

# Cine nativo frente al extractivismo: diálogos entre técnicas y cosmovisiones

FIGURAS REVISTA ACADÉMICA  
DE INVESTIGACIÓN  
ISSN 2683-2917  
Vol. 7, núm. 2,  
marzo - junio 2026  
[https://doi.org/10.22201/  
fesa.26832917e.2026.7.2](https://doi.org/10.22201/fesa.26832917e.2026.7.2)



Esta obra está bajo una licencia  
Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual  
4.0 Internacional

## *Native cinema versus extractivism: dialogues between techniques and worldviews*

<https://doi.org/10.22201/fesa.26832917e.2026.7.2.480>

**Recibido:** 10 de junio de 2025

**Revisado:** 25 de agosto de 2025

**Aceptado:** 13 de enero de 2026

 **Diego Rosas-Saturnino**

Universidad Nacional Autónoma de México.

Facultad de Filosofía y Letras. México

[Thediegors@live.com](mailto:Thediegors@live.com)

**Resumen:** El cine, como una industria cultural de Occidente, presupone un progreso técnico y civilizatorio propio de la modernidad, pero también hábitos, creencias, ideologías e instituciones propias del sujeto moderno. Para describir la cosmovisión del mundo moderno, este artículo retoma las reflexiones de Martin Heidegger sobre las dinámicas de la técnica y los riesgos inherentes a los medios de comunicación masivos. Asimismo, se emplean conceptos que permiten pensar la situación del cine nativo frente al extractivismo, entre ellos la asimetría de Bruno Latour, la tecnodiversidad de Yuk Hui y el perspectivismo amerindio de

Viveiros de Castro. Desde el enfoque del giro ontológico en la antropología, se busca elaborar una reflexión teórica sobre la producción cinematográfica realizada por integrantes de pueblos originarios. Se incluye un apartado breve para definir el objeto de estudio, que comprende el cine documental, el cine etnográfico, la etnoficción y el documental de protesta. En relación con ello, se propone una lectura arqueológica —en el sentido planteado por Foucault— de filmes asociados al origen del documental etnográfico en América, a partir de testimonios y reflexiones de cineastas nativos contemporáneos que se contraponen al extractivismo, entendido como una dinámica de colonización caracterizada por la extracción intensiva de recursos naturales y la ocupación de territorios estratégicos. Dicho proceso vulnera comunidades y produce violencia epistémica, descharacterización étnica, racismo y etnocidio.

**Palabras clave:** Cine nativo, filosofía de la técnica, arqueología de los medios, tecnodiversidad, extractivismo.

—

**Abstract:** Cinema, as a Western cultural industry, presupposes the technical and civilizational progress characteristic of modernity, but also the habits, beliefs, ideologies, and institutions of the modern subject. To describe the modern worldview, this article draws on Martin Heidegger's reflections on the dynamics of technology and the inherent risks of mass media. It also employs concepts that allow us to consider the situation of Indigenous cinema in the face of extractivism, including Bruno Latour's asymmetry, Yuk Hui's technodiversity, and Viveiros de Castro's Amerindian perspectivism. From the perspective of the ontological change in anthropology, this article seeks to develop a theoretical reflection on film production by members of Indigenous communities. A brief section is included to define the object of study, which encompasses documentary film, ethnographic film, ethno-fiction, and protest documentaries. In this regard, an archaeological reading is proposed—in the sense proposed by Foucault—of films associated with the origins of ethnographic documentary in the Americas is suggested, based on testimonies and reflections from contemporary Indigenous filmmakers who oppose extractivism, understood as a colonization dynamic characterized by the intensive extraction of natural resources and the occupation of strategic territories. This process harms communities and produces epistemic violence, ethnic decharacterization, racism, and ethnocide.

**Keywords:** Native cinema, technique philosophy, media archeology, technodiversity, extrativism.

Un cineasta nativo tiene [...] la responsabilidad dentro. El hombre blanco no tiene eso. Esa es la única gran distinción. Responsabilidad como individuo, como clan, como tribu, como miembro de una familia. Ahí es donde estamos como cineastas indios. Queremos participar y desarrollar una estética india. Y existe algo así como una estética india, y comienza en lo sagrado.

Víctor Masayesva Jr., *Videógrafo Hopi*, 1991.

## Experiencias de la modernidad

La modernidad es una configuración sociocultural con una dinámica propia del mundo occidental. A ella se asocian el desarrollo tecnológico, el progreso económico, la libertad política y la globalización. Surge como una forma de identificar un proyecto civilizatorio en oposición a otros, ya sean los antiguos (Grecia y Roma), los medievales (centro de Europa) o los orientales (India, China, Japón y Oriente medio).

En el marco de la modernidad, la condición de las minorías étnicas en América, África y el Pacífico, así como la diversidad étnica de los orientales, se ve atravesada por una dinámica violenta de colonización vinculada con la extracción de recursos naturales y la ocupación de territorios estratégicos. La modernidad ha producido una serie de figuras de alteridad: un “otro” primitivo, salvaje, atrasado, violento e irracional. Estas figuras sirven para diferenciar la identidad del sujeto moderno y justificar tanto un conjunto de instituciones políticas como un modelo económico global.

En el espíritu ilustrado de la modernidad, nacen disciplinas como la antropología, dedicada al estudio de estas figuras de otredad, mientras que la sociología se orienta al análisis de la modernidad misma, sus instituciones, su división de clases sociales y sus sistemas de producción. Inicialmente, la antropología funcionó como una ventana que permitía conocer —bajo la confianza de la objetividad científica— a los pueblos exóticos, considerados destinados a desaparecer. Así, todos los pueblos no modernos se asociaron con el pasado, lo primitivo y lo mítico, mientras que la modernidad se vinculó con el futuro, la aceleración, el progreso tecnológico y la objetividad científica.

Los llamados “países del tercer mundo” o “países en vías de desarrollo” han debido ganarse el título de modernos mediante la aceptación de políticas neoliberales que vulneran sus comunidades, territorios y recursos naturales. En el peor de los casos, estas medidas económicas y políticas se imponen a través de intervenciones militares. Las experiencias derivadas de estos procesos pueden denominarse como “modernidades coloniales” o “modernidades subalternas”.

¿Cómo representar dichas experiencias? Cuando un antropólogo busca entender la forma de vida de una comunidad ajena, lo que hace es traducir e interpretar significados dentro de un aparato teórico y conceptual propio de la mentalidad moderna. Pero ¿y si, en lugar de una ventana, la antropología ha funcionado más como un espejo? Siguiendo la problemática planteada por Spivak (2009) en su artículo “Can the Subaltern Speak?”, es viable cuestionarse el papel de la antropología en la traducción de la experiencia y cosmovisión de los no modernos. Esta asimetría epistémica forma parte de los procesos de colonización y dominación.

Como señala el antropólogo zapoteca Morales Ríos: “En los procesos de producción de conocimientos emergen procesos de pérdida de saberes y valores ancestrales que forman parte de esa violencia epistémica y que, en general, desacreditan formas de vida que producen la descaracterización étnica, los racismos y el etnocidio” (Morales 2013, 18-19).

El turbulento desarrollo de la modernidad —y, de manera inseparable, el de las modernidades coloniales— fue registrado y producido por una tecnología que emergió en el mismo corazón de ese proceso histórico. La fotografía, el cinematógrafo o el conjunto de tecnologías asociado con la reproducción de la imagen constituyen uno de los modos privilegiados mediante los cuales la modernidad se piensa, se legitima y se representa a sí misma. Conservamos imágenes de obreros saliendo de la fábrica a finales del siglo XIX, de Porfirio Díaz montando a caballo, del desplazamiento y exilio forzado de los pueblos originarios en Norteamérica, de la llegada del ser humano a la Luna o de la caída del Muro de Berlín. Estas imágenes no solo registran acontecimientos históricos, sino que ordenan visualmente el sentido del progreso, del poder, del territorio y del tiempo histórico. En este sentido, la imagen técnica no constituye un mero reflejo del mundo, sino un agente activo en la configuración de lo visible y lo decible, en especial en los contextos coloniales, donde aquello que se muestra y lo que se omite participan directamente en la naturalización de una actitud extractivista, mediante el despojo, la violencia y el exilio.

