

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES  
SEDE ECUADOR  
PROGRAMA DE COMUNICACIÓN  
CONVOCATORIA 2007-2009**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN CIENCIAS  
SOCIALES CON MENCIÓN EN COMUNICACIÓN**

**EL CINE DE LOS OTROS: LA REPRESENTACIÓN DE “LO INDÍGENA” EN  
EL CINE DOCUMENTAL ECUATORIANO**

**KAROLINA DEL ROSARIO ROMERO ALBÁN**

**JULIO 2010**

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES  
SEDE ECUADOR  
PROGRAMA DE COMUNICACIÓN  
CONVOCATORIA 2007-2009**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN CIENCIAS  
SOCIALES CON MENCIÓN EN COMUNICACIÓN**

**EL CINE DE LOS OTROS: LA REPRESENTACIÓN DE “LO INDÍGENA” EN  
EL CINE DOCUMENTAL ECUATORIANO**

**KAROLINA DEL ROSARIO ROMERO ALBÁN**

**ASESOR DE TESIS: Dr. CHRISTIAN LEÓN**

**LECTORES: XAVIER ANDRADE**

**GUSTAVO ABAD**

**JULIO 2010**

Las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son.

Nietzsche

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco en especial a mi padre y a mi madre por comprender las ausencias y dejarme saber y sentir su apoyo. A mis hermanas, a mi hermano y a mis abuelos por estar conmigo siempre. Agradezco a mis profesores de la FLACSO: X. Andrade, Gustavo Abad, Isabel Ramos y, en especial, a Christian León por ser parte de este proceso y aportarme tanto en lo personal como en lo académico. A todas las personas que estuvieron presentes, de una u otra forma, a lo largo de la tesis, por escucharme y alentarme. Finalmente, quisiera reconocer la presencia política y valía de los pueblos indígenas del Ecuador y su trascendencia en la construcción de la memoria colectiva de esta nación.

## ÍNDICE

ÍNDICE.....	4
RESUMEN.....	7
CAPÍTULO I.....	8
INTRODUCCIÓN.....	8
1.1 Definición del problema.....	8
1.2 Justificación.....	11
1.3 Objetivos general y específicos.....	13
1.4 Estado de la cuestión.....	14
1.5 Marco Teórico.....	23
1.6 Metodología.....	37
CAPÍTULO II.....	43
LA MIRADA DE “LO INDÍGENA” A INICIOS DEL SIGLO XXI.....	43
2.1 Las formas hegemónicas de representación de "lo indígena" en el siglo XX.....	43
2.2 Contexto socio-político del Ecuador en el período 2000-2008.....	51
2.3 Construcción de la mirada de "lo indígena" en el cine documental ecuatoriano en los años 2000-2008.....	54
CAPÍTULO III.....	73
EL SUJETO INDÍGENA Y EL MUNDO QUE LO RODEA EN EL CINE DOCUMENTAL ECUATORIANO.....	73
3.1 Cultura: Pueblos ocultos en peligro: una historia de muertes en la amazonía ecuatoriana.....	76
3.2 Medio Ambiente: Los guerreros kichwas y el petróleo.....	85
3.3 Política: Propuesta para la Asamblea Constituyente en Montecristi.....	93
3.4 Conclusiones.....	98
CAPÍTULO IV.....	100
POLÍTICAS DE LA REPRESENTACIÓN EN LA MIRADA DE “LO INDÍGENA” EN EL CINE DOCUMENTAL ECUATORIANO.....	100
4.1 Sacha runa yachay.....	101
4.2 Taromenani: el exterminio de los pueblos ocultos.....	105
4.3 Tu sangre.....	111
4.4 Conclusiones.....	118

CAPÍTULO V .....	122
CONCLUSIONES.....	122
BIBLIOGRAFIA .....	126
FILMOGRAFÍA.....	129
ANEXOS .....	130

## RESUMEN

Esta investigación aporta a la comprensión del contexto histórico-social de la construcción del cine documental en Ecuador desde una visión que valora y entiende al cine documental como parte de la cultura visual ecuatoriana, el mundo de las imágenes, su vida social y las representaciones que éstas originan. La principal contribución radica en encaminar una comprensión crítica sobre la mirada que el Ecuador, como nación, construye sobre sí mismo, pues, mediante la interpretación de la representación de “lo indígena” se advierte a partir de qué visión están construyendo el mundo los hacedores de éstas imágenes, qué tipo de visión del mundo proponen esas imágenes y qué nociones sobre identidad están siendo discutidas o cuestionadas en este campo.

Luego de los esfuerzos de instituciones como la Cinemateca Nacional por preservar el cine nacional, así como de otras organizaciones por impulsarlo, ahora se hace indispensable analizar de modo más profundo las temáticas, narraciones, representaciones y estéticas del cine ecuatoriano dado el importante espacio y la legitimidad que ha alcanzado el cine en general y, el documental en particular, en las últimas décadas en el Ecuador.

Específicamente, este estudio se enfoca en las representaciones de “lo indígena” en el cine documental entre los años 2000-2008, analizando hasta qué punto se continúa representando a “lo indígena” desde una mirada hegemónica, es decir, preguntándose de qué manera siguen vigentes o no, en el cine documental ecuatoriano de inicios del siglo XXI, las formas dominantes de representación de “lo indígena” construidas en el siglo XX, teniendo en cuenta que en la representación se pone de manifiesto un contexto histórico, social, cultural, político y económico que devela una determinada forma de ver el mundo. Así, el objetivo de este estudio es analizar las continuidades y rupturas existentes entre las representaciones de “lo indígena” construidas en el siglo XX y el documental realizado a partir del año 2000, para lo cual se analizará el contexto histórico-social de la construcción de la mirada acerca de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano a inicios del siglo XXI, se estudiará la relación entre etnicidad e identidad y se caracterizarán las políticas de la representación presentes en las representaciones de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano del período de interés.

# CAPÍTULO I

## INTRODUCCIÓN

### 1.1 Definición del problema

La problemática de la presente investigación se enmarca en el debate acerca de la representación de la realidad en la cual juegan un papel fundamental los medios de comunicación masiva, ya que “los medios audiovisuales a causa de su gran difusión y del impacto que parecen tener las imágenes en el ‘gran público’, poseen hoy un poder simbólico considerable: el poder de constituir los problemas, de decir las palabras que configuran las cosas, en suma, el poder de imponer cierta visión del mundo” (Champagne, 1998: 238). Así, la televisión, por ejemplo, ha sido objeto de significativos estudios sobre análisis de discurso y representaciones, mientras que, como lo demuestra la escasa producción de estudios académicos sobre la temática del cine en el Ecuador, el cine documental ha sido relegado de estos espacios de análisis y no ha merecido una atención conveniente en los campos tanto del cine mismo, como de los medios de comunicación y el periodismo.

Por ejemplo, Fernando Mascarello en su texto sobre los estudios de cine brasileños demuestra cómo éstos son muy precarios e insignificantes en comparación con los estudios sobre televisión, confrontando el predominio que representan los estudios de recepción de televisión frente a la escasa atención que se da en la academia al estudio de las audiencias cinematográficas, la cual “ha sido relegada a una condición totalmente marginal”, siendo éste el caso de Latinoamérica en general. Según el autor, lo anterior se debe a que la agenda investigativa de la academia no ha incorporado preguntas relacionadas con el cine y, por ejemplo, la identidad cultural, el lugar que ocupa el cine en el imaginario del público nacional, las representaciones construidas en el cine y las audiencias cinematográficas. En el caso de Ecuador se podría decir que los estudios de cine son aún incipientes por lo que los estudios tanto de recepción como sobre representaciones, dentro del campo del cine son todavía más escasos que en el resto de Latinoamérica.

No obstante, el campo de la antropología visual ha desarrollado importantes aportes principalmente en lo que tiene que ver con estudios sobre representaciones, donde se ha abordado el campo de los medios de comunicación cada vez con mayor

notabilidad. Además, el debate sobre el documental etnográfico como la forma en que la antropología ha buscado representar visualmente el enfoque etnográfico ha alimentado en gran medida los estudios en materia audiovisual y, por otro lado, el debate entre cine documental y cine etnográfico sigue teniendo actualmente una vigencia revelante en el campo de la antropología visual. De este modo, Sara Dickey explica la pertinencia del enfoque en las representaciones construidas en los medios de comunicación señalando que los fenómenos que abarcan los medios comprenden la cultura popular y, es en este sentido, que “el campo de estudio concreto, particularmente pertinente es el de la representación cultural”, pues, para la autora “las representaciones abarcan desde los rituales hasta las películas y los deportes. Muchos de los planteamientos adoptados para estudiar y teorizar estos fenómenos pueden aplicarse también con provecho a los estudios sobre medios de comunicación” (1997: 3).

Asimismo, el ubicar al cine documental, en tanto representación, permite también explorar la problemática de las políticas de la representación en el cine, pues, como lo plantea Susana Sel, refiriéndose a la cuestión del documental antropológico: “Para analizar los sistemas visuales, determinar sus propiedades y las condiciones de su interpretación, es necesario relacionar los sistemas particulares con las complejidades de los procesos sociales y políticos de los cuales son parte.” (2002: 489). En este sentido, si bien la antropología visual se ha focalizado en el tema del documental antropológico, las reflexiones generadas a partir de las Ciencias Sociales pueden ser trasladadas al campo del cine documental, pues, “el documental antropológico como otros discursos de lo real tiene como objetivo describir e interpretar el mundo de la experiencia colectiva, un mundo conflictivo, historizado, y para el cual es preciso reformular y revalorizar teorías críticas en relación a prácticas sociales” (2002: 501).

Las cuestiones sobre las políticas de la representación en el cine documental conducen, además, a plantear el problema de la representación de “otredades” en el cine ecuatoriano en cuanto, históricamente, la hegemonía “blanco-mestiza” ha mirado al indígena como “otro”; teniéndose en cuenta que las representaciones de indígenas ocupan un lugar importante en el campo del cine documental, pues, como lo demuestran las estadísticas de la Cinemateca Nacional, la temática indígena es la tercera más recurrente en el documental ecuatoriano durante el siglo XX.

De este modo, la mirada de la sociedad blanco-mestiza se manifiesta, como lo señala C. León en su estudio sobre el cine documental del siglo XX, en la construcción de la imagen del indígena, donde “aparece entonces una instancia exterior al sujeto de la enunciación que es simbolizada como aquello que le es extraño y no le pertenece, aquello que en una palabra podemos denominar como “otredad”” (2005:126), es decir, la representación del indígena en el documental se construye a partir de una relación dominante cuyo centro es el ideal del hombre moderno.

Por otro lado, en el marco de la presente investigación, se debe señalar la importancia, como antecedente histórico, del conflicto generado por la irrupción del movimiento indígena en el escenario político nacional, en la década de los años noventas, ya que posteriormente a este hecho, de gran trascendencia en la historia política del país, se ven cuestionadas las formas de representación de “lo indígena” y, de este modo, su vínculo con las nociones de etnicidad e identidad. A partir de ese momento, surge un conflicto en la construcción de la representación que se evidencia en la manera como se construye la mirada sobre el “otro”, siendo ésta la forma como ha sido visto tradicionalmente el indígena desde los espacios hegemónicos de poder. En este sentido, resulta interesante mirar, a partir de las representaciones de “lo indígena” en el cine documental de la actualidad, qué significó este conflicto en el campo de la representación y la cultura visual ecuatoriana, es decir, de qué manera han sido subvertidas o no las representaciones construidas desde aquella mirada hegemónica.

Como se observa, el cine documental puede ser analizado desde una perspectiva que concierne la problemática sobre representaciones; sin embargo, hay que tomar en cuenta, además, que existen debates importantes dentro de la teoría del cine que manifiestan diferentes posiciones sobre el documental como género cinematográfico, donde la discusión se ha centrado, principalmente, sobre temas como: ficción versus realidad, imagen, objetividad, verdad, etc., como también, en la importancia del cine como elemento fundamental de la memoria colectiva de los pueblos. Finalmente, partiendo de la construcción de la mirada como un proceso histórico-social, la relación entre etnicidad e identidad presente en las representaciones de “lo indígena” y los lugares de enunciación desde donde se construyen dichas representaciones, esta investigación gira alrededor de la interrogante sobre ¿Qué tipo de continuidades y rupturas existen entre las formas hegemónicas de representación de “lo indígena”

construidas en el siglo XX y las representaciones del cine documental ecuatoriano de inicios del siglo XXI?

## **1.2 Justificación**

Esta investigación aportará a la comprensión del contexto histórico-social de la construcción del cine documental en Ecuador desde una visión que conduzca a valorar y entender al cine documental como parte de la cultura visual ecuatoriana, la cual engloba el mundo de las imágenes y las representaciones que éstas originan. Esto contribuirá a encaminar una comprensión crítica sobre la mirada que el Ecuador construye sobre sí mismo, pues, mediante el conocimiento de las formas en que se representa actualmente “lo indígena” se advertirá a partir de qué visión están construyendo el mundo los hacedores de éstas imágenes, qué tipo de visión del mundo proponen esas imágenes y qué nociones sobre identidad están siendo actualmente discutidas o cuestionadas en este campo.

Así, esta investigación surge por el interés de proponer un análisis crítico sobre la construcción del cine documental en Ecuador, pues, si bien en el país la actividad cinematográfica no se ha consolidado como industria, sí se ha realizado una considerable cantidad de producciones desde la incursión del cine en el Ecuador a inicios del siglo XX; las mismas que por la falta de espacios dedicados al cine, hasta la creación de la Cinemateca Nacional en 1981, fueron marginadas y dispersadas de la historia tanto de las artes como del archivo visual del Ecuador. En razón de este silencio, la Cinemateca Nacional ha hecho esfuerzos importantes por recuperar la “memoria en movimiento” del país impulsando la creación de varios documentos que dan cuenta de la valorable producción cinematográfica a través de una exhaustiva cronología del cine nacional.

Sin embargo, luego de los esfuerzos de la Cinemateca Nacional por preservar el cine nacional, así como de otras organizaciones por impulsarlo, ahora se hace indispensable analizar de modo más profundo las temáticas, narraciones, representaciones y estéticas del cine ecuatoriano dado el importante espacio y la legitimidad que ha alcanzado el cine en general y, el documental en particular, en las últimas décadas en el Ecuador. Pues, como lo comenta León, a la par de las ventajas que trae la introducción del formato de video digital a finales de los años noventa “aparece

entonces una generación de cineastas alejada del realismo social y los ideales nacionalistas de los ochenta” (2009), lo que permite apreciar un panorama caracterizado por una producción cinematográfica en crecimiento y el apareamiento de nuevos y jóvenes realizadores en la escena cinematográfica del país. Asimismo, la creación de festivales de cine tanto de ficción como de documental, la participación de un número considerable de producciones nacionales y, la significativa cantidad de espectadores que asisten a los festivales en varias ciudades del país, han logrado consolidar y expandir la producción y la exhibición de cine ecuatoriano en los años 2000.

