

*Catherine Walsh*

Editora

# ESTUDIOS CULTURALES LATINOAMERICANOS

RETOS DESDE Y SOBRE LA REGIÓN ANDINA



**UNIVERSIDAD ANDINA  
SIMÓN BOLÍVAR**  
Ecuador



**ABYA  
YALA**

Quito, 2003



**ESTUDIOS CULTURALES LATINOAMERICANOS**  
**Retos desde y sobre la región andina**

*Catherine Walsh*  
**Editora**

Primera edición:  
Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala  
Quito, septiembre 2003  
Diseño gráfico, armado e impresión: Ediciones Abya-Yala

Cubierta: Raúl Yépez

ISBN: 9978-19-050-3

ISBN: 9978-22-328-2

Los aportes publicados en este libro, son de responsabilidad de sus autores

# CONTENIDO

## INTRODUCCIÓN

¿Qué saber, qué hacer y cómo ver?

Los desafíos y predicamentos disciplinares, políticos y éticos de los estudios (inter)culturales *desde* América andina

*Catherine Walsh* | 11

## I. ESTUDIOS CULTURALES LATINOAMERICANOS: PERSPECTIVAS CRÍTICAS

1. Las humanidades y los estudios culturales: proyectos intelectuales y exigencias institucionales  
*Walter D. Mignolo* | 31
2. Apogeo y decadencia de la teoría tradicional.  
Una visión desde los intersticios  
*Santiago Castro-Gómez* | 59
3. Estudios y otras prácticas latinoamericanas en cultura y poder: crítica de la idea de ‘estudios culturales latinoamericanos’ y propuestas para la visibilización de un campo más amplio, transdisciplinario, crítico y contextualmente referido  
*Daniel Mato* | 73

4. Historia de un asesinato por ocurrir, contado a la manera de una novela policiaca (o, colonialidad del poder y el futuro de los estudios culturales en América Latina)  
*Oscar Guardiola-Rivera* | 113

## II. (DES)IDENTIFICACIONES DISCIPLINARIAS Y LUCHAS DEL CONOCIMIENTO

1. Para una genealogía de la descolonización intelectual en los Andes  
*Zulma Palermo* | 131
2. Literatura, subjetividad y estudios culturales  
*Mabel Moraña* | 147
3. La literatura: entre el acontecimiento discursivo y la gesta real  
*Alicia Ortega* | 153
4. La disciplina histórica en Latinoamérica. Una lectura con los estudios culturales  
*Alberto G. Flórez-Malagón* | 159
5. Academia, lengua y nación: prácticas, luchas y políticas del conocimiento. Para una genealogía del campo académico en Colombia, 1853-1910  
*María del Pilar Melgarejo Acosta* | 171
6. Génesis de la lucha disciplinaria: pugna por el control de una nueva nación colombiana, 1910-1950  
*Sandra Lucía Castañeda Medina* | 189

## III. (POS)MODERNISMOS, SUBALTERNIDAD Y VISIONES HISTÓRICAS

1. Pasados hegemónicos, memorias colectivas e historias subalternas  
*Alfonso Torres Carrillo* | 197
2. Enfoque subalterno e historia latinoamericana: nación, subalternidad y escritura de la historia en el debate Mallon-Beverley  
*Guillermo Bustos* | 215

3. Familiares ocultos del discurso posmoderno sobre la cultura: utopía colonial y nostalgia fascista  
*Valeria Coronel* | 243
4. Las nuevas aventuras de la vanguardia en América Latina: modernismo, mímica poscolonial y el mobiliario de Beatriz González  
*Víctor Manuel Rodríguez* | 267

#### **IV. TECNOLOGÍAS Y PRODUCCIONES DEL CONOCIMIENTO**

1. La tecnicidad en búsqueda de los datos duros: estudios culturales y economías pedagógicas  
*Regina Harrison* | 291
2. Descolonizar las tecnologías del conocimiento: video y epistemología indígena  
*Freya Schiwy* | 303
3. La investigación de campo en los estudios culturales. Presuposiciones, fundamentos, amplitud y validez a partir de una etnografía en los Andes ecuatorianos  
*Miguel Huarcaya* | 315