## Modernidad, técnica e imagen

El profundo vínculo entre modernidad, técnica e imagen puede pensarse con particular claridad a partir de la reflexión de Martin Heidegger sobre la técnica moderna. En *La época de la imagen del mundo*, afirma: “La técnica mecanizada sigue siendo hasta ahora el resultado más visible de la técnica moderna, la cual es idéntica a la esencia de la metafísica moderna” (Heidegger 2012, 63). ¿En qué sentido la técnica moderna coincide con la esencia de la metafísica moderna? La técnica no se reduce al conjunto de instrumentos, máquinas o dispositivos destinados a facilitar la vida cotidiana. En su sentido más profundo, la técnica moderna implica un orden ontológico, simbólico y social que estructura de antemano la manera en que el mundo aparece y es comprendido. En este modo de revelación, el ente se presenta prioritariamente como objeto disponible, calculable y utilizable. Esta forma de estar en el mundo coincide con la metafísica moderna, en la medida en que ambas comparten una estructura fundamental: la reducción de lo real al objeto de representación y dominio. Este punto de encuentro entre la metafísica moderna y la técnica moderna da lugar a una ontología instrumental, en la cual el mundo —la naturaleza, los cuerpos, los territorios e incluso las relaciones humanas— puede objetivarse como un fondo de reserva disponible (*Bestand*), es decir, como un *stock* de recursos permanentemente dispuesto para su explotación, administración y optimización.

Lo que se busca señalar es el peligro de concebir a la metafísica únicamente como un conjunto de libros y artículos producidos por intelectuales reclusos en academias, sin incidencia en el mundo. Los discursos teóricos poseen una verdadera agencialidad en la configuración del mundo moderno, y existe también un peligro latente detrás de aquello que se denomina metafísica. Heidegger entiende este saber como la visión de mundo propia de Occidente. La metafísica constituye el espacio de articulación preconceptual de la vida política, pues de ella surgen las divisiones entre lo humano y lo animal, lo vivo y lo muerto, los sujetos y los objetos, así como la naturaleza y la cultura. Heidegger, siguiendo a Nietzsche, sostiene que la metafísica no hace más que justificar la voluntad de poder.

La ciencia y la técnica modernas son consecuencia del proyecto civilizatorio de la metafísica occidental, que ha buscado conquistar lo ente, es decir, controlar la naturaleza y la historia, la búsqueda de la totalidad y el absoluto a través de la racionalización del mundo. La ciencia moderna es capaz de aplanar todos los acontecimientos para ponerlos bajo el dominio de lo humano, reduciendo el mundo a una relación entre sujetos y objetos. La metafísica occidental moderna puede rastrearse desde la egología de Descartes —“pienso luego existo”—, la fundamentación de la razón cognoscente en Kant y la teleología de la historia en Hegel;

y podría incluirse también el psicoanálisis, por su sustancialización de la psique, y el marxismo, por fundamentar la relación entre el trabajo y el trabajador, entendiéndolo como materia prima dispuesta a ser transformada.

¿Qué tienen en común todos estos saberes con la metafísica? En ellos se produce una operación compartida: una delimitación de un principio explicativo —la conciencia, la razón, la psique, el trabajador— que permite ordenar lo real, distribuir posiciones de sujeto y de objeto, y hacer del mundo un espacio inteligible, gobernable y transformable. Todos estos discursos y saberes modernos no pueden situarse fuera de la metafísica. En tanto que las disciplinas del saber moderno producen objetos de estudio, también generan subjetividades que legitiman el discurso de la modernidad. De tal manera, la visión de mundo propia de la modernidad puede entenderse como

el intento fáustico de someter la vida entera al control absoluto del hombre bajo la guía segura del conocimiento. [...] El papel de la razón científico-técnica es precisamente acceder a los secretos más ocultos y remotos de la naturaleza con el fin de obligarla a obedecer nuestros imperativos de control (Castro 2000, 146).

Leído desde una perspectiva crítica y decolonial, este mito fáustico es uno de los núcleos constitutivos de la modernidad. La razón científico-técnica no se limita a describir el mundo, sino que lo reformula ontológicamente como algo susceptible de dominarse, gestionarse y explotarse. En este sentido, el conocimiento deja de ser una práctica de apertura al mundo para convertirse en un dispositivo de poder que traduce la vida —humana y no humana— en objeto de intervención. Esta lógica no solo estructura la relación moderna con la naturaleza, sino que se proyecta también sobre los cuerpos, los territorios y los pueblos colonizados, donde el control técnico se articula con jerarquías epistémicas y políticas. La ecofeminista de la India, Vandana Shiva, en una entrevista realizada por Mir Rodríguez Lombardo (2018, 40) declara: “Cada aspecto de esta ciencia [asociada al proyecto de la modernidad] trata de extraer, y el poder de la extracción se define como el poder del conocimiento”.

La dinámica del extractivismo, caracterizada por la extracción intensiva de recursos naturales y la ocupación de territorios estratégicos, no es simplemente económica; implica, ante todo, un régimen histórico, político y epistemológico que, mediante la gestión del vínculo entre el conocimiento, el territorio, la vida y el poder, vulnera comunidades y produce violencia epistémica, descaracterización étnica, racismo y etnocidio.

Al identificar el conocimiento con la capacidad de dominar, fragmentar y aprovechar la naturaleza, la ciencia moderna situó al ser humano como sujeto soberano frente a un inventario de recursos. La crisis ecológica no debe entenderse únicamente como un problema ambiental, sino como la crisis propia de la metafísica moderna, la cual ha configurado los modos en que el mundo se ha pensado, habitado y transformado. La metafísica es inherente al antropoceno, porque en ella se articula el régimen de separación entre humanos y animales, entre sujeto y mundo, y entre cultura y naturaleza, lo que posibilita la explotación sistemática de la tierra junto con los seres vivos humanos y no humanos.

En *La pregunta por la técnica*, Heidegger afirma: “Esto acontece de tal manera que se descubren las energías ocultas en la naturaleza; lo descubierto es transformado; lo transformado, acumulado; lo acumulado, a su vez, repartido y lo repartido se renueva intercambiado” (Heidegger 1997, 127). En este proceso, el intercambio no implica una relación recíproca ni una correspondencia entre partes, sino una transacción unilateral. La naturaleza no participa como interlocutora ni como agente, sino como fondo explotable cuya función es alimentar el circuito técnico. El ser humano, lejos de situarse fuera de este proceso, queda también integrado en él, reducido a gestor, operador o recurso dentro del mismo sistema. Así, la técnica moderna no establece una relación de mutua pertenencia entre humanos y mundo, sino un régimen de disposición en el que todo lo que es queda emplazado para circular como recurso, sin posibilidad de resistencia o respuesta propia. Por ejemplo, en la vida cotidiana, el funcionamiento de la pantalla de una computadora depende de una conexión eléctrica, lo que evidencia, en su forma más básica, una dinámica extractivista.

En *La época de la imagen del mundo*, Heidegger expresa: “Y el mundo queda así transformado en imagen y, allí donde el mundo se convierte en imagen, lo ente en su totalidad está dispuesto como aquello gracias a lo que el hombre puede tomar sus disposiciones, como aquello que, por lo tanto, quiere traer y tener ante él” (Heidegger 2012, 74). La modernidad no se caracteriza por la proliferación de imágenes, sino porque el mundo mismo es comprendido como imagen. Esto significa que lo ente aparece únicamente en la medida en que puede representarse ante un sujeto. Desde esta perspectiva, el plano cartesiano, la fotografía, el cine, la televisión y los celulares inteligentes se configuran como los dispositivos técnicos más privilegiados de la metafísica moderna, en la medida en que participan activamente en la conversión del mundo en imagen.