Bajo este marco y, teniendo como antecedente histórico que gran parte de la producción cinematográfica hecha en Ecuador se refiere al documental -según datos de la Cinemateca Nacional el 73.30% de toda la producción entre 1922 y 1996 corresponde al género documental, es decir, del total de 218 películas que comprenden el Catálogo de Películas Ecuatorianas, 160 películas son documentales-; la presente investigación pretende ubicar al cine documental, no como reflejo de una determinada realidad, sino como parte de la cultura visual del país rescatando, de esta forma, su valor histórico, social, político y cultural.

Según los datos de la Cinemateca Nacional, se observa que en las décadas del 70 y del 80 existe la mayor cantidad de producción cinematográfica. La década del 70 representa el 51.37% de la producción total y la del 80 el 23.85%. Sin embargo, la mayor cantidad de documentales sobre etnicidad son de la década del 80, precisamente, como resultado del impulso que tuvo la producción de cine en la década anterior. En total, el 43% de la producción que se ocupa de la temática étnica, corresponde a documentales realizados en la década de los 80's, es decir, que en los años 80's se produjo aproximadamente 1.5 películas por año, en cambio que en 56 años (1922-1978) hubo 19 películas sobre la temática indígena, las cuales en su gran mayoría corresponden a la década del 70 (Cinemateca Nacional CCE, 2000).

De este modo, esta investigación tiene como objetivo indagar como está siendo representado actualmente “lo indígena” en el documental ecuatoriano, por lo que se atenderá a la construcción de la imagen de acuerdo al momento histórico y a la temática propia que se analice en cada documental previsto como unidad de observación. En este punto, cabe señalar que se ha seleccionado la representación de “lo indígena” dado que la temática etnicidad corresponde el 21% de la producción total de documental realizada

en el país, sobresaliendo, notoriamente, las producciones que se refieren al tema indígena frente a un solo documental que trata el tema afroecuatoriano. Es decir, según datos del Catálogo de Películas Ecuatorianas, el tema indígena ocupa el tercer lugar dentro de la clasificación de documentales por temática tratada, antecediéndolo el tema de política, correspondiente al 24% de la producción, y en primer lugar la temática sobre presidentes con el 35.6%.

Partiendo de los datos anteriores, se puede decir que en el Ecuador existió un auge del documental sobre temática indígena en los años ochentas, dentro de un contexto histórico marcado por la antesala de la conformación del movimiento indígena y el posterior levantamiento de los años noventas que marcó un importante momento histórico, político y social en el país. En este sentido, es importante conocer las consecuencias y transformaciones que se han producido en las representaciones sobre temática indígena en el cine documental ecuatoriano a inicios del siglo XXI, es decir, entendiendo las representaciones como parte de un contexto histórico donde la construcción de la mirada de “lo indígena” se encuentra atravesada por factores políticos, sociales y culturales como la presencia del movimiento indígena y la introducción de las tecnologías digitales.

### **1.3 Objetivos general y específicos**

**Objetivo General:** Analizar las continuidades y rupturas existentes entre las representaciones de “lo indígena” construidas en el siglo XX y el documental realizado a partir del año 2000 en el contexto de la cultura visual ecuatoriana y su relación con la construcción de identidad.

#### **Objetivos Específicos:**

- 1.** Analizar el contexto histórico-social en que se construye la mirada acerca de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano en el período comprendido desde el año 2000 al año 2008.
- 2.** Estudiar la relación entre etnicidad e identidad en las representaciones de “lo indígena” construidas en el cine documental ecuatoriano en el período mencionado.
- 3.** Caracterizar las políticas de la representación presentes en el documental ecuatoriano sobre temática indígena en el período de estudio.

#### 1.4 Estado de la cuestión

El estado de la cuestión de la presente investigación pretende abarcar la reflexión que se ha generado alrededor del tema de las representaciones de “lo indígena” en el país y más específicamente sobre éstas representaciones en el cine documental ecuatoriano. En este sentido, se pueden reconocer tres importantes campos en la reflexión de estudios sobre la representación de indígenas: uno que estaría ligado al campo del arte y en éste se incluyen, por ejemplo, los estudios sobre indigenismo en la plástica. Otro que estaría enmarcado dentro de la reflexión académica sobre representación de indígenas y, un último, referido específicamente al estudio sobre la imagen del indígena en el cine documental.

En cuanto al primer estadio de reflexión, sobresale el trabajo de María del Carmen Carrión (2003) acerca de la imagen del indígena en la pintura de Diógenes Paredes, el cual plantea una relación entre estigma y nacionalismo partiendo del análisis de cómo el indigenismo en la plástica, a la vez que pretendía hablar por los indios, fue parte de la retórica oficial del Estado, la misma que procuraba la integración y el mejoramiento de los indígenas al servicio del proyecto del Estado-nación en el contexto del liberalismo formado en la primera mitad del siglo XX. De este modo, según Carrión, esta retórica del Estado consigue someter al indígena a sus propósitos nacionalistas por medio de la imposición de valores y atributos, pues, “el discurso científico y oficial, sobre la degeneración de la raza y la necesidad de crear estrategias estatales para su inserción dentro de los marcos del progreso y desarrollo nacional, se consolida y difunde hasta convertirse en una forma de violencia simbólica” (2003: 42).

En el mismo campo, el trabajo de Ana Rodríguez (2003) pone énfasis en las políticas de la representación del indio en la pintura indigenista de mediados del siglo XX. Este trabajo, a la vez que reafirma al pensamiento indigenista como parte del proyecto de Estado-nación y la construcción de la identidad nacional, plantea una panorámica de la construcción de la imagen del indio en la nación ecuatoriana en términos de la construcción del “otro”. Así, lo menciona: “El indio se estudia desde distintas perspectivas –sociología, antropología, antropología física, medicina, biología– en función de una operación nacionalista homogeneizante que ha encontrado su otro y su posibilidad de consolidación y de definición a partir del juego de relaciones que establece con ese *otro*” (2003: 2).

Por último, el trabajo de Alexandra Kennedy (2000) *Quito: Imágenes e imagineros barrocos* es uno de los pioneros en el estudio sobre el papel de las imágenes en la colonia. La autora plantea que la “imagen visual colonial” quiteña está cargada del sincretismo religioso producto de los mensajes visuales que la misión evangelizadora difundiera y que, de alguna u otra forma, fueron reinterpretados por hacedores de imágenes indígenas y mestizos quiteños. Según la autora, Quito se consolida como un importante sitio de aprendizaje, producción y difusión de una nueva imaginería dando lugar a la Escuela quiteña considerada como una empresa de producción artística colonial. Así, el Barroco-rococó quiteño forma parte de las estrategias de la iglesia católica de la contrarreforma donde las imágenes jugaron un rol fundamental. En este sentido, se plantea que los artistas fueron “simples mediadores en la transformación del imaginario de ambos lados”, pues, para la autora, esta nueva imaginería altera los imaginarios tanto en aquellos que pretendían imponer uno, a través de la colonización, como en aquellos que se resistían o interpretaban desde una forma distinta de mirarlos. La autora concluye señalando que: “En medio del vivir barroco, había triunfado la imagen mestiza, quizás más, mucho más en contenido y lecturas polisémicas que en la misma forma, ligada en apariencia a un ideario religioso católico europeo” (2000: 118).

Por otra parte, acerca de los estudios de representación de indígenas en las Ciencias Sociales, el presente estado de la cuestión otorga relevancia a aquellos estudios de finales del siglo XX, cuyos contenidos se enfocan o se vinculan a los debates generados por la presencia del indígena en la arena política y que ponen en cuestionamiento la idea de nación construida mediante el discurso hegemónico “blanco-mestizo”, dentro del contexto del surgimiento del movimiento indígena en los años noventas. Así, refiriéndose a la “erosión de la hegemonía de Occidente” a finales del siglo XX Muratorio señala: “ésta se manifiesta también en Ecuador a nivel nacional cuando el Otro interno mayoritario –el indígena en este caso- rechaza la identificación dominante de la sociedad blanco-mestiza y trata de abrir espacios sociales y políticos que le permitirán una definición más autónoma de la identidad” (1994: 112). De este modo, este tipo de estudios son parte de un momento histórico donde se generan nuevos tipos de debate y cuestionamientos sobre identidad, nación y diversidad cultural. Asimismo, León, refiriéndose a las representaciones en el cine documental, plantea: “es en este contexto, signado por la introducción de la conflictividad en el campo de la

representación que se produce la lucha actual por definir y redefinir el sentido de las palabras y las imágenes que han configurado la identificación semántica del “indio” (2005: 123).

Los trabajos sobre representaciones de indígenas contenidos en la compilación *Imágenes e Imagineros* (1994) constituyen uno de los más importantes aportes al tema de la representación visual, donde se destacan los trabajos de Andrés Guerrero y Blanca Muratorio, entre otros, quienes analizan el papel de la etnicidad en la constitución de la identidad nacional y su consecuente relación con el Estado-Nación. Así, uno de los estudios pioneros es aquel donde Muratorio analiza las imágenes visuales de indios a finales del siglo XIX, específicamente, en la pintura “costumbrista” de la época. Aquí, la autora plantea en términos de conflicto la relación poder-representación, es decir, investiga la estructura de relaciones de poder en que fueron producidas dichas imágenes proponiendo al “ser blanco-mestizo como principal interlocutor en el diálogo entre nación-estado y la indianidad dominada” concluyendo que: “en este sistema de representación la imagen del mestizaje emerge como una “ficción maestra” construida en un proceso dialéctico de exclusión e inclusión del Otro indígena” (1994: 177) y argumentando que el “poder semiótico” sostenido por la hegemonía ha sido puesto en cuestión por la incursión y el posicionamiento político del movimiento indígena en el Ecuador.

Otro de los trabajos reconocidos de Muratorio es el de las Pinturas de Tigua, en el cual analiza las representaciones visuales con las cuales, a decir de la autora, los grupos subordinados cuentan su propia historia “alternativa” como estrategia para afirmar su identidad. Aquí, la autora destaca la categoría de memoria e historia oral como un proceso y la capacidad de estos grupos subalternos para resignificar los símbolos y discursos dominantes.

Por su lado, Andrés Guerrero refiere que a finales del siglo XIX se establece en el discurso liberal una “imagen ventrílocua” del indio, describiéndose la tarea que los agentes blanco-mestizos se adjudicaron para hablar y escribir “en nombre del indio en términos de su opresión, degradación y civilización” (1994: 240). Así, según Guerrero, el proyecto liberal construye lo que él denomina el discurso de “la desgraciada raza indígena”, en el cual el indígena es un sujeto necesitado de ayuda para su liberación, por lo que, esta imagen del indio se hace funcional al discurso liberal. Del mismo modo,

Guerrero en el texto *Etnicidades* (2000) plantea que los dos levantamientos indígenas (1990 y 1994) constituyen de gran trascendencia en la historia del país ya que a partir de ese momento histórico “la población indígena se convierte en un agente político”. El autor plantea que la transmisión de los levantamientos indígenas a través de los medios de comunicación cuestionó la idea de nación y del indígena construida mediante el discurso hegemónico: “Este hecho, la difusión masiva de la negociación y las intervenciones de los dirigentes indígenas, trastocó el imaginario nacional” (2000: 50), es decir, el indígena aparece como un actor político representándose desde su propia voz.

Por otro lado, Mercedes Prieto (2004) en su estudio sobre el liberalismo en el periodo 1895-1950 cuyo eje principal se centra en la articulación de discursos y prácticas liberales en la construcción de los sujetos indígenas en el Ecuador postcolonial; argumenta que dentro de estas prácticas liberales la retórica oficial indigenista basó su discurso en: una narrativa histórica del pasado indio, el apego indio a la tierra y lenguas y, la medición del cuerpo y psicología indias (2004: 165). Según la autora, estos enunciados permitieron en primer lugar “la identificación de la población indígena con gente rural” para luego establecerse una “identidad colectiva” fundada en un fuerte vínculo entre el cuerpo del indígena y la tierra siendo que, a decir de la autora, esta misma identidad colectiva sería la que “promovió temores y aprensiones entre las elites” (2004: 166). Precisamente, en la noción del temor radica el aporte más interesante de este trabajo, puesto que se plantea que detrás de los discursos indigenistas el Estado y la sociedad blanco-mestiza nunca dejaron de mirar al indígena desde posiciones jerárquicas basadas en el miedo al “otro”, a esto es lo que la autora ha denominado “liberalismo del temor”.

En el campo de la antropología visual sobresale la tesis de Andrea Pequeño (FLACSO, 2007), la cual se ocupa específicamente de las representaciones de mujeres indígenas ecuatorianas, planteando el problema de la identidad dentro de la reflexión sobre representaciones a partir de los siguientes supuestos teóricos explicados por la autora: la construcción histórica, espacial y en relaciones de oposición de las identidades y representaciones, diálogo y contestación entre representaciones generadas desde distintas posiciones y la existencia de diferencias de género dentro de las representaciones étnico-raciales.

De este modo, uno de los principales aportes de esta tesis radica en el planteamiento alrededor de las diferencias de género existentes al interior del mundo indígena rompiendo de esta forma con la idea del “mundo indígena como un universo homogéneo”. En este sentido, dicha investigación analiza el contexto socio-histórico en el que son generadas las representaciones de mujeres indígenas consiguiendo además contraponer las representaciones tradicionales (construidas desde el discurso hegemónico blanco-mestizo) versus las nuevas formas de auto-representación construidas desde el propio sector indígena, aportando así en la “visibilización de cómo los individuos elaboran estrategias destinadas a re-crearse y en la producción de un saber que incorpora y vincula las categorías étnico-racial y de género” (2007:13). En consecuencia, la autora concluye advirtiendo que “la elaboración de representaciones sobre la diversidad étnica y racial del país no es una acción unidimensional y exclusiva de la sociedad nacional dominante” sino que se observa mas bien como un “complejo campo de negociación entre los distintos sectores y actores sociales ecuatorianos” (2007:122).

En un contexto más amplio, es necesario referirse al desarrollo del campo del documental etnográfico, el mismo que ha sido objeto de relevantes debates dentro de la antropología, donde la imagen ha adquirido un papel fundamental en la interpretación sobre el “otro”, llegando a ser, de este modo, el documental etnográfico un aspecto muy valorado y discutido de la antropología. Así, los avances del campo del documental etnográfico que van desde las perspectivas más realistas y clásicas -que pretendían capturar la realidad objetiva-, hasta las posiciones más reflexivas y experimentales –en rechazo a las posturas positivistas-, dan cuenta del complejo campo de la antropología visual. En este sentido, se puede decir que “el campo de la antropología visual fue construyendo su estatus en lucha por el reconocimiento académico en reflexiones individuales defensoras de la aplicación de la tecnología (M. Mead), antropología compartida, (J. Rouch) observacional (T. Asch y D.Mc. Dougall), reflexiva (J. Ruby) y crítica (J. Rollwagen, W, Martínez, P. Biella)” (Sel, 2004).

