologías descolonizadoras”, una renovación crítica sobre los estudios literarios tradicionales (y colonizadores) con una mirada indígena e intercultural, que a la vez posiciona los discursos de los pueblos indígenas del mundo.

Con la imposición de las perspectivas europeas sobre las comunidades y pueblos indígenas en toda América se plantea un ideal de identidad homogénea en la región. En otras palabras, la cultura dominante ha sido la cultura occidental y blanca; entonces, en los discursos históricos y literarios del blanco/mestizo,³ el indígena pasa por diversas representaciones: “entre los siglos XV y XVI fue descrito como ‘idólatra’, en el siglo XVIII como ‘buen salvaje’, mientras que en los siglos XIX y XX fue visto como ‘raza inferior’, ‘degenerado’ o ‘pobre’ (Vega 13). No obstante, desde finales del siglo XX estas percepciones en torno al indígena (incluido el reconocimiento de la palabra *Abya-Yala* como parte de la identidad y el territorio indígena) son cuestionados tanto por los mismos pueblos originarios, como por personas de origen blanco/mestizo. En este sentido, los pueblos indígenas también han pasado por un proceso de reconocimiento de su identidad y autonomía que se representan a través de expresiones culturales y de resistencia en campos como la literatura y los medios audiovisuales. Los géneros de tradición oral como la *oralitura* (oralidad y literatura) y la producción audiovisual ofrecen una perspectiva del mundo indígena y un concepto sobre la protesta que hace posible notar la voz de los pueblos originarios y, por encima de todo, ofrece una perspectiva que permite diferenciar entre las visiones del blanco/mestizo y la visión del indígena. Esta diferenciación promueve un proceso de descolonización cultural y promoción de la autodefinición de los pueblos indígenas a través del arte. En este análisis se discute que el cine sobre la protesta indígena del siglo XX reafirma estereotipos prevalentes en la literatura indigenista, mientras que el proceso de descolonización y resignificación de dicha protesta tiene lugar desde la *oralitura* y el documental creados por

los mismos indígenas. Por tanto, la *oralitura* y el documental son espacios discursivos centrales de resistencia, activismo y descolonización que redefine la representación literaria y audiovisual de la protesta indígena.

En el campo literario la literatura escrita por blanco/mestizos enfatiza aspectos que no tienen relación con el modo de vida y la cosmovisión⁴ de los pueblos indígenas. La novela de denuncia del siglo XX es aún estudiada y tiene gran trascendencia en las letras latinoamericanas, dando lugar a procesos decoloniales que han aportado al restablecimiento y visibilidad del indígena en la región. Este tipo de novela es cuestionada, en gran medida, debido a que los escritores blanco/mestizos “asumen los intereses de una cultura (a la) que no pertenecen y reivindican los valores de una cultura que tampoco, en estricto sentido, les es propia” (Cornejo 58). A pesar de esta apropiación cultural⁵, el auge del movimiento indigenista en la región de los Andes en el siglo XX se refleja en novelas de denuncia como *Raza de bronce* (Bolivia 1919), *El mundo es ancho y ajeno* (Perú 1941) y *Huasipungo* (Ecuador 1934). Los múltiples estudios sobre estas obras presentan lineamientos comunes de investigación relacionados con 1) los personajes de la obra (interpretados desde la perspectiva de Mijaíl Bajtín), 2) la simbología de los animales dentro de la narrativa y 3) la identidad del indígena.

En su artículo “La nostalgia del pasado de la novela indigenista”, Ingela Johansson hace un estudio de los personajes femeninos indígenas de *Raza de bronce*, *Huasipungo* y *El mundo es ancho y ajeno*” a través de los conceptos de ‘idilio’ y de destrucción del idilio. A partir de las ideas de Mijaíl Bajtín, Johansson resalta que en las obras indigenistas el aspecto idílico de los personajes se representa en el “*hombre/mujer*

de pueblo, que se manifiesta como representante de la gente sencilla, sin educación formal pero portador de la sabiduría popular” (110). Según Bajtín, estas características se observan en los personajes de las novelas de tipo *rousseauiano*, quienes generalmente tienen más contacto con la naturaleza y son gente sencilla, por ejemplo, los campesinos, pastores, artesanos o maestros aldeanos. Johansson resalta que este aspecto idílico de los personajes, en el caso de las mujeres, representa un papel secundario donde son victimizadas y/o sometidas. Además, las mujeres son un referente en el que sobresale este aspecto idílico, lo que las convierte en un símbolo que garantiza la supervivencia de la comunidad y sus tradiciones. Johansson destaca que, en las novelas indigenistas, la mujer además de ser una máxima representación del idilio se desenvuelve en un contexto donde se contrastan las dos formas de la destrucción del idilio: 1) el comunitario – colectivista el cual tiene relación con el fuerte arraigo a la tierra y 2) el capitalista – individualista en donde el hombre o mujer viven expatriados.

Los estudios sobre los animales también juegan un papel importante en la narrativa indigenista. Valerie Endres en su estudio “The role of animals in *El mundo es ancho y ajeno*” considera que hay una significativa relación entre los animales y los indígenas que el autor Ciro Alegría revela durante el relato “the indian’s lives are intimately related to the land that surrounds them and the animals that share their daily existence” (67). En la obra, el autor menciona constantemente a los animales y transforma su rol en figuras de embellecimiento de la narrativa, donde además son parte integral en la caracterización y de la cotidianidad en el entorno del indígena. Alegría utiliza el símil como recurso literario en gran parte de su narrativa para comparar a los

indígenas, por ejemplo, cuando dice “los indios caen abatidos como cóndor” (Alegría 943). Cabe recordar que, dentro de los dominios culturales de Sudamérica, el simbolismo del cóndor está asociado con “el señor de los andes” o “mensajero de las divinidades celestiales” debido a su alto vuelo y capacidad de acercamiento con el cielo, no en vano el origen etimológico de esta palabra se encuentra en el vocablo quechua (*kuntur*) “el mayor de las aves voladoras”. Así mismo, Endres argumenta que Alegría retrata la conexión emocional del indígena con los animales pues estos son parte esencial de su naturaleza; afectos como el amor o el sufrimiento se observan en el relato y hacen más cercana y realista esta relación (hombre – animal): “El animal sufre también. Hay caballos que voltean hacia su dueño y relinchan dolorosamente. Hay hombres que lloran a la hora de la separación” (Alegría 798). Igualmente, los animales intervienen y son indispensables dentro del concepto de *tiempo indígena*. Esta percepción depende de un fenómeno natural que se relaciona con los temas del *tiempo mítico*⁶ y la *cosmovisión del indígena*. El indígena que representa Alegría no tiene un tiempo u hora señalado por un reloj, puesto que toda significación del *tiempo* es evidente a través de manifestaciones animales, por ejemplo, los sonidos de las aves o el cacareo de los gallos. En síntesis--para Endres, la esencia del indígena no sería significativa si no tuviera esta cercanía con la naturaleza, en especial con los animales que a través de la obra de Alegría trascienden de diversas maneras en su vida.

Finalmente, otra área significativa del estudio de la literatura indigenista está fuertemente ligada al tema de la identidad del indígena. Considerando la procedencia de la mayoría de los escritores, la imagen que se expone sobre los indígenas en las obras se

relaciona con un realismo crudo y crítico. La mayoría de los autores indigenistas son de origen blanco/mestizo por tanto la “literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio” (Mariátegui 283). Dora Poláková trata esta cuestión de identidad del indígena en “*Un mundo ancho y ajeno: (Dis)continuidad en el indigenismo hispanoamericano*”. Su perspectiva como lectora europea de la literatura indigenista, considera que más allá de los ambientes y personajes exóticos que se observan en los relatos, hay un problema relacionado con la discontinuidad de las obras y por lo tanto también en los personajes. Una vez retratados dentro de un contexto se establece un realismo arcaico y despiadado, que además es contado a través de una lengua (español) que no hace parte de su tradición y cultura. Poláková explica la discontinuidad en cuanto a la ‘separación espacial’ (sierra y costa), ‘temporal’ (los indios viven en otro tiempo), ‘mental-espiritual’ y cómo esta separación es un tema de las novelas indigenistas tradicionales “una comunidad indígena es amenazada constantemente por la codicia de los blancos y mestizos (representados generalmente por un latifundista, un cura y un juez) hasta que son expulsados de sus tierras” (57).

Poláková resalta el papel del escritor José María Arguedas al “modernizar” la realidad y conceptos del indígena dando a conocer nuevas propuestas en sus obras. Al contrastar las nuevas ideas de Arguedas y el discurso de la novela tradicional indigenista, Poláková concluye que “la búsqueda de la identidad y de la continuidad cultural es un proceso de nunca acabar” pero al mismo tiempo destaca la importancia y el respeto que

se debe “prestar a los que son otros, diferentes, a la fuerza de la compasión y misericordia” tal como se refleja en la novela de Arguedas, *Los ríos profundos*.

El último estudio de Poláková destaca y reflexiona sobre la perspectiva (in)consciente del autor en relación con la representación del indígena como un “bárbaro salvaje”. Esta representación se refuerza aún más en los actos de sublevación descritos comúnmente en los desenlaces de las obras indigenistas. La imagen con perspectiva eurocéntrica sobre el acto de sublevar o protestar del indígena se ha extendido incluso a medios audiovisuales como el cine, perpetuando un concepto que, de acuerdo con los pueblos originarios, es desacertado y estigmatiza (Mateus 212). Por lo tanto, también es fundamental discutir que la resistencia de los pueblos de *Abya-Yala* tiene más relación con el proceso mismo de erradicar este concepto eurocéntrico de “barbarie” implantado por el blanco/mestizo, y que se ha logrado a través de las propias tradiciones y costumbres de los pueblos indígenas. Si bien es cierto que los pueblos de *Abya-Yala* (desde finales del siglo XX), han empezado a tener voz propia a través del activismo representado en movimientos sociales, es importante destacar el nivel de agenciamiento de los pueblos indígenas en el campo literario y audiovisual. La difusión de la auto-representación del indígena en estos campos demuestra la resistencia que ha ido transformando sus culturas y además tienen una óptica decolonial. Ejemplos de estas perspectivas de auto-representación y resistencia se observan en el género de la *oralitura* y los medios audiovisuales, en particular el documental, que también es respaldado por personas de origen blanco/mestizo interesados en conocer y expandir la cosmovisión de los pueblos indígenas.

Cabe considerar que la representación de la protesta indígena a través de los años también ha sido articulada y registrada en diferentes medios artísticos como el muralismo, el cine o la música, formando así parte del activismo indígena. Miguel Alandia Pantoja, pintor boliviano, fue el máximo representante del muralismo en el siglo XX. Su participación en eventos trascendentales en la historia de Bolivia como la Guerra del Chaco (1932-1935) lo llevaron a conocer de cerca todo tipo de injusticias en contra de los indígenas. Tales situaciones de indiferencia fueron expresadas en sus pinturas convirtiéndolas en armas de denuncia y herramientas de reivindicación social. Actualmente, también es posible encontrar diferentes expresiones muralistas en la ciudad de Bolivia, inspiradas en la *Wiphala*, un símbolo de resistencia dentro de los pueblos indígenas de Bolivia, Perú, Ecuador y Colombia. Su valor trascendental dentro de la cosmovisión indígena la convierte en una protagonista más del activismo liderado por los indígenas hoy en día. Por otra parte, a nivel musical, agrupaciones como *Chila Jatún* de Bolivia o la cantante *Renata Flores* de Perú perpetúan el folclor de sus países. En algunas de sus canciones es evidente su acto de rebelión con el uso de sus lenguas nativas como el aymara y el quechua, favoreciendo la revitalización de dichas lenguas y la prolongación de sus culturas⁷. Asimismo, sus voces de protesta trascienden en las letras de algunas de sus composiciones en donde, sin lugar a duda, hacen un llamado a la igualdad. Otra perspectiva de la protesta indígena es revelada a través de producciones cinematográficas que, en su mayoría, son lideradas por directores blanco/mestizos; tal es el caso de *Fundación grupo Ukamau* en Bolivia o la *Fundación Cine Documental* en Colombia. Jorge Sanjinés, director boliviano y fundador del grupo *Ukamau* es

considerado como un promotor del cine indígena en su país. Dos ejemplos de sus películas contemporáneas como *Sangre de Cóndor* (1969) o *La nación clandestina* (1989) representan a los indígenas bolivianos en contextos de rebelión y lucha. Sin embargo, la idea de Sanjinés sobre el indígena parece ser influenciada por la literatura indigenista siguiendo el mismo patrón de interpretación y representación del indígena ofrecida por escritores blancos/mestizos⁸. Esta percepción sobre la protesta indígena será revisada en este estudio, al igual que las representaciones ofrecidas por la *Fundación Cine Documental*.

Con esto en mente, este estudio analiza la representación del indígena en situaciones de protesta o rebelión de textos literarios y fílmicos de la región de los Andes, producidos por escritores y directores de cine y documental blanco/mestizos e indígenas. En el capítulo uno y dos se hace una evaluación de las narrativas indigenistas en torno a la protesta (rebelión), repasando el contexto histórico y literario de las novelas estudiadas. En el capítulo tres se analizan las representaciones del indígena en medios audiovisuales producidos por blanco/mestizos y su conexión con la protesta indígena. Para contrastar el estudio, en el capítulo cuatro se presentan producciones culturales de tipo literario y fílmico realizadas por autores indígenas donde se exponen las formas de protesta desde su propia perspectiva.

Aunque el florecimiento de la literatura indigenista se haya dado de manera más significativa en los países de Ecuador, Perú y Bolivia, este estudio también analiza obras de tipo indigenista y expresiones de autoría indígena en Colombia. Es importante reconocer que este país conserva tradiciones andinas especialmente en el área del sur y,

por tanto, también es crucial incluir esta región en futuros estudios sobre los pueblos de *Abya-Yala*. La relación de Colombia con el movimiento indigenista también tiene similitud con los países en donde el indigenismo es más prominente, debido a que la perspectiva etnocéntrica está también en el centro de la construcción de la nación colombiana. En este proceso de decolonización epistemológica, también se destacan obras y expresiones culturales de autoría indígena que hacen parte de este proceso de rebelión en contra de lo que se les ha impuesto y que deben ser resaltadas.

Capítulo 1: Novela indigenista en los Andes: ¿Una denuncia o una protesta barbárica?

Etnocentrismo en la novela indigenista

En los textos literarios, los temas comunes que llevan a los grupos indígenas a las rebeliones e incluso al levantamiento en armas, son el despojo de tierras, el gamonalismo o la explotación de los indígenas, la implantación de nuevas ideologías y el homicidio. Algunas de estas situaciones no se apartan de la realidad del indígena en la historia de América Latina puesto que “los héroes de la independencia habían acordado nominalmente a los indios los mismos derechos que a los otros sectores de la población” (Saintoul 17). Sin embargo, esta igualdad o estatus *colonial* para el indígena no era evidente y hasta mitades del siglo XIX, aún se mantenía una estructura casi feudal implantada desde tiempos coloniales. En esta estructura prevalecía la aristocracia local y el indígena era considerado como “bárbaro y no contaban más que como sumisa fuerza de trabajo, que se explotaba sin misericordia” (Saintoul 18). Con el sistema de ley de castas implantado desde el siglo XVI—el cual promovía la superioridad de la raza blanca europea—los pocos indígenas educados bajo las normas españolas que lograban acumular riquezas o tierras, mantenían el estatuto de súbditos de segunda o tercera categoría. Sin embargo, a los indígenas no se les permitía comercializar libremente, como lo hacían los españoles o sus descendientes que gozaban de todo tipo de privilegios. Este acto de trato desigual en contra de los indígenas fue entonces la razón para que los pocos

indígenas ilustrados iniciaran actos de protesta en contra de la ley de castas. Por lo tanto, los líderes a cargo de estos levantamientos se convirtieron en exponentes de la descolonización de la región, como es el caso de Tupac Amaru, a quien se considera como “el exponente más importante de esta clase social que logra elaborar un discurso libertario, de reconstrucción del Tawantinsuyo, de descolonización del mundo andino” (Bengoa 162). Tupak Katari, en el territorio que hoy es Bolivia, y Tomas Parini, en el actual Chile, son promotores de estas protestas en contra de la desigualdad del indígena. (Bengoa 162).

Más adelante a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, las movilizaciones indígenas en la región andina retoman un sentido más político e incluso de democratización, promoviendo un constante reclamo de sus derechos; esto, luego del impacto y el debilitamiento de las clases dominantes por las derrotas de la Guerra del Pacífico (1879 – 1884) en Perú y la Guerra del Chaco (1932-1935) en Bolivia y Paraguay. La noción de un movimiento indigenista a inicios de 1940 empezó a constituirse en los países andinos como base para la reivindicación de los derechos de los pueblos originarios. A pesar de esto, el movimiento no fue propiamente encabezado por quienes estaban directamente afectados: los indígenas. El movimiento fue moldeado y legislado por blanco/mestizos quienes dieron cuenta de un problema social con los indígenas. Para los blanco/mestizos, la condición de “bárbaros” o “salvajes” con la que se catalogaba a los indígenas, requería de ellos su “integración” a la sociedad “civilizada”. En efecto, la palabra “integración” carga un valor etnocéntrico, puesto que busca que los indígenas se adapten a la narrativa nacional a través de un proceso de mestizaje, y para

esto contarán con sus “salvadores”, los escritores indigenistas. No en vano, el primer propósito del Congreso Indigenista Interamericano⁹ en 1940 en Pátzcuaro—México, es la “integración” del indígena a la nación blanco/mestiza. Aquí se discuten diversos problemas sobre el “desarrollo” del indígena y, como resultado, se crean diferentes propuestas que ayudarán en su proceso de “civilización”, proyecto que va de la mano con el mejoramiento de la sociedad. El instituto rechazaba las tesis evolucionistas importadas desde Europa y Estados Unidos que justificaban la “superioridad” de Occidente y su acción “civilizadora” respaldada por el darwinismo social de Herbert Spencer; según Eric Hobsbawn, en la sociedad se mantenía la idea que “sólo aquellos comprometidos con el progreso o los que por lo menos lo aceptaban podrían ser considerados los verdaderos miembros de la nación”¹⁰ (ctd. en Vega 17). Entonces las propuestas concebidas en el Congreso Indigenista fueron adoptadas en los países participantes; sin embargo, por la posición etnocéntrica de escritores y legisladores indigenistas, queda claro que la intención de desarrollo de las nuevas políticas planteadas por dicho Congreso, más allá de guardar o mantener la identidad del indígena, era la de convertirle en campesino. Esta idea de conversión ‘indígena-campesino’ abre una discusión en los países andinos relacionada con la tierra y quién debe poseerla. Durante el siglo XIX, los indígenas estaban sometidos a un sistema colonial donde estos quedaban adscritos a las tierras de hacendados. En el siglo XX, a través de una serie de reformas constitucionales¹¹ “se reconoció legalmente al indio como lo que no era (campesino) para finalmente reconocerle algo (la tierra) de lo suyo” (Figuroa 49). Deborah Yashar demuestra que esta dinámica de asimilación para “convertirlo” en campesino, no fue totalmente efectiva,

pues algunas comunidades indígenas en Bolivia (estado plurinacional) y en Perú, como acto de resistencia se encargaron en mantener y preservar sus tradiciones e identidades (555).