## Revolución industrial y revolución comunicativa

La reflexión de Heidegger acontece frente al desarrollo de las grandes invenciones tecnológicas de la modernidad: el cinematógrafo, la radio, el teléfono, el automóvil y la electricidad. Estos dispositivos, más que modificar la vida cotidiana, han instaurado una nueva forma de habitar el mundo. La experiencia territorial y temporal se ha alterado de forma inconmensurable. Hoy podemos enterarnos al instante de lo que sucede al otro lado del planeta, aunque ello implique relegar la comunicación cara a cara. ¿Qué sospechaba Heidegger acerca de estos dispositivos? ¿Qué papel han desempeñado las tecnologías asociadas a los medios de comunicación masivos en la cultura moderna? Para Heidegger, estas tecnologías cumplen una función de encubrimiento de la caída o situación de desarraigo del ser humano respecto al mundo. Los medios de comunicación masivos pueden entenderse como dispositivos centrales de la técnica moderna que participan en la conversión del mundo en imagen y en su disposición como reserva aprovechable. En tanto medios técnicos, no solo transmiten información, sino que organizan el modo en que lo real aparece, fijando regímenes de visibilidad que reducen la pluralidad de los mundos a formas representables, consumibles y administrables. Para Heidegger, esta situación de desarraigo implica la banalización de todo lo que era originario, la trivialización de la vida, el abandono de lo sagrado y la renuncia a nuestra responsabilidad con el entorno y con la otredad. Los procesos de globalización, lejos de constituir un intercambio equilibrado entre culturas, tienden a imponer lógicas de homogeneización que debilitan, desplazan o incluso aniquilan las culturas locales. Bajo la promesa de conexión, progreso y universalidad, se instauran modelos culturales, económicos y simbólicos dominantes que reducen la diversidad de formas de vida, saberes y modos de habitar el mundo, subordinándolos a un orden global que privilegia la estandarización sobre la diferencia.

Heidegger afirma que es posible alcanzar un equilibrio entre el pensar calculador y el pensar meditativo. Con ello propone no abandonar la técnica moderna, sino no dejar que determine por completo nuestra forma de pensar. El pensar calculador es necesario para organizar, producir y resolver problemas, pero no debe convertirse en el único modo de relación con el mundo. Allí donde el pensar calculador percibe recursos, el pensar meditativo reconoce una presencia que no puede ser totalmente apropiada. Este último implica detenerse, atender y dejar que las cosas se muestren sin exigirles inmediatamente utilidad o rendimiento. Sin embargo, también es preciso ir más allá de Heidegger y plantear la posibilidad de un pensamiento mediático, capaz de tender puentes entre pueblos y de tejer conexiones con la tierra. Surgen entonces las siguientes inquietudes: ¿cómo propiciar la emergencia de una responsabilidad mediática de la técnica y, en concreto, respecto de los medios de comunicación?, ¿de qué manera se puede transformar

la lógica de captura que subyace a estas invenciones técnicas?, ¿el cine o las industrias culturales están condenados a reproducir la esencia de la metafísica del mismo modo que las demás industrias?, ¿o acaso podemos utilizar estas invenciones tecnológicas para pensar en otras formas de relacionarnos con la tierra a través de las imágenes en movimiento?

## Asimetría, representación y medianidad

David Bloor, en su obra *Knowledge and Social Imagery* (1976), describe un problema fundamental para la modernidad: la incapacidad de explicar antropológicamente a la cultura moderna. Un antropólogo, al escuchar un relato sobre la creación del mundo o la receta de una medicina de una cultura no occidental, podría calificar tales saberes como mitos, supersticiones o simplemente creencias, categorías que sirven para traducir y sistematizar el pensamiento del otro. Sin embargo, cuando intenta comprender los saberes científicos occidentales, estos dejan de tratarse como prácticas culturales situadas y pasan a considerarse expresiones directas de la razón o de la verdad misma. Las creencias sobre el origen del universo a través del Big Bang o la eficiencia de las vacunas para evitar enfermedades son ciertas porque se basan en evidencias objetivas. No obstante, estas mismas creencias también se encuentran insertadas en sistemas de prácticas culturales e ideológicas. Bloor propone que tanto las creencias consideradas verdaderas como las falsas deben explicarse por los mismos tipos de causas, sin recurrir a una distinción previa entre racionalidad y error. De este modo, la ciencia moderna deja de ocupar un lugar trascendental y puede analizarse como una forma histórica y social de producción de conocimiento, comparable a otros sistemas de saber. Esta propuesta no niega la eficacia de la ciencia, pero sí cuestiona su pretensión de situarse fuera de la cultura, devolviéndole al terreno de lo humano, lo histórico y lo contingente.

Bruno Latour, en su libro *Nunca fuimos modernos* (2007), retoma el problema de la asimetría entre modernos y no modernos, pero también introduce una asimetría entre agentes humanos y no humanos. Mientras Bloor se centra en la explicación simétrica de las creencias verdaderas y falsas —es decir, una asimetría epistemológica—, Latour va más allá y cuestiona las asimetrías estructurales de la modernidad que determinan quién tiene derecho a representar, hablar o mediar en el mundo. Los modernos se adjudican el monopolio de la representación de la naturaleza y de la sociedad, proclamando que pueden describir ambos dominios de manera objetiva y separada. La modernidad no puede verse a sí misma objetivamente, porque su autoconcepto depende de excluir del reconocimiento a los no modernos y, al hacerlo, no logra analizar las condiciones reales de su existencia. Por ello propone una antropología simétrica, capaz de

describir de la misma manera el modo en que se organizan todas las ramas de nuestro gobierno, inclusive la de la naturaleza y las ciencias exactas [...]. El etnólogo de nuestro mundo debe colocarse en el punto común donde se distribuyen las funciones, las acciones, las competencias que permitirán definir tal entidad como animal o material, tal otra como sujeto de derecho, ésta como dotada de conciencia, aquélla maquinal, esa otra como inconsciente o incapaz (Latour 2007, 35).

Esta ciencia simétrica no busca describir hechos ni leyes de los fenómenos naturales o sociales, sino mapear las redes de relaciones, mediaciones y competencias que determinan cómo cada entidad se constituye y se reconoce dentro de la realidad moderna. Desde esta perspectiva se revela que la naturaleza, la sociedad o la ciencia no son categorías puras ni independientes, sino productos de interacciones complejas de poderes, agencias y alianzas inesperadas.

El cine constituye un acontecimiento moderno porque introduce una nueva forma de mediación y representación del mundo, al registrar y proyectar imágenes que actúan como testigos de la realidad. Desde la perspectiva de las modernidades coloniales, el cine etnográfico surgió como un instrumento para visualizar, clasificar y controlar a los sujetos colonizados, produciendo asimetrías de representación: los pueblos indígenas eran observados y categorizados por los modernos, mientras su cultura, sus prácticas y sus cuerpos se transformaban en objetos de conocimiento para audiencias externas. La noción de representación no puede separarse de la medialidad, es decir, de los medios y técnicas mediante los cuales los actores, saberes y mundos son visibilizados, comunicados y reconocidos. En la modernidad, la representación ha estado históricamente mediada por tecnologías —como la cámara, el archivo, la fotografía y el cine— que distribuyen la autoridad para hablar y actuar. De este modo, los modernos construyen categorías de conocimiento y legitimidad, mientras los no modernos —los pueblos indígenas, los subalternos y los actores no humanos— dependen de esa mediación para existir dentro de la esfera reconocida por la ciencia, la ley o la cultura dominante. Los medios de comunicación, el cine etnográfico y los archivos coloniales han servido históricamente para imponer la cosmovisión de los modernos, clasificando a los no modernos, a los indígenas y a los subalternos según criterios occidentales de racionalidad y valor.