Respecto a los estudios específicos de la representación del indígena en el cine documental se debe mencionar la escasa producción sobre el tema en el país. Sin embargo, se destacan los aportes realizados por Christian León y Gabriela Alemán sobre la imagen del indígena en el cine documental ecuatoriano del siglo XX. En este

sentido, una de las principales contribuciones al tema de la representación del indígena en el cine documental es la definición de “documental indigenista” planteada por León quien cuestiona la idea del documental como registro objetivo de la realidad: el documental indigenista se caracteriza por ser un “aparato semiótico y político de dominación, orientado a la dominación de la diferencia étnica y cultural a través de una acción performativa de producir sujetos” (2006: 81). Con esta definición, León manifiesta que el documental del siglo XX fue parte del proyecto de consolidación del Estado-Nación que pretendía mediante formas homogoneizantes la incorporación de conceptos como el de ciudadanía y civilización, los mismos que excluían de partida cualquier tipo de diferencia, ocultándose detrás de ellos discursos eurocéntricos y coloniales de dominación.

Según el autor, es importante recalcar que el carácter performativo del documental indigenista como “acción destinada a transformar la diferencia étnica y cultural en una identidad reconocible y por tanto sujeta de poder” conduce a la comprensión del indígena como “desprovisto de conciencia y discurso e imposibilitado de acción política” (2006: 81), tal como fue mirado por la sociedad blanco-mestiza hasta antes del levantamiento indígena ocurrido en los años noventas, pues como ya se mencionó, según Guerrero, el indígena se coloca como agente político justamente a partir de los levantamientos de los años noventas. Así, León concluye aportando al tema proponiendo leer las imágenes del indio como “una forma de producción de sentido vinculada a un proyecto político y cultural de producción de identidades como mecanismo de dominación” (2005: 124) considerándose, de este modo, que las representaciones cinematográficas de “lo indígena” del siglo XX son “una construcción discursiva funcional al proyecto moderno de la nación”.

Por su lado, Gabriela Alemán (2008) en su análisis sobre el cine documental ecuatoriano de los años ochentas propone mirar “como lo indígena se mueve del margen al centro del discurso cinematográfico y así se reconfigura desde ese espacio fílmico, el espacio de la nación ecuatoriana en la pantalla” (2008:19), es decir, la autora busca en aquellos espacios aparentemente incoherentes o confusos de la estructura y composición del documental ciertos sentidos que hacen tambalear el discurso uniforme del documental y donde se pone en evidencia el conflicto entre identidad, etnicidad y representación en la construcción de la nación ecuatoriana de ese momento.

En este sentido, Alemán mira en los documentales analizados (*Boca de Lobo* y *Los Hieleros del Chimborazo*) una especie de anticipo a los cambios en las concepciones de identidad y nación que se verían posteriormente cuestionadas con la emergencia del movimiento indígena, pues, para ella, estas imágenes evidencian el conflicto en la representación que acarrea la acción política proponiendo que los documentales intentan “representar lo irrepresentable” existiendo una tensión entre el realizador y los indígenas o entre el que representa y lo representado, así lo plantea: “quizá la estrategia de los realizadores es un intento de repoblar al espacio de lo ecuatoriano con la marca de la diferencia, de lo étnico, mientras reconocen la imposibilidad de articular un discurso que narre esa historia” (Alemán, 2008: 23).

El aporte más significativo de este estudio radica en su aproximación al tema de la atemporalidad de “lo indígena” lograda a través del lenguaje cinematográfico, la misma que da cuenta del silencio de la voz del indio en la historia oficial, es decir, de la ausencia de la historia contada por los propios indios. De este modo, la autora concluye proponiendo que “el regreso de los runas” a través del cine se da dentro de la representación de un mundo indígena “desolado, fantasmático, pero incapaz de totalizar la realidad predeterminada de antemano por la ciencias sociales y el propio discurso del realismo social, es aquí donde el cine empieza a buscar su propia voz, fuera del regazo confortante de la literatura y lejos del grito de batalla de las ciencias sociales” (2008: 25).

En último lugar, es necesario referirse a los estudios antecedentes sobre la historia del cine del ecuatoriano, puesto que siendo un tema poco estudiado en el país, las contribuciones hechas son reconocidas por su valorable aporte; así los autores más destacados son: Wilma Granda con sus obras: *El cine Silente* y *La Cinematografía de Augusto San Miguel* y, Jorge Luis Serrano: *El nacimiento de una noción: apuntes sobre el cine ecuatoriano*, de este último se hace especial referencia puesto que ha logrado entender la historia del cine ecuatoriano más allá de la cronología, es decir, su trabajo se enmarca dentro de una visión crítica sobre lo que significa el cine para la nación, planteando que detrás de cada película hay un discurso que sustenta una idea de lo que es la nación.

De este modo, Serrano propone entender la historia del cine ecuatoriano como cine periférico a partir de los fundamentos del neorrealismo italiano, en cuanto la

creación neorrealista nace inmersa en contextos de crisis y de difícil acceso a recursos, lo que dificulta el trabajo cinematográfico, es así que reconociendo esta condición en la producción de cine en el Ecuador propone la idea de una cinematografía periférica. Según Serrano, la influencia del Nuevo Cine Latinoamericano de los años 50's, el cual está ligado al neorrealismo italiano que surge posterior a la guerra y se presenta como una crítica al cine de Hollywood; se encuentra claramente en el cine ecuatoriano siendo que, el Nuevo Cine fue concebido, además, como instrumento político para despertar la conciencia social. En el caso del cine ecuatoriano, surge un poco más tarde y es en los años ochentas cuando se expande el cine de denuncia social y militante, de este modo, según Serrano, son el neorrealismo italiano y el Nuevo Cine Latinoamericano los antecedentes históricos más importantes del cine ecuatoriano (Serrano, 2001).

El trabajo de los autores mencionados, contribuye especialmente para entender una periodización de la historia del cine ecuatoriano; de este modo, se reconocen tres momentos claves en la historia del cine documental ecuatoriano, brevemente:

- Inicios del siglo XX: se inaugura el cine en Ecuador. En los años veinte se instaura una “pequeña edad de oro del cine ecuatoriano”, cuyo principal representante es Augusto San Miguel, quien produce el primer largometraje ecuatoriano: *El tesoro de Atahualpa* (1924) y los documentales *Actualidades quiteñas* en el mismo año y *El desastre de la vía férrea* en 1925. Asimismo, en esa época el italiano Carlos Crespi registra por primera vez imágenes del oriente ecuatoriano y produce en 1926 el documental *Los invencibles shuaras del Alto Amazonas*. Posteriormente, se ocasiona una larga pausa de casi cincuenta años en la actividad cinematográfica del Ecuador, por lo que durante ese periodo no se puede identificar una producción cinematográfica continua y, lo que existe son esfuerzos aislados o dispersos, donde se desatacan las producciones de Rolf Blomberg sobre los pueblos indígenas de la amazonía especialmente entre los años cincuentas y sesentas.
- Años 80's: se consolida la producción que venía desatándose desde los años 70's y surge una prolífica producción de cine documental, marcando un hito el documental *Los hieleros del Chimborazo* realizada en 1980 por Gustavo e Igor Guayasamín. En 1981 se funda la Cinemateca Nacional de la Casa de Cultura Ecuatoriana y hay una cantidad considerable de películas ecuatorianas que

participan constantemente en festivales internacionales como El Festival de Cine de la Habana. Según Serrano, la producción decaerá a finales de la década porque los cineastas apuestan demasiado al contenido social e ideológico, lo que produce un distanciamiento entre el público y la producción nacional.

- Inicios siglo XXI: se aprueba la “Ley de fomento del cine nacional” y se crea el Consejo Nacional de Cinematografía. Según el Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador “en los primeros años del siglo XXI, es cuando empiezan a darse los mayores cambios en la producción nacional gracias a la introducción del video digital” (Cueva, 2007: 4). Esto se refleja en la cantidad de producciones realizadas y la creación y afianzamiento de festivales nacionales de cine tanto de ficción como de documental. En cuanto a producciones documentales sobre temática indígena existen 34 documentales desde el año 2000 al año 2008 ubicados en las videotecas de: Cinememoria, Cinemateca Nacional, RUPAI, CONAIE y ECUARUNARI, en estas producciones se incluyen realizadores indígenas, los cuales en el período anterior (años 80’s) eran prácticamente inexistentes.

Como se observa, la mayoría de los trabajos comentados han aportado a la presente investigación para entender la dimensión del significado de las prácticas de representación dentro de los discursos nacionales indigenistas, ya que han puesto especial atención en la forma cómo se miraba al indígena, principalmente, durante el siglo XX y el necesario vínculo de estas representaciones con la construcción de identidad y nación. Sin embargo, si bien los nuevos debates han llevado a reflexionar sobre el tema de la autorepresentación del indígena, el cual no había sido explorado anteriormente; en la actualidad, en el campo del cine documental, no existe una aproximación que permita establecer comparaciones entre las representaciones construidas en el “documental indigenista” del siglo XX y las representaciones posteriores al conflicto generado por el posicionamiento político del movimiento indígena en la escena nacional, tomando en cuenta que en el cine documental la cuestión indígena sigue siendo uno de los temas más recurrentes. En este sentido, resulta interesante mirar a partir de las representaciones de “lo indígena” en el cine

documental de la actualidad qué significó este conflicto en el campo de la representación dentro de la cultura visual ecuatoriana.

### **1.5 Marco Teórico**

El marco teórico – conceptual de esta investigación se propondrá a partir de tres ejes principales: representación, etnicidad e identidad, los cuales se abordarán a partir de los postulados desarrollados por los estudios sobre medios de comunicación y cultura, los mismos que se han encargado, a través de distintas perspectivas, del tratamiento de la visualidad dentro del campo de las Ciencias Sociales, siendo las perspectivas más importantes las desarrolladas por la Antropología Visual y los Estudios Culturales. Además, no se pueden desconocer de ningún modo los debates desarrollados en el campo del cine y las aproximaciones teóricas sobre el documental en cuanto género cinematográfico.

Así, dentro del campo de la Antropología Visual se distinguen los debates desarrollados sobre imagen y representación del otro. Es necesario señalar que el campo de la Antropología Visual es de suma utilidad para la presente propuesta, ya que se considera que dentro de las Ciencias Sociales ésta ha sido precursora del estudio de la teoría del cine documental; pues, desde los inicios de las tecnologías visuales (como la fotografía y más tarde del cine) los antropólogos se interesaron en el uso de dichas tecnologías como parte de los procesos de observación y estudio de las llamadas “sociedades primitivas”, jugando la imagen un rol fundamental en la interpretación del “otro”. De este modo, la antropología visual abarca el desarrollo de un complejo campo que va desde el documental etnográfico clásico hasta los procesos más experimentales que emergen de los diálogos entre el cine documental y las prácticas experimentales de la propia antropología.

Respecto a los avances de la Antropología Visual se pueden reconocer tres posiciones claras en su campo de debate, las mismas que son explicadas por Jay Ruby quien reconoce que “la antropología visual no es un campo que haya desarrollado una versión unificada” (Ruby, año:1):

1.- La antropología visual que se ocupa de la producción de films etnográficos y su uso educativo, este campo es el más antiguo como se mencionó arriba.

2.- La antropología visual dedicada al estudio de los medios de comunicación, principalmente, cine y televisión, la cual analiza los efectos de la producción y uso de las imágenes, destacándose los estudios sobre recepción.

3.- La antropología visual de la comunicación que comprende todas las formas visuales de la cultura y productos visuales antropológicos, desde una perspectiva que los coloca como procesos sociales, dado que son producidas con la intención de comunicar; éste nuevo enfoque en las formas de comunicación es lo que la hace diferente de las otras posiciones.

Precisamente, ésta investigación se ubicará dentro del segundo y tercer estadio expuesto por Ruby, pues, si se considera a la Cultura Visual como un proceso de comunicación que comprende las formas visuales de la cultura, se puede dimensionar al cine documental como un producto cultural atravesado por factores históricos y sociales, lo cual permite exponer una aproximación teórica que comprende postulados de la visualidad para, de esta manera, enmarcar el debate del cine documental como parte de la Cultura Visual ecuatoriana.

Otro de los enfoques discutidos dentro de los estudios sobre visualidad, medios y cultura es el de la *Economía Visual* desarrollado por Deborah Poole, quien propone que el discurso visual está configurado dentro de tres niveles: producción, circulación y consumo, los mismos que encierran relaciones de desigualdad y de poder, argumentando, además que la visión, es decir, la forma de ver, en este caso de ver al “otro”, se construye dentro de un contexto histórico determinado, por lo que el ver y el representar son actos “materiales” lo que implica a su vez una determinada forma de ver, representar, actuar y crear el mundo. Para Poole, “es allí donde la naturaleza social de la visión entra en juego, dado que tanto el acto aparentemente individual de ver, como el acto más obviamente social de la representación, ocurren en redes históricamente específicas de relaciones sociales” (Poole, 2000: 15).

Sobre el concepto de *Economía Visual* Poole advierte que éste se enmarca dentro de una perspectiva vinculada con la economía política la cual sugiere que “el campo de la visión está organizado de una forma sistemática. También sugiere claramente que esta organización tiene mucho que hacer con las relaciones sociales, desigualdad y poder, así como con significados y comunidad compartida” (2000: 16). Si bien, Poole encuentra en el concepto de economía visual una posibilidad más

compatible con su pensamiento que el concepto de cultura visual dado que involucra el intercambio o “el entrecruzamiento entre imágenes visuales y las fronteras nacionales y culturales”, es importante señalar que para la presente investigación se aplica la utilidad del concepto de economía visual en tanto se piense a la visualidad o al “mundo de imágenes” como un campo configurado históricamente junto con las “tecnologías de la representación” (Andrade, 2000) que construyen una determinada forma de ver el mundo, sin descartar, de este modo, el concepto de cultura visual que se explicará más adelante. De este modo, la perspectiva de la economía visual permite entender la imagen en cuanto “objeto cultural”, es decir, como “producto de tecnologías de representación desarrolladas en distintos momentos históricos” (Andrade, 2000: 148).

Asimismo, siguiendo una línea similar, Andrade plantea que las representaciones se instauran dentro de un “ciclo de producción, circulación y consumo en tanto bienes de una economía visual” siendo que “la noción de ‘economía’ da cuenta del campo de la visión como un campo estructurado, como una organización que tiene que ver tanto con significados compartidos pero también contestados, como con relaciones sociales, de desigualdad y de poder” (2007: 103). De este modo, el autor se refiere a la vida social de las imágenes reconociendo a las imágenes como parte de un régimen de visualidades donde entran en competencia diversas representaciones que integran los campos visuales y que se encuentran en constante transformación, es decir, bajo una condición no estática.

En este sentido, la noción de economía visual permite reconocer una vida social de la imagen del cine documental en tanto forma parte de campos de la representación visual que se encuentran en competencia entre sí, como por ejemplo, el cine ecuatoriano, el cine documental y la fotografía documental. Además, la vida social de las imágenes da cuenta de los factores políticos, sociales y culturales que afectan la construcción de la mirada de “lo indígena” dentro de un régimen de visualidades donde las representaciones se encuentran en constante alteración.

Por otro lado, la noción de archivo argumentada por Poole procura, a través del estudio de las imágenes, lograr el desentrañamiento de aquello que subyace en los discursos culturales y raciales latentes en las imágenes. Es decir, la noción de archivo permite encontrar en la imagen un registro que da cuenta de un contexto histórico social, político y cultural, por lo tanto, un registro de la configuración del mundo

existente detrás de las imágenes. Así, se puede entender el campo de las representaciones de “lo indígena” del cine documental, como un campo constituido por relaciones sociales enmarcadas dentro de discursos culturales y raciales donde coexisten también relaciones de poder. Por último, otro aspecto significativo de la economía visual es lo que Poole ha llamado el valor sensual de la imagen, añadiéndolo a la clasificación que hiciera Walter Benjamin sobre el valor aurático y el valor de culto de la obra de arte; el valor sensual de la imagen, entonces, es la proyección del deseo (Poole, 2000).