IV

TECNOLOGÍAS Y PRODUCCIONES  
DEL CONOCIMIENTO

# DESCOLONIZAR LAS TECNOLOGÍAS DEL CONOCIMIENTO:

VIDEO Y EPISTEMOLOGÍA INDÍGENA

*Freya Schiwy\**

La carga colonialista de las geopolíticas del conocimiento implica la hegemonía de una estructura de pensar que percibe al Norte como fuente de ‘teoría’ mientras que el llamado Tercer o Cuarto Mundo parece producir ‘cultura’ o, en el mejor de los casos ‘conocimiento local’. Paralela a esta división conceptual se estableció la idea de que la tecnología –tanto de representación como industrial, genética o informática– se origina en los estados desarrollados del Norte. Los procesos de colonialización causaron, como explican Aníbal Quijano (1992, 1997) y también Walter Dignato (1994, 1995) si no la desaparición por lo menos la subalternización de las técnicas indígenas de representación y articulación epistémicas. En analogía a la división geopolítica colonialista de la labor intelectual, el medio audiovisual empleado por organizaciones indígenas comúnmente se considera una tecnología ‘occidental’ usada por culturas ‘orales’ (ver ej. Colombes, 1995).

No obstante, en Bolivia, Ecuador y Colombia, de hecho en casi todas las Américas, y en Australia, proyectos de comunicación y representación en vídeo e internet atestiguan el optimismo de las nuevas tecnolo-

\* Profesora de español en el Departamento de Lenguas Clásicas y Modernas, University of Connecticut (EE.UU.).

gías; un optimismo compartido entre activistas indígenas y antropólogos visuales como Faye Ginsburg (1994, 1995) y Terence Turner (1991a, 1991b). El optimismo se basa generalmente en dos aspectos fundamentales: uno, que el vídeo permite comunicaciones y representaciones descentralizadas; segundo, que el medio se libera de los requisitos de la alfabetización y de la educación estatal. Sin embargo, otros antropólogos visuales como James Weiner (1997), como algunos teóricos del cine como Stanley Aronowitz (1979), Teresa de Lauretis (1981), Catherine Russel (1999) insisten en que la tecnología no es neutra, que produce efectos involuntarios. Coinciden en que el vídeo ya inscribe una lógica de producción que es parte de los legados coloniales, patriarcales y capitalistas de la tecnología audiovisual y de las geopolíticas del conocimiento de las cuales el medio emergió y a las que sirvió. El tema obviamente tiene repercusiones para la discusión sobre la apropiación del medio escrito en los testimonios y los actuales esfuerzos de apropiarse del discurso académico y sus instituciones por individuos u organizaciones indígenas. También tiene que ver con la noción de los estudios culturales. ¿Quieren los estudios culturales mantener la división entre la teoría y su objeto, o apuntan a relaciones de poder y colonialidad que requieren de un cuestionamiento más profundo de las técnicas y contextos de producción de reflexiones? El vídeo indígena ofrece –creo– una perspectiva sugerente al respecto.

Las intervenciones de los teóricos del cine aluden a la lógica de la subalternidad. Es decir, al entrar en el discurso –o por extensión en el medio tecnológico de representación– ya se encuentran estructuras de comprensión que tienen que ser enfrentadas. Lo que no entra en esta lógica de contestación –lo que no se deja de alguna manera interpelar– no se puede comprender, no se puede hacer inteligible y efectivo<sup>1</sup>. La consecuencia es doble. Prescribe el acto crítico como una subversión de los códigos existentes, un acto que simultáneamente afirma a estos códigos como centro de enfoque. En el caso de la representación audiovisual, la solución estaría en revelar sus aspectos fetichistas a través de la composición de los planos y la duración de las tomas, una estrategia que encuentra sus soluciones estéticas en la oposición a Hollywood o el documental etnográfico. La mayoría de las producciones indígenas, sin embargo, no son experimentales en este sentido. Esquivan tanto la confrontación con los códigos cinematográficos hegemónicos como con las instituciones educativas. No obstante, reclaman la descolonización del medio y de las geopolíticas del conocimiento (*La otra mirada*, 1999). ¿Cómo debemos entender esto? Quizás es necesario dar un paso atrás y preguntar: ¿qué queremos decir al