## **Antropología, técnica y tecnodiversidad**

Los primeros enfoques antropológicos sobre la técnica retomaron la idea de un desarrollo tecnológico lineal y universal aplicable a todas las culturas. Desde esta

perspectiva, dicho desarrollo implicaba una transición de un estadio de barbarie hacia la civilización. Por ejemplo, el supuesto retraso de los pueblos amerindios en la metalurgia se interpretaba como un atraso del proyecto civilizatorio, en lugar de atender a la especificidad de las condiciones geológicas del territorio y a la relación que los seres humanos establecen al habitarlo. La herencia de esta visión es la llamada división tripartita de las edades: piedra, bronce y hierro. Esta clasificación fue propuesta por el arqueólogo Christian Thomsen entre 1816 y 1819, con el propósito de organizar armas y herramientas de distintos materiales para su exhibición en museos, basándose en los hallazgos arqueológicos en territorios escandinavos. Tal sistematización sigue siendo popular en numerosos museos y en la divulgación científica. Aunque los arqueólogos utilizan categorías más especializadas —paleolítico, mesolítico, calcolítico y neolítico—, en realidad siguen esta misma lógica al entender el desarrollo tecnológico de forma lineal y universal.

Yuk Hui crítica la visión universal de lo tecnológico. Su propuesta se inscribe en el denominado giro ontológico de la antropología que, busca responder, en parte, a los problemas de la modernidad a través de la ontología propia de las culturas no occidentales. Hui desarrolla los conceptos de cosmotécnica y tecnodiversidad para sostener que no existe una técnica universal, lineal y homogénea, sino múltiples técnicas asociadas a diversas cosmovisiones (Hui 2021, 41). Asimismo, adopta el concepto griego *kósmos* (κόσμος) —que compara con el concepto de *dào* (道)— para pensar en la unidad entre lo moral y natural, entre el orden de lo humano y lo no humano, o entre la cultura y el entorno en que se desarrolla. Para ejemplificar algunas de sus ideas, usaremos el texto denominado *Yuèjué shū* (registros perdidos del estado de Yuè), atribuido a Yuán Kāng (siglo I d. de C.), en el cual se narra lo siguiente:

En tiempos de Xuanyuan, Shennong y Hexu, las armas se hicieron de piedra para cortar árboles y construir palacios. Al morir eran enterradas de forma sagrada. Los sabios siguieron principios espirituales. En los tiempos de Huangdi, las armas se hicieron de jade para cortar árboles, construir palacios y explotar la tierra. El jade era un material con cualidades espirituales y los sabios siguieron sus principios. Por ello eran enterradas de forma sagrada. Al llegar los tiempos del Emperador Yu, las armas se hicieron de bronce para construir ciudades imperiales y canalizar al río amarillo y el Yangzi, y que así fluyeran de modo regular hacia el mar del este. El mundo se regulaba como un palacio. ¿No era este el poder de los sabios? Hoy, con la elaboración de armas de hierro podemos intimidar tres ejércitos; el mundo, al escuchar esto, no se atreve a ceder. Este es el poder espiritual de las armas de hierro. El rey tiene el poder moral de los sabios (Wiesheu 2012, 22).

Este texto, sorprendentemente parecido al sistema trinomial de eras, incorpora una edad de jade, que corresponde a la especificidad del desarrollo tecnológico en China. En esta ordenación destaca la unidad entre los órdenes tecnológico, espiritual, moral y político. En la cosmovisión china, los sabios reyes de la antigüedad encarnan un orden cosmológico, entendido como la unidad entre lo natural y lo político, es decir, el mandato del cielo. En el texto no se establece una relación entre el desarrollo tecnológico y el desarrollo moral, y mucho menos sugiere que una edad sea superior a la anterior. Más bien, parece insinuar que con la invención de las armas de hierro las guerras se tornan más sofisticadas y violentas.

Otro pensador chino, Wang Bi (siglo III), declara lo siguiente: “A medida que las murallas de las ciudades aumentan en altura, las máquinas de asedio se hacen más fuertes. A medida que las ventajas materiales se multiplican, las expectativas se intensifican” (Lynn 1999, 40). Inspirado en el pensamiento antibelicista del Lao-Tse, Wang Bi considera que el desarrollo tecnológico-militar implica una pérdida en lo moral. Pero aún más, considera que este desarrollo en tecnologías bélicas conlleva una escalada de violencia.

## **Cine documental, cine etnográfico y wéstern**

Los géneros cinematográficos no constituyen meras convenciones narrativas o estéticas, sino que definen expectativas epistemológicas y perceptivas, estableciendo cómo los espectadores interpretan lo que ven y qué se considera verosímil o verdadero. El género organiza la mirada, delimita los modos de representación y, al mismo tiempo, distribuye autoridad sobre los actores y los mundos que se muestran. El cine no solo relata historias, sino que actúa como técnica de mediación entre sujetos, saberes y mundos, construyendo visibilidad y legitimando cosmovisiones particulares.

El cine documental y la no ficción pretenden capturar la realidad, ofreciendo la apariencia de una representación objetiva del mundo. Sin embargo, esta pretensión nunca es neutral ni automática. La cámara, el montaje, el encuadre y la narrativa funcionan como técnicas de mediación, que organizan lo visible, estructuran la experiencia del espectador y distribuyen autoridad sobre lo que se considera real y verificable.

El cine documental etnográfico surgió como un intento de registrar y analizar culturas consideradas exóticas o no modernas, mostrando prácticas, rituales y formas de vida desde la perspectiva del observador moderno. A la luz de las reflexiones de Bloor y Latour sobre la asimetría, puede afirmarse que los sujetos

filmados dependen de la mirada del realizador para reconocerse, mientras el observador conserva la autoridad para clasificar, interpretar y definir qué se considera cultura, conocimiento o acción válida.

Por último, el wéstern es un género cinematográfico que narra historias supuestamente ambientadas en el Oeste de Estados Unidos, durante los siglos XIX y XX, centradas en la expansión territorial, el encuentro con lo que se considera salvaje y la vida de colonizadores, pioneros y pueblos indígenas. Sus relatos suelen mostrar conflictos entre estos grupos, con héroes que encarnan valores de la modernidad colonial: la conquista, la ley, la propiedad y el orden. El proyecto de modernidad expresó sus fantasías y sus miedos con mayor sinceridad en el wéstern. Este género cinematográfico refuerza la lógica del propósito civilizatorio moderno, en el cual los pueblos indígenas se conciben como parte del pasado o como recursos simbólicos y culturales que legitiman la expansión territorial, la apropiación de tierras y la consolidación de la autoridad colonial. El wéstern naturaliza la violencia y la expropiación, construyendo una visión de mundo en donde la modernidad del colonizador se presenta como inevitable y superior.

## Cine y antropología: etnoficciones de indios de celuloide

Para comprender el papel de la etnicidad en la historia de los medios de comunicación se ha optado por empezar con el cine etnográfico. En primer lugar, el cine documental y la antropología —entendida como disciplina académica— coinciden históricamente en su desarrollo. Poco antes de que Malinowski publicara *Los argonautas del Pacífico Occidental* en 1922 y con ello sistematizara el método antropológico, Alcides Greca (1917), en Argentina, Edward Curtis (1914) y Robert Flaherty (1922), en Canadá, realizaron obras cinematográficas que podrían considerarse de carácter etnográfico. Estos filmes coinciden históricamente con el surgimiento del wéstern. Aunque ese género no se inscribe en el cine documental etnográfico, ambos coinciden en un sesgo moderno: la construcción de un carácter etnoficcional. El cine documental, en su aspiración propia de retratar la esencia de los pueblos nativos, termina por crear una ficción en torno a la etnicidad de los pueblos representados. La experiencia de vida del nativo escapa a la planificación del cineasta y la interacción entre cámara y actores produce elementos narrativos que escapan al control del observador. Esta “realidad” filmada se construye como relato, como escena dramatizada por la misma interacción entre observador y observado, produciendo imágenes que parecen objetivas pero que ya contienen una narrativa impuesta por la mirada moderna. Para describir las dinámicas de los orígenes del cine documental, el concepto de etnoficción revela que el cine no

puede separar la técnica de la representación, ni la observación del juicio sobre lo que es auténtico o esencial.