De este modo, entendiéndose la imagen como “objeto cultural” la lectura de la imagen del cine documental se abordará desde la propuesta de Poole, la cual reconoce tres valores en una imagen: Valor de cambio, Valor de uso y Valor sensual, es en éste último donde se coloca el enfoque de esta investigación ya que se refiere al uso político, al momento histórico al que pertenecen las imágenes: “Este es un nivel importante no por ser meramente conceptual sino porque habla de las formas concretas en las que la gente se apropia de tecnologías «globales», las selecciona, y en este caso piensa lo visual en el campo más amplio en el cual varias de ellas compiten” (Andrade, 2000: 150). De este modo, aunque el concepto de economía visual implica el intercambio de imágenes consideradas como mercancías, cabe señalar que a pesar de que la presente investigación deja de lado este aspecto, en cambio es de suma utilidad la idea sobre la configuración histórica del campo de la visión por lo que se ciñe más al valor sensual de la imagen expuesto por Poole.

Como se observa, los postulados de la economía visual son pertinentes para el abordaje del tema del cine documental, en cuanto permite el análisis de las imágenes en términos de un contexto cultural, político y económico determinado a través de una perspectiva histórica. Al respecto, se puede agregar, como se mencionó anteriormente, que este enfoque parte de una perspectiva alineada a la de la economía política de modo que, como lo propone Poole, se plantea la cultura o en este caso las formas visuales de la cultura como fuerza material. Al respecto, siguiendo la línea de la economía política, Roseberry señala que “las formas culturales no son simplemente un epifenómeno superestructural, sino que se introducen en los procesos sociales y en las relaciones sociales como fuerzas que son políticamente consecuentes” (Martínez, 1999: 168). De este modo, teniendo en cuenta a la imagen cinematográfica tanto como forma cultural

como producto de “redes históricas de formas de ver” se puede ubicar a la representación de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano como parte de una economía visual donde entran en juego procesos y relaciones sociales que configuran una determinada forma de mirar el mundo, la misma que se manifiesta a través de una práctica social como es la representación y que se halla a su vez dentro del campo de la visualidad.

En este sentido, el término *visualidad* se refiere, como lo señala Suescún Pozas, a una “práctica de representación” en tanto se entienda a su vez “lo visual” como “todo aquello que “inquieta” la mirada y que nos obliga a atender la relación que se establece entre objeto y sujeto de ésta” (2002: 198). Es decir, el campo de la visualidad implica una correspondencia de la mirada como un proceso complejo donde participan activamente tanto la carga de vida social de la imagen como la construcción social de la mirada que la interpreta. Así, se puede pensar la visualidad como una práctica connotada política y culturalmente cuya importancia radica en su capacidad para la *producción de realidad* (Brea, 2005). En este sentido, la representación de “lo indígena” en el cine documental forma parte del campo de la visualidad, siendo de este modo, una práctica relacionada con la producción de realidad que tiene que ver específicamente con la manera como se mira al sujeto indígena y al mundo que lo rodea. De este modo, el campo de la visualidad permite reconocer en la imagen del cine documental la presencia de políticas de la representación desde donde se construye la mirada de “lo indígena”.

Asimismo, para Brea, la visualidad se relaciona con la propuesta de Appadurai acerca de “la vida social de los objetos visibles” en tanto a dicha “vida social” le corresponde una especificidad histórica, ordenamientos simbólicos y (trans)discursivos, y obviamente una pertenencia a unas u otras formaciones culturales (Brea, 2005). Con esto, el autor añade que la visualidad comprende, más bien, lo que él describe como “*actos de ver*”, siendo el *ver* “el resultado de una construcción cultural –y por lo tanto, siempre un *hacer* complejo, híbrido-” (Brea, 2005: 9) rechazando, de este modo, cualquier idea de una “*esencialidad de la visión*” e integrándose a esta concepción no solo el mirar sino también lo mirado, el ser mirado, la producción de imágenes, la percepción y en general los “*modos de hacer*” relacionados con lo visual. En el caso de esta investigación, la representación de “lo indígena” en el cine de documental se refiere

a lo mirado en cuanto, como se explico más arriba, se considera a la imagen como “objeto cultural”, de modo que visualidad o la acción de la mirada aparece a través de la vida social de la imagen, la misma que se manifiesta mediante la implicación de la imagen como representación y práctica social.

Por otro lado, el concepto de *Cultura Visual*, el cual ha sido muy discutido dentro del campo de los estudios culturales, se plantea, según Mirzoeff, partiendo de entender “lo visual como un lugar en el que se crean y discuten los significados” (Mirzoeff, 2003: 24), con este señalamiento se pretende ampliar el estudio de las imágenes hacia todo aquello que conforma el campo de la visualidad y que constituyen prácticas sociales relacionadas con la visualidad, las mismas que están mediadas por algún tipo de tecnología. De este modo, la cultura visual parte de un “acontecimiento visual” el mismo que se describe como “una interacción del signo visual, la tecnología que posibilita y sustenta dicho signo y el espectador” (Mirzoeff, 2003: 34). Es decir, con el término cultura se procura abarcar las imágenes visuales en tanto representaciones, planteándose de este modo que “ver no es creer, sino interpretar”.

Con lo expuesto, se puede ubicar el estudio de las representaciones de “lo indígena” del cine documental dentro de la cultura visual, pues como lo señala Suescún Pozas, la cultura visual se refiere: “al orden simbólico del cual privilegiamos como objeto de análisis todas las formas de representación que se dirigen al sentido de *la visión*, entendida esta como una actividad cultural para distinguirla de la vista como el acto de percepción fisiológica” (2002: 197). Es decir, la noción de cultura visual aporta en la medida que permite pensar la visualidad como un campo en el que están en competencia, además de factores sociales, políticos y culturales, elementos como: tecnologías, medios de comunicación y prácticas sociales de representación y de recepción. Pues, esta perspectiva concibe a la visión como una construcción cultural enlazada a las historias del arte, las tecnologías y los medios de comunicación masivos, además de las prácticas sociales de representación y recepción.

De este modo, a través de la Cultura Visual, la cual se coloca en una perspectiva definida como una “epistemología del ver”, esta investigación indagará en las políticas de la representación y la relación entre etnicidad e identidad presentes en el cine documental ecuatoriano de inicios del siglo XXI, leyéndose la imagen del cine documental como parte de un “régimen escópico”, el cual involucra un escenario de

conflicto donde las representaciones son producto de la competencia de factores políticos, económicos, sociales y culturales que interviene en la constitución de la mirada (Brea, 2005).

Asimismo, el cine documental como parte de la cultura visual debe ser entendido, como lo señala Brea, como parte de *regímenes escópicos*, es decir, dentro de un “escenario agonístico de conflicto e interacción constante en el que la determinación de la visualidad como registro de una producción de significado cultural se constituye irremisiblemente como un campo de batalla” (Brea, 2005: 11). Bajo esta perspectiva las representaciones del cine documental se hallan dentro de un campo de juego donde la producción de significado no se genera a partir de una única dirección o de un centro, sino mas bien se construye en un escenario complejo donde se entrecruzan significados dentro de un contexto histórico, social y político. Del mismo modo, el autor plantea que no solo es posible *el ver* fuera de una *episteme escópica* (marco de prenociones, preconcepciones construidas culturalmente) “sino que nuestras propias actuaciones en ese campo, proyectadas en un ámbito de socialidad, de interacción con la alteridad, participan efectivamente en su construcción/deconstrucción dinámica” (2005: 12). Es decir, la construcción de la mirada debe entenderse como un proceso activo que involucra tanto una determinada forma de interpretar el mundo como la forma que esa interpretación se pone en escena, es decir, en circulación social.

Como se observa, para la presente investigación es de suma importancia enfatizar en el concepto de representación que ha sido desarrollado por Stuart Hall dentro de los estudios culturales, dado que esta forma de entender la representación permitirá ubicar al cine documental como una práctica social y de representación dentro de lo que se describió anteriormente como cultura visual. De este modo, siguiendo a Hall, quien se enfoca en la teoría construccionista de la representación, “la representación es la producción de sentido a través del lenguaje” (Hall, 1997), entendiéndose por sentido la relación entre objetos, conceptos y lenguaje. Para Hall, el sentido *es construido por el sistema de representación* y fijado por *un código* que establece una correlación entre un sistema conceptual y un sistema de lenguaje, es decir, es el resultado de una práctica significativa (Hall, 1997).

Asimismo, Hall define el lenguaje como un sistema de códigos y signos compartidos como resultado de convenciones sociales que hacen posible el sentido, es

decir, el lenguaje es donde se produce el sentido. El autor plantea que los signos solo pueden acarrear sentido si se posee los códigos que permiten traducir los conceptos a un lenguaje y viceversa. Como se observa, esta aproximación al trabajo de Hall intenta colocar al cine documental en cuanto representación y de esta manera como la producción de sentido a través del lenguaje, en este caso audiovisual, en el ámbito de la cultura, teniéndose en cuenta que, como lo menciona Hall, “la representación es una práctica, una clase de “trabajo”, que usa objetos materiales y efectos”. (Hall, 1997).

Finalmente, cabe señalar que los estudios de Hall sobre la representación de “otredad” contribuyen al entendimiento de las representaciones visuales y su vínculo con el episteme de la modernidad. En este sentido, para Hall “otredad” es un concepto cuya principal función es “administrar la diferencia” en el marco de una forma de pensamiento binario, es decir de opuestos, donde prima una jerarquía que encierra relaciones de poder. Esta posición dicotómica, construida dentro de una hegemonía, implica una exclusión en la conformación de la identidad de aquello que considera como “otro”, extraño o ajeno. Para Hall, la otredad se traslada al campo de las representaciones cuando en la imagen, convertida en fetiche, se reconocen tres aspectos en su constitución: poder, deseo y significación. Estas representaciones definen las “fronteras” de la diferencia de una cultura respecto a otra, exaltando unos estereotipos supuestamente inherentes a ellas. (Hall, 1997). En consecuencia, el pensamiento de Hall contribuye a preguntarse cómo están siendo construidas las representaciones de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano: ¿en términos de “otredad” o éstas se plantean desde la perspectiva de la “diferencia”?, categoría que según Hall rompe con la dicotomía plasmada en el concepto de “otredad” puesto que no contiene una negación de opuestos.

Precisamente, para la comprensión de “lo indígena” otro de los conceptos claves es el de etnicidad, concepto que no se puede desconocer ha sido objeto de innumerables debates en el campo de la antropología; sin embargo, se debe señalar que para términos de esta investigación la etnicidad se refiere, como lo piensa Gutiérrez, a la forma como se dan las relaciones entre grupos y como se construyen los sentidos de pertenencia a un determinado grupo. De este modo, se pueden reconocer dos factores que componen la noción de etnicidad y que son a su vez uno parte del otro: el primero sería aquel que se

refiere a las relaciones sociales entre grupos reconocidos como distintos y el segundo tiene que ver con el sentido de pertenencia.

Así, respecto al primero se puede decir que “lo que funda la etnicidad no es la sustancia cultural o biológica objetiva en un grupo dado, sino la percepción de la importancia que se tenga para las relaciones sociales y las relaciones con el Otro” (Gutiérrez, 2008: 11), es decir, la etnicidad se refiere a como un determinado grupo concibe las relaciones con otros grupos, generadas éstas a partir de su propia percepción de la diferencia. En este sentido, se observa que dentro de la forma como se constituyen dichas relaciones está presente la construcción de una diferencia cultural, la misma que a decir en palabras del autor “permite construir una identidad desde los elementos del pasado y el presente, a partir de la interacción con el Otro” (Gutiérrez, 2008: 26).

Por otro lado, el sentido de pertenencia se refiere al “reconocimiento de valores compartidos, legitimados por creencias y discursos, usos y costumbres” que comparte un grupo, de este modo, la etnicidad estaría definida como “la construcción social y política que se hace de una particularidad cultural, y las estrategias que los actores utilizan para darle sentido a una existencia y una convivencia en el interior de un grupo de pertenencia” (Gutiérrez, 2008: 24). Sin embargo, coincidiendo con el autor se deben tomar en cuenta además de la cultura otros factores como los políticos, sociales y económicos que intervienen necesariamente en la construcción de dichos sentidos de pertenencia, puesto que éstos “no solo están acompañados de la consideración cultural en un contexto homogeneizador, sino que tienen que ir en conjunto con una participación social, económica y grupal” (2008: 26). Además, es importante recalcar que tanto la construcción de las relaciones sociales como del sentido de pertenencia se dan, como lo menciona el autor, en un “mundo pretendido homogéneo en constante relación”, lo cual crea un escenario social complejo dadas las relaciones de poder que involucran los procesos de esta naturaleza.

Finalmente, cabe añadir la reflexión sobre etnicidad propuesta por Wade quien concede importancia a las diferencias culturales relacionadas con un lugar, pues, observa que “la diferencia cultural se extiende por el espacio geográfico debido al hecho de que las relaciones sociales se vuelven concretas mediante una forma espacializada” (Wade, 2000: 25), así, el autor plantea que esta definición de etnicidad en términos de lugar espacial, se la hace tomando en cuenta la trascendencia de los cambios ocurridos

dentro de contextos históricos-sociales que han generado los procesos de colonización, poscolonización y migración a lo largo de la historia y su relación con distintos grupos étnicos.

En definitiva, con todo lo expuesto es importante enfatizar en la categoría de etnicidad como “la construcción social y política de la existencia de una diferencia cultural” (Gutiérrez, 2008), tomando en cuenta, además, que existen factores que se entrecruzan en la construcción de la etnicidad como son: la religión, el género, las creencias de un pasado común, los genotipos, la raza, el espacio físico o simbólico y el territorio; los mismos que adquieren un valor determinante a la hora de analizar y describir la etnicidad en las representaciones de “lo indígena”. En este sentido, se debe mencionar que la etnicidad como representación “se expresa en discursos sobre la autenticidad, la originalidad y la diferencia de una colectividad particular, con una supuesta herencia cultural común” (Escalona, 2005: 71), los mismos que circulan en las representaciones de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano.

Respecto a la categoría de identidad, se debe señalar que “la identidad es lo que permite en un solo y mismo movimiento a la vez subrayar en la singularidad de un individuo y hacer de él, en el seno de una cultura y sociedad dadas, un actor semejante a algunos otros” (Martuccelli, 2008: 42), siendo su principal característica su condición cambiante e inestable. Asimismo, teniéndose en cuenta el contexto de intercambios culturales que involucra la modernidad, el autor reconoce que “un buen número de individuos construyen cada vez más su identidad en la encrucijada de culturas heterogéneas y en medio de situaciones marcadas por mecanismo de dominación. La identidad es una ‘co-producción internacional’” (Martuccelli, 2008: 47). De este modo, a partir de la perspectiva planteada, se puede comprender que la identidad es un proceso en constante transformación, lo cual permite explorar en la forma como es asumida o interpretada la identidad detrás de las representaciones de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano.