Continuando con la idea y el discurso “salvador” hacia el indígena, a principios del siglo XX es creado el Movimiento Indigenista. Según Antonio Cornejo Polar, “el indigenismo es uno de los componentes esenciales de la producción artística, ideológica y científica que refleja y estimula las turbulencias sociales de un periodo excepcionalmente conflictivo” (77). A pesar de esto, con una mirada positivista y moderna, el indigenismo literario floreció en la región andina, siendo este un punto de referencia para hablar sobre el *problema del indio* en relación con su “atraso – primitivo”, o como “enfermo” que necesitaba ayuda para “desarrollarse”. Entonces, surgen las novelas de denuncia escritas por blanco/mestizos, quienes vieron cómo los procesos de modernización con tendencia capitalista afectaban a las comunidades indígenas, promoviendo así las “adversidades” a los que se ven expuestos los indígenas. Los escritores indigenistas de la época eran, en su mayoría, políticos o administradores del Estado que, ubicados en un mundo urbano, exponían los problemas del indígena a través de su narrativa. Su objetivo era buscar la reivindicación de los derechos del indígena y denunciar las injusticias que se cometían en contra de las comunidades. Henri Favré define el indigenismo como una “corriente de opinión favorable a los indios y se manifiesta en tomas de posición que tienden a proteger a la población indígena, a defenderla de las injusticias de las que son víctimas y a hacer valer las cualidades o atributos que se les reconocen” (7). Sin embargo, el sentido de estas narrativas mantiene el valor etnocéntrico que, más allá de aludir al problema, lo

ocultan o lo desfiguran fomentando un descrédito sobre el indígena, así como lo expone el peruano José Carlos Mariátegui en “El problema del indio”, uno de sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928). Hanna Burdette indica que la novela de denuncia “...posited the need for a white or mestizo savior to rescue Indians from their misery and often portrayed them as relic of the past doomed to extinction” (179). Es evidente la actitud de “rescate” del movimiento indigenista, sin embargo, es generado desde posiciones etnocéntricas donde los autores ofrecen una versión del indígena alimentada de prejuicios raciales, visualizando la cultura de las comunidades indígenas como algo exótico además de inferior. Es así como, con este factor diferenciador entre blancos e indígenas, el escritor indigenista saca provecho en su narrativa para estigmatizar al indígena, retratándolo como un ser sumiso y con temores hacia el gamonal. Estas son, con frecuencia y según la narrativa indigenista, las causas “esenciales” que desencadenan actos de “salvajismo” por parte de los indígenas, escondidos bajo el nombre de rebelión o sublevación en las obras de tipo indigenista. De igual manera, el autor desarrolla estos actos de sublevación en los desenlaces de las obras, generando una contradicción en el propósito de la denuncia.

Los bárbaros se rebelan: Un desenlace contradictorio en la novela indigenista

El escritor indigenista Alcides Arguedas y su novela *Raza de bronce*, obra publicada en el año 1919 nos ubica en Bolivia. Sus protagonistas son los Pueblos Aymaras.¹² La narración cuenta la vida y trabajo de esta comunidad que se encuentra

bajo un sistema opresor del cual se sublevarán. Los indígenas trabajan la tierra para un terrateniente y como beneficio tienen la posibilidad de vivir en estas mismas. A lo largo de la historia el narrador omnisciente exhibe el etnocentrismo del autor, por ejemplo, en descripciones despectivas sobre los indígenas al verlo como alguien “sucio”: “Los otros vestían harapos sucios y los tres (indígenas) iban con las cabezas desnudas y libres de toda protección los pies, sucias las caras” (222). Es incluso más evidente en el personaje de Alejandro Suárez, un escritor y poeta amigo del terrateniente quien aparece en la segunda parte de la obra. El narrador cuenta que Suárez “tenía proyectos e iba a desarrollarlos escribiendo(...) sobre los indios, (un) poema (sobre) ese periodo oscuro, caótico y lejanísimo de la fundación del imperio incásico...” (220). A través de la narración se desfigura la vida y cultura del indígena en un entorno de solo sufrimientos que son causados por un sistema opresor que conserva una estructura casi feudal y de la cual se benefician los terratenientes. Los indígenas descritos por Arguedas en *Raza de bronce*, además de ser discriminados y esclavizados, también sufren por las inclemencias de la naturaleza. Por ejemplo, en la primera parte de la narración, Agiali (el personaje principal) y tres indígenas más (Quilco, Capacha, Manuno) emprenden un viaje hacia el Valle, en busca de semillas para la hacienda de su amo. En su recorrido hay un temor constante a la inundación o la “mazamorra” (como se refieren los indígenas a las inundaciones), debido a la creciente del río que es causada por las lluvias y tormentas. Así lo describe el narrador omnisciente durante la travesía: “¡oh, ellos bien conocían el río! Toda su vida no era sino una perpetua lucha con él. Lucha tenaz, porfiada, perenne, eterna... ¡pero él siempre triunfante, siempre devastador, siempre terrible! (...) El río es

peor que la peste y que cualesquiera otras calamidades” (Arguedas 40). El autor no duda en utilizar la naturaleza para enfatizar en su concepto de indígena inferior, indefenso y atemorizado de su entorno, además de hacerlo esclavo de la naturaleza. Así se confirma cómo indirectamente se perpetúan las tesis aristotélicas de “esclavos por naturaleza” incorporadas desde el siglo XVI para referirse al mundo indígena, además de remarcar en prejuicios raciales que argumentan que, “debido a una serie de catástrofes naturales en la historia de la tierra algunos grupos humanos habían sufrido daños irreparables” (Ruiz-Olaya 382).

Desde el principio de la historia, el narrador describe la relación entre un indígena que obedece a un hacendado ‘generoso’ y a los mayordomos que, en medio de amenazas y regaños, exigen a los indígenas la producción de sus tierras. El cansancio y la mortificación de los indígenas es evidente por el sometimiento. Los sufrimientos no cesan y, por el contrario, empeoran con la llegada del hijo del hacendado y nuevo terrateniente, Pablo Pantoja. Este no tiene ningún tipo de compasión y además quiere sacar a los indígenas de las tierras. Los maltratos se hacen más frecuentes, pero la violación y homicidio de Wata–Wara, mujer indígena y esposa de Agiali, es el punto máximo de indignación dentro de la comunidad, además de ser el detonante de un acto de rebelión. Choquehuanca, quien, desde su posición de anciano, sabio e indígena, revela que “¡los patrones la han asesinado!”, despierta un sentimiento de coraje en la comunidad, que se manifiesta en gritos de “¡cobardes!, ¡asesinos!, ¡hay que matarlos!” (260). Ante la gravedad de la situación y la furia de la gente, Choquehuanca hace “señas con la mano para que se callen” y acepta que “hay que matarlos” (261). Sin embargo,

desde su sabiduría reconoce que hay temor a la rebelión pues “ellos (los hacendados) tienen armas, soldados policías, jueces, y nosotros (los indígenas) no tenemos nada ni nadie...” (261). Entonces, al recordar lo fuerte que pueden ser sus patrones, el narrador enfatiza en la ‘debilidad’ del indígena con sus actitudes silenciosas y sumisas, reflejados en actos como el agachar la cabeza. Además, se asegura que estas actitudes son las que los han llevado al punto de la esclavitud, como dice Choquehuanca al observar el temor que invade nuevamente a su comunidad: “¿Lo ven?, ahora nos coge el miedo, nos sentimos cobardes... ¡siempre esclavos!” (167). A pesar de esto, el plan de rebelión es llevado a cabo y expuesto por el narrador como un acto malintencionado y agresivo, animado por la ira, la maldad y los abusos de muchos años. El autor, entre tanto, marca un desenlace caótico con una rebelión descrita con incendios, disparos, gritos y aullidos de sufrimiento que se producen en toda una noche. Es así como en esta rebelión Arguedas deja un final abierto en relación con el futuro de los indígenas, pues se desconoce qué pasa con ellos. Llegados a este punto cabe recordar que la posición del autor es la de denunciar todo acto en contra de los indígenas a través de sus novelas. Sin embargo, es pertinente cuestionar su narración, especialmente en este desenlace que deja un concepto “salvaje” de la protesta indígena, en el que además se desconoce si el indígena puede conseguir su liberación o por el contrario son sometidos por los terratenientes.

Otro ejemplo de obra indigenista en la región de los Andes es *Huasipungo* (1934) escrita por Jorge Icaza. *Huasipungo*, es considerada la primera novela de tipo indigenista en Ecuador. Esta es una novela de denuncia que retrata las condiciones de los indígenas de Ecuador quienes, como consecuencia del despojo de sus tierras, deciden iniciar una

protesta para recuperar lo que les pertenece. Icaza muestra una aparente empatía hacia la comunidad indígena y para esto incluye en su obra la lengua quichua.¹³ Esto es evidente tanto en el título de la obra: *Huasi: casa–pungo: lote*, y en los diálogos de los indígenas. No obstante, su intención es tergiversada por su posición etnocéntrica, ya que la imagen que el autor tiene del indígena está basada en los estereotipos que posee sobre este.

Asimismo, a diferencia de Arguedas en *Raza de bronce*, Icaza refleja con más crueldad el sometimiento del indígena, por consiguiente, “revela, sí, las injusticias, pero su prosa no nos revela demasiado, porque lo pisoteado por el racismo se nos presenta más como una animalidad que como una humanidad” (Saintoul 99). El sometimiento del indígena está sujeto a diversos temas que se desarrollan en la misma obra como, por ejemplo, la explotación de petróleo, la modernización de la ciudad, y la imposición de nuevas ideologías como la religión católica. Es así como la humillación de los indígenas en la obra se contempla de diversas maneras: desde la ejecución de trabajos forzados, como la construcción de nuevas vías sin derecho a comer, hasta las injusticias cometidas por parte de los terratenientes, además de los líderes religiosos representados por un sacerdote católico. De modo que la unión de todas estas arbitrariedades descritas por Icaza generará en los ‘indios Huasipungos’¹⁴ un gran descontento.

En la narración, los indígenas son dominados por un hacendado que vive en la ciudad y está a punto de perder todas sus riquezas. Uno de sus familiares lo convence de regresar a su hacienda, pues hay posibilidades de recuperar su riqueza haciendo un gran negocio de explotación de petróleo que él acuerda con los norteamericanos. Para preparar la llegada de estos negociantes extranjeros era necesario trabajar en la construcción de

una carretera para llegar a la selva, donde se haría el proceso de extracción petrolera. Los indígenas que son utilizados para este trabajo son explotados en términos de racionamiento de comida, largas horas de trabajo e incluso golpes. De igual manera, nuevas creencias son implantadas por un sacerdote que los obliga a pagar misas, amenazando con la idea de que ellos se irán al infierno si no cumplen con este requerimiento. Al anunciarse la llegada de los norteamericanos, los indígenas tienen la certeza que estos les ayudarán a salir de la terrible condición en la que se encuentran. Sin embargo, como si se tratara de un nuevo proceso de conquista, los indígenas son esclavizados y utilizados por los nuevos visitantes para la construcción de casas lujosas en las tierras que pertenecen a los indígenas. Este escenario de extracción petrolera y apoderamiento de tierras de indígenas se asocia con hechos que han afectado a los pueblos indígenas en Ecuador.¹⁵ Otras formas de apoderamiento de tierra y afectación a los pueblos indígenas se verán en el capítulo 2.

En *Huasipungo*, por el poder hegemónico que tienen los terratenientes y los norteamericanos, se ordena el desalojo de los indígenas, quienes están indignados no sólo por el trabajo que han hecho sino también porque tienen que enfrentar el exilio y robo de sus propias tierras. Ante tal injusticia, los indígenas huasipungos se sublevan, luchando por lo que les pertenece liderados por Andrés Chilinguiga, el indígena que inicia la revuelta. De acuerdo con el narrador de la obra, la indignación de los indígenas se centra más en su “profundo apego al pedazo de tierra y al techo de su huasipungo” (235), acto que se evidencia en el grito de revolución inventado por Chilinguiga: “¡Ñucanchic huasipungo!” (nuestro huasipungo). El narrador explica que esta palabra les “sirve de

bandera y de ciega emoción” (235). Chillinquinca manifiesta todo su sentir en esta palabra y, además de unir a toda su comunidad, es con dicha palabra con que incita a todos los indígenas a iniciar el acto de protesta. Finalmente, el acto es controlado de la manera más cruel por los militares, pues los indígenas son asesinados en sus propias tierras. Según Catherine Saintoul, hay dos aspectos que demuestran la perspectiva etnocéntrica del autor en la obra. En primer lugar “el indio no lucha, por más que esta novela sea presentada como un retrato de la lucha de un grupo humano contra la miseria, el hambre, la injusticia, etc.” (99). El segundo tiene relación con la apropiación de la cultura y proceso de mestizaje que, de acuerdo con las ideologías indigenistas y sociales de la época, la única manera de que los indígenas se “integren” a la sociedad es a través de la vía del mestizaje, así que, si esto no se cumple “dentro de la obra de Icaza, el indio debe morir” (99).

Una tercera obra literaria indigenista muestra otra experiencia de protesta y lucha de los indígenas, esta vez en Perú. Este concepto de protesta indígena se desarrolla en *El mundo es ancho y ajeno* del escritor indigenista Ciro Alegría, publicada en 1941. La obra narra la vida de la comunidad Rumi que se encuentra ubicada en la Sierra del Perú; además, narra el exilio ante la persecución y los actos de corrupción cometidos por parte de un hacendado como formas inmediatas de apropiación de las tierras de los indígenas con fines de lucro. Una vez fuera de sus tierras, los indígenas enfrentan dificultades para poder sobrevivir. Algunos optan por seguir en la sierra para no tener un cambio de vida tan drástico y otros empiezan un proceso de cambio y mestizaje en las grandes ciudades. Quienes permanecen en la sierra lo hacen por mantener sus costumbres e intentan

sobrevivir a los climas inhóspitos de las nuevas tierras. Mientras tanto, los que deciden apartarse de la ciudad, buscan una mejor calidad de vida; pero experimentan situaciones fuertes que se ven reflejadas en detalle a lo largo de varios capítulos de la obra. Las represiones y acechos a los indígenas son una constante en la novela y es por esta razón que los *Rumi* se revelarán con un levantamiento en armas ante tales injusticias.

El mundo es ancho y ajeno narra la vida fructífera en la comunidad Rumi que se ve en sus tierras, que se ven en peligro con la llegada del hacendado Álvaro Amenábar. El hacendado quiere no solo arrebatarles las tierras, sino que también desea utilizar a los indígenas como obreros en las minas y coccaleras. Amenábar utiliza todo tipo de artimañas para despojarlos de sus tierras, pero no logra someterlos puesto que los Rumi o comuneros salen de este lugar liderados por su alcalde, Rosendo Maqui. Algunos se asientan en las montañas de Yanañahui, un lugar difícil para cultivar, pero que les sirve para mantenerse unidos con sus tradiciones. Otros indígenas como Benito Castro deciden seguir su camino hacia la ciudad donde se exponen a un proceso de mestizaje y cambios que le harán ver algunas de sus tradiciones de manera diferente.

En la segunda parte de la obra, la comunidad Rumi sigue continuamente perseguida por Amenábar, pese a esto, se presenta la oportunidad de poder recuperar sus tierras y apoyados por un abogado de origen indígena, empiezan procesos de apelación para que sea posible recobrar sus tierras. Los actos de corrupción y artimañas son evidentes entre quienes manejan el poder, pues el expediente con la denuncia se pierde. Los atropellos a los indígenas son evidentes y hay algunos comuneros que intentan buscar maneras de hacer justicia por su propia cuenta, sin embargo, quien sufre las

consecuencias de estos hechos es el alcalde y líder indígena Rosendo Maqui. Hasta entonces, el alcalde es muy paciente y soporta todo acto de injusticias hacia su comunidad; a pesar de ello, es acusado por Amenábar de ser un ladrón, es encarcelado y asesinado por los mismos guardias de las fuerzas armadas.

Todo parece estar perdido para lo comunidad, sin embargo, muchos años después, Benito Castro llega nuevamente a la comunidad. Benito ha tenido una experiencia de cambio y una perspectiva moderna a la que se ha sometido por el tiempo vivido en la ciudad. En su tiempo fuera, Benito aprendió a leer y a escribir, pero también a conocer sobre las injusticias que hay en su país. A pesar del conflicto entre las creencias de los indígenas y la nueva forma como Benito ve la vida, este se posiciona como nuevo líder y alcalde, entonces la comunidad empieza nuevamente a prosperar. No obstante, con su poder de ambición, Amenábar quiere seguir arrebatándole las tierras a los comuneros. El narrador da cuenta de la decisión de un levantamiento en armas por parte de los indígenas: “el pueblo comunero estaba de pie, unido, resuelto, hecho un haz de colores y aceros” (Alegría 126). Con Benito al mando, los indígenas saben muy bien que su comunidad tiene que enfrentar a los caporales y guardias civiles. La comunidad entiende que esta es la oportunidad para defenderse a pesar de los desafíos: “la ley nos ha sido contraria y con un fallo se nos quiere aventar a la esclavitud, a la misma muerte” (Alegría 127). Las consecuencias de este acto no se hacen esperar, la protesta es reprimida por la guardia civil, y deja como resultado no solo la muerte de Benito sino la desaparición y muerte de toda de la comunidad.

El acto de levantamiento en armas por parte de los indígenas reflejado por Alegría tiene varios aspectos que la diferencian de las obras analizadas anteriormente, pero aún mantienen una perspectiva etnocéntrica. De acuerdo con José Miguel Oviedo, los roles que se desempeñan antes y durante la rebelión demuestran “el paso de la figura patriarcal del líder Rosendo Maqui, que resiste ese desigual embate por vías pacíficas” (465), relatando así una opción para solucionar las diferencias entre el latifundista y el indígena. Por otro lado, se encuentra “la del joven Benito Castro que se convence que no hay otra vía que la lucha armada” como acción definitiva para evitar el despojo (465). Es de esta manera como el rol de Benito, quien regresa a su tierra luego de pasar por un proceso de mestizaje, tiene relevancia dentro de la protesta de la narrativa indigenista. De acuerdo con Juan Carlos Ubilluz, las narrativas indigenistas del Perú “sugieren un vínculo fuerte entre el deseo de venganza y la política socialista” (117), es decir que, para los autores indigenistas, líderes como Benito “han viajado a la costa, se han educado con políticos de izquierda y han regresado a sus comunidades para organizarlas en torno a una acción rebelde” (118). Entonces, la acción de sublevarse, aunque se relacione con asuntos políticos, tampoco brinda la oportunidad a los indígenas para obtener lo que desean. Además, lo posiciona como un personaje lleno de rencor y odio, en donde su único objetivo—de acuerdo con el escritor indigenista—es un deseo de venganza más que de liberación ante el oprimido.

Para sintetizar, es trascendental establecer algunos puntos en común sobre la protesta y/o rebelión expuestos en las novelas indigenistas que han sido analizadas. Además de promover estereotipos sobre el indígena, los autores asocian las principales

causas para que este se subleve en relación con el maltrato, el sufrimiento extremo a través de la esclavitud e incluso la persecución. Además, proponen que existe otro motivo relacionado con la tierra: El gamonal posee y expropia las tierras del indígena y este inicia su plan para reclamar lo que le pertenece. Este mismo aspecto está alineado con un pasado mítico que, de acuerdo con Antonio Cornejo Polar, es un recurso utilizado para recrear un pasado perfecto de los indígenas en sus tierras y en comunidad, y luego subrayar la negatividad de la acción gamonal. Es decir que “entre más perfecto sea el pasado más destructiva y condenable resulta ser la situación creada por la intervención de los ‘señores’” (64). De igual manera, tanto en el desenlace como en la trama de la narrativa, el autor permite al indígena sublevarse porque es la manera como este puede ‘reivindicar’ todo su sufrimiento; sin embargo, por la perspectiva etnocéntrica que carga el mismo autor, se evidencian dos aspectos como: 1). Reafirma ‘el salvajismo’ o ‘la barbarie’ del indígena tal como se ha descrito durante toda la narración. 2) Por el hecho de ser ‘salvaje’ no puede ganar, ni obtener lo que quiere, por el contrario, es nuevamente sometido, o en el peor de los casos es asesinado; perpetuando así, la superioridad, la ‘razón’ del blanco/mestizo y contradiciendo el sentido de “denuncia” de la novela indigenista.