Estos primeros documentalistas —imbuidos en el espíritu de la modernidad— buscaban crear una representación digna y humana de los nativos. Aunque carecían de una metodología clara al momento de retratar las comunidades que filmaron, tenían la intención de documentar su forma de vida. Si bien el género documental aún no estaba definido, la intención de retratar a estas comunidades consideradas exóticas implicaba una inmersión prolongada, una atención a la vida cotidiana y, por supuesto, un diálogo con los nativos.

En lo que sigue, se revisarán los filmes de Alcides Greca, Edward Curtis y Robert Flaherty sin la intención de construir una historia del cine documental. Se trata más bien de una revisión arqueológica —en el sentido propuesto por Foucault— de los medios asociados a la representación de identidades étnicas. Nos interesa hablar tanto del sentido de las películas, como de sus condiciones de producción y sus implicaciones políticas en la configuración de la modernidad. Su producción también está asociada a un proceso de generación de otredades y diferencias. Lo que subyace a la realización de estas películas revela la lógica interna de la modernidad y, por extensión, la dinámica del extractivismo.

### ***El último malón (1917)***

Greca fue abogado, periodista y político. Mientras grababa *El último malón* (1917), ejercía como diputado de la provincia de Santa Fe, lo que en gran medida explica los recursos económicos destinados a la realización de la película. En este filme se busca retratar la última rebelión del pueblo Mocoví ocurrida en 1904. La cinta inicia con un breve prólogo que muestra un mapa de la provincia de Santa Fe, acompañado de titulares periodísticos sobre dichos acontecimientos, en los que se lee: “El MALÓN DE SAN JAVIER. Estado lamentable de la tribu mocoví. 48 MUERTOS, 90 HERIDOS”.

El término “malón” proviene del mapuche *maloca*, que puede traducirse como “ataque”. La Real Academia Española (RAE) registra dos acepciones de este término que son sumamente contrastantes: primero, “invasión de hombres blancos en tierra de indígenas, con pillaje y exterminio”; segundo, “ataque inesperado de indígenas contra poblaciones de españoles”. En el contexto del filme, el malón se refiere específicamente a una emboscada rápida a caballo realizada por pueblos indígenas contra los colonos.

En los primeros minutos del filme se observan escenas de la vida cotidiana del pueblo mocoví: niños jugando, mujeres en la cocina y un retrato del líder de la tribu. En el minuto 5:52 aparece Don Desiderio Balcaza, “viejo coplero de la tribu, que a manera del Quijote cabalga en flaco rocín” (Greca, 2018). Minutos después se muestran escenas de pesca y cacería, en ellas destaca la caza de avestruces a caballo. También se incluyen imágenes de nativos mocovíes enlazando ganado desde sus caballos con gran destreza.

Poco después comienza el argumento del filme, que puede describirse como un conflicto entre un cacique blanco y su hermano bastardo mocoví por el amor de una mujer mestiza. En una fiesta popular —en donde Greca busca retratar la música tradicional de los mocovíes a pesar de ser un filme mudo— el indio invita a bailar a la mujer mestiza, lo que provoca la ira del cacique. Este acontecimiento desató una escalada de violencia entre nativos y colonos: el cacique secuestra a la mujer mestiza, mientras que los indios sabotean el telégrafo, lo que pone en alerta al pueblo entero.

Se menciona al valiente gaucho Feliciano Luna, a quién “los indios habían robado unos caballos” y que decide reclamarlos. En el enfrentamiento, el gaucho muere, lo que inicia la revuelta. Los indios mocovíes recorren la ciudad a caballo mientras los colonos disparan sus rifles desde las azoteas. Un cartel anuncia: “Por un espacio de dos horas el pueblo estuvo expuesto a la saña del indio que correteaba por sus calles”. A continuación, se muestran escenas de indios agonizando en el suelo, mientras caballos y perros deambulan en un paisaje desolador.

Después, comienza la cacería de la población mocoví: se ven chozas siendo quemadas y nativos perseguidos a caballo. El melodrama continúa con un pequeño grupo de rebeldes mocovíes que persiguen al cacique para rescatar a la mujer mestiza. Ella, tras dos días atada en un poste, logra liberarse por sí misma y extrae un cuchillo oculto en su vestido. Finalmente, la pareja escapa a caballo rumbo al Gran Chaco. En la vida real, los nativos se desplazaron de su territorio para sobrevivir.

Poco podemos saber de los motivos reales de dicha rebelión. Lo que sí podemos resaltar es que la narrativa de Greca crea una representación del sujeto mocoví de carácter romántico y trágico, en la que el amor da sentido a la rebelión. Aunque se trata de una justificación ficcional de los acontecimientos, las narrativas oficiales que aparecen en los periódicos de la época representan al indio como un ser violento, irracional y bárbaro. Asimismo, la literatura gauchesca reforzaría este arquetipo del indio como enemigo a exterminar.

## *In the Land of the Head Hunters (1914)*

Edward Curtis fue fotógrafo independiente especializado en retratos. En un momento de su carrera, Curtis conoció a la princesa Angeline —nombre cristiano de Kickisomlo, la hija del jefe Seattle—, a quien fotografió. Vendió dicha fotografía para su exposición en la National Photographic Society, acontecimiento que marcaría el inicio de su trayectoria como fotógrafo dedicado a retratar a nativos americanos.

Esta experiencia le sirvió para ofrecer sus servicios a diversos antropólogos, lo que le permitió aprender en el trabajo de campo la manera de relacionarse con los nativos. De esta forma, encontró en la fotografía la posibilidad de capturar las formas de vida de estas comunidades que, desde su perspectiva, estaban condenadas a desaparecer.

Uno de sus proyectos más ambiciosos fue la publicación de *The North American Indian*, una monumental serie de veinte volúmenes que reunió más de 1500 fotografías de los pueblos nativos de Norteamérica. Aunque se trataba de un etnólogo aficionado, Curtis asumió la dirección del trabajo de campo, la redacción y la edición, contratando especialistas y colaboradores nativos. El proyecto, que se prolongó durante dos décadas, dio como resultado más de 40 000 imágenes y 10 000 grabaciones sonoras en cilindros de cera.

En 1911, para financiar el proyecto, creó un espectáculo titulado *Indian Picture Opera*, en el que proyectaba imágenes acompañadas de música en vivo inspirada en los pueblos nativos, además de su propia voz narrando las escenas. Un año después emprendió la filmación de *In the Land of the Headhunters* en el territorio kwakiutl, en la Columbia Británica. Curtis empleó diversas técnicas de fotografía y cine, lo que realzó la calidad técnica de la obra a pesar de las condiciones climáticas y geográficas del territorio. Este filme fue el primero en contar íntegramente con actores nativos en su reparto.

La trama de la película es relativamente compleja, pues sigue un ciclo mítico del pueblo kwakiutl que Curtis intenta adaptar. En la historia, el protagonista, llamado Montana, se enamora de una mujer prometida a otro miembro de una tribu. Para obtenerla debe demostrar su valor mediante hazañas y combates con la tribu rival, caracterizada por la práctica de la brujería. Por ello, la historia incluye secuencias de carácter ritual —danzas, ceremonias y ritos funerarios— junto con episodios de violencia ritualizada, como enfrentamientos, danzas de guerra, exhibición de cabezas trofeo, prácticas mágicas, entre otros. Narrativamente, el filme puede describirse como un melodrama de aventura y romance que se apoya

en episodios espectaculares para mostrar prácticas ceremoniales y una guerra ritualizada, con objetos de materialidad distintiva como máscaras, tocados y canoas.

Para la época en que Curtis filmó la obra, las comunidades kwakiutl ya no practicaban la decapitación ritual ni muchas de las ceremonias que aparecen en pantalla. Desde finales del siglo XIX, el gobierno canadiense había prohibido los *potlatch* —fiestas ceremoniales fundamentales para esas culturas— y perseguido diversas expresiones religiosas indígenas bajo políticas de asimilación. Curtis, en su filme, proyectaba una idea de lo que debía ser un indio “verdadero”. El énfasis en lo ritual responde, fundamentalmente, a la mirada del propio director. Si bien los pueblos filmados colaboraron activamente y aportaron conocimientos, fue Curtis quien seleccionó, reorganizó e incluso pidió recrear ceremonias, danzas y vestimentas ya en desuso.