Por otro lado, es importante señalar que, en la marco de este trabajo, es de suma importancia la relación etnicidad e identidad ya que estas dos categorías involucran la construcción de la representación de “lo indígena”, pues, como lo señala Gutiérrez, “La huella indeleble de la etnicidad como proceso social es que ella está marcada por la cuestión de la diferencia y la diversidad, focalizándose en el campo de la alteridad desde

el eje de la diferencia” (2008: 20). Es decir que, lo que permite establecer la relación etnicidad e identidad en el marco del presente estudio, es el nexo ubicado en el campo de la alteridad entre estas dos categorías, puesto que en la forma como se construye dicha relación en las representaciones de “lo indígena” existe, como se ha dicho anteriormente, una determinada forma de mirar al “otro” donde entran en juego, por un lado, la construcción social y política de una diferencia cultural y las relaciones sociales como producto de ésta y, por otro lado, la dimensión subjetiva que hace referencia a la conciencia de pertenecer a un grupo étnico (Gutiérrez, 2008).

Al mismo tiempo, como lo reitera Gutiérrez, se puede también mirar la relación etnicidad e identidad partiendo de que “la identidad étnica está construida socialmente, no solo es infinitamente variable, flexible y negociable, sino también está formada y sostenida por la existencia de Otro” (2008: 12). Sin embargo, la relevancia de la relación entre etnicidad e identidad, en el marco de la presente investigación, se refiere a que la etnicidad como representación forma parte de un imaginario colectivo donde la existencia de una diferenciación “indio-no indio” es fundamental. Así, la etnicidad como representación “se lleva a cabo con el fin de generar una colectividad movilizadora para legitimar posiciones políticas actuales fundadas en la idea de un derecho evidente a la particularidad y la diferencia” (Escalona, 2005: 72).

Finalmente, resulta relevante prestar atención a los debates generados dentro de la Teoría del Cine, ya que esto permitirá, en primera instancia, colocar al Documental como género cinematográfico para, seguidamente, ubicarlo dentro de las reflexiones sobre: imagen, representación de la realidad y la relación cine - historia. Del mismo modo, es necesario señalar que si bien la totalidad de las producciones documentales que conforman el corpus de este trabajo están realizadas en formato de video digital, se entiende por cine no el soporte técnico sino el lenguaje audiovisual utilizado: estética, estructura narrativa, fotografía, sonido, personajes, trama, movimiento; es decir, aquellos recursos con los cuales se construye el texto visual y sus consecuentes representaciones visuales, dejando de lado aquello que se refiere específicamente al soporte técnico, en este caso, la película fílmica.

En cuanto al estudio del género documental, sobresalen los avances realizados por Bill Nichols, quien ha pretendido aproximarse a una teoría del cine documental proponiendo la “representación de la realidad” como fundamento para establecer dicha

teoría. En este sentido, Nichols plantea al documental como una “*prueba del mundo*”, pues, “los documentales nos muestran situaciones y sucesos que son una parte reconocible de una esfera de experiencia compartida: el mundo histórico tal y como lo conocemos, tal y como nos lo encontramos o como creemos que otros se lo encuentran” (Nichols, 1997: 14). De este modo, el autor resalta la función histórica del cine documental otorgándole un estatus de *discurso sobre el mundo* donde se plantean cuestiones historiográficas, filosóficas, éticas, políticas y estéticas, de esta forma, a partir de estas características que lo componen, el documental contribuye a la formación de la memoria colectiva de los pueblos (Nichols, 1997).

Asimismo, el autor señala acerca de la propuesta de mirar a la “representación de la realidad” como la base para la comprensión teórica del documental que “*la representación de la realidad* tiene que ver con significados y valores, interpretaciones y objetivos, no sencillamente con signos y sistemas”. (Nichols, 1997: 19), pues, como lo hace refiriéndose al lenguaje cinematográfico y en particular al documental indica que el cine “*Son imágenes, y sonidos, y son siempre concretos, materiales y específicos. Lo que los filmes tienen que decir acerca de la condición humana o acerca de temas de actualidad no puede separarse del cómo lo dicen*” (Nichols, 1997: 18).

Sin embargo, el autor reconoce el difícil campo en el que se ha desarrollado la reflexión sobre cine documental lo que lo ha llevado a ser “una especie de *terra incognita*” en términos teóricos, dado el enfoque de la teoría del cine en la ficción y por otro lado, el enfoque de los estudios culturales que se han dedicado al análisis del cine desde una mirada más bien relacionada con el arte, el espectáculo y la industria cultural. (Nichols, 1997). Como consecuencia de esta falta de conocimiento teórico-conceptual específica del campo del cine documental, Nichols propone que “la teoría del cine documental debería ser capaz de abarcar toda la variedad de prácticas cinematográficas documentales, la estructura y todos los elementos de una obra determinada, tanto filmes recientes como antecedentes y las relaciones entre ellos” (Nichols, 1997: 17).

En este sentido, el autor manifiesta que el documental puede ser definido a partir del punto de vista del realizador, el texto y el espectador. Respecto al punto de vista del realizador, el autor define al documental como una “práctica institucional”, de acuerdo con la acepción de institución en tanto “formación discursiva” de Foucault, el autor ubica al documental como un objeto “construido y reconstruido por una serie de

participantes discursivos o comunidades interpretativas” (Nichols, 1997: 47), así lo que es documental se define en base de un objetivo común “la representación del mundo histórico” legitimado a través de prácticas que abarcan códigos, técnicas, estilos, estructuras, modelos de organización, producción, distribución, exhibición, etc., compartidos por los participantes de dicha “formación discursiva” que se denomina documental.

Por otra parte, la definición de documental a partir del texto concuerda cabalmente con el propósito de la presente investigación ya que partiendo de la estructura del texto, el autor define al documental como género cinematográfico, por lo tanto, los documentales “pueden pertenecer a un movimiento, período, cine nacional, estilo o modalidad. Como el concepto de género, todos éstos son modos de caracterizar las películas por sus similitudes en vez de por sus diferencias” (Nichols, 1997: 52). La noción de período permite establecer la importancia del momento histórico al cual se refiere este estudio, pues, “un período es una unidad histórica de tiempo en la que las similitudes y diferencias entre las películas adquieren especial importancia con respecto a su época” (Nichols, 1997: 53). Así, la relevancia del período de inicios del siglo XXI (2000-2008) radica en que éste permite observar la influencia de dos factores en la construcción de la mirada y, por consiguiente en las representaciones de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano: la presencia del movimiento indígena en la escena política nacional y la introducción de la tecnología digital en el campo de la cultura visual.

Por último, es conveniente tomar en cuenta la clasificación de los distintos tipos de documentales hecha por Nichols, los cuales ha llamado modalidades de representación:

- Expositiva: esta modalidad “se dirige al espectador directamente con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico”. (Nichols, 1997: 68).
- De observación: se refiere a la modalidad también conocida como cine directo o *cinéma vérité*, “hace hincapié en la no intervención del realizador” (Nichols, 1997: 72).
- Interactiva: “esta modalidad introduce una sensación de parcialidad, de presencia *situada* y de conocimiento local que se deriva del encuentro entre el realizador y otro” (Nichols, 1997: 79).

- Reflexiva: “la modalidad reflexiva aborda la cuestión de *cómo* hablamos del mundo histórico” (Nichols, 1997: 93).

Para concluir, en la misma línea del estudio del cine documental como género cinematográfico, resulta provechoso referirse a la propuesta de Susana Sel sobre “La dimensión política en los estudios sobre cine”, en la cual se realiza un acercamiento a la forma como los estudios sobre cine y la teoría del cine se han ido, a lo largo de la historia, vinculando con los avances de las ciencias sociales: desde sus inicios con el realismo y las vanguardias europeas, luego con el cambio de paradigma que significó el giro lingüístico y finalmente, con el desarrollo del enfoque socio-cultural.

Sobre este último, el cual es de interés para este trabajo dada su actualidad; se acentúa, según la autora, “una academización de la teoría cinematográfica” plasmándose en dicha academización los efectos de la filosofía, el lenguaje y el posmodernismo sobre la teoría del cine, produciéndose que, como consecuencia de estos cambios en el pensamiento social, “ya no se puede hablar de una “teoría del cine” sino de enfoques micro” (Sel, 2007: 27). La autora también resalta el pensamiento de Sorlín, quien a través de su Sociología del Cine propone una “lectura histórica del film”, así, “al descentralizar el cine de su aura artística, el interés de Solín será captar y comprender las articulaciones entre la sociedad y la historia” (Sel, 2007: 27).

Asimismo, otro de los representantes que señala la autora es Noel Burch quien planteó, dentro del enfoque socio-cultural, un cambio en la concepción del cine como lenguaje a “modo de representación”, de esta forma, “Burch establece que este modo de representación, del mismo modo que no es ahistórico tampoco es neutro, y el sentido que produce no deja de tener relación con el lugar y época que vieron como se desarrollaba” (Sel, 2007: 28). En definitiva, compartiendo la visión de Susana Sel, a partir de una perspectiva que coloca a los estudios sobre cine dentro del campo de las ciencias sociales y por lo tanto planteándose al cine documental en tanto práctica social, se puede decir que:

Como modo de representación, la producción documental puede describir la interpretación del mundo conflictivo e historizado de la experiencia colectiva [...]. Abordar su producción, como parte del conjunto de las representaciones dominantes, permite analizar también cómo se definen comportamientos en términos de normativas y los recortes producidos en la sociedad a partir de ellos (Sel, 2007: 29).

En definitiva, esta aproximación teórica permite comprender al cine documental como un modo de representación dentro del cual se pone de manifiesto tanto un contexto histórico como una forma de interpretación del mundo histórico. De este modo, la representación de “lo indígena” puede ser entendida desde su dimensión como parte de la cultura visual y como representación constituida alrededor de nociones y relaciones de identidad e etnicidad; donde, además, es posible apreciar las políticas desde donde se interpreta ese mundo histórico que constituye “lo indígena” dentro del campo del cine documental ecuatoriano.

### **1.6 Metodología de la investigación**

La metodología cualitativa de la presente investigación toma como punto de partida la Teoría de la Representación expuesta por Stuart Hall, quien plantea la representación como “producción de sentido a través del lenguaje” (Hall, 1997). De esta forma, la metodología se plantea a partir de la lectura de las imágenes desde la manera como es considerado el cine documental dentro de la presente investigación. En esta medida, la lectura de la imagen se logrará a través de las proposiciones expuestas por el paradigma de la Economía Visual como por el de la Cultura Visual, estos dos enfoques permiten entender y analizar las imágenes en cuanto “prácticas de representación” ligadas al campo de la visualidad. El cine documental, en tanto, es entendido como el lenguaje con el cual se produce el sentido, es decir, el análisis se enfocará en la construcción de las representaciones de “lo indígena” a través del lenguaje del cine documental.

El período de interés se enmarcará a partir del año 2000 hasta el año 2008. Las estadísticas del CNCINE muestran que en el año 2001 se genera un crecimiento de la producción nacional de cine documental, la cual había decaído notoriamente en los años noventas, sin embargo, a finales de los noventas la introducción de la tecnología digital impulsa el desarrollo de la producción audiovisual en el país. Conjuntamente, a finales de la década de los noventas se generan varios fenómenos como parte del impulso de la actividad cinematográfica: la recomposición del circuito de exhibición, el surgimiento de nuevos espacios de discusión y exhibición, el apareamiento de organismos dedicados al cine, la aprobación de la “Ley de fomento del cine nacional” y la creación del Consejo Nacional de Cinematografía en el año 2006.

Por otro lado, el aparecimiento del movimiento indígena y el levantamiento ocurrido en los años noventas traen consigo importantes cambios en el escenario político nacional, ya que a partir de este momento histórico se provocan importantes cuestionamientos sobre las nociones de identidad, nación y diversidad cultural que se tenían hasta ese momento, produciéndose, de este modo, “la introducción de la conflictividad en el campo de la representación” (León, 2005: 123) puesto que, como lo señala Muratorio, la incursión y el posicionamiento político del movimiento indígena en el Ecuador puso en cuestión el “poder semiótico” sostenido por la hegemonía blanco-mestiza (Muratorio, 1994) .

Estos dos contextos, por un lado el desarrollo de la actividad cinematográfica gracias a la tecnología digital, y por otro, la irrupción del movimiento indígena en la arena política, crean un complejo pero oportuno escenario para analizar las consecuencias de éstos en las representaciones de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano en el período comprendido entre el año 2000 al año 2008.

Por otra parte, el aporte de la economía visual sobre la configuración histórica de la forma de ver permitirá indagar sobre los cambios ocurridos en las representaciones de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano, ubicando a la imagen cinematográfica dentro de las redes históricas de formas de ver el mundo a las que se refiere Poole. Así, este enfoque permite observar que implicaciones produjo en la construcción de la mirada la introducción del video digital a la par de la incursión del movimiento indígena en la escena nacional; para esto se establecerán diferencias en el campo del cine documental entre el siglo XX y XXI, para lo cual se hará una comparación entre las características de las formas hegemónicas de representación de “lo indígena” construidas en el siglo XX, las cuales están caracterizadas por las formas del discurso indigenista versus los nuevos temas y las formas de abordar los temas dadas a inicios del siglo XXI, donde se indagará particularmente en los cambios y similitudes y la influencia que tiene en este contexto el aparecimiento del movimiento indígena y la introducción de la tecnología digital. A continuación se detallan los temas recurrentes en el discurso indigenista del siglo XX:

## INDICADORES TEMÁTICOS

Estado-Nación
Tipificación racial
Comunidad
Modernización
Naturaleza: relación con la tierra
Medio Ambiente
Economía
Política
Cultura
Religión
Evangelización
Explotación Petrolera
Buen Salvaje
Denuncia social
Pobreza

Partiendo de la cultura visual, para analizar cómo se construye la mirada sobre “lo indígena” se observará que tipo de agentes y proyectos políticos circulan en las representaciones de “lo indígena” en el cine documental, con qué temas se vincula y cómo se define “lo indígena” reconociendo indicadores como: cultura, agentes, prácticas, instituciones. A partir de estos indicadores se determinarán diferencias y similitudes entre las representaciones creadas por realizadores indígenas versus realizadores no-indígenas. Además, para analizar que tipos de políticas están detrás de las representaciones vinculadas con etnicidad se analizará como se representa al sujeto indígena, es decir con que temas, símbolos, personajes, estereotipos (cultural, político, económico) se lo identifica. A continuación se detallan los descriptores con los que se relaciona “lo indígena” en la mayoría de documentales:

### DESCRIPTORES de “LO INDÍGENA”

Madre Tierra
Lucha contra explotación natural
Medicina Natural
Rituales
Artesanías
Comunidad
Raza
Migración
Occidentalización

Finalmente, para identificar el componente de etnicidad en los documentales y a través de éste observar que tipo de concepciones de identidad están presentes, se tomarán en cuenta los factores descritos por Gutiérrez como componentes de la construcción de la etnicidad: religión, género, creencias de un pasado común, genotipos, raza, espacio físico o simbólico, territorio (Gutiérrez, 2008). A continuación se detallan los descriptores con los que se construye el tema de etnicidad en los documentales que forman el corpus de esta investigación, siendo que medio ambiente, cultura y política son los tópicos más recurrentes en los documentales sobre temática indígena:

### DESCRIPTORES ETNICIDAD

TEMA	DESCRIPTORES
MEDIO AMBIENTE	Petróleo
	Madera
	Minería
	Bosques
	Ríos
	Animales
	Montañas
	Selva
	Contaminación
	Madre Tierra
	Luchas contra explotación natural
	CULTURA
Medicina natural	
Rituales	
Vestimenta	
Lengua	
Tradiciones	
Occidentalización	
Evangelización	
Artesanías	
Género	
Costumbres	
Creencias	
Conocimientos	
Historia	
Educación	
Religión	
POLITICA	Comunidad
	Organización social

Colonización
Territorio
Trabajo
Estado-Nación
Ciudadanía
Modernización
Raza
Explotación de recursos naturales
Migración
Instituciones

**Corpus:** Los documentales seleccionados como parte de esta investigación atenderán a los siguientes criterios de selección:

1.- Tratar problemáticas relacionadas con medio ambiente, cultura y política, ya que estas son los temas más recurrentes en documentales sobre el tema indígena, como lo demuestra el siguiente cuadro:

**CUADRO No. 1**  
**Número de documentales según temática 2000-2008**

<b>Temática</b>	<b>Número</b>
Medio Ambiente	9
Cultura	18
Medicina	3
Política	4
Total	34

2.- Proponer en su tratamiento algún tipo de relación entre las categorías de etnicidad e identidad dentro de las temáticas mencionadas arriba.