Capítulo 2: Colombia, la nación “homogénea” escribe sobre el indígena y su resistencia

Un recorrido sobre el indianismo e indigenismo literario en Colombia

Las representaciones en torno a la resistencia indígena en los Andes plasmadas en la literatura indigenista del siglo XX no sólo se exponen en países como Perú, Ecuador y Bolivia. En términos geográficos, es importante destacar que Colombia también hace parte de la región de los Andes. Escritores blanco/mestizos de origen colombiano también han escrito sobre el indígena y además lo han representado en situaciones de protesta donde también el problema de la tierra es un punto de discusión. No obstante, el tratamiento de este problema en Colombia difiere de otros países andinos. Mientras que en Ecuador, Perú y Bolivia se dio un reconocimiento “legal” al indígena para convertirlo en campesino, en Colombia se insistió en la negación de este y se optó por legislaciones donde primaba el despojo de las tierras (resguardos) a los pueblos originarios privándolos totalmente sobre su derecho a la tierra (Figuroa 49). Por lo tanto, estas percepciones a nivel literario e histórico-social también serán analizadas para confrontar las imágenes en torno al indígena y su protesta entre los países andinos.

El estudio crítico de la novela de tipo indigenista en Colombia durante los siglos XIX y XX, no se gestó de la misma manera que en los demás países que conforman la región de los Andes. El extremo conservatismo político, religioso e “intelectual” que predominaba en Colombia durante estos siglos, negó la existencia del indígena y sus

tradiciones. Sin embargo, esto no significó que no se escribiera literatura relacionada con el indígena, sino que “en Colombia no ha(bía) existido esa tradición crítica, intelectual y social de pensamiento a nivel artístico y antropológico” (Gómez 54). A pesar de la negación de la existencia del indígena o la constante difusión de una nación homogénea y mestiza, la creación literaria sobre el indígena se desarrolló en Colombia al igual que en los otros países de la región. Algunos ejemplos de las narrativas de tipo indigenista en Colombia muestran que los autores tuvieron la intención de hacer una crítica social y de denuncia para reivindicar el mundo indígena. Sin embargo, el autor indigenista colombiano mantenía una visión externa del indígena, sesgada—principalmente—por los criterios y valores de Occidente. Entonces, se observa una narrativa que conserva parámetros implantados desde tiempos de la Colonia, donde el indígena es retratado como alguien exótico e inferior al hombre occidental.

Con la guerra de independencia en Colombia, al igual que en otros países latinoamericanos, los “intelectuales” necesitaban una razón para resaltar esa nueva identidad americana, una vez que los pueblos originarios habían sido independizados del yugo español. Es así como la publicación de novelas históricas basadas en el pasado indígena y en el tiempo de la conquista toman relevancia en Colombia. La representación que hacen los blanco/mestizos sobre el indígena se promueve de una manera romantizada que, de acuerdo con Blanca Muratorio, “idealiza al indio histórico ya desaparecido y (promueve) la denigración o el olvido del indio real como sujeto histórico” (333). El “indianismo” es la primera corriente que marca un periodo en Colombia (1844–1960) donde bajo el criterio del *buen salvaje*, se expone una representación exótica del

indígena. De acuerdo con el crítico Donald McGrady el objetivo de la novela “indianista” es la de “glorificar al valiente conquistador que venía a subyugar al indígena y al mismo tiempo a liberarlo de su ignorancia y salvajismo, enseñándole la ‘verdadera’ religión según la opinión de los españoles de la época” (61). En la lista de ejemplos de esta corriente se encuentra la novela *Ingermina* (1844) del escritor Juan José Nieto. *Ingermina* es catalogada como la primera novela indianista en Colombia. En orden cronológico también se encuentra, *Huayna Cápac* (1855), *Atahualpa* (1852), *Los Pizarros* (1858) de Felipe Pérez Manosalva. *El último rey de los muisca*s de Jesús Silvestre Rozo, *Un hidalgo conquistador* (1907) y *Aventuras de un español conquistador* (1905) de Soledad Acosta de Samper, *El Dorado* (1936) de Eduardo Posada, *Lilí* (1958) de Francisco Gómez Valderrama y *La Gaitana* (1959) de Luis Hernando Vargas Villamil. Estas manifestaciones literarias en Colombia confirman que hubo un interés de escribir sobre el indígena. Sin embargo, por el objetivo y los criterios en la narrativa del *indianismo*, Fabio Gómez Cardona, señala que también es necesario hacer una relectura y evaluación de las obras, además de mirarlas con *nuevos ojos* puesto que “la crítica colombiana ha sido ciega e insensible, tal vez (porque) ha respondido a una visión dominante desde la sociedad llamada mayor o mayoritaria” (54).

A mediados del siglo XX, a partir de las ideas pro-indígenas o pro indigenistas; lideradas especialmente por antropólogos colombianos—y luego del congreso de Pátzcuaro en México (1940)—se promueve el acercamiento y la investigación sobre la cultura y tradiciones de las culturas indígenas de Colombia. Estas se representaron en escuelas como el Instituto Etnológico Nacional y el Instituto Indigenista Colombiano

(1943). Con este signo de empatía hacia los indígenas, se inició un reconocimiento etnográfico y topográfico de comunidades indígenas en el país, en especial de todas aquellas establecidas en el sur de Colombia. Jimena Perry en su investigación *¿Quedan indios en Colombia? El movimiento indigenista de 1940–1950*, menciona que el Instituto Indigenista, aunque duró solamente ocho años, “intentó hacer visibles a los indios y luchar por sus derechos” (365). Sin embargo, contrario a los objetivos del Instituto, el gobierno parecía tener una constante oposición frente a lo que llaman el “problema del indígena”, así lo declara el economista Antonio García, director del Instituto:

Nada ha modificado la posición del Estado frente al problema indígena, ni tampoco la actitud de la llamada «conciencia pública»; las luchas de los indios se han estrellado contra el muro de la fuerza armada, impotentes frente a la represión que no conoce problemas (ctd. en García 366).

Sin duda, García se refería a las luchas de los movimientos indígenas a favor de sus propias comunidades y principalmente de sus resguardos. La crisis social generada por años de tensión y división política en Colombia, especialmente después de las guerras civiles del siglo XIX y principios del XX, ocasionaron grandes movilizaciones de campesinos e indígenas. En este punto, por consiguiente, es relevante mencionar el movimiento indigenista creado por el líder indígena Manuel Quintín Lame¹⁶ (1880–1947). Este líder, además de buscar un reconocimiento de los pueblos originarios como fuente de identidad nacional, también advirtió sobre la vulnerabilidad de los derechos de las comunidades al estar constantemente amenazadas por la creación de leyes relacionadas con el desalojo y despojo de tierras o resguardos indígenas. Tal es el caso de

la Ley 89 de 1890 instaurada bajo las teorías de políticos quienes consideraban “al resguardo como una institución colonial, un vestigio del pasado que obstruía el progreso del país y de los mismos indios” (Perry 366), o la ley 51 de 1911 que “extinguió el título de los indios en el Valle de Sibundoy¹⁷ (...), entregando tierras a terceros y reservando solamente dos hectáreas para cada indio” (Figueroa 49). Manuel Quintín Lame queda retratado en la historia de Colombia como un gran representante y líder de las comunidades indígenas del país. Su constante lucha es reflejada en libros de su propia autoría como *En defensa de mi raza* (1939). Su imagen de líder también se ha descrito en obras indigenistas colombianas como es el caso de *José Tombé* del escritor Diego Castrillón. El reconocimiento de las comunidades indígenas por algunos intelectuales colombianos fue el vínculo inicial que permitió redescubrir el valor sociocultural de las comunidades indígenas colombianas. Asimismo, los escritores blanco/mestizos agregan la lucha indígena como un tema a su narrativa, destacando así, uno de los principales problemas que atraviesan los indígenas en esta época que tiene relación con la protección y recuperación de los resguardos.

De forma paralela a los movimientos indígenas, desde los aspectos literarios en Colombia, se observa que existe una alternancia entre la novela de tipo indianista e indigenista. Por ejemplo, en 1924, José Eustasio Rivera publicó *La vorágine*. Esta narración de tipo indigenista presentada como una novela de denuncia, así como una crítica social, hace referencia a un suceso histórico y trágico conocido como la fiebre del caucho. Es una narración que muestra, entre otras, el mundo del indígena desde la Amazonía colombiana. Rivera expone la problemática de explotación de los pueblos

originarios de la Orinoquía por parte de las compañías caucheras que se establecieron entre los límites de Perú y Colombia. Sin ningún tipo de autoridad, las caucherías esclavizaban a los indígenas mediante un sistema económico en el que se controlaban las medidas y pesas del caucho extraído de la siringa¹⁸. Con este sistema el indígena adquiría una deuda eterna con el patrón. La impresión sobre la novela de Rivera es tan importante que la obra llega a tener reconocimiento internacional, es catalogada como una de las obras canónicas de la literatura colombiana, además de ser producida y transmitida como serie de televisión en los años noventa. En 1933, el escritor Cesar Piedrahita escribió la novela *Toá: Narraciones de caucherías*, haciendo alusión a este mismo aspecto histórico en el país.

Años más tarde, *La Gaitana* (1959), una novela de tipo indianista, que fue escrita originalmente como radionovela y desarrolla eventos de tipo colonial. Los hechos relacionados alrededor de la cacica Gaitana perteneciente al pueblo Pijao, narran en esta novela un levantamiento en contra del conquistador Pedro Añasco por haber asesinado al hijo de la cacica. El personaje principal, la cacica Gaitana es considerada un gran “símbolo de identidad y valentía en los departamentos del Huila y Tolima, donde tiene varios monumentos” (Ruiz-Olaya 391).

Es importante resaltar que no todas las obras de tipo indigenista se destacaban como novelas de denuncia, sino que, al contrario, conforman una narrativa donde persiste la idea de superioridad del blanco/mestizo y de la inferioridad del indígena quien es retratado despectivamente. Tal es el caso de la novela *Lejos del nido* (1924) del escritor antioqueño Juan José Botero. Esta novela situada dentro del movimiento del

costumbrismo en Colombia cuenta en su argumento la historia de Filomena, una niña blanca que provenía de una familia adinerada y conservadora. Un día al salir de su casa, Filomena es raptada por Mateo y Romana, una pareja indígena y pobre, quienes luego se encargan de venderla. Sin embargo, Filomena es rescatada por María Luisa, comadre de la pareja de indígenas. María se convierte en su protectora y les propone a Mateo y Romana que mejor la envíen a trabajar como empleada del servicio con alguna familia blanca. Años más tarde, trabajando para la familia, Filomena se enamora de Luciano uno de los hijos, su amor es correspondido, pero no aceptado por la familia debido a las diferencias sociales, además de otras justificaciones. Mientras tanto, Mateo le promete a Isidoro, hijo de otra familia de indígenas, que se casará con Filomena. Esta promesa se convierte entonces en otro de los tantos obstáculos que Filomena y su enamorado tienen que pasar, sin embargo, todo es superado por la pareja quienes en el desenlace se casan. Según Wilson Orozco, en su investigación *Lejos del nido: el indígena como el malo (y feo) del melodrama* explica cómo el maniqueísmo es utilizado de principio a fin en esta novela para justificar el melodrama y la “oposición radical entre buenos y malos personificados en dos puntos en los grupos étnicos conocidos como indígenas y blancos” (139). Botero durante toda la obra hace uso de diferentes estereotipos, donde el indígena, además de jugar un papel antagónico es retratado como alguien feo, salvaje, sin disciplina, y sin higiene; contrario a la pureza, del bello y bondadoso blanco, perpetuando de esta manera ideas racistas sobre las comunidades indígenas. A pesar de los estereotipos expuestos sobre el indígena, la trama y la explotación del argumento de la narrativa de *Lejos del Nido* son destacadas, por lo cual llega a producirse una versión para

radio a mediados de los cincuenta y una versión televisiva que lleva el mismo título en el año de 1979¹⁹. En esta versión audiovisual también se hacen más evidentes los estereotipos analizados por Orozco en su investigación, perpetuando también en el televidente imágenes equivocadas sobre los pueblos indígenas. Como se observa, los escritores colombianos tienen en cuenta diferentes argumentos para hablar *por* el indígena, en algunos casos con un gran impacto cultural en la sociedad colombiana. No obstante, resulta trascendental hacer referencia a otra novela de denuncia que tiene relación con la sublevación indígena y que por su ubicación en el Sur de Colombia tiene especial conexión con la región de los Andes.

Con la llegada de la modernización agraria en Colombia, “surge en el país la modalidad más representativa del indigenismo: la que reclama la tierra para el indio y, en consecuencia, señala las expropiaciones agrarias de los blancos como el verdadero quid del conflicto” (Orrego-Arismendi 38). El escritor y antropólogo Diego Castrillón Arboleda, utiliza el tema de la protesta indígena y el conflicto en relación con la expropiación de tierras en su novela *José Tombé* (1942). Como se mencionó anteriormente, estos actos de rebelión son comunes para la época debido a las luchas de movimientos indígenas en contra de leyes impuestas por el gobierno. *José Tombé*, es entonces un ejemplo de narrativa indigenista que presenta las problemáticas del indígena en relación con el latifundio y su constante lucha en busca de restablecer sus derechos sobre la tierra (resguardos) en Colombia. Jean Keller en su investigación *El indígena y la tierra, en cuatro novelas recientes de Colombia*, reafirma el tema del problema sobre los derechos de la tierra en la novela indigenista colombiana, al igual que en los otros países

andinos. Sin embargo, previo al análisis de la obra, es relevante cuestionar si la obra de denuncia de Castrillón: 1) privilegia la reivindicación de lo autóctono como parte importante de la cultura nacional e indígena, o 2) por el contrario, se suma a esa deformación del indígena en actos como la protesta, uniéndose a los argumentos que se desarrollan en las obras *Raza de bronce*, *Huasipungo* y *El mundo es ancho y ajeno*.

La protesta indígena en la novela *José Tombé*

En su primera edición, la obra es conocida como *Novela folklórica* debido a la inclusión de costumbres representados en los bailes, ritos mortuorios y folclore, en torno a la vida del indígena. En el año de 1973 en su segunda edición aparece bajo el nombre de *José Tombé*, resaltando así el nombre del personaje principal de la novela. La obra destaca las costumbres y las prácticas en comunidad de los pueblos indígenas de Colombia. Además, enfatiza en los actos de resistencia que deben realizar los indígenas para defender sus tierras y protegerse de los abusos del poder hegemónico que poseen los blanco/mestizos. La narración divide de 31 capítulos, relata la vida de una comunidad indígena que habita las cercanías de la ciudad de Popayán, al sur de Colombia. La comunidad es constantemente desalojada de sus terrenos por varias generaciones de manera legal, situación que tiene relación con las leyes de desalojo de resguardos indígenas impuestas por el gobierno colombiano. Por esta razón, *José Tombé* también es reconocida como una novela de terraje. El terraje es un modelo económico de producción implementado en Colombia en el que los propietarios o hacendados de grandes tierras

resultan mejor beneficiados. Los indígenas trabajan una pequeña porción de tierra que por derechos del propietario se debe pagar o arrendar. Con este derecho, las formas de pago del indígena pueden ser con días de trabajo en la hacienda, entregando productos agrícolas de su cosecha o con dinero.

Castrillón situó su obra en la ciudad de Popayán porque es su ciudad natal y sus investigaciones como antropólogo le han dado una visión más detallada del territorio. Él tiene un conocimiento preciso de todo el territorio el cual es evidente a través de las descripciones de los lugares. Popayán es también una ciudad conocida en el sur del país por su tradición colonial y ultraconservadora. No en vano, un dicho popular en el Valle del Cauca dice que la carretera de Cali a Popayán es el túnel del tiempo, puesto que se va de la modernidad a la colonia en un par de horas. Popayán es la cuna de múltiples presidentes conservadores entre ellos, Tomás Cipriano de Mosquera, quien fue presidente durante cuatro periodos y fue un conocido esclavista.

La obra de Castrillón contó con gran promoción y éxito principalmente en la ciudad de Bogotá, en donde es reconocida como una “novela insignia de la violencia étnica y del despojo característico que han sufrido las distintas comunidades indígenas del país” (Quinchía 54). Esta novela tiene relación directa con las novelas de denuncia como *Raza de bronce*, *El mundo es ancho y ajeno*, y *Huasipungo* en relación con el sentido de la protesta indígena. Castrillón, narra las constantes luchas de los pueblos indígenas del Cauca y su derecho a tener una vida digna en territorios que, históricamente les fueron usurpados por los terratenientes de la región. Esta usurpación tuvo lugar de

acuerdo con las leyes estipuladas por el gobierno en oposición a las características de apropiación.

La novela de *José Tombé* tiene dos partes. La primera parte, del capítulo uno al seis y la segunda parte del capítulo siete al treinta y uno. En la primera parte se describe la vida de Pedro Calapsú y la Chola, su hija de dieciséis años. Ellos son dos indígenas en condiciones precarias que sobreviven día a día con el trabajo que realiza Pedro como peón en la hacienda “Alto Alegre” la cual pertenece a un gamonal llamado Hilario. Además, para sobrevivir, Pedro cultiva una parte de las tierras de Hilario, por la cual debe pagar un arriendo por trabajarlas, estableciendo así el sistema de terraje que se tenía para la época. Hilario es además el dueño de la tienda de artículos y abarrotes del pueblo, lugar a donde los indígenas también acuden para cubrir sus necesidades. Siendo todo esto un sistema económico muy conveniente para Hilario porque puede aprovecharse de la deuda que Pedro ha contraído por largo tiempo con él. Así, Hilario le pide que le pague todo el valor de la deuda contraída; a Pedro no le queda más que ofrecer a la Chola en matrimonio como forma de pago. Es aquí donde se observan dos condiciones: En primer lugar, una relación de dominio del gamonal sobre el indígena y, en segundo lugar, aunque es descrito como un indígena trabajador al comienzo de la obra, el autor aprovecha el personaje de Hilario para exponer que “un indio desgraciado no hace sino joder. Sólo beben guarapo y duermen” (20). Por su parte, la Chola se opone a esta idea y Pedro, quien observa esto como un acto de desobediencia, “levanta su gruesa mano y (la) golpea brutalmente (en) el rostro (...) Ella vacila, pero evita caer y recibe humildemente el castigo (15). Pedro le recuerda a su hija todo lo que le deben a Hilario: “no vide que le

debemos pu el maíz y diay nos borra el arriendo” (15). Evidentemente en este punto, se observa un estado de sumisión por parte del indígena, quien no tiene otra alternativa más que obedecer. Es una idea inadmisibles para la Chola, quien tiene una relación sentimental con otro indígena de su comunidad, Claudio Tombé, y que tampoco está de acuerdo con la idea del matrimonio.