hablar de la tecnología y su relación con el conocimiento? ¿Son las tecnologías el resultado de deseos particulares de saber o la producción del conocimiento depende de sus herramientas? ¿Es necesario o útil distinguir entre *techne* y *techné*, es decir entre los instrumentos del conocimiento y su empleo creativo?

En el video-cuento “Qati Qati” (1999) del aymara Reynaldo Yujra las escenas de una trama principal y trágica sobre la crisis de las creencias tradicionales se hilan con la representación de la labor productiva compartida entre hombre y mujer, de relaciones de intercambio recíprocas en el ayllu y en el espacio del mercado. El trabajo compartido y las relaciones recíprocas cuya existencia se afirma a nivel de la representación, hacen eco con la producción del vídeo y su circulación. Si el teórico cultural Stanley Aronowitz acertó en 1979 al decir que el cine es la forma de arte del capitalismo tardío, el trabajo videográfico indígena recuerda los esfuerzos del nuevo cine latinoamericano de los años 60 y 70 donde Getino y Solanas, también el grupo Ukamau en Bolivia, comprendieron el cine como un arma revolucionaria que se prestaba al modo socialista de producción (Solanas y Getino, 1973: 60; Sanjinés, 1979). En base a sus experiencias de hacer cine en Bolivia, Perú y Ecuador, Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau aún intentaron adaptar el cine a una práctica indígena-socialista, parecida al análisis de compatibilidad que José Carlos Mariátegui había elaborado en los años 20. Como expresó Sanjinés: “los indios, por sus tradiciones sociales, tienden a concebirse antes como grupo que como individuos aislados. Su manera de existir no es individualista” (Sanjinés, 1979: 65). Esta percepción de sus objetos fílmicos y revolucionarios llevó al grupo Ukamau a la integración de las comunidades quechuas y a la elaboración de guiones. También influenciaron sus estrategias de subversión estética del cine hegemónico como la preferencia por planos secuencia que lograban enmarcar un protagonista colectivo (62-65).

La transformación del proceso de producción y difusión por parte de los videoastas indígenas se distingue leve pero significativamente de esos proyectos anticolonialistas y antiimperialistas. Primero, igual que en los esfuerzos del nuevo cine latinoamericano, el trabajo de producción videográfico es colectivo y no especializado; pero el énfasis está en el hecho de que los pueblos indígenas ya están protagonizando el uso de la cámara y el proceso de producción en sí, inclusive, la decisión de trabajar sobre guiones, estrategias visuales, banda sonora, temas y análisis, así lo evidencia. Como dice el *Manual para facilitadores audiovisuales indígenas*, pu-

blicado por CEFREC/CAIB en Bolivia: “el objetivo del Autodiagnóstico Comunitario es que la propia comunidad jerarquice los problemas culturales y sus soluciones, es decir que las principales decisiones sean tomadas desde dentro de la propia comunidad, por consenso” (Red de Comunicación Intercultural, 1).