3.- Contener enunciados que permitan descifrar lo más claramente posible un rompimiento o continuidad con las formas de representación hegemónicas construidas en el discurso indigenista del siglo XX.

El corpus de esta investigación se compone de un universo de 34 documentales ubicados en las videotecas de: Corporación Cinememoria, Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, ECUARUNARI, CONAIE y RUPAI, estas últimas cuentan con un archivo de video de producciones realizadas por indígenas. Del total del universo de documentales a analizar se seleccionarán un documental representativo por

cada una de las temáticas expuestas: medio ambiente, cultura y política; además, un documental producido por un realizador no-indígena que contenga las características de continuidad con el “documental indigenista”, otro producido por un realizador indígena y otro documental en el que se observe un rompimiento con la forma de representación hegemónica de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano. Es decir, se analizará a profundidad una muestra de 6 documentales del total del universo de películas recopiladas:

1. *Los guerreros kichwas y el petróleo*, 2004. Dirigido por Holdger Riedel y Siegmund Thies.
2. *Pueblo ocultos en peligro*, 2004. Dirigido por Ana Echando y Aritz Parra.
3. *Plurinacionalidad: La propuesta de la CONAIE para Montecristi*, 2008. Realizado por CONAIE.
4. *Sacha Runa Yachay*, 2006. Dirigido por Eriberto Gualinga.
5. *Taromenani: El exterminio de los pueblos ocultos*, 2007. Dirigido por Carlos A. Vera.
6. *Tu Sangre*, 2005. Dirigido por Julián Larrea.

## **CAPITULO II**

### **LA MIRADA DE “LO INDÍGENA” A INICIOS DEL SIGLO XXI**

Este capítulo tiene como objetivo analizar la construcción de la mirada sobre “lo indígena” como un proceso histórico – social dentro de un régimen visual del cual es parte el cine documental. Para esto, se analizarán las formas hegemónicas de representación de “lo indígena” del siglo XX y su relación con el contexto del indigenismo. Seguidamente, se analizará el contexto histórico - social del período 2000 – 2008 caracterizado por la presencia del movimiento indígena en el escenario político nacional y la introducción de las tecnologías digitales. De este modo, se observarán las características sociales y políticas de cada uno de los períodos mencionados, los temas tratados en los documentales, las formas de abordar los temas, el uso del lenguaje audiovisual, la estructura narrativa y el tipo de documentales, con el fin de establecer diferencias y similitudes entre la mirada de “lo indígena” construida en el siglo XX y la mirada construida en el período 2000-2008 dentro del campo del cine documental ecuatoriano.

#### **2.1 Las formas hegemónicas de representación de “lo indígena” del siglo XX**

En el marco de la presente investigación es necesario definir lo que significan las formas hegemónicas de representación de “lo indígena” del siglo XX, ya que esta definición permitirá más adelante establecer comparaciones con las representaciones dadas en el contexto histórico-social del período 2000-2008 en el cine documental ecuatoriano. Lo anterior aportará a entender de mejor manera la dimensión de las rupturas y continuidades entre las representaciones de “lo indígena” del siglo XX y las del período antes señalado como parte de la cultura visual ecuatoriana. Para esto se planteará primeramente una aproximación a la problemática histórico-política de los pueblos indígenas, para finalmente, analizar el tema de las representaciones indigenistas en el contexto del siglo XX, mediante lo cual se podrán caracterizar las formas dominantes de representación de “lo indígena”.

Previamente, cabe añadir que las formas hegemónicas se entienden desde el pensamiento de Laclau, quien señala que “lo universal no es otra cosa que un particular que en un cierto momento ha pasado a ser dominante” (Laclau, 1996: 53), es decir, el

universal es un particular que se trasciende a sí mismo dentro de un contexto y de condiciones históricas determinadas. De este modo, se puede entender que siendo el pensamiento occidental europeo un particular, construye su identidad a través de la universalización de su propio particularismo, constituyéndose de esta forma en hegemonía. Lo anterior, permite ubicar en términos de este trabajo a las formas hegemónicas de representación de “lo indígena” del siglo XX como un universal que ha sido construido a partir del pensamiento blanco-mestizo, cuyo origen radica en el pensamiento eurocéntrico.

Además, como lo anota Laclau, la relación entre universalismo y particularismo es inseparable y ambivalente, en cuanto, un universal existe siempre que exista, a su vez, un particular que lo sustente y legitime, entrando el primero en una constante “negociación” con los otros particulares. Es decir, esta relación entre universal y particular puede trasladarse a la manera como ha sido considerada la población indígena históricamente ya que ésta ha sido vista como una minoría frente a la hegemonía blanco-mestiza considerada como mayoría, teniéndose en cuenta que, como lo señala Rivera, “la expresión minoría es sinónimo de falta relativa de poder y el grupo mayoritario, por el contrario, posee el poder político, económico e ideólogo muchas veces vinculado con el acceso o control del aparato estatal” (Rivera, 1999: 34).

En cuanto al contexto histórico – político de las formas hegemónicas de representación de “lo indígena” construidas en el siglo XX, se debe mencionar que dicho contexto está determinado por las características del discurso indigenista, pues este discurso marcó una clara tendencia en la construcción histórica de la mirada sobre el indio caracterizada por la percepción de éste en tanto “otro”, constituida, como lo señala Muratorio, desde el “poder semiótico” sostenido por la hegemonía blanco-mestiza refiriéndose al “monopolio de la representación del indígena fuera de su propio mundo simbólico” (Muratorio, 1994: 114). Es decir, las representaciones hegemónicas de “lo indígena” construidas en el siglo XX se generan a partir de un pensamiento dominante fundado en el pensamiento moderno occidental que construye la mirada sobre el indígena en términos del “otro”, pues, la constitución del pensamiento moderno está correspondida con el momento histórico y las tendencias ideológicas y políticas de la construcción y el establecimiento de los fundamentos del hombre moderno

occidental, de acuerdo, además, a su visión dominante del sujeto, sus sistemas de representación y su propia cultura.

De este modo, se debe considerar en términos de Laclau que, la construcción del “otro” sería dada por medio de relaciones jerárquicas de poder, en cuanto se desconoce la diferencia del particular y el universal se implanta como apoderado por la razón, mientras que el particular lo contamina. Es decir, las relaciones de poder se establecen a partir de la construcción de un “otro” irracional y diferente a través de una lógica dicotómica, la misma que es fuente de construcciones discursivas que proyectan ser verdaderas y objetivas y que resultan, como se ha señalado, en dichas configuraciones de poder. Así, el indígena es mirado como lo opuesto o todo aquello que no encaja con el ideal de ciudadano moderno dentro de un contexto marcado por relaciones de desigualdad y de exclusión, como lo describe Guerrero:

Con la institución de la ciudadanía a mediados del siglo XIX, las poblaciones indígenas devinieron un “afuera constitutivo”, un “en medio” de la “binaridad” pública y particular. El proceso de exclusión situó a los indígenas en una suerte de tercer dominio, un circuito “desdefinido” de dominación con claros orígenes coloniales que había sido reinscrito en los principios de la República. (Guerrero, 2000: 50).

Asimismo, esta relación de poder sostenida por la hegemonía blanco-mestiza puede ser develada en el discurso indigenista, pues, como lo señala Carrión en su estudio sobre la pintura indigenista de Diógenes Paredes y su relación con el discurso oficial del Estado-nación de mediados del siglo XX: “la figura del indio juega un papel primordial, pues se presenta para el discurso dominante como el “otro” ideal para plasmar la alteridad, en un proceso de apareamiento y/o borramiento del indígena real de acuerdo a las necesidades y las agendas en juego de los grupos hegemónicos” (Carrión, 2003: 26). De este modo, el indigenismo convierte al indio, siempre desde una mirada dominante, en parte primordial de las estrategias de la construcción de la identidad nacional incluyéndolo en el proyecto de nación a través del reconocimiento del mestizaje como esencia de dicha identidad nacional, de modo que “la imagen dominante que se promueve acerca de la nación ecuatoriana es la imagen de la nación mestiza” (Carrión, 2003: 52). Además, como lo señalan Muratorio y Carrión, dicha imagen de la nación mestiza se deriva de una estrategia de homogenización de la

población que integra la nación a partir de la incorporación de ésta a la cultura dominante, es decir, a partir del “blanqueamiento” de los pueblos indígenas.

Por otro lado, la dimensión política del discurso indigenista puede reconocerse en las prácticas alrededor de la población indígena que se instituyeron desde el Estado encaminadas al proyecto nacional. Así lo demuestra Mercedes Prieto en su estudio sobre la articulación de discursos y prácticas liberales en la construcción de los sujetos indígenas en el Ecuador postcolonial; en estas prácticas liberales se dio gran importancia a la “exploración del espíritu y el cuerpo de la raza india” para lo cual la retórica oficial indigenista basó su discurso “en tres estratos de significados: primero una narrativa histórica del pasado indio; segundo, el apego indio a la tierra y lenguas y tercero, la medición del cuerpo y psicología indias” (Prieto, 2004: 165). Como se observa, esta aproximación al contexto histórico-político del siglo XX permite, para fines de este trabajo, dimensionar la relevancia que adquirió el discurso indigenista en la construcción de la nación ecuatoriana.

En el mismo sentido, A. Guerrero describe que en la construcción de la “imagen liberal del indio” y su funcionalidad al discurso liberal existió una “ventriloquia”, refiriéndose al papel que desempeñaron los agentes blanco-mestizos que hablaban por el indio “que hay que liberar” convirtiéndose en una especie de puente de códigos entre el estado y la población india, así lo señala: “A través de mediadores étnicos privados y públicos del bando progresista, [...] un conjunto de agentes sociales blanco-mestizos habla y escribe en nombre del indio en términos de su opresión, degradación y civilización” (Guerrero, 1994: 240). Al respecto, resulta importante recalcar este aspecto sobre la “imagen ventrílocua” desarrollado por Guerrero ya que pone en evidencia la intención de denuncia social generada a partir de la mirada hegemónica blanco-mestiza dentro del discurso indigenista.

En consecuencia, con todo lo expuesto sobre el contexto histórico-político del indigenismo del siglo XX, se pueden mencionar como principales características: a) la búsqueda de la identidad nacional cuya esencia es el mestizaje, b) la integración de la población indígena al proyecto moderno de estado-nación y c) la denuncia social sobre la situación de miseria dicha población. De la misma forma, estas características se pueden encontrar también en las representaciones indigenistas del siglo XX, tanto de las artes plásticas, como la literatura y las ciencias; considerándose, de este modo, al

indigenismo como un discurso que estuvo presente dentro de varios campos que jugaron un rol trascendental en la construcción de la identidad de la nación ecuatoriana.

En dicha construcción de la identidad, la pintura indigenista adquirió un rol fundamental dentro del proyecto moderno de la nación mediante la instauración del indio como tema central. Así lo plantea Rodríguez en un análisis sobre la pintura indigenista de las décadas de 1930 – 1940: “Este movimiento, que asumía profundamente los postulados indigenistas de Pío Jaramillo Alvarado y su grupo, apuntaba a destruir ciertos estereotipos sobre el indio y a otorgarle nuevos valores y un rol en la construcción de la identidad nacional” (Rodríguez, 2003: 1).

En este sentido, la pintura indigenista como derivación del pensamiento indigenista del siglo XX plantea “una esencialización” en la construcción de la imagen del indio, pues, como lo señala la autora, la pintura indigenista al indio “Lo designa como figura liberadora pero al mismo tiempo le impone un código de reconocimiento – telúrico, ancestral, nacional- y lo coloniza cerrando su signo. Primero lo naturaliza y luego lo vuelve un icono, una pura superficie” (Rodríguez, 2003: 3). Es decir, la “esencialización” de la imagen del indio se encuentra en la vinculación de éste con la tierra así como en la glorificación de su pasado y finalmente, en la concepción de éste como la esencia del mestizaje.

Por otro lado, en las representaciones pictóricas indigenistas del siglo XX también se puede encontrar el discurso sobre la integración de la población indígena al proyecto nacional, pues, además de la relevancia que tiene en este contexto la construcción de la identidad nacional donde, como ya se ha dicho, el indígena adquiere un papel protagónico; también se genera un discurso de denuncia social en la cual aparece, como lo comenta Carrión, en su estudio sobre “*Estigma y Nacionalismo*” en la pintura de Diógenes Paredes, “una imagen del indio mítico o deforme, necesitado de la ayuda estatal, que reemplaza y oculta la existencia de un indio real, y que permite solventar un discurso sobre lo nacional y la ecuatorianidad” (Carrión, 2003: 58).

Por lo demás, este contenido de denuncia social sobre la situación del indígena en las representaciones visuales del siglo XX se relaciona con la “imagen ventrílocua” descrita por Guerrero, pues, en la pintura indigenista “la mirada degradante del artista que constituye los cuerpos marcados, deformados, degradados cumple con una función social caritativa conseguir ayuda de la sociedad hacia aquellos desdeñados por ella, a la

par que se muestran a sí mismos como seres justos que tienden a la igualdad y el mejoramiento social” (2003: 70). Como se observa, esta descripción de la función caritativa coincide con la ventriloquia expuesta por Guerrero, en el sentido que la sociedad blanco-mestiza asume la voz del indígena, hablando por él en términos de opresión, injusticia, pobreza, etc.