En otro momento, Hilario, quien se ha encargado de los preparativos para la boda, va a contar a la Chola que todo está listo. Sin embargo, Hilario al ver que la Chola se encuentra sola aprovecha esta situación e intenta abusar de ella, pero esta logra escapar encontrándose con Claudio a quien le cuenta todo. Se desata una fuerte pelea entre Claudio e Hilario, pero en un momento de desequilibrio, Claudio cae al suelo e Hilario “toma el arma, la levanta y la descarga en el cráneo de Claudio Tombé, cuyo cuerpo queda exánime sobre un charco de sangre” (35). El narrador describe por primera vez la indignación y la pelea de Claudio, como un acto salvaje, pues su pelea se afronta con ‘pala y machete’ pero al mismo tiempo “transmite un mensaje contundente: el indio que se rebela y no es sumiso, paga con la muerte” (Estudiantil Rexistiendo 64). Luego de este hecho, la Chola y Pedro emigran hacia un lugar apartado en las montañas llamado Moscopán. Es un lugar muy significativo para ellos y para la comunidad indígena, pues de acuerdo con la narración, es el refugio a donde llegan después de las luchas con los blancos en el pueblo, por tanto, representa también la libertad. Sin embargo, este espacio también marca un punto divisorio entre las relaciones del indígena y el blanco que, de acuerdo con Michael Taussig en *Shamanism, Colonialism and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*, la imagen del indígena es construida bajo los criterios de una moral

topográfica; en otras palabras, su ubicación en la montaña o la relación con la naturaleza reafirman la imagen de un ser salvaje. Además, Castrillón también resalta que “los *blancos*, instintivamente temerosos, le atribuye(n) poderes perversos y diabólicos a sus presuntas hazañas” (48) Entonces, establecidos en la montaña, Cholita espera un hijo de Claudio, pero a la vez siente un odio profundo por Hilario no solo por asesinar a Claudio, sino por ser responsable de las condiciones de miseria en las que se encuentran ellos y su comunidad. Este mismo odio lo inculca a su hijo José Tombé, quien crece también con deseos de venganza por la muerte de su padre y a su vez con la idea de luchar para recuperar las tierras que pertenecen a su comunidad.

En la segunda parte de esta novela y transcurridos veinte años en la narración, José Tombé inicia su plan de rebelión organizando a los indígenas para atacar a los blancos de forma violenta, en las que se incluyen saqueos y destrucciones a las haciendas. En esta parte de la obra ingresa un nuevo personaje de la comunidad indígena llamado Eloy Cuaji, quien en un primer momento trata de ser convencido por José para que se una a su causa. Aunque Eloy no se une a la idea de José porque no encuentra sentido en esta, luego se convierte en aliado de José. Por otra parte, y a través de la fuerza militar, el gobierno quiere controlar las revueltas indígenas del momento. Es así como en cierta ocasión, José es capturado, pero es ayudado por Eloy, quien para este momento ya está convencido de ayudar, pues su hijo Cucho fue asesinado por Hilario el gamonal. Desde entonces, Eloy se convierte en la mano derecha de José en las luchas, además en uno de los hombres más violentos del grupo de indígenas. Con este nuevo aspecto se agrega entonces la imagen de un indígena despiadado y sin compasión con el pueblo. Eloy es

acogido en Moscopán, donde “va a vivir con quienes solo desean la libertad para amar la tierra” (76). En adelante, las luchas y revueltas continúan, pero a pesar de la alianza de Eloy con José, en la narración de Castrillón hay espacio también para la enemistad y la traición. La narración incluye deseos de venganza, no sólo hacia el *blanco* sino también entre los indígenas. El narrador relata cómo en medio de un plan que está siendo ejecutado por los indígenas, Eloy comete un error en el cual mueren muchos de su comunidad. Esta falla molesta a José, por eso le corrige y abofetea a Eloy frente a los otros integrantes. Estos actos se repiten en la narración. Eloy se siente avergonzado y decide planear una venganza en contra de José. Luego, en un ataque planeado para saquear la hacienda de Hilario, Eloy aprovecha esta oportunidad para traicionar a José. “yo creigo que lo traju el empeño de ultimarlo a vusté, seor Hilario” (116). José reconoce la voz de Eloy y “no puede concebir que un hombre de su raza venda a su pueblo” (117). José entonces se encuentra indignado por esta traición, y no esconde la rabia que tiene, por lo que también decide cobrar venganza. En su encuentro con Eloy y el grupo saca su machete y “descarga muchas veces el arma sobre la cabeza y los hombros de Eloy Cuají, viéndolo desplomar ensangrentado a sus pies” (119). Luego de este suceso, José tiene más motivos para continuar su lucha, sin embargo, el gobierno ‘pone precio a su cabeza’. De acuerdo con la narración, las revueltas parecen tener sentido para los indígenas pues siguen causando conmoción en la gente del pueblo. Es entonces cuando en uno más de sus planes quieren destruir la opresión de los militares, que por órdenes del gobierno arremeten contra los indígenas diariamente. “Los indios enloquecidos entran para matar y destruir; vuelan las puertas a machetazos o con vigas que se procuran de las barandas; las

astillas de los muebles se estrellan contra los techos y la sangre de los cráneos abiertos salta para pintar las paredes y los pisos” (172). Conjuntamente, las ideas de venganza en contra de Hilario persisten en José, quien lo ve y aprovecha el momento para perseguirlo. Asustado Hilario va hasta la torre del campanario en la iglesia del pueblo y es alcanzado por José. A pesar de esto, José desde este punto alto divisa no solo la lucha sino la masacre de muchos indígenas oprimidos. José contempla y piensa que su plan ha llevado al sufrimiento a todo su pueblo. José entonces, “camina lentamente hacia la ventana; inquiere el horizonte de lomas y peñascos impenetrables, el cielo incompresible, la hondonada negra y se precipita sobre el filo inclemente de las piedras...solo queda una masa empapada de sangre” (179). Es de esta manera como Castrillón concluye su obra, con un final sombrío, sangriento, lleno de odios y venganzas, en donde además el indígena opta por el suicidio.

Como puede inferirse, es evidente la relación de esta obra al indigenismo literario y las obras analizadas, pues a lo largo de esta se evidencian aspectos similares en donde particularmente hay una representación del indígena y su acto de protesta. Aunque en esta obra el indígena está en constante rebelión en contra del *blanco* por el reclamo de sus tierras, la descripción etnocéntrica que concibe Castrillón sobre el indígena representado en Tombé, refiere que “es el reflejo de la incapacidad innata del indio por controlarse, de su instinto salvaje y brutal” (Estudiantil Rexistiendo 69). Además, vale la pena resaltar que tanto el personaje de José Tombé como la obra de Castrillón, tienen especial interés para investigadores quienes han generado un debate. Se considera que es una representación novelesca de Manuel Quintín Lame, personaje y líder indígena que tiene

un especial reconocimiento por los pueblos indígenas particularmente del sur de Colombia. Castrillón por su parte defiende que su obra está basada en vivencias de su niñez y juventud no tiene relación alguna con Quintín Lame; idea que se pone en discusión, pues Castrillón ha retratado a este líder indígena en la obra *El indio Quintín Lame*.

Asimismo, en relación con la novela Indigenista, Jean Keller en “El indígena y la tierra, cuatro novelas recientes de Colombia” considera que José Tombé tiene similitudes a la novela indigenista ecuatoriana. Además de captar un dialecto muy marcado en lo indígena la novela “hace pensar (al lector) que está leyendo apartes de *Huasipungo* de Jorge Icaza, debido a la amargura (en el relato) y a su grito apasionado de violenta protesta” (304). Asimismo, en relación con la protesta indígena es perceptible que esta es una característica sustancial en la obra de Castrillón. Guansú Sohn señala que, además de denunciar la amenaza y la explotación del indígena, Castrillón tiene como “objeto interpretar las aspiraciones de las clases oprimidas con el propósito de despertar la conciencia de la nación, concentrar su atención sobre la injusticia en la relación entre el patrón y el peón y promover su reforma, llamando a la rebelión y proponiendo soluciones a la violencia (75). Consecuente a esta idea, se destaca la posición de Fernando Ayala Poveda en el *Manual de Literatura Colombiana*. Fernando resalta e incluye la obra de *José Tombé* en el mundo indigenista y la alinea con las obras indigenistas de autores como *Ciro Alegría* y *Jorge Icaza*. Asimismo, destaca el rol de Castrillón por su gran narrativa, pero hace una crítica a la problemática del ‘indio’ y la tierra en poder de los terratenientes. Ayala, valida la intención de Castrillón al querer visibilizar las luchas de

los pueblo indígenas de Colombia a través de su novela. Sin embargo, esta lucha reflejada en las constantes rebeliones parece ser inútil pues, de acuerdo con la obra, las ideas de rebelión pasan por generaciones en la comunidad sin conseguir la restitución de sus derechos. A pesar de esto, Ayala reflexiona sobre las luchas y protestas indígenas en el país afirmando que estas en realidad son un medio para que se pueda encontrar algún día la reivindicación de los indígenas.

Con el análisis de la representación del indígena y la protesta en las novelas indigenistas se deja evidencia del etnocentrismo de los autores y su influencia en estigmatizar actos como los movimientos indígenas, así como perpetuar estereotipos que han afectado a las mismas comunidades. Sin embargo, estas percepciones sobre el indígena y sus actos de protestas no sólo han quedado plasmadas en el texto escrito, sino que también han trascendido a nivel visual. Con la llegada de los medios audiovisuales a la región de los Andes, productores de origen blanco/mestizo siguen esta costumbre de representación del indígena. De allí la importancia de analizar si las producciones a nivel audiovisual en manos de estos directores mantienen la perspectiva etnocentrista de los escritores indigenistas o si, por el contrario, dan voz a las comunidades indígenas.

Capítulo 3: Representaciones de la protesta indígena en el cine y los medios audiovisuales

Primeras representaciones del indígena en el cine

Con la modernización y globalización de la región de los Andes se perpetúa la representación sobre los pueblos indígenas en las producciones artísticas. Con los medios o textos visuales, el indígena es “visibilizado” e interpretado nuevamente con una perspectiva externa. No obstante, esta interpretación visual del indígena sigue incluyendo diferencias raciales que se han implantado desde tiempos coloniales en el texto escrito. Al establecerse esta “nueva” percepción del indígena reflejada en los medios audiovisuales como películas, series televisivas y documentales o reportajes de tipo investigativo, es relevante hacer un análisis sobre estas representaciones en relación con la protesta indígena. Este análisis permitirá determinar si la visión etnocéntrica prevalece en diferentes medios artísticos en los países andinos.

En relación con la imagen del indígena en el cine, es conveniente citar a Angélica Mateus Mora, y su libro *El indígena en el cine y el audiovisual colombiano: imágenes y conflictos*. En su estudio, Mateus presenta la evolución del cine latinoamericano en torno a la representación del indígena desde inicios del siglo XX hasta nuestros días. Además, incluye los temas que se han desarrollado en este mundo audiovisual respecto al indígena. De esta manera, los estudios audiovisuales entre los periodos de 1910 a 1932 destacan importantes obras de tipo visual y silente²⁰ sobre los indígenas. De estos largometrajes se

pueden resaltar el formato mudo, realizado por investigadores alemanes en relación con la vida y comunidad de los indígenas *Taulipang* que habitan las áreas de Brasil y sus límites con Venezuela, dando prioridad a aspectos de tipo antropológico. En México, por ejemplo, luego de un gran auge del cine después de la Revolución, nacen productoras como *Films Colonial*, la cual realiza la película *Tepeyac* (1917) un destacado largometraje donde por primera vez se aborda el tema de la relación entre el indígena y la religión, además de ser el más antiguo en el cine silente de ficción de este país.

Más adelante, Luis Lezema y Juan Canal con la productora *México Films S.A* presentan *Tabaré*. La primera adaptación al cine de una obra literaria con temática indígena, ya que se concibe a partir del poema que lleva el mismo nombre y corresponde al escritor uruguayo Juan Zorrilla de San Martín. Este es entonces “un canto épico y lírico que exalta al indio charrúa que resiste desesperadamente a la invasión de su territorio por parte de los españoles en la región del Uruguay actual” (Mateus 26). El largometraje también sugiere por primera vez el tema de “El indio que se enamora de una mujer blanca”, el cual será utilizado posteriormente en otras películas. De manera particular, en *Tabaré*, se observa un acercamiento del cine a la rebelión indígena en tiempos coloniales. Este tema se ve producido nuevamente en largometrajes como *El último malón* (1916), una producción argentina del escritor, abogado y político Alcides Greca, que narra la historia de la rebelión de los mocoví en la ciudad de San Javier, reclamando sus tierras colonizadas. Greca utiliza este hecho histórico sucedido en Argentina en el año de 1904 y además entrelaza la trama con una historia de amor. En la misma líneas de rebelión o de resistencia indígena, de acuerdo Mateus, en México, Luis Lezama productor de *Tabaré*,

realiza la película *Cuauhtémoc* (1919). Una versión cinematográfica de la resistencia y suplicio del último jefe azteca, Cuauhtémoc, quien a su vez es asesinado por orden del conquistador Hernán Cortés. Por otra parte, y siguiendo con el estudio de Mateus, llegando a los años 20, el productor Guillermo ‘indio’ Calles²¹, propone una versión positiva del indígena, en la película *De raza azteca* (1921). La versión de Calles en relación con la representación del indígena resulta significativa y distinta a las anteriores. En el largometraje se incluye el tema: “la amistad”. El indígena es un personaje amable e incluso salvador, que ayuda a un terrateniente que está a punto de ser asaltado. Es importante aclarar que quien interpreta el personaje de: indígena, en el largometraje es el mismo productor Guillermo Calles.

Con respecto al cine del mundo andino, según Mateus, para el año de 1925 se distinguen los dos primeros largometrajes silentes en Bolivia, *Corazón Aymara* de Pedro Sambarino, un inmigrante italiano, a quien se le destaca el hecho de exponer la temática indígena por primera vez. En otra instancia se encuentra la película *La profecía del lago* de José María Velazco Maidana. Esta película en particular es reconocida por su tema controversial de un amor imposible entre un “*pongo* (siervo indio) y la esposa del terrateniente para el que trabaja” (31). La película es fuertemente criticada y censurada en esta época, sin embargo, junto con *Corazón Aymara* y *La gloria de la raza* de Luis Castillo, son resaltadas en el centenario de independencia de Bolivia, contribuyendo “en cierto modo a la revaloración simbólica de identidades indígenas de Bolivia” (31). En Ecuador, mientras tanto, hay un interés especial por la vida de la comunidad *shuar* en el Amazonas, quienes son filmados por el sacerdote italiano Carlos Crespi, dejando una serie

de tomas que posteriormente se convierten en la película titulada *Los invencibles Shuaras del Alto Amazonas* (1927).

Hasta el momento este recuento de largometrajes mudos tiene en común la representación del indígena desde una visión externa, inspirados algunas veces desde la misma literatura escrita por autores del siglo XIX, por eventos históricos (periodos de colonización y post colonización) o por aspectos de tipo antropológico donde se expone la cotidianidad de la comunidad de grupos indígenas. Con esta representación se incorporan temas como las costumbres, la resistencia indígena o las relaciones conflictivas entre ‘indios’ y ‘blancos’ generando en los largometrajes una trama interesante para el espectador, pero manteniendo en su mayoría estereotipos de tipo visual sobre el indígena. Por ejemplo, aunque la trama considere que el indígena tiene “derechos” o “beneficios” porque es el ‘protagonista’, al final este mensaje se distorsiona pues el indígena tiene prohibido rebelarse ante el terrateniente/dueño. También, tiene prohibido enamorarse de alguien fuera de su comunidad, alguien blanco, preservando de manera indirecta las ideas de mantener una raza pura.

Los temas anteriores se conservan en la segunda fase del cine indígena, que de acuerdo con Maturana va de los años treinta hasta los años setenta. Es relevante mencionar este periodo, puesto que con la llegada del cine sonoro en la mayoría de los países en Latinoamérica hacia los años treinta, existe un crecimiento cuantitativo en la producción: de menos de 30 filmes producidos en el primer periodo del siglo XX, se pasa a 118 filmes. Además “se distingue por la diversificación temática y formal: múltiples investigaciones en cine antropológico o etnológico, etno-biografía, aparición de

elementos de un nuevo imaginario ‘nacional’ que integra la herencia indígena, aparición de nuevas formas de crítica social a través del cine” (34). Así mismo se destaca un retroceso en el filme de ficción y un crecimiento del cine documental.

Sin duda el país con mayor número de producción de largometraje indígena en América Latina es México. Sin embargo, en la región de los Andes se destaca un notable interés por representar al indígena. Por ejemplo, en Perú se inicia la producción de cine indígena en el año de 1934 con *Inca Cuzco*; en Colombia a finales de los años cincuenta se crea la obra *Amanecer en la selva*, un largometraje hecho por una comunidad religiosa y su intención de evangelizar a las comunidades indígenas *katío*. En la Venezuela de los años sesenta la película *El bohío rebelde*, producida por una comunidad religiosa, se acerca a las propuestas cinematográficas colombianas. Finalmente, en Bolivia, aunque esta región tiene gran impacto por su trayectoria con el cine mudo, no se observa un aumento de producción en el cine sonoro en este periodo de los años treinta a los años setenta; sin embargo, de acuerdo con Mateus se reconoce que algunas de las obras bolivianas que constituyen este período, figuran como las mejores del cine latinoamericano. En este sentido sobresalen las obras del productor Boliviano Jorge Sanjinés. El trabajo de Sanjinés en relación con el cine es relevante en Bolivia e incluso a nivel internacional ya que, teniendo a cargo la dirección del Instituto Cinematográfico Boliviano, el director “realiza el primer largometraje sonoro del país (Bolivia) y primer filme hablado en lengua aymara: *Ukamau* (‘así es’ 70 min)” (42). El filme desarrolla una trama relacionada con el asesinato de una mujer de la comunidad indígena aymara por parte de un hombre mestizo y la venganza de su esposo hacia este asesino. La trama de

Ukamau evoca el argumento de *Raza de bronce* de Alcides Arguedas en relación con la muerte y violación Wata-Wara, acto que se vuelve la mayor causa de indignación de Agiali y la comunidad indígena para que se desate la protesta. Leonardo García, compara estas obras (*Ukamau* – *Raza de bronce*) y señala que ambas siguen utilizando la metáfora, de origen colonial, de la violación de una mujer como símbolo de explotación de las comunidades; así como los “actos aislados de venganza que no se ligan con los orígenes históricos del conflicto social ni abre las puertas a posibles soluciones políticas y/o sociales” (251) Por otra parte *Ukamau*, también recuerda la obra de Diego Castrillón y los sentimientos de venganza de *José Tombé*, quien crece lleno de odios por la muerte de su padre y también busca a como dé lugar la reivindicación los derechos de su comunidad.