Hay variaciones en cuanto a la integración de las comunidades a los procesos de discusión dentro del grupo de producción, que se deben a las diferencias culturales entre los distintos contextos indígenas. Asimismo la propiedad y distribución de los vídeos se concibe de manera diferente, según prácticas de intercambio distintas en el altiplano y los llanos. La vídeoasta moxeña Julia Mosúa se refiere a un debate todavía irresoluto sobre la propiedad de las imágenes que las comunidades perciben como suyas, resultado de una labor gratuita. En cambio, Alfredo Copa, en la zona de Potosí, explicó que la comunidad considera las imágenes obtenidas de ella como propiedad de CEFREC/CAIB, es decir de los productores, mientras que el vídeoasta afirma su relación de reciprocidad, obligado a prestar sus conocimientos y servicios intelectuales y manuales según las necesidades de la comunidad (Mosúa, Copa, Pinto, 2000). Estas nociones de reciprocidad y relación personal guían, también, el intercambio con los donantes españoles que financian el proyecto en Bolivia, así como con otros contactos de distribución internacional, por ejemplo los académicos.

Lo que me interesa destacar aquí es que CEFREC/CAIB parecen alejarse de una lógica socialista de producción y consumo. Inscriben la tecnología audiovisual más bien en nociones indígenas de propiedad e intercambio que incluyen responsabilidades futuras hacia las comunidades. Esta rearticulación de la tecnología transforma la idea del producto libre vendible (fetichismo que se libera de su contexto humano) al contextualizarlo dentro de relaciones indígenas que implican al mercado pero que son distintos al capitalismo neoliberal. Oponen a las estructuras económicas globales de desigualdad que se rearticulan en términos de lo que Fernando Coronil (2000) llama el ‘globocentrismo’, demandas de reciprocidad y responsabilidad derivadas de largas historias de vivir en frontera con el capitalismo (Larson 1995). Esta subversión del mercado neoliberal, sin embargo parece ir más allá de la lógica subalterna porque cambia el enfoque a través de lo que Mignolo (2000) llamaría ‘la diferencia colonial’, al elaborar una modificación de las relaciones de intercambio a base de prácticas económicas indígenas.

Cuando Stanley Aronowitz hablaba del cine como el arte paradigmático del capitalismo tardío de finales de los 70, no se refiere solamente a los procesos de producción y distribución. Su crítica implica a la misma tecnología; la sucesión de imágenes en el tiempo que replica y constituye el ritmo capitalista de producción. Hace poco, James Weiner (1997) dio un juicio parecido sobre las posibilidades del video indígena. Ya que el medio audiovisual constituye la sociedad del espectáculo de Occidente, su uso por los pueblos indígenas solo puede llevar a la destrucción de sus culturas de origen al convertir sociedades basadas en relaciones ‘reales’ no mediatizadas en culturas del simulacro. Es claro que debajo del argumento de Weiner yace un deseo occidental utópico: la necesidad de definir una alteridad absoluta a Occidente, la cultura oral organizada a base del ritual como invocación y producción de relaciones sociales inmediatas. Catherine Russel (1999), denomina este deseo como ‘pastoral etnográfica’, resultado de la producción visual antropológica y su discurso científico, que replica el retraso temporal entre filmación y exhibición en la construcción de dos temporalidades: una premoderna, otra desarrollada. Esta negación de lo coetáneo, de estar viviendo en el mismo tiempo aunque con consecuencias económico-sociales distintas, forma, como explicó Mignolo (2000, cap. 1), una de las bases de la colonialidad del poder porque niega tanto la íntima dependencia del capitalismo de las sociedades que ha explotado y porque, además, propone el modelo europeo de desarrollo como único viable. Pero Russel llega a la misma conclusión que Weiner y Aronowitz: la necesidad de producir filmes experimentales. Es precisamente lo que –por lo general– no se encuentra en la mayoría de las producciones indígenas<sup>2</sup>. Los documentales parecen seguir formatos convencionales, las piezas de ficción como “Qati Qati” (1999), “El chaleco de plata” (1998) u “Oro maldito” (1999) que ganaron premios en los festivales internacionales de cine y vídeo indígena, privilegian personajes ejemplares en vez de colectivos, enmarcados en narrativas de suspenso que contienen momentos de terror y de humor y que frecuentemente hacen uso amplio del primer plano. Todas estas soluciones que el cine antiimperialista de Ukamau había denunciado.