Respecto al campo de las ciencias, Clark en su análisis sobre la “producción intelectual de los estudios indigenistas” entre 1920 y 1940, señala que el papel de los indigenistas en la construcción de la imagen pública del indio contribuyó principalmente a reforzar los estereotipos raciales puesto que se esencializó la identidad y, de esta forma, la diferencia de la raza india:

Estos estudios apuntaban a refutar ciertos estereotipos acerca de los indios, pero, paradójicamente, al hacerlo, reforzaron la categorización de los indios como un grupo racial separado [...]. Los indios ecuatorianos fueron vistos como caracterizados por profundas y fundamentales diferencias con respecto a la sociedad dominante y la esencia de su identidad fue biologizada por los indigenistas. (Clark, 1999: 113).

Por otra parte, en el campo del cine, como lo expone León, la mayoría de la producción de cine documental del siglo XX es “heredera de la tradición indigenista” plasmada en la literatura, en esta medida el “documental indigenista” ecuatoriano del siglo XX es un “aparato semiótico” al servicio del proyecto de consolidación del Estado-Nación a través de la “dominación de la diferencia étnica y cultural” (2005: 81). Pues, en las representaciones cinematográficas aparecen, por ejemplo, al igual que en otras representaciones visuales, los discursos indigenistas sobre la identidad nacional así como la naturalización de la relación del indígena con la tierra y la construcción del indio como “otro” mediante la mirada dominante. Así lo explica León:

Los imaginarios producidos por el cine –pero también por otros discursos artísticos, científicos, jurídicos- permiten el proceso de sujeción y dominación necesario para el apareamiento del sujeto indígena. El documental indigenista, lejos de ser un registro fidedigno de una realidad objetiva, es un mecanismo de producción del sujeto indígena en tanto “otro”, inferior y lejano (2006: 80).

De este modo, las imágenes del indio en el cine documental del siglo XX forman parte de la producción de sentido vinculada a la “producción de identidades” (León, 2005) del discurso indigenista. Así por ejemplo, en documentales como: “*Tzáchila: El hombre Colorado*” (1980) de José Corral, se representa al indígena como parte de la

nación, a través de imágenes de prácticas tradicionales y la voz en off se enfatiza en la representación del indígena como la esencia de la identidad ecuatoriana y por lo tanto como algo que debe ser aceptado y valorado por la sociedad mestiza. Por otro lado, en el documental *La Minga* (1975) de Ramiro Bustamante, se representa al indígena como una colectividad que debe trabajar para lograr el desarrollo y el progreso, enfatizándose en el proyecto modernizador del Estado y su papel en la modernización de las comunidades indígenas, por ejemplo, se presenta a una comunidad indígena dialogando y trabajando conjuntamente con representantes de instituciones estatales.

Asimismo, en el documental *Éxodo sin ausencia* (1985) de Mónica Vásquez, se representa al indígena como parte del proyecto de modernización formando parte de la ciudad urbana, en su rol obrero dentro de una de las instituciones modernas: la fábrica. De la misma forma, el documental *Otavalo Tierra Mía* (1967) de Gusta Nieto, representa al indígena como un sujeto marginado de la vida económica del país, el cual debe ser incorporado al desarrollo y progreso del país convirtiéndose en un ente productivo mediante la modernización.

Finalmente, en *Los hieleros del Chimborazo* (1980) de Gustavo Guayasamín e Igor Guayasamín, a través de varios planos secuencias del ascenso y descenso al volcán, se representa al indígena como una colectividad que trabaja y lucha fuertemente por sobrevivir en medio de condiciones difíciles. Este documental contiene gran carga de denuncia social, sin embargo, el texto explicativo en pantalla produce que el indígena sea finalmente representado sin voz, necesitado de alguien que interprete su historia, su miseria y su desolación. Del mismo modo, en *TIAG* (1987) de los mismos realizadores, se manifiesta el discurso de denuncia social representando a los indígenas como un pueblo luchador, oprimido, explotado y producto de la injusticia social, es decir, se los representa como la resistencia indígena de 500 años. Cabe recalcar que en todos los documentales comentados está presente, de una u otra manera, la relación del indígena con la tierra, es decir que, en las representaciones indigenistas del cine documental del siglo XX, se le asigna al indígena como característica fundamental el trabajo en la tierra.

En definitiva, la importancia del pensamiento indigenista del siglo XX radica entonces en que constituye “un cierto tipo de racionalidad en la época, la misma que tuvo consecuencias fundamentales en las políticas de identidad y en el desarrollo de un Ecuador *racista*” (Rodríguez, 2003: 1) ya que por un lado, las representaciones

indigenistas refuerzan la noción de identidad nacional fundamentada en la existencia de un “otro” en este caso del indio, a partir de una posición dicotómica: nosotros-ellos, superior-inferior, avanzado-retrasado, salvaje-civilizado, etc. Y, por otro lado, el rol del indigenismo como parte del proyecto de Estado-nación se condensa en la recuperación de la historia del indio y la relación con la tierra, convirtiéndose esto en el fundamento de la unidad nacional con el fin de sustentar el ideal de progreso y desarrollo enunciados desde la visión hegemónica blanco-mestiza.

Cabe anotar que en estas representaciones indigenistas aparece la concepción del indio como “buen salvaje”, es decir, como aquel que es bueno por naturaleza y necesitado de ayuda. Además, con el advenimiento del boom petrolero aparecen también representaciones en las que se adjudica al indígena, especialmente amazónico, el valor de conservar una cultura en estado puro, sin influencia de occidente y con la tarea de defender la selva, es decir, se representa a los indígenas como “ecologistas natos”. Al respecto, Rival en su estudio sobre las representaciones de indígenas huaorani, define al “buen salvaje” como: “los últimos opositores a la civilización y al capitalismo occidentales” (Rival, 1994: 269). En este sentido, las representaciones del “buen salvaje” reafirman la relación innata del indio con la tierra y le conceden un status de una “forma de vida más pura” frente a occidente.

Con todo lo expuesto acerca del contexto histórico-social de la mirada de “lo indígena” en el siglo XX se pueden señalar cuatro características principales de las formas hegemónicas de representación de “lo indígena” constituidas a partir de las formas del discurso indigenista, las mismas que pueden ser consideradas como 4 ejes de producción de “otredades” de la cultura visual del siglo XX:

- 1. Identidad nacional:** vinculación de la imagen del indio con la búsqueda y construcción de la identidad nacional mediante la imposición de una mirada hacia éste en tanto “otro” desde una perspectiva dicotómica (nosotros-ellos, superior-inferior, moderno-premoderno) planteándose al indígena como la esencia la identidad nacional fundada en el mestizaje.
- 2. Políticas de la identidad:** la constitución de la imagen del indio se funda en políticas de la identidad generadas desde el Estado-nación con el fin de instituir

la identidad ecuatoriana, la misma que se construyen mediante la naturalización, esencialización, categorización y tipificación racial del indígena.

3. **Integración al discurso estado-nacional:** construcción de la imagen del indio a partir de la integración o reconocimiento de éste como parte de la nación incluyéndolo en el discurso del proyecto del Estado-Nación, su rol dentro del ideal de modernización y unificación nacional, así como sujeto de denuncia social.
4. **Institución de lo telúrico:** vinculación de la imagen del indio con lo telúrico, siendo uno de los temas más recurrentes en las representaciones indigenistas la relación del indígena con la tierra y la naturaleza.

## **2.2 Contexto socio-político del Ecuador en el período 2000-2008**

Antes de analizar la construcción de la mirada de “lo indígena” a inicios del siglo XXI, es de suma importancia hacer una aproximación al contexto socio-político ecuatoriano de los últimos 10 años que bien podría ser considerado como “post-crisis bancaria”, puesto que desde el año 2000, el Ecuador está viviendo consecuencias de varios fenómenos sociales, políticos y económicos importantes que se produjeron décadas atrás. En este sentido, cabe anotar que los efectos del neoliberalismo implantado durante las presidencias de Oswaldo Hurtado y León Febres Cordero en los años ochentas y, la política económica de los gobiernos sucesores de los años noventas, repercutió en el feriado bancario y la posterior dolarización de la economía nacional ocurrida durante el período de Jamil Mahuad, medida tomada el 9 de enero del 2000 después de que el sucre sufriera una acelerada devaluación frente al dólar de 4500 sucres a 25000 sucres en 10 meses. Así, la década de los años 2000 inicia marcada por la dolarización configurada dentro de una evidente inestabilidad económica y una profunda crisis política.

La crisis política se expresa en el país, evidentemente, a través de la pérdida de legitimidad y credibilidad de los partidos políticos desencadenada desde finales de los años noventas. Pues, los partidos políticos al enmarcarse en una lógica de corporativización respondedora a intereses privados provocaron el desprestigio de la institucionalidad pública por causa de la corrupción y el manejo a partir de los intereses de grupos de poder, implicando la pérdida de legitimidad tanto de lo político como de la

noción de lo público. En este sentido, la deslegitimación de los partidos políticos y de la institucionalidad de lo público en el Estado, generaron una crisis de la representatividad democrática que conducirá a la emergencia de un nuevo populismo caracterizado por regímenes signados por el apareamiento de figuras caudillistas (Paltán, 2005); como es el caso de Abdalá Bucaram, quien se convertiría en 1997 en el primero de tres presidentes derrocados en menos de 10 años. La década de los años 2000 se inaugura con el derrocamiento del presidente Mahuad, siendo éste el segundo derrocamiento en 3 años, seguido por la destitución del presidente Lucio Gutiérrez en el año 2005.

En este contexto político, uno de los principales actores fue el movimiento indígena representado por la CONAIE. Sin embargo, después de su irrupción en el escenario político en los años noventas, los años 2000 marcarán un camino diferente para el sector indígena. De este modo, el 21 de enero del 2000, la CONAIE apoyada por un grupo de coroneles de las Fuerzas Armadas (entre ellos el Coronel Lucio Gutiérrez), logró elevar la presión a tal punto que Mahuad fue depuesto del cargo. La representación indígena cayó sobre diversos grupos de la sociedad que no lograron cohesionarse y, Pachakutik, como partido representante de los pueblos indígenas, logró mantener una base sólida sobretodo como contrapartida a partidos políticos tradicionales con tendencias neoliberales, formando parte de la oposición durante el gobierno de Gustavo Noboa.

No obstante, la candidatura y posterior gobierno de Lucio Gutiérrez fue quizás uno de los elementos negativos más graves que tuvo que afrontar tanto la CONAIE como Pachakutik. Gutiérrez, basándose en un campaña política anti-neoliberal con la participación de algunos miembros de la CONAIE, concretó su triunfo electoral en alianza con Pachakutik, no obstante, durante su mandato salieron a relucir intereses partidistas, así como pactos con la bancada tradicional de derecha. Así, dos años después de la elección de Gutiérrez, el pacto político con Pachakutik se quebró quedando el gobierno muy debilitado. Para la opinión pública esto significó una nueva fragmentación del movimiento indígena provocando una falta de legitimación política de sus propuestas y acciones. En esta medida, la fuerza que la CONAIE tuvo en los años 90 terminó en el año 2005 con consecuencias devastadoras para quienes formaron el movimiento social. Esta discontinuidad del proyecto social del movimiento indígena se evidenció en la poca participación de la CONAIE como un todo durante la “rebelión de

los forajidos” que terminó con la destitución de Gutiérrez en el año 2005. Asimismo, durante el período de Alfredo Palacios, ni Pachakutik en el congreso ni la CONAIE como movimiento social se configuraron como una real oposición.

En la actualidad, con el gobierno de Rafael Correa, posicionado como parte del proyecto del socialismo del siglo XXI, Pachakutik ha vuelto a retomar un proyecto político acorde con los principios de diversidad que en un principio cohesionaron a los miembros de la CONAIE. De la misma manera, la CONAIE ha logrado una ligera reunificación en torno a la propuesta del “buen vivir”, el rescate de la identidad y la reafirmación de las culturas, aunque la fragmentación sigue siendo evidente. Pese a esto, a los tres años de gobierno de Rafael Correa y con una nueva Constitución Política aprobada en el año 2008, la cual promueve la plurinacionalidad como uno de sus ejes centrales, la CONAIE ha anunciado la ruptura con el gobierno y el desacuerdo, principalmente, en temas como la ley de minería y la ley de aguas.

Respecto al contexto social de los últimos diez años en el Ecuador, sin duda, el tema la migración ha sido uno de los más relevantes. Como consecuencia de la crisis económica y financiera del país, a inicios de la década y finales de los noventas, miles de ecuatorianos migrarán, principalmente, hacia EE.UU., España e Italia en búsqueda de empleo y mejoramiento de la situación económica. Posteriormente, las remesas enviadas por los tres millones de migrantes ecuatorianos se convertirán en el segundo rubro de importancia para la economía del país. De este modo, la problemática de la migración se ha vuelto en la actualidad uno de los ejes fundamentales de la política social del país. Por último, cabe mencionar que la década de los años 2000 se caracterizó también por la relevancia de los conflictos generados por el Plan Colombia y la política antiterrorista de los EE.UU. para el Ecuador, pues, la situación de la frontera norte, el narcotráfico, las consecuencias negativas para la población de la erradicación de coca y la influencia del conflicto armado colombiano, se convirtieron en uno de los problemas sociales más graves que ha debido enfrentar el país.

### **2.3 Construcción de la mirada de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano en los años 2000-2008**

Teniendo en cuenta el contexto socio-político del Ecuador, el análisis de la construcción de la mirada de “lo indígena” entre los años 2000-2008 permitirá ubicar al cine documental de inicios del siglo XXI como parte de la cultura visual ecuatoriana. En este sentido, se analizará el contexto histórico-social de la construcción de la mirada de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano del año 2000 al 2008, a través del tratamiento de dos hechos significativos que generaron un importante giro en las representaciones de “lo indígena”: la presencia del movimiento indígena en el escenario político y la introducción del formato de video digital y sus efectos en el campo de la actividad cinematográfica en el país. De este modo, la relevancia de estos dos hechos crea un complejo pero oportuno escenario para analizar el contexto histórico-social de las representaciones de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano en el período señalado, poniéndoselas en diálogo con las formas hegemónicas de dichas representaciones del siglo XX explicadas anteriormente.

Así, se considera como un antecedente histórico significativo el conflicto generado por la irrupción del movimiento indígena en el escenario político nacional en la década de los noventa ya que, como lo señala Guerrero, a partir de los levantamientos (1990 y 1994) “la población indígena se convierte en un agente político”. En este punto es necesario mencionar que aunque en la actualidad la situación del movimiento indígena no es en ningún caso la misma que en los años noventa, pues, mas bien enfrenta una condición de crisis, la presente investigación considera fundamental reconocer la presencia del movimiento indígena como un actor político, por tal razón, se reconoce el hecho de la irrupción como de gran trascendencia en la historia del país ya que generó, entre otras consecuencias políticas y sociales, transformaciones en las prácticas de representación de “lo indígena” dado que, como lo manifiesta Guerrero, la inédita transmisión de los levantamientos indígenas a través de los medios de comunicación cuestionó la idea de nación construida mediante el discurso hegemónico blanco-mestizo:

Este hecho, la difusión masiva de la negociación y las intervenciones de los dirigentes indígenas, trastocó el imaginario nacional. Por primera vez en la historia de la República, los ecuatorianos miraban (presencia física y discursos) a indígenas afirmar sus propios planteos y negociar mano a mano y en público con

los grandes poderes reales: los representantes del gobierno, de los terratenientes y de los industriales; de la iglesia y los militares. (Guerrero, 2000: 50).