El largometraje *Ukamau* fue visto aproximadamente por 300,000 bolivianos quienes reconocen en la obra el potencial revolucionario en defensa de los derechos de los indígenas y en contra del gobierno dictatorial del momento (Campbell y Cortes 387). Según Guy Braucourt, a través de su película *Sanjinés* expone y “analiza las relaciones entre las dos clases que componen la sociedad boliviana: los indios y los mestizos” (ctd. en Mateus 43). El régimen militar de la época no aprecia la crítica de este largometraje y mucho menos la idea de que el indio pueda hacer justicia por sí mismo” (Mateus 43). Es así como el régimen decide la clausura del Instituto Cinematográfico. Más tarde, en el año 1969 y con el mismo interés de mostrar las situaciones del país en torno a los indígenas bolivianos, Sanjinés crea la Fundación grupo *Ukamau*. Sanjinés y los miembros que participan en la creación de *Ukamau*, además de convertirse en pioneros

del cine latinoamericano, tienen un especial interés por resaltar el ‘cine de la gente’ el cual conserva las tradiciones de los bolivianos. Para el momento, este cine está siendo reemplazado por el ‘cine nacional’ o el cine importado de Estados Unidos o Europa (Campbell y Cortes 384). Con el ‘cine de la gente’ no sólo se resaltan tradiciones, costumbres o lenguas nativas, sino que además Sanjinés integra en sus películas a comunidades indígenas como el Pueblo Aymara y Quechua. Además, con la concepción de cine revolucionario o ‘militante’, Sanjinés también plasma su noción sobre la protesta de los pueblos indígenas en Bolivia y las diferentes razones por las cuales esta se genera. En este punto, es necesario subrayar algunas discusiones en torno a los propósitos de Sanjinés en sus películas. Mateus considera que el cine de crítica social de Sanjinés y su grupo *Ukamau* son los únicos que se interesan por las poblaciones indígenas, pero sobre todo por la percepción social de su doble identidad campesina e indígena (45). Por su parte Alber Quispe Escobar discute cómo los ejes de “denuncia” y “reflexión” son marcas que se observan en el cine de Sanjinés variando su postura política – ideológica (53). Entonces, aunque los propósitos de “denuncia” de Sanjinés son argumentados bajo al contexto de su país Bolivia, se asimilan a los objetivos de los escritores indigenistas del siglo XX en su deseo por escribir y representar a los indígenas desde una perspectiva externa, generando una serie de estereotipos sobre ellos. Por tanto, es relevante analizar si la representación sobre la protesta indígena en las producciones de Sanjinés marca una diferencia o por el contrario mantiene los mismos propósitos de los escritores indigenistas de principios del siglo XX en la región andina. Debido a que los estudios de cine etnográfico²², han demostrado que los largometrajes guiados por directores que

incorporan a las comunidades indígenas ofrecen a los espectadores representaciones de los estereotipos del indígena dejando así una idea sesgada de este. Para entender las percepciones en torno a la protesta indígena, este estudio revisará el argumento del largometraje '*Yawar Mallku*' (*Sangre de Cóndor*, 1969) del director Boliviano Jorge Sanjinés. Este filme, recrea versiones de la resistencia indígena alineada con temas del contexto social e histórico de Bolivia. Además, es una producción destacada dentro de la trayectoria de Sanjinés como director de cine en este país.

“*Yawar Mallku*”: La propuesta de la protesta indígena de un director boliviano

'*Yawar Mallku*' por su nombre en quechua o '*Sangre de Cóndor*' (1969), es un largometraje a blanco y negro que denuncia los acontecimientos ocurridos con los “cuerpos de paz” estadounidenses ('cuerpo del progreso' análogo en la película) y su conexión con prácticas no autorizadas de esterilización a mujeres campesinas e indígenas bolivianas. Este hecho histórico sucedido en Bolivia en el año 1962, afectó a gran parte de las mujeres del país, pues se extendió y se camufló con los ideales de progreso y modernidad propiciados por el mismo gobierno del momento. Sanjinés recrea este hecho histórico y en el proceso de producción hace partícipe a una comunidad indígena quechua, quienes a su vez desarrollan el papel protagónico en el largometraje, permitiendo una producción hablada en lengua quechua.

A pesar de la empatía de Sanjinés por integrar en su producción al Pueblo Quechua, se evidencia la necesidad de implantar únicamente sus ideas en el guion de la

producción. Por ejemplo, previo al desarrollo, Sanjinés relata su experiencia con la comunidad indígena: “el guion estaba completamente elaborado, las locaciones ya elegidas y solo faltaba seleccionar el resto de los actores del lugar para comenzar los trabajos” (Sanjinés /Grupo Ukamau 28). Sin embargo, Sanjinés y su equipo tropiezan con la hostilidad y diferencia de una comunidad que los veían como una amenaza. Luego de cuestionarse, Sanjinés entendió que el poder político del mundo indígena no estaba concentrado sólo en los líderes sino en todo el pueblo (Mateus 44) Por tanto, el choque entre Sanjinés y la comunidad radicaba en el hecho de no haber pedido permiso a toda la comunidad. Es por esta razón y como acto de respeto que Sanjinés pide al pueblo que convoquen al *yatri*, (autoridad espiritual) para realizar una ceremonia compleja y tradicional indígena. La ceremonia llevada a cabo en conjunto con la comunidad permitiría establecer si la idea del largometraje era buena o mala. Luego de la ceremonia la comunidad ve que las intenciones con la película de Sanjinés son buenas. El pueblo cambia de actitud e inicia la participación de los indígenas en la grabación.²³ De esta manera el grupo aprende una lección y descubre un error en su plan ya que “ignoraba que las decisiones importantes que conciernen a la vida de la comunidad son tomadas en asamblea y no de manera individual” (Mateus 44). Sin embargo, vale la pena cuestionar el nivel de agencia del indígena en la preparación del guion y durante la grabación. Es decir, según Sanjinés previo a la producción, este ya tenía un guion para desarrollar con la comunidad, pero no se conoce si hubo alguna modificación en este, una vez que el pueblo le otorga el permiso para su producción. Es decir que, aunque Sanjinés empieza a reconocer las tradiciones de tipo indígena podría estar perpetuando sus propias

perspectivas sobre el indígena a través del guion, adaptando al indígena a las ideas que sólo él quiere exponer.

El largometraje es terminado y una vez preparado para el estreno, este es prohibido por la temática que se desarrolla, “pero ante la opresión de la opinión y de la prensa es finalmente autorizado” (Mateus 43). Por otra parte, aunque el filme tiene un gran impacto social y político, es importante cuestionar la representación del indígena y las causas de protesta o rebelión plasmadas en este. Al revisar la producción en detalle se evidencia que el filme, al igual que el texto escrito de tipo indigenista persiste en (re)transmitir un concepto de ‘salvajismo’ sobre la protesta indígena, perpetuando así, el estereotipo de “bárbaro salvaje” a nivel visual.

Yawar Mallku inicia con un plano de los dos protagonistas indígenas, *Ignacio Mallku* y *Paulina Mallku*, quienes se encuentran tristes porque han perdido a sus hijos a causa de una terrible pandemia. Luego, en la secuencia se muestra el ataque violento por parte de autoridades oficiales a algunos indígenas. A diferencia de las novelas indigenistas en donde este tipo de ataques se representa en el desenlace de la obra, en el caso de *Sanjinés* la protesta tiene lugar al inicio de la película. Uno de los indígenas atacados es *Ignacio*. Para salvarlo, *Paulina* decide emprender un largo viaje a la ciudad para que *Ignacio* tenga atención médica. En su recorrido hacia la ciudad y utilizando la técnica de “flashback” se empieza a conocer la comunidad de *Ignacio* y las razones por las cuales fue atacado. Entre tanto, se desarrolla la historia de *Paulina* en la ciudad, quien busca al hermano de *Ignacio* para que los ayude. *Sixto Mallku*, ha vivido mucho tiempo en la ciudad y además de hablar quechua, habla español. Su vida parece no ser fácil y ha

llegado al punto de negar sus orígenes pues en su primera intervención, la cual se origina por una discusión con otra persona, rechaza todo tipo de familiaridad con alguna comunidad indígena.

Ignacio es llevado al hospital por su grave estado, sin embargo, las condiciones económicas no le permiten obtener sus medicinas y una transfusión de sangre urgente. *Sixto* inicia entonces una odisea en busca de dinero para ayudar a su hermano y mientras tanto los eventos en el pasado siguen dando indicios sobre el ataque de *Ignacio*. Los “gringos” como se designa a los americanos en el filme, llegan a Bolivia para ayudar al “desarrollo” de la comunidad a través de una agencia llamada “cuerpo del progreso”. Aunque esta es la primera señal de atropello hacia la comunidad, también se observa como estos intentan cambiar la forma de vestir de los indígenas. Sin embargo, el hecho más trascendente que se presenta en el largometraje tiene relación con la esterilización sin consentimiento a las mujeres indígenas. Aunque los indígenas no son sometidos como en las obras de tipo indigenista, se infiere que estos no tienen ningún tipo de independencia y que no hay respeto hacia estos. Los sectores políticos han decidido llevar los “cuerpos del progreso” agencia americana para realizar procedimientos de esterilización sin consentimiento de la comunidad. Los indígenas al descubrir lo que los “gringos” hacen con sus mujeres se preparan para tomar venganza. La comunidad, en especial los hombres, deciden levantarse en armas y atacar a los americanos para que no sigan afectando a su comunidad. Ellos deciden invadir la casa donde viven los americanos. Llegado el momento del ataque, es importante destacar en el largometraje el plano detalle sobre las miradas de rencor y violencia de los indígenas antes y durante la

invasión de la casa. Estos planos son acompañados de un fondo musical de suspenso que hacen más clara la intención del indígena. Luego que los indígenas amenazan y sacan de su casa a los americanos, se observa a los indígenas apuntando con las armas a los americanos y a estos suplicando por sus vidas. Sin embargo, la comunidad está decidida a cobrar venganza. Un sonido fuerte y el cierre del plano por una imagen oscura da señal nuevamente de un acto de barbarie cometido por los indígenas.

Este acto de rebelión por parte de los indígenas es entonces la razón por la cual los indígenas son atacados por las autoridades, situación que se evidencia al principio de la película. Al regresar al presente de la historia, la situación de *Ignacio* se complica y este muere en el hospital esperando una transfusión de sangre y sus medicinas.

Paralelamente se muestra otra imagen dónde se aplaude al cuerpo de servicio científico americano por sus contribuciones en el país. Es así como al final, con la acumulación de todas estas injusticias que se comenten con la comunidad indígena y por la muerte de su hermano, *Sixto* decide regresar con su pueblo. La imagen de él con un grupo de indígenas levantando con sus brazos armas, nuevamente da indicios de una actitud de rebelión que va a continuar como alternativa para detener todo tipo de injusticias.

Al revisar la sinopsis del largometraje, pero en especial el levantamiento en armas por parte de los indígenas es evidente que nuevamente se transmite una imagen del indígena con estereotipos de “bárbaro” e incluso de asesino. Entonces, es pertinente cuestionar este concepto de la protesta indígena que establece Sanjinés en *Sangre de Cóndor*. El acto de revolución indígena evidencia claras conexiones con las obras literarias indigenistas. Por ejemplo, su acto de protesta, o mejor dicho de venganza, el

indígena, aunque es protagonista, se convierte también en un villano atacando al opresor latifundista, hacendado o, en el caso del filme, asesinando a los americanos. Sanjinés también resalta el proceso de mestizaje por el que pasa *Sixto* en *Sangre de Cóndor*, que bien puede ser comparado con el personaje de *Benito Castro* en *El mundo es ancho y ajeno*. Estos se convierten en líderes que vuelven a sus comunidades para luchar y revelarse ante las injusticias que sufre su comunidad. En la obra de Alegría, se narra que el desenlace de *Benito* es trágico, pues este muere, en cambio, aunque no hay una continuación sobre lo que sucederá con *Sixto* en el filme, sólo se conoce que su decisión es la lucha armada junto con su comunidad. En relación con el acto de rebelión llevado a cabo por Ignacio en contra de los americanos es una percepción que se ha observado o se ha copiado del acto de protesta de las novelas de denuncia. El acto de rebelión del indígena se ve más como un acto de venganza en contra del blanco/mestizo que recurre incluso al asesinato para defender a su comunidad. Esta misma representación de venganza y violencia se observó en la obra de *José Tombé*, donde la protesta se vuelve un espacio violento que elimina todo valor cultural de las comunidades indígenas, reforzando el estereotipo de ‘bárbaro’. Por otra parte, inmortaliza aspectos colonizadores impuestos a los indígenas, perpetuando una realidad equivocada sobre los pueblos originarios de los Andes. Asimismo, bajo los criterios políticos del activismo indígena este acto violento se aleja de los conceptos de la resistencia o protesta de los movimientos indígenas y la forma en como estos exigen sus derechos.

Luego de las representaciones tanto a nivel escrito como visual, es necesario considerar la voz de las comunidades indígenas y su percepción sobre la protesta. Desde

finales del siglo XX, los pueblos indígenas han tenido un nivel de agencia defendiendo sus derechos a través del activismo representado en los movimientos indígenas. Sin embargo, como las percepciones e imágenes sobre el indígena han sobresalido en la parte escrita y visual expuesta por escritores y directores de origen blanco/mestizo, es necesario hacer un contraste con las ideas de auto representación del indígena. Es importante rescatar que los pueblos indígenas también han empezado a tener voz en la literatura y el audiovisual. Por tanto, el conocer la noción sobre resistencia de los pueblos originarios desde sus propias creaciones, permitirá contrastar la visión del concepto de la protesta indígena con la ya descrita por blanco/mestizo; generando así procesos de descolonización que ayudan en la erradicación de estereotipos como “bárbaro” o “salvaje”.

Capítulo 4: Voces de Tawantinsuyu, rebelión indígena a través de la literatura y el audiovisual

De acuerdo con Saintoul, Mariátegui, Cornejo y este estudio, el indigenismo literario exagera los estereotipos que desde tiempos coloniales se imponen a los indígenas. En el cine, aunque el indígena desarrolla una participación de tipo actoral (como en el caso de las producciones de Sanjinés), generalmente termina limitado a la función del guion creado por el director. Es decir, el indígena tiene representación mas no “voz”, pues sigue paso a paso y textualmente las líneas de la producción-guion. Con el análisis en la literatura y el cine sobre indígena, se establecen procesos decoloniales que permiten un mayor nivel de agencia que dan espacio a la autodefinición indígena.

Linda Tuhiwai, en su libro *Decolonizing Methodologies. Research and Indigenous Peoples*, considera clave el estudio crítico de la historia en relación con lo que se ha escrito sobre los pueblos indígenas. Este estudio discute cómo los indígenas han sido relegados o convertidos en el “otro” de la cultura Occidental. Considerando la idea de Tuhiwai, releer críticamente la historia escrita sobre los indígenas es relevante si se comprende que el objetivo no es repetir la misma narrativa: los blancos—los héroes o todas aquellas figuras europeas—encontraron tierras desconocidas en donde establecieron sus propias reglas de gobierno, perspectivas sociales y culturales. En ese sentido, continúa Tuhiwai, la idea de civilización se impuso a los ‘bárbaros salvajes’ quienes vivían en total degradación.²⁴ Esta versión ha sido plasmada en la literatura y en otras formas modernas como el cine, generando así un peligro para los mismos indígenas. Por

ejemplo, la escritora *Maori* Patricia Grace, en la presentación de su artículo ‘Books Are Dangerous’ argumenta que, en efecto, los libros son peligrosos para los lectores y en especial para los indígenas, ya que: (1) No se fortalecen sus valores, sus acciones, sus costumbres, su cultura e identidad; (2) cuando se escribe sólo sobre otros, se entiende que los indígenas no existen; (3) puede que se escriba sobre los indígenas, sin embargo escriben cosas que no son ciertas; y (4) están escribiendo sobre los indígenas, pero se dicen cosas negativas e insensibles, diciéndoles entonces que no son buenos. Grace resume lo que en efecto ha sucedido con los indígenas en las novelas de tipo indigenistas causando a la vez un impacto en la identidad de los pueblos de las Américas.

En conjunto con este proceso de descolonización de la historia (y la literatura), es pertinente considerar las estrategias de resistencia que las comunidades indígenas han llevado en la práctica. Con estas estrategias se ha logrado tanto la reconstrucción de su identidad como el salir del estigma creado por occidente a través de su discurso ‘salvador’. La imagen de protesta que plantea el escritor indigenista se convierte en una técnica narrativa que primero es planteada desde el exterior y segundo no tiene relación con el indígena. La novela se vuelve una epopeya que además retrata al indígena como ‘bárbaro’.

Por tanto, para llevar a cabo procesos descolonizadores es importante escuchar desde el interior de los pueblos de *Tawantinsuyo* su versión en relación con la protesta. Considerar las voces de las comunidades desde producciones (literarias y visuales) realizadas por ellos mismos, permitirá obtener versiones propias sobre los actos de resistencia, además de sus tradiciones y costumbres. En consecuencia, el sentido de

resistencia, rebelión o protesta del indígena se constituye desde aspectos políticos como el activismo visto a través de los movimientos indígenas fundados desde mediados del siglo XX. Debora J. Yashar en su investigación sobre el surgimiento de los movimientos indígenas en Latinoamérica, expone sobre el posicionamiento político de grupos indígenas que empiezan a reclamar su dignidad, identidad y el derecho a escribir su pasado y su futuro.

Por otra parte, vemos que a nivel cultural y literario se resignifica el sentido de la resistencia indígena si se tienen en cuenta creaciones propias de las comunidades, como es el caso de *la tradición oral* o *la oralitura*. Con la *tradición oral*, las comunidades indígenas han transmitido por generaciones sus saberes y con estos han mantenido vivas sus lenguas nativas. Asimismo, han comunicado su realidad, su perspectiva y su experiencia sobre los sucesos durante y después de la colonización. No obstante, sistemas implantados por Occidente como la escritura²⁵ han afectado estas tradiciones orales. Con el sistema de escritura y otras políticas en las Américas se difundieron conceptos de naciones monolingües, donde sólo era permitido el español, suprimiendo no solo las lenguas nativas sino toda dimensión cultural de los pueblos originarios. Tal es el caso de Colombia, un país que construyó su mito fundacional basándose en la idea de homogeneidad (el mestizaje), negando la existencia del mundo indígena y afrodescendiente. Sólo hasta el año de 1991 con su nueva constitución política²⁶ dando apertura a la difusión de la constitución no solo en español, sino también en siete lenguas indígenas habladas en este país²⁷

A pesar de que la escritura ha afectado en gran medida la vitalidad de las lenguas nativas de los pueblos originarios, el indígena ha sacado provecho de este sistema escrito, articulándolo con sus tradiciones orales sin dejar de lado sus costumbres y, sobre todo, su cosmovisión. De esta manera, el género literario de la poesía tiene una función importante para las comunidades indígenas. La poesía se convierte en parte fundamental de la conservación literaria y tradiciones de las comunidades. En las comunidades indígenas de Bolivia, por ejemplo, la poesía es escrita originalmente en sus lenguas nativas, pero cuando es escrita en la lengua colonizadora como el español-castellano, el indígena utiliza el recurso del *castellano andino*.²⁸ De acuerdo con el lingüista aymara Teófilo Laime, es un castellano con pensamiento indígena. La poesía es un género usado por la mayoría de las comunidades indígenas en la región de los Andes, el cual ha permitido conservar las lenguas nativas. Por tanto, tradiciones orales como *la oralitura* y producciones escritas como la poesía (en español y/o lengua nativa), dan muestra no sólo del deseo de las comunidades de mantener tradiciones, sino que se convierten en modelos de resistencia ante todo tipo de imagen o representación expuesta desde fuera. Es así como el auge de autores indígenas interesados en conservar las costumbres de sus pueblos empieza a ser notable desde finales del siglo XX²⁹. Los autores de los pueblos originarios muestran la realidad y experiencias de su gente a través de creaciones como *la oralitura* y *la poesía escrita*. Además, enseñan su cosmovisión como muestra de resistencia indígena a quienes aún los consideran como los ‘otros’. Por lo anterior, autores indígenas de la región de los Andes como: Fredy Chikangana en Colombia, Elvira Espejo Ayca en Bolivia o Eduardo Nanamango Mallqui en Perú, se destacan en la

creación de poesía desde una cosmovisión indígena. Estas no son las únicas voces literarias y de resistencia de los pueblos del Tawantinsuyo. En la región se destaca un gran número de autores que siguen mostrando ‘desde el interior’ las características del mundo indígena. Los autores mencionados se han destacado al igual que muchos otros autores, sin embargo, sus obras serán ejemplo para conocer la perspectiva sobre la ‘protesta indígena’ y así contrastar con las visiones expuestas por el blanco/mestizo.