Sin embargo, de las piezas de ficción como el vídeo-cuento aymara “El chaleco de plata” emerge una transformación sutil del medio. “El chaleco de plata” evita tanto la representación épica de la explotación colonialista como la resistencia indígena colectiva a estas condiciones. Pone en escena la historia ejemplar de dos personajes rurales que pierden su vida y salud mental por avaricia. La historia se cuenta cronológicamente, sin

interrupciones ni regresiones temporales, y termina con una moraleja explícita, declarada por la autoridad del pueblo. Lo que se lleva a cabo en esta pieza de ficción –pienso– es una operación transculturativa de la tecnología audiovisual que reestructura relaciones de colonialidad y escapa de la lógica de la hegemonía-subalternidad. Dicho brevemente: “El chaleco de plata” propone la insuficiencia del pastoral etnográfico, la insuficiencia de la separación entre oralidad y escritura. Sugiere más bien la posibilidad de pensar con medios semióticos audiovisuales tanto como la necesidad del intercambio de reflexiones, como fundamento para la generación de conocimiento.

La herramienta básica es la misma calidad visual de la película. Emplea una videografía casi turística del altiplano que lentamente introduce el escenario, con una aproximación cada vez más cercana de la cámara para terminar en primeros planos con las caras de los protagonistas. Las escenas individuales se ligan con tomas iconográficas del paisaje, la iglesia del pueblo, de personas individuales o conversando en grupos pequeños en el mercado. Estas tomas se suceden en ritmo rápido y mantienen la tensión entre individuo y responsabilidades colectivas. El uso del diálogo y de la banda sonora acompaña la creación del sentido en las imágenes, pero funciona más como elemento diegético que señala la existencia de dos idiomas, quechua y castellano en el altiplano. Crea *sound-bites*, iconos auditivos de un contexto particular altiplánico desde donde se enuncia una perspectiva sobre una problemática más abarcadora: la búsqueda de sentido, de valor ético y epistémico para las culturas indígenas frente a generaciones sometidas a los nuevos retos de la colonialidad a través de la migración y la educación estatal. La presuposición es que las culturas indígenas siempre han sido audiovisuales, es decir orales e iconográficas.

Mignolo (1994) criticó la concepción teleológica occidental según la cual la oralidad se desarrolla hacia la escritura. Esa idea desarrollista de las tecnologías del conocimiento es la base del pastoral etnográfico de Weiner (1997) y también fundamenta la idea de una distancia crítica supuestamente necesaria para el pensamiento reflexivo. Mignolo acertó en proponer la equivalencia de sistemas amerindios de significación que durante la conquista fueron oprimidos y llevaron a la transformación y adaptación de la escritura alfabética como sistema hegemónico de la producción de conocimiento. Al mismo tiempo, las prácticas de pintar códigos o anudar kipus se subalternizaron y cambiaron sus funciones (Mignolo, 1994: 297-8). Si Mignolo apunta hacia la sobrevivencia subalternizada,

cambiada de estas tecnologías semióticas, Quijano juzga la subalternización como una colonización total, uno de los pilares de la colonialidad del poder: los pueblos indígenas fueron

impedidos de objetivar sus propias imágenes, símbolos y experiencias subjetivas, de modo autónomo. Es decir, con sus propios patrones de expresión visual y plástica. Sin esa libertad de objetivación formal, ninguna experiencia cultural puede desarrollarse. [Y añade] no podían ejercer sus necesidades y facultades de objetivación visual y plástica, sino única y exclusivamente con y por el medio de los patrones de expresión visual y plástica de los dominadores” (Quijano, 1997: 115-116).