De tal manera, el trabajo de Curtis puede entenderse como un intento de preservar en imágenes la forma de vida y narrativas propias de estos pueblos nativos. Curtis conocía de primera mano la violencia ejercida contra estas comunidades por parte de los colonos y, sin embargo, no buscó retratar dicho conflicto, sino representar un pasado idealizado, sin los procesos de aniquilación, desplazamiento y despojo propios de la colonización. Así, la condición de los nativos que aparecen en dicho filme es la del espectro: su presencia encarna la contradicción de un mundo que está a punto de desaparecer y debe preservarse en fotografía y cine.

Mientras que Greca concibe el cine como una forma de protesta política que busca transformar la narrativa oficial, Curtis se enfoca en la potencia del cine como archivo, capaz de invocar la memoria —idealizada— de pueblos al borde de la desaparición.

## ***Nanook of the North (1922)***

El caso de *Nanook of the North* (1922) de Robert Flaherty, la creación y producción del filme resultan más interesantes que la narrativa de la propia película. Flaherty era ingeniero y trabajaba para una compañía ferroviaria como explorador en busca de minas de hierro. En una de sus expediciones llevó consigo una cámara de video para filmar a los pueblos nativos y entregar una especie de reporte visual. De esta manera, Flaherty entró en contacto con el pueblo inuit.

El primer material fílmico que grabó se perdió en un incendio provocado por él mismo mientras fumaba trabajando en la edición de los materiales. Flaherty admitió que ese primer registro no era de su agrado —posiblemente por la

ausencia de una narrativa—, por lo que en su siguiente expedición elaboró un plan de trabajo o, si se quiere, una especie de guion. Al igual que Curtis, buscó recrear la vida del pueblo inuit antes de la colonización. Sin embargo, aquí no hay una intención de contar una historia, sino de retratar la vida. Hay una especial atención en lo cotidiano, pero se trata de una etnoficción ya que estas imágenes son construidas para representar la vida del pueblo inuit al margen del mundo moderno. Por ejemplo, el protagonista de la película, Nila Alakariallak —llamado en el filme simplemente Nanook—, solía cazar con un arma de fuego; sin embargo, Flaherty le pidió hacerlo de forma tradicional.

**Figura 1**



La película *Nanook or the North* muestra especial atención a lo cotidiano y las formas de subsistencia, aunque adecuadas mediante la ficcionalización de la vida.

Fuente: *Nanook of the North* (1922) de Robert Flaherty.

A Flaherty se le atribuye no solo el éxito económico del documental, sino también una tendencia a destacar los aspectos más exóticos de las culturas representadas, creando una visión ficcional sustentada en su contraste con la modernidad. A diferencia de las obras de Greca y Curtis —que no solo pasaron desapercibidas, sino que incluso se consideraron desaparecidas durante mucho tiempo—, la obra de Flaherty alcanzó éxito comercial y, por ello, se posiciona dentro de los estudios

de cine, como el primer documental de carácter etnográfico. Tras el éxito de *Nanook of the North* (1922), Robert Flaherty continuó desarrollando su aproximación al cine etnográfico, explorando la vida de comunidades indígenas y rurales a través de un enfoque que combina observación, reconstrucción y escenificación.

Si leemos entre líneas las condiciones de producción del documental, se revela su potencia política. El documental es capaz de crear imágenes de otredad, visibilizar las diferencias y transformar las narrativas. Entre los siguientes proyectos de Flaherty, tenemos *Louisiana Story* (1948), documental encargado por la compañía Standard Oil con la intención de mostrar el supuesto impacto positivo de la industria petrolera en las comunidades rurales de Luisiana. Flaherty se propuso registrar la vida cotidiana de una familia cajún, mostrando su relación con el río, la pesca y la agricultura, mientras introducía discretamente la llegada de la industria petrolera como elemento de progreso y modernidad. Lejos de representar de manera neutral las identidades de los pueblos originarios, este cine funciona como un dispositivo de captura, registro y legitimación del proyecto moderno. La película evidencia que la pretensión de objetividad en el documental etnográfico es siempre relativa, mediada por relaciones de poder, intereses económicos y decisiones técnicas, configurando un espacio donde la representación y la cosmovisión del moderno determinan qué se ve y cómo se ve.

En este punto resulta necesario abrir una discusión hacia tensiones que emergen entre la mirada externa y la posibilidad de una representación propia. Si el documental etnográfico evidencia los límites de la objetividad y la influencia de intereses ajenos, también plantea la urgencia de cuestionarse sobre quién tiene la voz y, por lo tanto, el poder de narrar. La problematización de estas dinámicas lleva a las siguientes preguntas: ¿cómo pueden los pueblos originarios representarse a sí mismos?, ¿qué tienen que decir?, ¿la introducción de las tecnologías occidentales implica la desaparición de sus formas de vida y de su cultura?

## El cine nativo frente al extractivismo

El cine nativo se define como aquel realizado por los miembros de comunidades indígenas. A diferencia del cine etnográfico tradicional, en el que los sujetos eran filmados desde la mirada externa del cineasta moderno, el cine nativo surge desde la perspectiva interna de la comunidad, articulando sus cosmovisiones, saberes y valores culturales. Este enfoque permite recuperar la autenticidad de la experiencia vivida y cuestionar las categorías impuestas por la mirada externa, así como la lógica extractivista que ha dominado la representación cinematográfica de los pueblos originarios. Conviene recordar que las categorías asociadas a la etnicidad

no pueden separarse de los procesos de modernidad, pues las nociones que definen “lo indígena”, “lo nativo” o “lo no moderno” surgieron históricamente en el marco del proyecto modernizador y colonial. Las culturas indígenas y los pueblos originarios no deben entenderse como entidades estáticas; por el contrario, sus prácticas, saberes y expresiones culturales son híbridos, resultado de encuentros históricos con otros mundos, tecnologías y sistemas de conocimiento. Esta hibridación no implica pérdida de autenticidad, sino una capacidad de adaptación y resistencia, en la que la identidad se construye de manera autónoma frente a las imposiciones externas.

En diciembre de 1978 se lanzó al espacio el satélite de telecomunicaciones canadienses *Anik B*. El Departamento de Comunicaciones de Canadá buscaba introducir las tecnologías de radiodifusión en el norte del país. Los primeros programas de radio y televisión que llegaron a este territorio se transmitían en inglés o francés. La asociación Inuit Tapirisat, se manifestó en contra de que el pueblo inuit fuera considerado únicamente un mercado más para las empresas del sur y exigió que el gobierno garantizara el control del pueblo inuit sobre los servicios de radio y televisión.

De esta iniciativa nació el *Inuit Broadcasting Corporation*, “una televisión hecha por y para inuits”; sin embargo, sus oficinas permanecían en la capital, Ottawa, al sur del país. Posteriormente, excolaboradores fundaron *Isuma Production*, la primera productora de cine y televisión inuit.

En 1994, Zacharias Kunuk publicó el documental *¡Ajainaa!* —cuyo significado en español es “aún” —, en el que “los ancianos *igloodik* debaten sus puntos de vista sobre la vida inuit contemporánea” (Kunuk, 1994). A continuación, se cita un diálogo entre Atuat Akkitirk y Emile Immaroituk, una pareja de adultos mayores que se dedican al canto tradicional del pueblo inuit:

Atuat: ¿Debemos seguir escuchando y respetando a nuestros mayores y semejantes en la sociedad actual?

Emile: Esos valores no han cambiado hoy en día. Solo hemos adaptado las antiguas creencias que teníamos a las del cristianismo. Escuchar y respetar a los demás no ha cambiado en nuestra cultura. Seguimos viviendo en el mismo planeta y las leyes de la naturaleza siguen siendo las mismas. Así seguiremos hasta que nuestra tierra llegue a su fin (Kunuk, 1994).