Miguel Rocha, en su artículo “Oralidades y literaturas indígenas en Colombia, de la constitución de 1991 a la ley de lenguas de 2010” distingue la labor del poeta y oralitor Fredy Chikangana. Sus saberes, cosmovisión y experiencias fuera de su comunidad son plasmados en sus creaciones poéticas, las cuales se convierten en ejemplo de la resistencia que además muestra con una nueva perspectiva el mundo indígena. Chikangana, luego de estar fuera de su Pueblo Yanakuna, (ubicado en el departamento del Cauca- sur de Colombia), tiene que enfrentarse a nuevos cambios y a una sociedad que, para ‘adaptarse’ le ‘exige’ utilizar una lengua ‘civilizada’ como el español. Entonces, su poesía se convierte en modelo de resistencia para atacar dictámenes como el ‘monolingüismo’ con cual muchas comunidades se han visto sometidas a causa de las leyes colombianas. Chikangana reconoce que para ‘adaptarse’ debió aprender español, sin embargo, es con este mismo recurso que empieza a crear su poesía. Es así como a principios de los años noventa, haciendo uso de una lengua y escritura ‘impuestas’, plasma en su poema *En verbo ajeno* la experiencia del usar una lengua que no es de su origen:

*“Hablo de lo propio
 con lo que no es mío;
 hablo con verbo ajeno.
 sobre mi gente
 hablo y no soy yo
 escribo y no soy yo.
 En mí,
 han llegado espíritus navegantes
 del espacio lejano
 con cientos de lunas sobre sus cuerpos;
 vienen desde el dolor
 y desde el eco de un tiempo;
 son tierra, son sol,
 son esperanza para una patria nocturna.
 Vienen y entonces yo canto,
 levanto mis versos sin venganzas ni odios,
 sin labios mordidos
 sólo buscando un rincón a mi canto dormido,
 a la voz de mi gente
 desde un verbo prestado” (Rocha 59).*

Chikangana es un excelente precursor de la resistencia indígena a través de la palabra. En su artículo de prensa titulado “La oralitura” (1997), publicado en el diario *El Espectador*, expone sus vivencias en el Taller Suramericano de Escritores en Lenguas Indígenas en Chile. Evento que había pasado unos días atrás. En el diario, también

anuncia a los colombianos su pertenencia al inminente movimiento continental de escritores en lenguas indígenas. De la misma forma, este describe las expectativas del público hacia el movimiento: “están ustedes llamados a conquistar con la palabra, lo que otros conquistaron con las armas” (ctd. en Rocha 95). Su participación en el movimiento es evidente, se resalta en las creaciones de *oralituras* que bien hacen parte de prácticas descolonizadoras donde el indígena habla con voz propia. Su poesía pensada y escrita en lengua quechua también es traducida al español por él mismo, de esta manera resalta el valor de su lengua nativa, dejando de lado el monolingüismo. Además, Chikangana comparte su poesía con quienes se encuentran fuera de su comunidad utilizando el recurso del español. Así, quienes están fuera del mundo indígena tienen un acercamiento a la realidad de las comunidades y de manera especial al Pueblo Yanakuna. Un ejemplo de su decisión en extender su conocimiento se observa en su poema en quechua:

“Hapttay pachamanta

“*Hapttay pachamanta*”

Ñukapi chaskichiy hapttayshuk pachamanta
chaypipak causay

Caycca pachak'uikamanta ñukapiñiy:

Chaypi llank'ay, chaypi camay cjullu-
huahua,

chaypi cjamuy qan muchhascca sara

Chaypacha pallacuy hapttay chay
pachamanta

quinchaykuna rumimanta mana yakuimapak
ñukapimuyuy

huaccaychay ppuyñu maki ñukamanta,
kcoñichiykuna

huaylluyñukamanta callarinari
llank'ayman...

Punchau-punchau takipayman chayta
hapttay pachamanta

chaypacha hamuy añankukuna, chillikpay,
piscotutapay

amarucuna ichupampak

munaypay yanapana hapttay chay
pachamanta.

Quechuk quinchapay hucnin-cace ñoqacoy
kquitichayaqqa

Ñoka quepapuy yapamanta runalla

Ppuyñu makihuan chusak

ñoka huiskcay makikuna, ruraypuyñukuna
sinchicay maccanacuy

ima chay huc ñukanchi qquechuk.

“puñado de tierra

Me entregaron un puñado de tierra para que
ahí viviera.

«Toma, lombriz de tierra», me dijeron,

«Ahí cultivarás, ahí criarás a tus hijos,
ahí masticarás tu bendito maíz».

Entonces tomé ese puñado de tierra,

lo cerqué de piedras para que el agua
no me lo desvaneciera,

lo guardé en el cuenco de mi mano, lo
calenté,

lo acaricié y empecé a labrarlo...

Todos los días le cantaba a ese puñado de
tierra;

entonces vino la hormiga, el grillo, el pájaro
de la noche,

la serpiente de los pajonales,

y ellos quisieron servirse de ese puñado de
tierra.

Quitó el cerco y a cada uno le di su parte.

Me quedé nuevamente solo

con el cuenco de mi mano vacío;

cerré entonces la mano, la hice puño y

decidí pelear por aquello que otros nos

arrebataron.

(Tamargo 50)

En el caso de Colombia, el proceso de visibilizar la resistencia de las comunidades indígenas a través de la literatura o mejor, de la *oralitura* se ha realizado por más escritores indígenas de diferentes comunidades del país. Con estas voces se han logrado cambios y contribuciones culturales importantes como la *Ley de Lenguas nativas (rom-gitana, afro e indígenas)* aprobada en enero de 2010. Conjuntamente a esta ley y tras el reconocimiento de varias obras de autoría indígena, realizadas en lenguas nativas también se creó la Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas de Colombia. De acuerdo con Miguel Rocha, aunque es necesario seguir trabajando en los procesos de visibilizar los pueblos indígenas de Colombia, los cambios hechos entre 1991 y 2010 “enmarcan una época de transformaciones en las relaciones interculturales, inaugurando dos nuevas etapas en la incesante lucha por un reconocimiento más amplio y efectivo de las lenguas nativas, y de las naciones indígenas, en los sistemas jurídicos, políticos, médicos y pedagógicos del país” (114).

En Bolivia, Elvira Espejo Ayca, una mujer de la comunidad indígena Qaqchaca, ha promovido la resistencia desde todos sus conocimientos ancestrales y también profesionales. Espejo es narradora, cuentista, poeta, ensayista, artista plástica, investigadora y fundamentalmente tejedora, además se desempeña como directora del Museo Nacional de Etnografía y el folclore en la ciudad de la Paz. Por tanto, su acción de resistencia indígena se refleja en diversos campos en donde además da muestra de la importancia de sus tradiciones. Así lo destaca Aura Mora en su artículo *Elvira Espejo: Una mujer de resistencia y re-existencia en los Andes*. Mora, resalta la propuesta

descolonizadora de Espejo que inicia desde el momento que ella resuelve salir de su propia comunidad para ir a estudiar a la ciudad. Espejo es la primera mujer indígena en su comunidad que se expone a romper las tradiciones de su pueblo, pero sobre todo a desobedecer a los mandatos familiares. En la comunidad Qaqchaca, la mujer tradicional indígena debe seguir las labores del pastoreo, además es importante conformar una familia y velar por esta. A pesar de todo, Espejo completa toda su formación educativa bajo un sistema occidental, del cual ha sacado provecho para seguir impartiendo a otros el valor de sus tradiciones y conservar su legado familiar de tradición Aymara y Quechua. Por otra parte, sus propias experiencias por discriminación racial, debido al uso de la *pollera*³⁰, han sido un motivo para luchar en contra de un poder y discurso hegemónico que aún se conserva en el país. Entonces su lucha es incluso personal, pues con sus experiencias y trabajos de tipo literario e investigativo ha tratado de romper estereotipos que existen sobre la mujer indígena boliviana.

Virginia Ayllón, en su artículo “Aruskipasipxañanakasakipunirakispawa³¹ Notas sobre dos poetas indígenas bolivianos contemporáneos” también resalta la voz de Elvira Espejo a través de su literatura. En este artículo recuerda los debates de la literatura indigenista del siglo XX, pero sobre todo rescata la labor literaria de las comunidades indígenas de Bolivia. Según Ayllón, los versos son parte esencial de las creaciones literarias de Espejo y se componen desde el pensamiento y tradiciones ancestrales de su comunidad. Espejo compara el proceso de escritura de sus versos y el arte de tejer con textiles Andinos. La inspiración para sus versos proviene desde el arte de la oralidad que heredó de su abuelo quien le narraba historias sobre su comunidad.³² En cuanto al textil,

como mujer indígena, desde niña aprendió todo el proceso de hilar lana de alpaca, así como otros procesos textiles relacionados con este producto propio de los Andes. Ayllón describe el tejido como un arte esencialmente indígena que es considerado una de las formas escriturales más complejas, (es) un texto cuya estructura viene desde el mito, pasando por la cosmovisión y asentado en la subjetividad de la tejedora” (71). En este sentido, los versos hilados con sus palabras en Lengua Aymara y Lengua quechua, se convierten también en ejemplos de resistencia y descolonización que anuncian tradiciones, historia y saberes. Ejemplos de estos versos se compilan en su libro *Paqhar Kirki, t'ikha takiy, canto a las flores* (2006), extendiendo así las voces indígenas (femeninas) generando más agencia a los pueblos originarios de los Andes (Tawantinsuyu).

Versos en Lengua Aymara:

<i>Chhuchharapi chhuchharapi</i>	Flor de chhuchharapi, flor de chhuchharapi,
<i>Nayataki jichharaji</i>	Mi tiempo recién ha comenzado
<i>Asankiri asankiri</i>	¿Qué late, qué late?
<i>Palaspampar asankiri</i>	En la vacía plaza, ¿qué late?

Versos en Lengua Quechua

<i>Vicuña uñita taruka uñita</i>	Cría de vicuña, cría de venado
<i>Jina puni kani munasqan uñita</i>	Siempre he sido la cría de mi amado
<i>Sarata tarpuni musux puqunaypa</i>	Sembré maíz para la nueva cosecha
<i>munakusharqayki musux purinaypax</i>	Y a vos te quise para mi nuevo andar

Con las contribuciones de Chikangana, y Espejo se logra destacar la importancia de la literatura hecha por indígenas como objeto de protesta y resistencia dando paso a procesos de decolonización, resurgimiento y visibilización de los Pueblos de *Abya-Yala*. No obstante, se debe distinguir un sin número de creaciones literarias de autoría indígena en América Latina que desde finales del siglo XX ofrecen una nueva perspectiva cultural del continente. Así lo demuestran los estudios realizados por investigadores en el área de las humanidades y los estudios culturales, donde dan cuenta de este resurgimiento literario y rescatan la labor del autor indígena. Por ejemplo, el estudio: *Literaturas de Abya-Yala*, por Arturo Arias, Luis E. Cárcamo y Emilio del Valle Escalante, informa sobre el nivel de agencia y posicionamiento intercultural de los escritores provenientes de pueblos indígenas. Con una descripción detallada que consta de nombres y títulos de sus respectivas obras reflexionan y proponen dar un “giro teórico con respecto a los encuadres ‘latinoamericanos’ y ‘nacionales’ (criollo- mestizo) que hegemonizan los sistemas literarios y la crítica académica en el continente” (9). El estudio también resalta la labor de escritores de origen blanco/mestizo como el peruano José María Arguedas. Escritores como Arguedas tienen un fuerte interés en dar voz al indígena y rescatar tradiciones de los pueblos originarios. Con esta alianza entre escritores indígenas y no indígenas interesados en visibilizar a las comunidades de *Abya-Yala*, se ha logrado extender las ideas de resistencia en producciones a nivel audiovisual especialmente a través del documental.

Con el análisis de ‘*Yawar Mallku*’ producida por el director boliviano Jorge Sanjinés, se evidenció que medios audiovisuales como el cine promueven estereotipos

sobre el indígena al igual que en el texto escrito. A pesar de la participación actoral del indígena, de manera ‘indirecta’ afectan la identidad de las comunidades indígenas al ser visibilizado como alguien ‘bárbaro’, especialmente en actos de protesta. Este tipo de estereotipos se presenta no sólo en el cine, sino en otros campos audiovisuales de tipo investigativo como el periodístico y el documental. Carlos Jacanamijoy, pintor colombiano de origen inga³³ en su libro *Alteridades abyectas, estereotipos racializados e indianidad en Colombia*, da cuenta del trabajo investigativo de Mónica Suárez, en relación con la representación del pueblo nasa en la prensa colombiana. El lente de una cámara en un desalojo de la guardia indígena da importancia a la “espectacularización y exotización típicamente negativa del indígena” (47). Según Mónica Suárez, los medios de comunicación en Colombia proponen un discurso colonizador que se constituye de estereotipos, evidenciando a su vez la falta de voz y de agencia de los indígenas, especialmente en hechos que afectan directamente su integridad.

El cambio para estos discursos (visuales) colonizadores se resalta en labor colaborativa entre indígenas y directores de origen blanco/mestizo que interesados en mostrar ‘desde el interior’ las realidades de los pueblos ofrecen producciones visuales originales. Esta labor también tiene relación con los procesos descolonizadores, en los que el blanco/mestizo también es partícipe al reconocer, escuchar y dar voz a las comunidades indígenas. De acuerdo con el estudio de Estelle Tarica en su investigación *The Inner Life of Mestizo Nationalism* considera relevante el papel de algunos escritores ‘indigenistas’, como el escritor José María Arguedas, quienes desde un discurso *íntimo* (que involucra experiencias y tradiciones indígenas), han escuchado al indígena en lugar

de silenciarlo, Además, reestablece las relaciones entre indígenas y mestizos en lugar de perpetuar diferencias jerárquicas impuestos desde tiempos coloniales. Entonces, es pertinente aplicar el concepto de Tarica del discurso '*íntimo indigenista*' a directores y productores de medios audiovisuales, que fuera del mundo indígena han escuchado la voz de los indígenas, donde también les permiten comunicar y representar sus propios pensamientos³⁴.

Por tanto, en relación con la producción de elementos audiovisuales creados por indígenas y/o en colaboración con productores fuera del mundo indígena, se destacan las producciones hechas por la *Fundación Cine Documental*. En relación con la protesta indígena y la voz propia de las comunidades indígenas se destaca la película-documental: *Nuestra voz de Tierra, memoria y futuro*. (1974-1981). Este largometraje a blanco y negro fue producido por los directores Marta Rodríguez y Jorge Silva en colaboración con el Pueblo *Coconuco* ubicado en el departamento del Cauca, sur de Colombia. Para el largometraje se requirieron siete años de producción y la labor investigativa por parte de los directores en torno a los problemas de la tierra o resguardos indígenas en Colombia. El tema sobre el problema de la tierra y los resguardos fue desarrollado por Diego Castrillón en su novela indigenista *José Tombé* como se observó en el capítulo dos. Es así como con la producción de Rodríguez y Silva se podrá hacer una comparación entre lo escrito y lo visual en relación con la protesta indígena, tema que también se desarrolla en la película. El estudio de Angélica Mateus *El indígena en el cine y el audiovisual colombianos: Imágenes y conflictos* considera que en el largometraje de Rodríguez y Silva se exponen dos temas: la usurpación y destrucción de las tierras ancestrales. La

usurpación representada siempre por un latifundista y la destrucción de tierras se asocia a la implementación y/o desarrollo de grandes proyectos industriales. También, se debe discutir el tema de la violencia hacia el indígena, que en la película no sólo es por parte del latifundista, sino también por el ejército y/o la policía colombianos. De acuerdo con la *Fundación Cine Documental* la sinopsis de la película-documental, expone cinco años en la experiencia de un grupo indígena para develar ‘desde adentro’, la complejidad de un proceso que va de la sumisión a la organización, a la lucha por la supervivencia como culturas. Los productores Rodríguez y Silva a través de su investigación conocen y experimentan las luchas que por años los indígenas han liderado especialmente en esta zona del país para recuperar sus tierras. Sin embargo, el sentido de resistencia y lucha en relación con la recuperación de tierra va más allá de rescatar y asentarse en un lugar que bien sea dicho, les pertenece. Por el contrario, los productores consideran que es un proceso de recuperación (y lucha) “crítica” de su pasado, de su historia, que incluye a la vez una recuperación de tipo cultural.

La película *Nuestra voz de tierra, memoria y conflicto* propone un relato contado por la comunidad Coconuco. Este inicia con la adaptación de un relato sobre la colonización y la llegada de los españoles narrada con la voz de un habitante de la comunidad. Junto con el relato se aprecia el plano general de una ‘estatua de un conquistador en su caballo’, de la misma manera, se hacen aproximaciones o planos en detalle de la misma estatua. En los planos se aprecia la empuñadura de la espada, las botas del conquistador y más específico, las espuelas de las mismas botas. De igual forma, a medida que se narra la historia se presentan también los planos de la imagen de

una momia que pertenece a un indígena de la comunidad y que a la vez sugiere una idea de muerte y sufrimiento de los pueblos indígenas en los tiempos de la colonia. Es así como estos primeros elementos de la invasión son asociados a la pérdida de tierra de los indígenas, por los actos de invasión y dominación colonial el indígena es desalojado de sus tierras mientras el latifundista pasa de generación en generación “sus propiedades”. En el largometraje también se observan eventos como procesiones religiosas o las marchas militares. En estas se hacen enfoques con la cámara a el obispo, los soldados y policías, evidenciando las figuras de poder y autoridades que existen en este lugar. En otro segmento se puede apreciar a la organización del movimiento indígena CRIC ‘El Consejo Regional Indígena del Cauca’, quienes están preparándose para realizar una movilización con el objetivo de recuperar sus tierras y sus resguardos. Al mismo tiempo, de estos planos, una voz en ‘off’ o superpuesta cuenta el origen del CRIC (1971), así como también los siete puntos relacionados con el objetivo de la movilización. Esta parte del segmento es de relevancia, ya que luego de la voz superpuesta se pasa a un plano donde habla un miembro de la comunidad Coconuco liderando el movimiento. Es decir que como documental permite al indígena establecer su discurso sin limitarse a un guion. Entonces, la movilización se desarrolla y se representa a través de la imagen de algunas mujeres que sostienen una pancarta y también por la bandera del CRIC. Volviendo nuevamente al discurso del indígena en la movilización, Angelica Mateus en su investigación sobre el indígena en el cine, resalta la identidad social o colectiva de la comunidad donde es posible escuchar expresiones como *‘nosotros los indígenas...en la*

voz del líder. Además, según Mateus, por primera vez en el cine se escucha a un indígena hablando directamente sobre los problemas de las tierras.

En los siguientes fragmentos de la película se observa a un indígena comprometido con su movilización, que se rebela por la causa de recuperar su tierra y que cumple un rol político con la organización del movimiento indígena. Así mismo, el largometraje permite la participación de varios indígenas, quienes cuentan su experiencia sobre los conflictos en relación con la tierra y las figuras de ‘poder’ que la poseen. En sus explicaciones manifiestan su descontento ante figuras como ‘el obispo’ que también han sido participes en el robo de sus tierras. Mencionan que no pueden luchar en contra de este porque a ‘el obispo’ lo defienden todos los entes gubernamentales como: el alcalde, el presidente, los militares y todos aquellos no indígenas. Entre tanto, el indígena también explica las razones de su movilización y del porqué las tierras les pertenecen, apoyados en documentos relevantes (*título de la parcialidad 1745*), así como de hechos históricos.