Denise Arnold y Juan de Dios Yapita reclaman la sobrevivencia de estas tecnologías del conocimiento al destacar la tradición icónica del tejido en su crítica a la reforma de la educación bilingüe en Bolivia. Sugieren que los textiles funcionan como archivos que fueron usados exitosamente para complementar los documentos escritos en luchas sobre derechos territoriales (Arnold y Yapita, 1996: 375). Pero su calidad epistémica de hecho abarca todas las dimensiones de la vida andina, desde relaciones de género a la cosmología, desde la arqueología hasta lo ideológico y conceptual (376). La subalternización de los tejidos, según Arnold y Yapita, no se basa solo en los métodos historiográficos, o en la presión general de la escritura alfabética como aciertan Mignolo y Quijano, sino se basa en su asociación con el género femenino dentro de los mismos ayllus.

La carencia de referencias explícitas a sistemas semióticos visuales como los tejidos, así como el privilegiar a productores y protagonistas masculinos en los vídeos indígenas forma un límite en la descolonización del conocimiento que los vídeoastas llevan acabo. Pero este límite, igual que las conclusiones de Arnold y Yapita, revelan la implicación de los imaginarios de género con la colonialidad del poder. Al mismo tiempo, implica que el esfuerzo de distinguir entre *techne* y *techné*, es decir entre la tecnología y el empleo de ella, esconde una problemática de la colonialidad<sup>3</sup>. El efecto de la colonialidad del poder fue la ubicación conceptual eurocéntrica de la capacidad tecnológica-epistémica en un ámbito definido por un imaginario moderno/colonial de la masculinidad. Como muestra la crítica feminista de la ciencia, la esfera femenina –inclusive los sujetos y capacidades mentales asociadas con ella– se llegó a pensar como opuesta a este ámbito masculino. La imaginaria esfera femenina se extendió, según las críticas al orientalismo, y como se puede ver en los trabajos indigenistas de principios de siglo en los Andes, para incluir a todo lo que

se asociaba con las tradiciones, las emociones, religiones, es decir a los sujetos colonizados y sus prácticas epistémicas. En un proceso recíproco de larga duración, se definieron la feminidad como sus asociaciones en oposición a una construcción particular de la masculinidad y los cuerpos generalmente blancos, heterosexuales, hábiles y ‘racionales’ que la componían y que se ubicaron geopolíticamente en el llamado ‘Norte’. La racionalidad, la objetividad, la ausencia de emoción (entendidas como rasgos masculinos) fueron definidos por los teóricos de la tecnología, ciencia y cultura como requisitos tanto para el pensar, como para la manipulación de la tecnología que, a su vez, transformaba lo que consideraban naturaleza (entendida como femenina). La descolonización de las tecnologías del conocimiento por parte de los videoastas indígenas llama la atención sobre estas densas interrelaciones entre la tecnología, sus definiciones, los sujetos entrenados en su uso, y los requisitos académicos para efectuar las definiciones; insiste en la necesidad de transformar no solo el uso y el producto de la tecnología sino el contexto discursivo que define lo que ‘es’ tecnología epistémica.

La gran mayoría de los videos reclama la tradición epistémica audiovisual de una manera indirecta al crear una reflexión crítica y cultural con énfasis en la visualidad del medio. Aunque no se desprenden totalmente de la fusión entre tradiciones masculinocéntricas propias y el imaginario moderno/colonial del género, sí logran interrumpir partes de la separación entre tecnología y uso. Primero hacen estallar la idea de la mediación ya que cualquier acto semiótico implica tanto la producción de una realidad, como una definición discursiva de ella; segundo, reclaman la existencia de tradiciones y de medios semiótico-comunicativos en las sociedades indígenas (no importa si del altiplano o de la selva). El vídeo emerge de esta operación como una extensión lógica de las capacidades intelectuales y de las tecnologías epistémicas propias. Colapsan así la división entre *techné* y *techné* al transformar no solo el uso o la forma del producto tecnológico, sino la definición de la tecnología misma.