Si el documental de Flaherty buscaba capturar la vida del pueblo inuit antes de su desaparición, en *¡Ajainaa!*, encontramos una reflexión sobre el papel de los

valores del pueblo inuit en el mundo moderno y su relación con la tierra. Existe una conciencia de que sus modos de vida se han transformado; sin embargo, permanecen vigentes, es decir, continúan actuando bajo un sistema de valores propios. La evangelización y la colonización constituyen puntos de inflexión en sus formas de vida, pero no implican una ruptura definitiva.

La introducción de dispositivos tecnológicos en contextos coloniales —como la cámara de video— funcionó inicialmente como herramienta de control y colonización. Estos aparatos permitían registrar, clasificar y representar a los pueblos colonizados según los intereses de los modernos: su vida, sus rituales y sus territorios eran observados, archivados y, en muchos casos, reinterpretados para reforzar narrativas de progreso, civilización y dominación. La técnica, en este sentido, no era neutral; su función estaba inseparablemente ligada al poder, reproduciendo jerarquías, asimetrías y discursos hegemónicos. Sin embargo, cuando estos mismos dispositivos son apropiados por los pueblos colonizados, el sentido de la técnica se transforma. La cámara, por ejemplo, deja de ser un instrumento de archivo y exposición y se convierte en un medio de autorrepresentación, memoria y reflexión crítica. Los sujetos, que antes eran objeto de observación, ahora se vuelven sujetos activos, capaces de construir narrativas, cuestionar estereotipos y producir imágenes que reflejan su cosmovisión y sus valores. La tecnodiversidad implica que no existe un único modo correcto de usar una tecnología; las herramientas técnicas se resignifican en función de las necesidades, los saberes y los objetivos de cada comunidad. Así, la cámara o cualquier dispositivo no solo reproduce la mirada moderna, sino que también puede integrarse a prácticas culturales locales, transformándose en un medio para la resistencia simbólica, la preservación de la memoria y la afirmación de identidad.

Hablar del cine en relación con los pueblos nativos no puede reducirse al acceso a cámaras de video o salas de proyección. No se trata únicamente de la disponibilidad de la electricidad, de la llegada del equipo o de la existencia de conexión a plataformas digitales. Lo verdaderamente relevante es comprender qué mediaciones culturales, simbólicas y comunitarias se activan cuando los dispositivos técnicos asociados al cine dialogan con los modos propios de narrar, recordar y habitar el mundo. *¡Ajainaa!* es un ejemplo de cómo el cine puede propiciar un diálogo: una forma de conversación entre generaciones, pero también entre cosmovisiones. *¡Ajainaa!* es el testimonio de un pueblo que no solo busca sobrevivir a la modernidad, sino también aportar maneras de pensar y habitar el mundo.

Figura 2



En *¡Ajainaa!* la representación de lo cotidiano es más realista considerando el uso de tecnologías modernas para el transporte, la caza y la comunicación. La cámara no se limita a reflejar la visión moderna; incorpora dinámicas culturales propias de cada comunidad, convirtiéndose en herramientas de resistencia simbólica.

Fuente: ¡Ajainaa! (1994) de Zacharias Kunuk.

Si retomamos la obra de Greca y observamos cómo la colonización transformó la vida del pueblo mocoví, encontramos la introducción del caballo en las actividades cotidianas. Antes de la colonización, los pueblos amerindios no habían domesticado ningún animal que funcionara como vehículo. El caballo, entendido como dispositivo técnico, condensa el poder colonial y civilizatorio. A continuación, citamos las palabras del cineasta mapuche Francisco Huichaqueo, pronunciadas en el marco del segundo Coloquio Internacional de Cine y Filosofía, realizado en la Ciudad de México en 2024:

El caballo fue introducido a América por la conquista; sin embargo, el pueblo mapuche lo recibió, tomó esta nueva tecnología y la transformó con fines espirituales, alimentándolo con otras hierbas, otras aguas, tratando a este ser, más que humano, con un cariño especial, no como un animal de carga, sino como un espíritu nuevo. Su llegada se extendió como un rumor: el río se lo dijo a la

piedra, la piedra al árbol, el árbol al otro, y todos notaron la llegada de este otro y recibieron su espíritu (Huichaqueo, 2024).

La analogía del caballo mapuche permite justificar la exploración del cine como modo de tecnodiversidad. Así como el caballo, introducido por los conquistadores, fue resignificado por el pueblo mapuche con fines espirituales y relacionales, las tecnologías modernas pueden ser apropiadas y transformadas por comunidades originarias según sus propios valores, cosmovisiones y necesidades culturales. Si el caballo deja de ser el emblema del poder colonial, el cine puede emplearse para la emancipación política y espiritual. Se trata de reinventar las potencias del cine, de crear un lugar para el acontecimiento de lo inesperado, de poner en diálogo el imaginario propio de las culturas nativas con las potencias técnicas de la cámara de video. Así, Francisco Huichaqueo busca renombrar el cine para entender la especificidad del cine mapuche. Afirma que:

En Mapuche, el “as” es la norma, las reglas de la tierra, lo que resuena en todo. A mí se me ocurrió ponerle “*as asum pelontung*”, el *pelontung* es la luz que se presenta ante nuestros ojos, como el cine es una luz que se presenta ante nuestros ojos. Pero este *pelontung*, este cine mapuche, se da en estados espirituales, en el entre sueño. Es la revelación que se ofrece ante ti, aparecen sin solicitarlas, porque el entorno, el mundo vivo, te las presenta. Pienso la relación entre normas de la tierra y las imágenes que nos habitan. En la cosmovisión mapuche, todos los seres sueñan. Entonces, el cine mapuche no es un dispositivo de captura de lo real, sino un espacio de apertura a otras experiencias, a los sueños de la tierra, los sueños vegetales y los sueños minerales. Se busca abrir un espacio para experimentar temporalidades no humanas, de tejer relaciones entre pueblos y tierras (Huichaqueo, 2024).

Dicho esto, y considerando las temporalidades minerales, deseo referirme al documental realizado por José Luis Matías Alonso, integrante del colectivo *Ojo de tigre: Comunicación comunitaria*, dedicado al cine y la radio indígena en la región de la Montaña de Guerrero. Este documental, titulado *El mineral o la vida* (2017), es descrito por su director como “la historia de resistencia y lucha de los pueblos originarios del estado de Guerrero, ante proyectos extractivos capitalistas del siglo XXI. Son los Na Savi, los Me’Phaa y los nahuas quienes defienden su tierra y territorio de las grandes mineras canadienses e inglesas que son apoyadas por el gobierno (Matías Alonso 2017).

Citamos a continuación un fragmento del documental en forma de un palimpsesto de testimonios de habitantes de dicha región:

Estos cerros, estas montañas, son los dadores de nuestra vida. Es la madre tierra, es aquí, allá y en todos lados. [...] Para nosotros es algo sagrado. El agua es sagrada. El viento es sagrado. Los árboles son sagrados. Así nos lo transmitieron nuestros antepasados. [...] Como mujeres, como madres, estamos en nuestro derecho de defender nuestras tierras. No queremos que entre la minería (*El mineral o la vida* 2017).

**Figura 3**



El documental *El mineral o la vida* despliega el diálogo comunitario a través de diversas entrevistas y el registro de asambleas. El filme evidencia una estrecha relación de los sujetos filmados con la región, donde el contacto no se fundamenta en una lógica extractivista.

Fuente: *El mineral o la vida* (2017) de José Luis Matías Alonso.

Es necesario preguntar, ¿qué tipo de relación se entabla entre el territorio y la minería corporativa? La minería implica una compleja red de agentes y técnicas basadas en la extracción. Se trata de una movilización de diversos recursos: naturales, monetarios, políticos y sociales. La minería a cielo abierto no solo implica la alteración del paisaje, sino también la modificación, e incluso la destrucción, de relaciones sociales y ecológicas, de comunidades humanas y no humanas que

habitan en el territorio. ¿Qué significaría para el rumbo de la política energética dejar de concebir el territorio únicamente como recurso o mercancía y, en cambio, reconocerlo como un ensamblaje complejo de relaciones entre humanos y no humanos? ¿Cómo devolverles el carácter sagrado a las montañas, los bosques y los ríos?