Un nuevo segmento del largometraje tiene relación con los líderes indígenas terrajeros que a nivel histórico sobresalen entre las comunidades del Cauca por su legado de movilización y lucha. En este son mencionados, por ejemplo, el *indio* Justiniano Lame, la cacica Gaitana, José Gonzalo Sánchez y Eutiquio Timoté. Una voz superpuesta cuenta que “durante una recuperación de tierra, el 2 de febrero de 1977, es asesinado por la policía el indígena y antiguo terrajero Justiniano Lame”. Con la narración de los líderes indígenas, se observa una operación organizada por parte de estos tratando de recuperar sus tierras. En otro plano es posible apreciar las voces de indígenas indignadas por la represión militar hacia grupos indígenas, en donde han llegado incluso a ser asesinados,

como el caso del indígena Justiniano Lame. Para validar el hecho sobre Justiniano y su lucha, la película da voz a Gertrudis Lame, esposa de Justiniano, quien narra el evento del día de la muerte.

Para los procesos de movilización y resistencia que se observan en el largometraje también es importante la labor de la mujer indígena. Para la comunidad el rol que desempeña la mujer indígena es fundamental, pues además de cumplir su labor como madre, esposa y cuidadora de la tierra, es indispensable en la toma de decisiones del movimiento. Uno de los comentarios de los hombres de la comunidad hace referencia a la labor de la mujer indígena: “si no está participando activamente la mujer, y que nosotros los hombres le damos participación a ellas en las deliberaciones, en las recuperaciones de tierra, en la lucha contra todo el sistema de opresión que tienen los terratenientes sobre los campesinos, nuestra lucha va a ser inoficiosa y se va a perder”. Este aspecto es entonces significativo pues reivindica el concepto de mujer dentro del mundo indígena, el cual se contrapone al indigenismo literario del siglo XX donde la mujer además de no tener voz es victimizada, maltratada e incluso asesinada.

Finalmente, el filme de Rodríguez y Silva también muestran los procesos de recuperación de tierra y su repartición entre la comunidad a través del cabildo indígena.³⁵ Entre tanto, se expone en un plano a los indígenas haciendo operaciones matemáticas y las voces participantes sobrepuestas cuentan su experiencia sobre los registros contables y cuentas matemáticas ejerciendo un sistema capitalista, ‘de números’ que les fue impuesto desde hace mucho tiempo, pero del cual sacan provecho para hacer las reparticiones de tierra. A pesar de esto, la recuperación de su tierra se refleja en el

desenlace de la película, donde se resalta nuevamente la labor del indígena. Su trabajo en la tierra es capturado en diferentes planos, así como los cultivos que son sinónimo de vida y de la fertilidad de acuerdo con las tradiciones indígenas.

Nuestra voz de tierra, memoria y futuro da una perspectiva diferente del indígena, y su protesta representada en el activismo de la comunidad del Cauca. Así mismo, se contrapone a todo desenlace ‘barbárico’ desarrollado a nivel escrito como en el caso de las novelas indigenistas y en el cine producido por blanco/mestizos como Sanjinés. Entonces, el indígena protesta, se moviliza y se resiste a perder sus tradiciones, defiende sus derechos y su comunidad.

Conclusión

Las obras indigenista de la región de los Andes escritas por blanco-mestizos durante el siglo XX, son objeto de estudio para empezar procesos decoloniales aplicados a los estudios del mundo indígena. Narrativas como *El mundo es ancho y ajeno*, *Huasipungo*, *Raza de bronce* y *José Tombé* son catalogadas dentro del indigenismo literario como novelas de denuncia por la intencionalidad en el autor de exponer los problemas de las comunidades indígenas a nivel social y político. No obstante, una lectura crítica de estos textos literarios permite establecer que la perspectiva etnocéntrica del autor representa al indígena con estereotipos que han sido introducidos desde tiempos coloniales. Además, en el argumento de las obras se destaca un aspecto en común: *La protesta indígena*. Este aspecto desarrollado especialmente en el desenlace de las obras es utilizado por el escritor para indicar en primer lugar, el agotamiento del indígena por los constantes maltratos al que ha sido sometido por el latifundista y en segundo, para reafirmar (indirectamente) el estereotipo de ‘bárbaros salvajes’. Por tanto, el valor de *la protesta, la rebelión, la resistencia, la sublevación*; todos sinónimos utilizados en las obras pierden su sentido puesto que el indígena no recupera sus derechos o su libertad, sino que al contrario es sometido o incluso asesinado. De esta manera se invalida el sentido de reivindicación que tiene en mente el escritor indigenista.

Paralelamente, con la llegada del cine y el audiovisual en América Latina, el indígena vuelve a ser representado y de alguna manera ‘visibilizado’ por productores blanco/mestizos. La creación de filmes en relación los pueblos originarios, mantiene conceptos exóticos y romantizados sobre el indígena y además reafirman aspectos de la

novela indigenista. “*Yawar Mallku*” o “*Sangre de Cóndor*” es el ejemplo de un largometraje boliviano que a su vez incluye el tema de la protesta indígena, sin embargo en su argumento se sigue perpetuando la idea de ‘salvajes bárbaros’ del indigenismo literario. En este caso, la ‘visibilización’ de comunidades indígenas a través de los largometrajes con mensajes desacertados tiene consecuencias que no solo afectan la integridad e identidad de comunidades indígenas, sino también, perpetúan las ideas de diferenciación racial entre quienes están fuera del mundo indígena o cualquier otra minoría étnica.

Entonces, en este proceso decolonial es fundamental hacer una resignificación del concepto de la protesta indígena donde esta tenga voz y agencia. Desde el sentido social y político la protesta indígena es notable desde mediados del siglo XX por el activismo de los movimientos indígenas que reclaman por conservar sus tradiciones e identidad. Con el activismo también se ha logrado dar voz y un nuevo sentido a la protesta indígena a través de la palabra. Creaciones literarias y *oralituras* hacen parte de este proceso de resistencia indígena que permite a los autores tener una auto-representación, así como erradicar el concepto de ‘bárbaro salvaje’. Además, con la literatura indígena se rescata la transmisión de saberes y tradiciones propias de las comunidad de los Andes a través de sus lenguas nativas y del *castellano andino*.

Las producciones literarias de los Andes son difundidas no sólo entre las comunidades, sino también entre quienes se encuentran fuera del mundo indígena que comprometidos con expandir los saberes y tradiciones del mundo indígena, expanden la verdadera imagen de los pueblos de *Abya-Yala*. Por tanto, el nivel de agencia del

indígena también se ha reflejado en la creación de contenido audiovisual en colaboración con productores interesados en conocer el interior de las comunidades. Estos también contradicen todo tipo de producción fílmica que insiste en exponer a los indígenas como ‘barbaros salvajes’ en situaciones de protesta. Ejemplos como: *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*, una película-documental le da voz propia al indígena, y aunque dirigida por directores de origen blanco/mestizo muestran la realidad y razones de la protesta indígena ante un tema particular como los problemas de la tierra y los resguardos. Su tema no sólo se centra en la protesta sino también en la vida comunitaria del indígena, experiencias de lucha histórica, así como la importancia de la mujer indígena en todo tipo de decisión.

Finalmente, como contribución a los estudios del mundo indígena y en relación con el sentido de protesta indígena, valdría la pena continuar el estudio crítico de este aspecto fuera de la región de los Andes. Si bien los textos escritos y visuales fueron determinados en este estudio por su ubicación, el conocer la representación de la protesta indígena en otros lugares de América Latina. Estudios de este tipo permitirá no solo contrastar el concepto de la protesta indígena, sino también conocer las representaciones ‘externas’ o del ‘mundo interno indígena’ que históricamente se han hecho sobre el indígena. Asimismo, se favorece en el cuestionamiento de la hegemonía de las ‘literaturas nacionales’ (mestiza) que por años han relegado la participación de comunidades étnicas en los campos literario y culturales.

Notas

¹ *Abya-Yala* es un concepto que proviene del idioma del Pueblo Guna (Panamá) y significa “tierra en plena madurez”, aludiendo a todo el continente actualmente identificado bajo los nombres de “América”, las “Américas” o, “América Latina”.

² A la luz de la última *Declaración Americana sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas* (2016), y como parte en los procesos de descolonización, el presente estudio utiliza el término *Pueblos Indígenas de las Américas* (En adelante pueblos indígenas, nativos o pueblos originarios). El término permite contrastar con las palabras ‘indio’ que se verán a lo largo de la investigación, y que son tomados literalmente de algunos textos relevantes para el presente estudio. De acuerdo con la RAE el término ‘indio’ se refiere al gentilicio de los habitantes de India, sin embargo, durante el periodo de colonización el término fue utilizado por los españoles para designar a los habitantes de *Abya-Yala*. A mediados del siglo XVIII, este concepto hace referencia al nivel de ‘inferioridad’ de los pueblos de *Abya-Yala*, debido a diversas discusiones de tipo filosóficas y políticas desarrolladas por los mismos europeos, generando así significado negativo y degradante en el término ‘indio’, además de afectar la imagen y representación de los Pueblos indígenas.

³ El estudio se referirá al blanco/mestizo a la luz de los estudios de Aníbal Quijano sobre colonialidad del poder y la idea de “raza”. Ambos términos serán usados por igual teniendo en cuenta la función hegemónica y de privilegio del blanco-europeo en América. Además de la conformación de sociedades “nacionales” emergentes criollo-mestizas, el mestizo buscaba establecer su estatus político. Para obtener este estatus y poder, el mestizo tuvo que decidir sobre que lado tomar pues su ubicación social se encontraba entre de los ‘criollos civilizados’ y ‘el indígena bárbaro’. Por tanto, en la búsqueda de una posición y los beneficios asociados al blanqueamiento, los mestizos decidieron tomar distancia en toda relación indígena, perpetuando ideas homogenizantes, reduccionistas y dualistas del eurocentrismo.

⁴ Guadalupe Vargas Montero en *La cosmovisión de los pueblos Indígenas* conceptualiza el término cosmovisión, como “la representación estructurada que los pueblos tradicionales tienen y

combinan de manera coherente en nociones sobre el medio ambiente, sobre su hábitat y sobre el universo en que se sitúan la vida del hombre” (107).

⁵ Para el caso, se habla de *apropiación cultural* o *apropiación de la voz* de acuerdo con los estudios del uruguayo Ángel Rama sobre el indigenismo. Rama se refiere al sujeto criollo hablando *por* el indígena desde una perspectiva externa, silenciando todo tipo de vista generado desde el mundo indígena.

⁶ Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, señala que “el tiempo mítico, al contrario [del tiempo histórico], no es una sucesión homogénea de cantidades iguales, sino que se halla impregnado de todas las particularidades de nuestra vida: es largo como una eternidad o breve como un soplo, nefasto o propicio, fecundo o estéril. Esta noción admite la existencia de una pluralidad de tiempos. Tiempo y vida se funden y forman un solo bloque, una unidad imposible de escindir” (88)

⁷ Las canciones ‘*Justicia para vivir*’ de la agrupación Ch’ila Jactún y ‘*Quam Hina*’ de Renata Flores son algunos ejemplos.

⁸ En este punto, valdría la pena cuestionarse y reflexionar en futuros proyectos, si esta perspectiva en las producciones ha cambiado y si existe algún tipo de interés por parte de los directores por conocer y escuchar las voces propiamente de las culturas indígenas que permitan una imagen más coherente y alineada con la autodefinición de dichos pueblos.

⁹ Con el congreso se funda el Instituto Indigenista Interamericano y se le determinan las funciones de: 1. Establecer lazos entre el gobierno en relación con los problemas de los indígenas. 2. Realizar encuestas científicas que sirvan de base a los problemas indígenas nacionales. 3. Formar personal especializado en cuestiones indígenas y 4. Promover la creación de institutos indigenistas.

¹⁰ Mauro Vega explica en su *Discurso sobre “raza” y nación en Colombia, 1880-1930* que “la raza y la religión fueron los elementos centrales en el proceso de construcción de identidades hegemónicas y subalternas en la medida en que ambas promovieron la otredad y la diferencia al estar articuladas a instituciones de control del cuerpo, ya fuera para higienizar y purificarlo o civilizarlo. También como parte de las estrategias de representación de la ‘raza’, la religión jugaron un rol fundamental, como es patente en las conmemoraciones públicas, en las que proyectaron una imagen de unidad nacional apelando y exaltando la ‘sangre española’ y la religión católica” (16).

¹¹ La constitución de la República del Ecuador de 1929 en su artículo 151 ofreció protección al indígena ‘campesino’ (Figuroa 51). En Bolivia el decreto ley No. 3464 de 1953 sobre el proyecto de Reforma Agraria establece una política de restitución de tierras donde los indígenas, convertidos en colonos por el régimen de las haciendas, serían transformados en ‘campesinos’ a pesar de seguir produciendo sobre sus mismas tierras. (Rojas 47). En Perú existe un reconocimiento legal del indígena en su constitución de 1933, pero el proceso de distribución de tierras se verá entre 1957 y 1969 originando reformas agrarias. Sin embargo, los procesos de industrialización y la abrupta urbanización de la sociedad llevaron a la población indígena a trasladarse a las ciudades, generando en las comunidades la *desindianización*, el cual se conoce también bajo el concepto de *cholificación* (Quijano 67).

¹² Pueblo Aymara o Pueblo Quechua se usa en el estudio siguiendo la guía de *Recomendaciones para nombrar y escribir sobre pueblos indígenas y sus lenguas*; del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio del Gobierno de Chile. Sin embargo, la obra se refiere a las comunidades como *indios*, término usado de forma despectiva (ver nota 2). Para efectos de esta tesis, sólo se utilizará el término *indio* cuando se tome de forma literal de los textos citados.

¹³ Kichwa o Quichua es una lengua indígena que se extiende desde el sur de Colombia hasta el norte de Chile y Argentina. Proviene de la cultura Inca en donde era conocida como *Runasimi*, pero en 1560 fue llamado *Quichua*, por Fray Domingo de Santo Tomás. En Perú en 1616 fue

denominada como “*Quechua*” por Alonso de la Huerta en su obra ‘Arte de la Lengua General de los Yndios de este Reyno del Perú’.

¹⁴ Ver nota 2

¹⁵ El petróleo empieza a ser extraído desde principios de siglo XX en diferentes partes del país, sin embargo, desde los años 70 con la fallida reforma agraria, la región del Amazonas fue objeto de un plan de colonización gradual de explotación petrolera. Además de afectar el medio ambiente han afectado a los pueblos indígenas como Shuar y Kickwa (Figueroa 52). Wilton Guaranda Mendoza, abogado, defensor de derechos humanos y naturaleza presenta en su artículo *apuntes sobre la explotación petrolera en Ecuador* un informe detallado de la extracción del producto. En este se explica que el primer pozo petrolero fue perforado en la región de la Costa en 1911 (3)

¹⁶ Líder indígena caucano (octubre 26 de 1880–octubre 7 de 1967). Manuel Quintín o Juan Quintín Lame, fue un indígena que asumió la defensa de su pueblo en una sociedad en la cual la palabra *indio* ha sido insultante. “Es un líder indígena autodidacta, cuyo rol de liderazgo en las luchas por la tierra le traerán múltiples enfrentamientos con las autoridades colombianas, al punto de ser enjuiciado y encarcelado por defender sus derechos” (Pérez 45).

¹⁷ El valle de Sibundoy es una región andino-amazónica ubicada al sudeste de Colombia. Entre los pueblos indígenas de tradición ancestral se encuentran los Kamsá “hombres de aquí” y los Inga “aliados”

¹⁸ Árbol originario de la Amazonía del que se extrae una goma elástica de gran calidad con la que se fabrica caucho; puede alcanzar los 30 m de altura.

¹⁹ Fabio Gómez Cardona en su artículo “Etnicidad y violencia en la novela *Lejos del nido*” confirma las adaptaciones de la novela en formato radio, televisión y cine. Siendo la adaptación a radio la más antigua, no es posible confirmar el año exacto de este.

²⁰ En el estudio, Angélica Mates utiliza los términos largometraje silente o cine mudo para hacer referencia a las películas que combinaban imágenes sin ningún tipo de voz o sonido. Estos términos contrastan con el largometraje o cine sonoro el cual aparece hasta los años 30 con efectos y sonidos.

²¹ Su apelativo de ‘indio’ se debe a la interpretación de personajes indígenas en películas elaboradas en Estados Unidos y en sus propias producciones.

²² Fátima Rony en su estudio *The Third Eye. Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*, considera que el “cine etnográfico ha sido ‘definido racialmente’: la gente que aparece debe ser, en la mayor parte de los casos, exótica, aquella que hasta “recientemente fue categorizada por la ciencia como salvaje o primitiva, sin historia, sin civilización” (7).

²³ Esta experiencia contrasta con filmes contemporáneos como *El abrazo de la serpiente* (2015) del director Ciro Guerra, nominada como mejor película extranjera en los premios Oscar. Para la actuación de la película se contó con la participación de diversas comunidades de la Amazonía, además de filmarse este mismo lugar. En la trama de la película se da prioridad y centralidad al mundo indígena pese a que es producida y dirigida por blanco/mestizos. El indígena tenía el poder de modificar las líneas del guion durante la grabación, además de hablar en sus propias lenguas nativas (cubeo, uitoto, tikuna, guanano). Otros actores de reparto ‘no indígenas’ también debieron hablar en estas lenguas nativas en diferentes planos de la película. Por otra parte, desde el director Ciro Guerra y toda misma producción se sometió a un largo proceso de convivencia con las comunidades, además del aprender sobre el respeto al espacio (naturaleza-Amazonas) antes y durante los procesos de grabación. (Marín 460)

²⁴ El sociólogo alemán Norbert Elias propone un concepto de “el proceso de civilización” planteado desde la teoría de modernidad de Weber y tomando distancia en algunas teorías marxistas. De esta manera ofrece un modelo de análisis del equilibrio de las tensiones políticas, sociales, y culturales que transformen la dinámica de civilización. En este modelo, Elias considera central las interdependencias entre los grupos sociales que conforman la sociedad,

oponiéndose a los presupuestos de la historia como la lucha de clases y su determinismo (las infraestructuras determinan las superestructuras). Asimismo, admite la existencia de grupos sociales dotados de intereses comunes siempre que estos intereses no dependan únicamente de la economía de producción. Elias también habla de auto-coacción una dinámica de civilización individual (del sujeto) el cual se convierte en un reto social (necesidad) de distinción de sí mismo en la sociedad. (Urteaga 18). Por otra, Robert Nisbet propone también el concepto de la “idea del progreso” justificando que las ideas de modernidad se han establecido únicamente en el mundo occidental, a través de premisas fundamentales relacionadas con el conocimiento científico, la tecnología y la fe.

²⁵ Entre los pueblos originarios de *Abya-Yala*, además de la oralidad se conocen otros sistemas de transmisión de conocimiento como los pictográficos en los que se encuentran los códices mesoamericanos, o mnemotécnicos como los *kipu* andinos. Estos sistemas eran utilizados para expresar genealogías e historias, repartos de tierras, mitos fundacionales, datos contables, etc. (Civallero 2)

²⁶ Constitución Política de Colombia, Artículo 7: “El Estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la Nación colombiana”.