Por cierto, los indígenas también entran en contactos internacionales, usando un medio que se libera de la escritura alfabética y los requisitos de educación nacional. El vídeo se convierte en un nuevo tipo de herramienta epistémica que desaloja la escritura alfabética de su posición hegemónica. Al mismo tiempo, socava la división entre oralidad y escritura y desarma el colonialismo interno que se apoya en el imaginario de la ‘india’ iletrada.

Uno de los efectos de este proceso es la distinción entre discurso cultural y reflexión teórica. Nos desafía a los académicos a indagar sobre los legados colonialistas en la producción académica, en la distinción entre oralidad y escritura y en la relación con nuestros supuestos objetos de estudio o beneficio. Si los académicos queremos comprender este ámbito del pensar sin reproducir el gesto de la colonialidad –la objetivización de la cultura como opuesta a la reflexión teórica– nos hace falta entender este proceso de descolonización y las consecuencias que tiene para nuestra enseñanza y producción teórica. No podemos tratar de transportar conocimientos para beneficio de los subalternos –aunque ahora partan de los estudios culturales–, sino de quebrar la misma reproducción de la dinámica hegemonía-subalternidad.

## NOTAS

- 1 Es el argumento principal de pensadores postcoloniales como Spivak (1988) y del grupo de los Estudios Subalternos de la India. Ver ej. Guha (1988) y Chakrabarty (1991).
- 2 Hay videos indígenas que usan tomas lentas y rodaje en tiempo real como señaló Vicente Carrelli para el proyecto “Video en las Aldeas” en Brasil (Aufderheide, “Making Video”: 285). Los Kayapó, también en Brasil, al quitarse la ropa occidental para el rodaje han sacado provecho del choque que se produce al enmarcar la cámara del vídeo con el cuerpo ritualmente pintado para ganar atención internacional en su lucha por la preservación de su territorio y cultura (Ramos, *Indigenism; Taking Aim*, 1993). Sin embargo, la mayoría de los vídeos indígenas en América Latina, siguen estrategias menos conflictivas.
- 3 Agradezco a Aníbal Quijano y Santiago Castro-Gómez por insistir en la posibilidad de hacer esta distinción durante las discusiones en el Seminario sobre Geopolíticas del Conocimiento en Duke University, noviembre, 2000. Aunque no coincido con su propuesta, sus intervenciones me ayudaron mucho en formular mi propia posición al respecto; posición que insiste más bien en conceptualizar la tecnología en términos de lo que Fernando Coronil, en la misma ocasión, llamó ‘su totalidad’.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arnold, Denise, y Juan de Dios Yapita. 1996. "Los caminos de Qaqachaka". *Ser mujer indígena, chola o birlocha en la Bolivia postcolonial de los 90*. Rivera Cusicanqui, Silvia, ed. La Paz: Ministerio de Desarrollo Humano, Secretaría de Asuntos Étnicos, de Género y Generacionales, Subsecretaría de Asuntos de Género: 303-391.
- Aronowitz, Stanley. 1979. "Film -The Art Form of Late Capitalism". *Social Text* (New York, N.Y.), 1.
- Aufderheide, Patricia. 2000. "Making Video with Brazilian Indians". *The Daily Planet: A Critic on the Capitalist Culture Beat*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Chakrabarty, Dipesh. 1992. "Provincializing Europe: Postcoloniality and the Critique of History". *Cultural Studies* (Chapel Hill, N.C.), 6.3: 337-57.
- Colombres, Adolfo. 1995. "El cine y los medios audiovisuales como sustrato de una nueva oralidad de los pueblos indígenas". *Casa de las Américas* (La Habana), 35.199: 97-103.
- Coronil, Fernando. 2000. "Naturaleza del poscolonialismo: del eurocentrismo al globocentrismo". *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Lander, Edgardo, comp. Caracas: CLASCO / UNESCO.
- De Lauretis, Teresa. 1981. *Alice Doesn't*. Bloomington: Indiana University Press.
- El chaleco de plata*. 1998. Resp.: Patricio Luna. Prod.: CEFREC / CAIB (La Paz), Vídeo-ficción, color, 25 min., aymara y español. Subtítulos en español.
- El oro maldito*. 1999. Resp. Marcelino Pinto. Prod.: CEFREC / CAIB (Santa Cruz), Vídeo-ficción, color, 25 min., quechua y español. Subtítulos en español.
- Ginsburg, Faye. 1994. "Embedded Aesthetics: Creating a Discursive Space for Indigenous Media". *Cultural Anthropology* (Arlington, VA), 9.3: 365-382.
- Ginsburg, Faye. 1995. "The Parallax Effect: The Impact of Aboriginal Media on Ethnographic Film". *Visual Anthropology Review* (Charlottesville, VA), 11.2: 64-76.
- Guha, Ranajit. 1988. "The Prose of Counter-Insurgency". *Selected Subaltern Studies Reader*. Guha, Ranajit, and Gayatri Chakravorty Spivak, eds. New York: Oxford University Press: 45-86.
- La Otra Mirada*. 1999. Prod.: CEFREC / CAIB. (La Paz), Documental, 15 min., color, español.
- Larson, Brooke. 1995. "Andean Communities, Political Cultures, and Markets: The Changing Contours of a Field". *Ethnicity, Markets, and Migration in the Andes: at the crossroads of history and Anthropology*. Larson, Brooke, y Olivia Harris, con Enrique Tandeter, eds. Durham: Duke: 5-53.
- Mignolo, Walter. 1994. "Afterword: Writing". *Alternative Literacies*. Mignolo, Walter, y Elizabeth Hill Boone, eds. Durham, N.C.: Duke University Press.