Citando al antropólogo Carlos Arturo Hernández, en su estudio sobre el chamanismo otomí: “la percepción del territorio parte de una perspectiva relacional, incapaz de separar la naturaleza de la cultura [...]. La tierra es cuerpo y sus elementos comparten con el cuerpo humano afectos, agencias, emociones e intenciones” (Hernández 2022, 143). El retorno de lo sagrado implica tanto una crítica al antropocentrismo como la reaprehensión de un sentir del mundo como un tejido vivo de relaciones. Cuando un río es escuchado, cuando una montaña es llamada por su nombre, cuando el bosque vuelve a ser morada y no materia prima, lo sagrado reaparece, no como creencia, sino como una forma de habitar el mundo. No se trata simplemente de ocupar un espacio, sino de participar en un tejido de correspondencias. En esta dirección, el perspectivismo amerindio, desarrollado por Eduardo Viveiros de Castro (2010), describe cómo en muchas cosmologías indígenas de América, todos los seres son personas, dotados de conciencia, afectos y mirada propia. La diferencia entre humanos y no humanos no es de “naturaleza”, sino de punto de vista. Cada especie ve el mundo desde su propio cuerpo y posición. Todos los seres son capaces de soñar.

¿Cómo podemos pensar la dimensión afectiva de la tierra? ¿Cómo entender los sueños de la tierra? ¿Cómo acercarnos a estas temporalidades animales, vegetales y minerales? En un primer momento, podría pensarse que se trata únicamente de un proceso de antropomorfización de la materia inanimada; sin embargo, citando la obra de la activista Jane Bennet, antropomorfizar tiene sus ventajas:

En el materialismo vital, un elemento antropomórfico puede revelar todo un mundo de resonancias y semejanzas —de sonidos e imágenes que resuenan y rebotan mucho más de lo que sería posible si el universo tuviera una estructura jerárquica— [...]. Así, una pizca de antropomorfismo puede servir para catalizar una sensibilidad que encuentra un mundo habitado, no por categorías de ser ontológicamente diferenciados (es decir, entre sujetos y objetos), sino por materialidades con composiciones y potencias diversas (Bennet 2022, 218).

El cine puede funcionar como una técnica para evocar este materialismo vitalista que se expresa en la cosmovisión de diversos pueblos indígenas a lo largo de nuestro continente. El ámbito de lo estético (el sentir) tiene una incidencia en lo político (el habitar). En este cine se abre la posibilidad de otorgar voz a la tierra,

de comprender sus afectos y efectos. A través del encuentro con estas otras sensibilidades es posible cuestionar los fundamentos de la metafísica, imposibles de interpelar únicamente a través de la razón, pues se confunden con la racionalidad en sí misma y con el acontecimiento mismo de la civilización. El cine nativo no solo amplía el campo de la representación audiovisual, sino que cuestiona los fundamentos ontológicos de la modernidad.

En este texto hemos cuestionado la universalidad de la técnica para pensar en las posibilidades del cine indígena y sus aportaciones en la construcción de otra metafísica. Este diálogo entre realizadores implica, a su vez, un diálogo entre cosmovisiones y formas de entender nuestra relación con el mundo. En este cine, también encontramos cuestionamientos puntuales a las dinámicas extractivistas del capitalismo, que —como ha demostrado Heidegger— en su esencia se encuentra el despliegue de la metafísica occidental.

El cine indígena revela que las imágenes pueden funcionar como espacios de disputa ontológica, capaces de interrumpir la metafísica occidental que ha sostenido al capitalismo extractivista y al régimen técnico que define al antropoceno. El cine nativo opera como una forma de tecnodiversidad, pues resignifica una tecnología moderna dentro de cosmologías que no separan radicalmente naturaleza y cultura, imagen y vida, técnica y espiritualidad. Más que establecer una cronología o un canon, lo que aquí interesa es subrayar cómo estas obras producen modos alternativos de ver y pensar el mundo, cuestionando las categorías heredadas de la modernidad y abriendo otras posibilidades metafísicas que no se fundan en la separación entre sujeto y objeto, sino en relaciones de reciprocidad, copresencia y continuidad entre los seres. El cine nativo hace visible esta ontología al permitir narrativas en las que la cámara no ocupa un punto de vista soberano ni trascendental, sino uno situado, afectado y afectivo. El montaje, el sonido, el ritmo y la relación con el territorio producen imágenes que no buscan dominar ni explicar, sino hacer coexistir perspectivas, incluyendo aquellas de seres más-que-humanos. De este modo, el cine indígena no solo amplía el campo estético, sino que despliega horizontes filosóficos que ponen en crisis las categorías centrales de la modernidad y abren la imaginación hacia cosmologías que siguen vivas y que continúan generando sentido en el presente.

## Referencias

- Alonso, José Luí Matías. 2017. *El mineral o la vida*. Ojo de tigre. 37 minutos.
- Bennett, Jane. 2022. *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Bloor, David. 1976. *Knowledge and social imagery*. Londres: Routledge.

- Castro, Santiago. 2000. Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la “invención del otro.” En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires: CLACSO.
- Curtis; Edward. 1914. *In the Land of the Head Hunters*. World Film Company. 65 minutos.
- Flaherty, Robert. 1922. *Nanook of the north*. Revillon Frères. 79 minutos.
- Flaherty, Robert. 1948. *Louisiana Story*. Productions Inc. for Standard Oil Co. of New Jersey. 78 minutos.
- Greca, Alcides. 1917. *El último Malón*. Greca Films. 97 minutos.
- Griffith, David. 1913. *The Battle at Elderbush Gulch*. General Film Company. 29 minutos.
- Heidegger, Martin. 2012. “La época de la imagen del mundo.” En *Caminos de bosque*. Segunda edición. Madrid: Alianza Editorial.
- Heidegger, Martin. 1997. “La pregunta por la técnica.” En *Filosofía, ciencia y técnica*. Tercera edición universitaria. Santiago de Chile: Universidad de Santiago de Chile.
- Hernández Dávila, Carlos Arturo. 2022. *El granizo sobre la sangre. El chamanismo católico de los otomíes del centro de México*. Buenos Aires: Sb editorial.
- Hui, Yuk. 2021. *Art and Cosmotechnics*. Minnesota: Minnesota Press.
- Hui, Yuk. 2020. *Fragmentar el futuro. Ensayos sobre tecnodiversidad*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Huichaqueo, Francisco. 2024 “Ponencia sin título” en el marco del II Coloquio Internacional de Cine y Filosofía: Entre la Tierra y el Pueblo. Centro de cultura digital. 11 de julio de 2024.
- Kunuk, Zacharias. 2001. *¡Ajainaa!* Isuma Productions. 52 minutos.
- Latour, Bruno. 2007. *Nunca fuimos modernos. Ensayos de antropología simétrica*. México: Siglo veintiuno editores.
- Rodríguez Lombardo, Mir. 2018. “Contra el antropocentrismo. Entrevista con Vandana Shiva.” *Revista de la Universidad de México*, núm. 844, dossier: 38-46.
- Lynn, Richard. 1999. *The classic of the Way and Virtue. A new translation of the Tao-te ching of Laozi as interpreted by Wang Bi*. Columbia: Columbia University Press.
- Malinowski, Bronislaw. 1922. *Los argonautas del Pacífico Occidental*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- Masayesva, Victor Jr. “Producers’ Forum 1: Uncovering the Lies.” Symposium at Two Rivers Native Film and Video Festival. Minneapolis. 1991.
- Morales Ríos, Manuel. *Béné wha lhall, béné lo ya’a. Identidad y etnicidad en la sierra zapoteca*. México: UNAM. 2013.
- Spivak, Gayatri. 2009. *¿Pueden hablar los subalternos?* Barcelona: MAC BA.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2010. *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Wiesheu, Walburga. 2012. “La reintroducción de una noción antigua. ¿Existió una Edad de Jade en la trayectoria cultural del surgimiento de la civilización china?” En *China. Estudios y ensayos en honor a Flora Botton Beja*. México: El Colegio de México.