²⁷ De acuerdo con el ministerio de cultura de Colombia, en el país hay aproximadamente sesenta y cinco lenguas indígenas habladas por cerca de 800.000 personas. En comparación con México, existen aproximadamente sesenta y ocho lenguas indígenas siendo el náhuatl la lengua indígena más hablada por 1.5 millones de hablantes aprox. (McDonough 5)

²⁸ El lingüista Aymara Teófilo Laime, conceptualiza este término refiriéndose al hecho de escribir en la lengua del colonizador, el castellano - el español, pero pensando o expresando la cosmovisión indígena.

²⁹ Estudios como *The learned Ones: Nahua Intellectuals in Postconquest Mexico* de Kelly McDonough, o *Revelling Rebellion in Abiyala* de Hanna Burdette demuestran que el nivel de

producción literaria (oral-escrita) en los pueblos indígenas existía mucho antes, sin embargo, no eran valorados o no tenían salida para ser reconocidos. En el estudio, McDonough rescata el conocimiento de los indígenas náhuatl en México quienes desde tiempo colonial ya escribían sacando provecho del alfabeto romano. Los *intelectuales náhuatl* (como se les conoce en el estudio) escribían sobre sus experiencias, aumentando así el nivel de agencia sobre sus propios discursos. Por su parte, Hanna Burdette en su estudio considera los términos “revitalización” o ‘resurgimiento’ por el notable incremento en producciones culturales (radio, música cine, teatro y danza) de los pueblos indígenas en las últimas décadas. Burdette también resalta que la producción cultural de los pueblos indígenas no se debe asumir como un nuevo fenómeno, puesto que sus producciones han sido en efecto un acto para revivir y valorizar formas de expresiones perdidas y reprimidas.

³⁰ La pollera es como se conoce a la falda utilizada por la cholas bolivianas. Las cholas son mujeres de origen indígena (aimaras y quechuas) que fueron clasificadas con este concepto bajo los criterios del sistema de castas. En la actualidad y de acuerdo con su ubicación en Bolivia es conocen las cholas: tarijeñas, chuquisaqueñas, las cochabambinas y paceñas. La pollera, así como todo el atuendo complementado con sombrero, blusa, mantilla y juego de enaguas es parte central de su identidad. Esta forma de vestir tiene sus orígenes desde el tiempo de la colonia, cuando los conquistadores obligaron a las indígenas con ropa que era popular en la península Ibérica. Con el tiempo las indígenas se apropiaron de esta vestimenta, haciendo modificaciones y volviéndola más colorida. Sin embargo, a pesar del contenido histórico del atuendo, este ha sido utilizado como elemento de discriminación para “diferenciar” a la mujer chola y ser expulsada en sitios públicos en el país, pero sobre todo en la ciudad la Paz. Sólo hasta el gobierno del presidente Evo Morales, gobernante de origen indígena, la chola y sus polleras, así como las comunidades indígenas del país volvieron a ser revalorados (García 183).

³¹ Voz Aymara que significa “podemos comunicarnos porque poseemos la palabra”. Es considerada la palabra más larga del mundo.

³²Tradiciones indígenas como el de Elvira Espejo en relación con el trabajo textil se comparan con otros artistas como Gwen Westerman. Ella es escritora, artista y profesora estadounidense, miembro de la comunidad Dakota por su herencia familiar. Westerman, trabaja con el arte textil creando colchas donde se observa la influencia de su cultura indígena y su vida personal. Sus creaciones han sido galardonadas por el Estado de Minnesota, USA y además están expuestas en colecciones o galería de arte permanente, como, por ejemplo: The Great Plains Art museum en Lincoln, Nebraska o The Minnesota Historical Society en Saint Paul. MN.

³³ Leer nota 17 sobre comunidad Inga.

³⁴ Es importante aclarar que la labor del director Jorge Sanjinés se podría ubicar bajo este concepto planteado por Tarica, sin embargo, sería necesario analizar más obras del director que confirmen que la voz del indígena es tenida en cuenta en las producciones.

³⁵ El Ministerio del Interior de Colombia define al cabildo indígena como una entidad pública especial, cuyos integrantes son miembros de una comunidad indígena, son elegidos y reconocidos por ésta, con una organización sociopolítica tradicional. Su función es representar legalmente a la comunidad, ejercer la autoridad y realizar las actividades que le atribuyen las leyes, sus usos, costumbres y el reglamento interno de cada comunidad.

Obras citadas

Alegría, Ciro. *El Mundo es ancho y ajeno*. F.S. Crofts. & Co., 1945.

Arguedas, Alcides. *Raza de bronce*. Editorial Losada S.A. 1976.

Arias, Arturo. et al. “Literaturas de Abya Yala” *Revista Lasforum*. Vol. 43. 2012, pp. 7 - 10. <https://forum.lasaweb.org/files/vol43-issue1/OnTheProfession2.pdf>.

Consultado el 2 de febrero de 2021.

Ayala Poveda, Fernando. *Manual de literatura colombiana*. Educar Editores, 1984.

Ayllón, Virginia. “Aruskipasipxañanakasakipunirakispawa. Notas sobre dos poetas indígenas bolivianos contemporáneos” *Revista nuestra américa*, no.3, enero-julio 2007, pp. 67-77. <https://core.ac.uk/download/pdf/61009959.pdf>. Consultado el 13 de octubre de 2020.

Bengoa, José. *La emergencia indígena en América Latina*. Fondo de la cultura económica, 2000.

Burdette, Hanna. *Revealing Rebellion in Abiyala. The Insurgent Poetics of Contemporary Indigenous Literature*. The University of Arizona Press. 2019.

Campbell, Leon G., and Carlos E. Cortés. "Film as a Revolutionary Weapon: A Jorge Sanjinés Retrospective." *The History Teacher*, vol. 12, no. 3, 1979, pp. 383-402. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/491146. Accessed 19 Mar. 2021.

Castrillón Arboleda, Diego. *José Tombé. Novela folklórica*. Colombia, Instituto Colombiano de Cultura, 1974.

Civallero, Edgardo. *Libros y lecturas indígenas. Breve recorrido de cinco siglos*. 2017. <https://www.aacademica.org/edgardo.civallero/154.pdf>. Consultado el 20 de abril de 2021.

Chávez, María Guadalupe, "Reseña de historia de la idea del progreso de Robert Nisbet." *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. 6, no. 18, 1994, pp.235-236. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31661813>. Consultado el 20 de abril de 2021.

Cornejo Polar, Antonio. "La novela indigenista: un género contradictorio." *Texto Crítico*, no. 14, Jul-Sep. 1979, pp. 58-70, <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/6875/197914P58.pdf?sequence=2&isAllowed=y>. Consultado el 31 de agosto de 2020.

---. "La novela indigenista: Una desgarrada conciencia de la historia." *Lexis*, Vol. 4, no. 1, Feb. 1980, pp.77-89,

<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/4675>. Consultado el 1 noviembre de 2020.

---. *Literatura y sociedad en el Perú: La novela indigenista*. Clorinda Matto de Turner, *Novelista de estudios sobre aves sin nido, índole y herencia*. Latinoamericana editores, 2005.

Del Valle Escalante, Emilio. "Orality and literature indigenous in Colombia, de la constitución de 1991 a la ley de lenguas de 2010." *Teorizando la literaturas indígenas contemporáneas*, por Miguel Rocha et al., Editorial contra corriente, 2013, pp. 74-107.

Endres, Valerie. "The Role of Animals in 'El Mundo Es Ancho y Ajeno.'" *Hispania*, vol.48, no. 1,1965, pp. 67-69. JSTOR, www.jstor.org/stable/336399

Espejo Ayca, Elvira. *Phaqar kirki t'ikha takiy canto a las flores*. Editorial Pirotécnia. 2006

Estudiantil Rexistiendo, C. "Diego Castrillón Y José Tombé: trazos contradictorios de dos figuras que oscilan entre la realidad y la ficción." *Revista Mopamopa*. Vol. 1, no. 22, junio 2018, pp. 61-73, <https://revistas.udenar.edu.co/index.php/rmopa/article/view/4219/4965>.

Consultada el 6 de febrero de 2021.

Favré, Henri. *El indigenismo*. Fondo de la cultura económica.1998

Figueroa, Isabela. “Pueblos indígenas versus petroleras: Control constitucional en la resistencia.” *Sur-Revista internacional de derechos humanos*. Vol. 3, n.4, Ene. 2006, pp. 50-81, <https://sur.conectas.org/es/pueblos-indigenas-versus-petroleiras/>. Consultado el 20 de abril de 2021.

---. “Legislación marginal, desposesión indígena, civilización en proceso: Ecuador y Colombia.” *Nómadas: Violencias civilizatorias y potencias interculturales*, no. 45, 2016, pp. 43-47, <http://nomadas.ucentral.edu.co/index.php/inicio/2296-apuestas-por-una-etica-de-la-existencia-nomadas-46/1-pensar-la-vida/882-legislacion-marginal>. Consultado el 20 de abril de 2021.

Grace, Patricia. “Books Are Dangerous”. Fourth Early Childhood Convention, 1986. Wellington, New Zealand.

García Pabón, Leonardo. “La patria íntima: alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia. Bolivia.” *GoogleBooks*, https://www.google.com/books/edition/_/czpmvDjkVGQC?hl=en&gbpv=1. Consultado el 20 de abril de 2021.

García Recoaro, Nicolás. “Las cholitas y su mundo de polleras.” *Centro de estudios en diseño y comunicación*, vol. 47, 2014, pp. 181-186.

DOI: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi47>. Consultado el 20 de abril de 2021.

Gómez Cardona, Fabio. “Presencia de lo indígena en la literatura colombiana.” *Revista Poligramas*, no. 16, 2000, pp. 51-65.

<https://go.gale.com/ps/anonymous?id=GALE%7CA236634260&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=01204130&p=IFME&sw=w>. Consultado el 8 de febrero de 2021.

---. “Etnicidad y violencia en la novela *Lejos del Nido*.” *Revista Poligramas*, no. 31, 2009, pp. 83-105. <https://1library.co/document/yd778xey-etnicidad-violencia-novela-lejos-nido-dossier-literatura-colombiana.html>. Consultado el 20 de abril de 2021.

Herrera M, Gioconda. “Discursos y silencios sobre el indio en la conciencia nacional.” *Antología del pensamiento crítico ecuatoriano contemporáneo*, por Blanca Muratorio et al., CLACSO, Ciudad De Buenos Aires, Argentina, 2018, pp. 327–342. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/j.ctvnp0jp6.14. Consultado el 7 de febrero de 2021.

Icaza, Jorge. *Obras escogidas. Huasipungo*. Aguilar. 1961.

Jacanamijoy Carlos. *Alteridades abyectas. Estereotipos racializados e indianidad en Colombia*. Universidad Javeriana, 2016

Johansson, Ingela. “La nostalgia del pasado En La Novela Indigenista. Un Estudio de Los Personajes Femeninos indígenas de Raza de Bronce, Huasipungo y El mundo es Ancho y Ajeno.” *Contexto*. Vol. 16, no.18 pp.103-122.
<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/10726>.

Keller, Jean P. “El indígena y la tierra, en cuatro novelas recientes de Colombia.” *Revista Iberoamericana*, vol. 17, no. 34, 1953, pp. 301-313. *EBSCO, MLA International Bibliography*,1953003305. Consultado el 26 de enero de 2021.

Limber, Franco. “Breve historia real de la Wiphala.” *Academia*. 2015.
https://www.academia.edu/32992349/Breve_historia_real_de_la_Wiphala

Mariátegui, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Fundación Biblioteca Ayacucho. 2007.

Marín Baena, Ricardo Antonio. “Abrasándonos en el abrazo de la serpiente. Esbozo ensayístico acerca de la película colombiana “El abrazo de la serpiente”, dirigida por Ciro Guerra. *Revista científica “General José María Córdova,”* vol. 14, no. 17, ene-jun 2016. <http://www.scielo.org.co/pdf/recig/v14n17/v14n17a19.pdf>. Consultado el 24 de abril de 2021.

- Mateus-Mora, Angélica M. *El indígena en el cine y el audiovisual colombianos: imágenes y conflictos*. La carreta editores, 2013.
- McDonough, Kelly S. *The Learned Ones: Nahua Intellectuals in Postconquest Mexico*, University of Arizona Press, 2014. *ProQuest Ebook Central*, <https://ebookcentral-proquest-com.ezproxy.mnsu.edu/lib/mnsu/detail.action?docID=3411887>.
- McGrady, Donald. *La novela histórica en Colombia, 1844-1959*. Colombia, Kelly, 1962.
- Mignolo, Walter D. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Editorial Gedisa, SA. 2007.
- Mora, Aura Isabel. “Elvira Espejo: una mujer de resistencias y re-existencias en los Andes.” *Revista Nómadas*, no. 49, 2018, pp. 207 -218.
DOI: 10.30578/nomadas.n49a12. Consultado el 22 de marzo de 2021.
- Nisbet, Robert. “The idea of progress.” *Literature of Liberty*, vol. 2, no. 1, enero/marzo 1979. <https://www.esade.edu.ar/wp-content/uploads/2016/07/Nisbet.pdf>.
Consultado el 20 de abril de 2021.
- Organización de los Estados Americanos. *Declaración Americana sobre los derechos de los pueblos indígenas*. 2016. <https://www.oas.org/es/sadye/documentos/res-2888-16-es.pdf>. Consultado el 6 de abril de 2021.

Orrego-Arismendi, Juan C. "La crítica de la novela indigenista colombiana: Objeto y problemas" *Estudios de Literatura Colombiana*, no. 30, enero-junio 2012, pp. 31-54. Redalyc, <https://www.redalyc.org/pdf/4983/498351802003.pdf>. Consultado el 8 de febrero de 2021.

Ortiz Arellano, Gonzalo. *El Quichua En Ecuador. Ensayo histórico – Lingüístico*. Ediciones Abya-Yala. 2001.
https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1472&context=abya_yala

Orozco, Wilson, "Lejos del nido: el indígena como el malo (y feo) del melodrama." *Estudios de Literatura Colombiana*, no. 32, 2013, pp.137-146. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498351539009> Consultado el 1 de septiembre de 2020.

Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*. Alianza Editorial. 2001

Paz, Octavio. *El Laberinto De LA Soledad*. Fondo de Cultura Económica, 1988.

Pérez, Elkin Javier. *La representación de la literatura indigenista e indígena en dos obras colombianas: 'José Tombé' de Diego Castrillón Arboleda y 'En defensa de*

mi raza' de Manuel Quintín Lame. 2019. Universidad de Missouri-Columbia, tesis doctoral.

Perry, Jimena. "¿Quedan indios en Colombia? El movimiento indigenista de 1940 a 1950." *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 11, no. 3, 2016, pp.363-380. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62349364004>. Consultado el 17 de enero de 2021.

Poláková, Dora. "Un Mundo Ancho y Ajeno. (Dis)continuidad en el indigenismos Hispanoamericano". *Studia Romanistica*. vol. 18. no. 2. 2018. pp 55-64. <https://dokumenty.osu.cz/ff/kro/romanistica/romanistica2-2018-full.pdf#page=55>

Quijano, Aníbal. "El "Movimiento indígena" y las cuestiones pendientes en América Latina. *Argumentos (Mex)*, vol.19, no. 50, enero-abril 2006, pp. 51-77. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-57952006000100003&lng=es&tlng=es. Consultado el 20 de abril de 2021.

Quinchía-Ángel, John Fredy. *José Tombé: una representación indigenista de la lucha ancestral por la tierra en Colombia*. 2020. Universidad de Antioquia, tesis de grado.

Quispe Escobar, Alber. La imposibilidad mestiza en La nación clandestina. Construcciones emblemáticas en el cine de Jorge Sanjinés." *Punto Cero*, vol. 12,

no. 15, 2007, pp. 51-58.

http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1815-

[02762007000200007&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1815-02762007000200007&lng=es&nrm=iso). Consultado el 30 de septiembre de 2020.

Rocha Vivas, Miguel. *Pütchi biyá uai, antología multilingüe de la literatura indígena contemporánea en Colombia*. vol. 1, precursores, libro al Viento. 2010.

https://repositorios.educacionbogota.edu.co/flip/index.jsp?pdf=/bitstream/handle/001/1095/Precursos_Antologia.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Consultado el 6 de abril de 2021.

---. *Mingas de la palabra. Textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza en las oralituras y literaturas indígenas contemporáneas*. Pontificia Universidad Javeriana, 2018.

Rodríguez, Marta, director. *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*. Fundación cine documental, 1974-1981

Rojas Calizaya, Juan Carlos. *Breve historia del reparto de tierras de Bolivia. De la titulación colonial a la Reconducción Comunitaria de la Reforma Agraria: certezas y proyecciones*. 2008.

<http://www.inra.gob.bo/InraPb/upload/Brevehistoria2008.pdf> . Consultado el 20

de abril de 2021.

Ruiz-Olaya, Andrés F. "Representación textual del indígena en la literatura colombiana: entre el buen salvaje y el salvaje por naturaleza." *Canadian Journal of Latin American Studies*. Vol. 43, no. 3, pp. 375-393.

<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/08263663.2018.1507967>.

Consultado el 6 de febrero de 2021.

Saintoul, Catherine. *Racismo etnocentrismo y literatura. La novela indigenista andina*. Serie antropológica ediciones del sol, 1988.

Salcito, Ariel. "Acta Académica - Tiempo Mítico, Comunidad y Rebelión Bajo El Prisma de La Literatura Indigenista Andina: Manuel Scorza y La Guerra Silenciosa (1956-1963)." *Acta Academica*, 2007. <https://cdsa.academica.org/000-108/998>

Sanjinés, Jorge, director. *Yawar Mallku -Sangre de cóndor*. Fundación grupo Ukamau, 1969.

Sanjinés, Jorge, director. *Ukamau -Así es*. Fundación grupo Ukamau, 1966.

Sanjinés, Jorge y Grupo Ukamau. *Teoría y Práctica de un cine junto al Pueblo*. 1979.

https://kupdf.net/download/sanjines-jorge-teoria-y-practica-de-un-cine-junto-al-pueblo_59697a41dc0d600265a88e7c_pdf. Consultado el 20 de abril de 2021.

Sohn, Guansú. *La novela colombiana de protesta social: 1924-1948*. 1976. Universidad de Oklahoma, tesis doctoral.

- Tarica, Estelle. *The Inner Life of Mestizo Nationalism*. University of Minnesota Press. 2008.
- Tamargo, Raúl. *De la tierra floreciente: poesía de Abya Yala*. Kindle ed., acapela ediciones, 2020.
- Taussing, Michael. *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*. Chicago University Press. 1987.
- Tuhiwai Smith, Linda. *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous People*. second. ed., Zed Books Ltd, 2021.
- Ubilluz, Juan Carlos. *La Venganza del indio. Ensayos de interpretación por lo real en la narrativa indigenista peruana*. Fondo de la cultura económica. 2017.
- Urteaga, Eguzki. “El pensamiento de Norbert Elias: Proceso de civilización y configuración social.” *Barataria. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*. no.16, 2013, pp. 15-31. DOI: <http://dx.doi.org/10.20932/barataria.v0i16.3> Consultado el 20 de abril de 2021.
- Vargas Montero, Guadalupe. “La cosmovisión de los pueblos indígenas.” *Secretaría de Educación de Veracruz*. pp. 105-126. https://www.sev.gob.mx/servicios/publicaciones/colec_veracruzsigloXXI/AtlasPatrimonioCultural/05COSMOVISION.pdf.

Vega Bendezú, Mauro. *Discursos sobre “raza” y nación en Colombia, 1880-1930.*

Universidad del Valle. 2013.

Yashar, Deborah J. *Contesting Citizenship in Latin America. The rise of Indigenous*

Movements and The Postliberal Challenge. Cambridge University Press. 2005.