- Mignolo, Walter D. 1995. *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality and Colonization*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Mignolo, Walter D. 2000. *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*. Princeton Studies in Culture/Power/History, Princeton: Princeton University Press.
- Mosúa, Julia, Alfredo Copa. y Marcelino Pinto. 2001. "Entrevista" con Daniel Flores. Audiocasette. Versión transcrita y editada, *Bomb Magazine* (N.Y.).
- "Qati Qati". 1999. Resp. Reynaldo Yujra. Prod. CEFREC / CAIB (La Paz), Video-ficción, color, 35 min., aymara. Subtítulos en español.
- Quijano, Aníbal. 1997. "Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina". *Anuario mariateguiano* (Lima), 9.9: 113-21.
- Ramos, Alcida. 1996. *Indigenismo. Red de comunicación intercultural. Manual para facilitadores audiovisuales indígenas*. Folleto. La Paz: CEFREC / CAIB / CSUTCB / CSCB / CIDOB.
- Russel, Catherine. 1999. *Experimental Ethnography*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Sanjinés, Jorge, y Grupo Ukamau. 1979. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI.
- Solanas, Fernando, y Octavio Getino. 1973. *Cine, cultura y descolonialización*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1994. [1988]. "Can the Subaltern Speak?". *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*. Williams, Patrick, y Laura Chrisman, eds. New York: Colombia University Press: 66-111.
- Taking Aim*. 1993. Dir.: Mónica Frota. Prod.: Institute for Anthropology, University of California, Los Ángeles. Documental, con rodaje de los kayapó, color, 52 min; kayapó, portugués, inglés. Subtítulos en inglés.
- Turner, Terence. 1991. "The Social Dynamics of Video Media in an Indigenous Society: The Cultural Meaning and the Personal Politics of Video-Making in Kayapo Communities". *Visual Anthropology Review* (Charlottesville, VA), 7.2: 68-76.
- Turner, Terence. 1991. "Visual Media, Cultural Politics, and Anthropological Practice". *The Independent* (New York), Jan-Feb.
- Weiner, James F. 1997. "Televisualist Anthropology. Representation, Aesthetics, Politics". *Current Anthropology* (Chicago), 38.2: 197-235.