Tomándose en cuenta que hasta ese momento tanto la representación propia como la legitimidad del discurso indígena eran totalmente invisibilizados, dentro de los parámetros de la nación construida bajo la mirada hegemónica; este hecho histórico se instala justamente en el ámbito político, en el reclamo por los derechos y la denuncia de la opresión manifestados por los propios indígenas. Es decir, el contexto histórico-social de finales del siglo XX está signado por el quiebre entre el pasado colonial y la construcción republicana en el Ecuador al que se refiere Guerrero y, en esta medida, el inicio de los años 2000 estarán caracterizados por el posicionamiento del movimiento indígena como un actor político significativo en el escenario nacional.

A la par de este acontecimiento, se ven cuestionadas las formas hegemónicas de representación de “lo indígena” y su vínculo con las nociones de etnicidad e identidad, ya que a partir de ese momento surge un conflicto en el campo de la representación que se evidencia en la manera como se construye la mirada sobre el “otro”. Como agentes políticos e históricos los indígenas plantearán una “definición más autónoma de la identidad” por lo que “reclaman para si mismos la revaloración o reinención de su historia en la definición de su presente, cuestionando así, [...] el monopolio de la historia y de la imagen que el “patriotismo arqueológico” daba por supuesto” (Muratorio, 1994: 178). En este sentido, se podría decir que dicho “patriotismo arqueológico” se refiere a la mirada anclada en el discurso indigenista que operó, como se ha anotado, durante el siglo XX y que instituyó una especie de paradigma tanto en las representaciones visuales de “lo indígena” como en las representaciones de las ciencias y la literatura del siglo pasado, las mismas que eran parte del proyecto moderno del estado-nación.

En consecuencia, al cuestionarse el “poder semiótico” sostenido por la hegemonía blanco-mestiza, también entran en cuestionamiento, por un lado, las formas hegemónicas de representación de “lo indígena” del siglo XX construidas desde el indigenismo y; por otro lado, la “imagen ventrílocua” descrita por Guerrero. Pues, la irrupción del movimiento indígena en el campo político, además de que “cuestiona la formación del estado-nación ecuatoriano sobre la piedra angular de una ciudadanía

civilizadora, homogeneizante y excluyente” (Guerrero, 1994: 243), coloca en la esfera pública la propia voz del indio y por ende su propias auto-representaciones.

Todo lo anterior tiene relación con el campo del cine documental, en cuanto, el “documental indigenista” desarrollado a lo largo del siglo XX, en especial en los años ochentas, contiene representaciones en las que se pueden identificar los discursos sobre: identidad nacional, integración al proyecto moderno de estado-nación y denuncia social. Como se ha dicho, estas representaciones se construyen a partir de una mirada hegemónica y estereotipada hacia el indígena en tanto “otro” donde, como lo señala Bhabha, “El Otro pierde su poder de significar, de negar, de iniciar su deseo histórico, de establecer su propio discurso institucional y oposicional” (Bhabha, 2002: 52) y de esta manera el “otro” es enmarcado en una “estrategia plano/contraplano”. Precisamente, esta construcción del “otro” evidenciada en las representaciones visuales indigenistas del siglo XX es la que debió ser subvertida, de alguna u otra forma, de acuerdo al contexto político y las transformaciones que provocó para la nación la presencia del movimiento indígena finalizado el siglo XX.

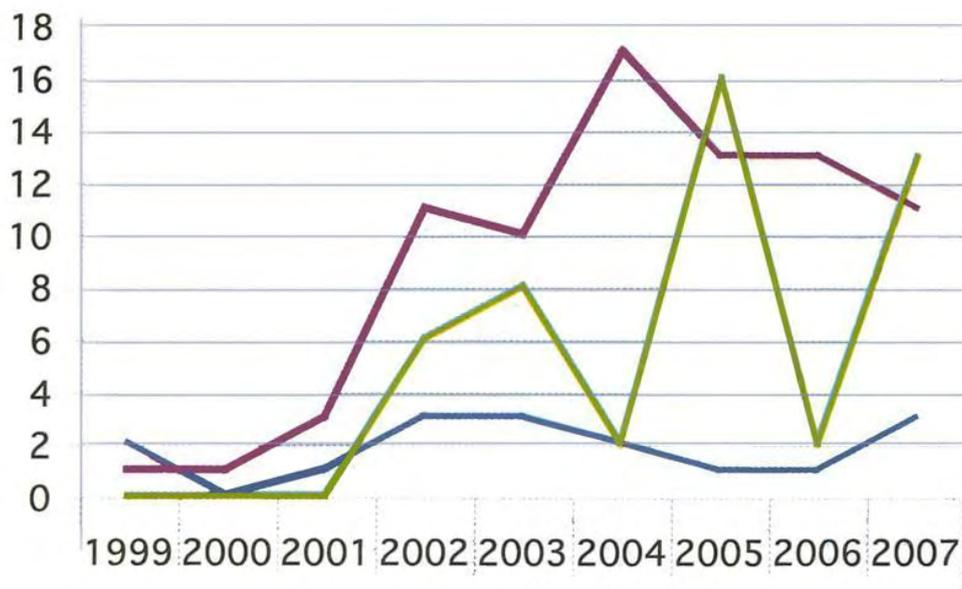
Otro de los puntos a considerar para el análisis de la construcción de la mirada de “lo indígena” entre los años 2000-2008 es la introducción del video digital por su predominio en el campo de la cultura visual. Sin embargo, cabe referirse primeramente a la producción de cine realizada en los años ochentas, pues, a inicios de esta década surge una prolífica producción de cine documental. Así lo expone Cueva en su ensayo sobre *“La evolución del cine ecuatoriano”*: “A comienzos de los 80, hubo un cierto “boom” en la producción de cortometrajes. Ese auge nació como resultado de un Decreto Ejecutivo que creaba incentivos para la producción y exhibición. Pero, como todo hecho político, cuando lo derogaron se acabó el “boom”” (Cueva, 2007: 4). Esto explica que en la década del ochenta se haya producido más del 40% del documental sobre temática indígena en el país, registrado en el *Catálogo de Películas Ecuatorianas* de la Cinemateca Nacional entre 1922-1996. Sin embargo, según Serrano en su obra *“La historia de una noción: apuntes sobre el cine ecuatoriano”*, la producción decaerá a finales de la década del ochenta porque los cineastas apuestan demasiado al contenido social e ideológico, lo que produce un distanciamiento entre el público y la producción nacional (Serrano, 2001).

Este apunte sobre el decaimiento de la producción nacional del cine permite ubicar como un punto de quiebre a los años noventas, ya que posteriormente, como lo menciona Cueva, a inicios del siglo XXI empiezan a generarse los mayores cambios en la producción nacional debido a la introducción del video digital. Además, a fines de los años noventas se produce una reestructuración del circuito de exhibición y se consolidan algunos proyectos que tienen como objetivo el apoyo y fortalecimiento del cine nacional, por ejemplo: el surgimiento de nuevos espacios de discusión y exhibición, el apareamiento de organismos dedicados al cine como: la fundación Cinememoria, la sala de cine Ocho y Medio y, la creación de festivales: Festival Internacional de Cine de Cuenca, Festival Documental “Encuentros del Otro Cine” (EDOC) y Festival de Cine Iberoamericano “Cero Latitud”. Por último, en el año 2006 se aprueba la “Ley de fomento del cine nacional” y se crea el Consejo Nacional de Cinematografía, mismo que se encarga de la regulación y asignación de fondos estatales para el desarrollo del cine en el país.

Asimismo, la introducción del video digital trajo como consecuencia un notable abaratamiento de los altos costos de producción que obstaculizaban una mayor producción de cine nacional debido a que el formato analógico implica elevados costos económicos y de trabajo para: película cinematográfica, equipos y cámaras de cine para el rodaje y los costos adicionales de postproducción. Por su parte, el formato digital se refiere a la creación de imágenes mediante computadora, es decir, las imágenes se generan a través de un código binario reconocido por la cámara de video, el mismo que se traslada al computador, el cual almacena, visualiza y renderiza la imagen.

En este sentido, León comenta: “Desde mediados de los años noventa, la actividad cinematográfica se encuentra determinada por las nuevas condiciones tecnológicas y de exhibición. Gracias a la introducción del formato digital y el consecuente abaratamiento de costos de producción cambió definitivamente el panorama del cine nacional, signado por la falta de recursos” (León, 2009). Igualmente, las estadísticas del CNCINE confirman que a partir del año 2001 con la introducción de la tecnología digital se genera un crecimiento de la producción nacional de cine documental, la cual había declinado notoriamente en los años noventas.

**GRÁFICO No. 1<sup>1</sup>**  
**Producción Cinematográfica Ecuatoriana 1999 - 2007**



Fuente: CNCINE

Cortometrajes    
  Documentales    
  Largometrajes

Teniéndose en cuenta las consecuencias de la introducción del formato digital que impulsa el desarrollo de la producción audiovisual en el país, se pueden comparar los datos de la producción de cine documental del siglo XX versus los datos de la producción a partir del año 2000. Así: según datos de la Cinemateca Nacional la temática etnicidad corresponde el 21% de la producción total de documental realizada en el país entre 1922 y 1996, correspondiendo la mayor cantidad 43% de producciones documentales sobre el tema indígena a la década del 80. Es decir que, en los años 80's se produjo aproximadamente 1.5 películas sobre este tema por año.

Por otro lado, como lo demuestra el cuadro No. 2, en el período 2000 - 2008 se han realizado aproximadamente 34 documentales sobre temática indígena, esto quiere decir un promedio de 4 documentales sobre este tema por año, es decir, 3 veces más que en los años ochentas, todos producidos en formato de video digital. De este modo, los

<sup>1</sup> Fuente: *Evolución del cine ecuatoriano: una mirada desde adentro*, Revista del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador, Quito, 2007.

datos revelan que la introducción del formato de video digital y el accesible costo de producción fomentaron un crecimiento considerable en la producción nacional de documentales. Asimismo, se demuestra que la temática indígena se triplicó en el número de producciones por año, es decir, después de la irrupción del movimiento indígena en los años noventa la temática étnica sigue estando vigente y sigue teniendo un particular interés en el cine documental del país.

El siguiente cuadro muestra el corpus de la presente investigación, compuesto por el número de documentales sobre temática indígena producidos en formato digital entre los años 2000 y 2008 en comparación con la producción total de documentales.

**Cuadro No. 2<sup>2</sup>**  
**Número total de documentales y documentales**  
**de temática indígena 2000-2008**

<b>Año</b>	<b>No. Documentales</b>	<b>No. Documentales temática indígena</b>
2000	2	1
2001	6	4
2002	4	0
2003	5	2
2004	10	3
2005	15	6
2006	10	4
2007	29	9
2008	11	5
<b>Total</b>	<b>92</b>	<b>34</b>

Como se observa en el cuadro, del total de producciones documentales realizadas entre los años 2000 - 2008 el 37% se refiere a la temática indígena, es decir, en el país la temática indígena representa uno de los principales intereses dentro de la producción de cine documental. Así por ejemplo, el 2007 es el año con mayor número de producciones, donde el 31%, es decir, la tercera parte corresponde a documentales sobre el tema indígena, del mismo modo, en el año 2008 casi el 50% de las producciones corresponden a dicho tema.

---

<sup>2</sup> Cuadro construido a partir de los datos obtenidos de las siguientes fuentes: CNCINE, Cinememoria, CONAIE y Cinemateca Nacional. No se ha incluido el documental *Este maldito país* de Juan M. Cueva dentro de la temática indígena debido a que su tratamiento no se refiere específicamente a esta temática, sin embargo, sí consta dentro de los documentales del 2008.

Por otro lado, se debe mencionar que a la par del crecimiento de producciones documentales aparecen en la escena nacional realizadores indígenas, así como producciones realizadas por organizaciones como la CONAIE y ECUARUNARI como consecuencia del posicionamiento político que adquiere el movimiento indígena, quienes hacen uso del video digital principalmente como estrategia de comunicación en la lucha por la reivindicación de sus derechos, sobresaliendo en este contexto el género del documental, donde se manifiesta un nuevo tipo de contenido audiovisual en el marco de la propia auto-representación de los pueblos indígenas dentro de la esfera pública dominante.

En esta medida, el incremento de la producción nacional de documentales se puede entender en el marco de las nuevas condiciones tecnológicas desarrolladas a inicios del siglo XXI y su implicación social y política, es decir, en términos del uso político de la tecnología. Así, siguiendo los planteamientos de Poole, se puede decir que el momento histórico de las tecnologías visuales digitales provocó un crecimiento de la producción audiovisual y la continuidad del interés por la representación de “lo indígena” dentro del campo del cine documental ecuatoriano, sumándosele el apareamiento de temáticas relacionadas con la reivindicación de los derechos y revalorización de las identidades de los pueblos indígenas, de la naturaleza, etc.

En el caso de la tecnología del video digital se podría decir que el uso político está enmarcado dentro del discurso democratizador y los valores asignados al papel de las tecnologías de la comunicación en el mundo globalizado, en el contexto de la sociedad de la información. En este sentido, el posicionamiento político del movimiento indígena, el cuestionamiento de las prácticas de representación de “lo indígena” que esto significó y el apareamiento en la esfera pública de contenido audiovisual producido por indígenas, se ven imbricados en un contexto donde el uso de las tecnologías de la comunicación adquieren gran importancia como una de las prácticas fundamentales del discurso de la globalización. Es decir, como los señala R. Williams en la *“Historia de la Comunicación”*, se observa que “un nuevo conjunto de condiciones sociales hizo posible y, en cierto sentido, reclamó, nuevos tipos de relaciones de comunicación” (Williams, 1992: 203). Con esto no se quiere decir que las nuevas tecnologías sean democratizantes de por sí; sin embargo, se puede reconocer, a partir de la cantidad de documentales producidos, que tanto el posicionamiento de las

luchas de los movimientos sociales en el contexto mundial, así como el acceso de las tecnologías digitales posibilitaron un creciente interés por las producciones documentales sobre el tema indígena en el país.

De este modo, la accesibilidad de la tecnología digital es otra de las características del conjunto de condiciones sociales que impulsó el desarrollo de una mayor cantidad de producciones audiovisuales nacionales, esto permitió, como lo explica Williams, que los medios de producción como el video sean accesibles a instituciones diversas, autónomas, voluntarias y autogestionarias. En parte también, gracias a la ampliación del mercado de consumo de este tipo de tecnología dada la preeminencia que va captando la reproducción de imágenes en el campo de las comunicaciones iniciado en el siglo XXI. En el caso del documental sobre temática indígena, sobresale, por ejemplo, el uso que hace el movimiento indígena de las tecnologías de la comunicación en su lucha por la reivindicación de sus derechos, así como también, las producciones en video de nuevos y jóvenes realizadores ecuatorianos que van construyendo la cultura visual ecuatoriana.

La interacción tecnología-sociedad, es decir, el uso político de la tecnología en el contexto del auge de la reproducción de imágenes, el video y la televisión generan también prácticas culturales que van modificando la construcción de la cultura visual. Así por ejemplo, refiriéndose a los cineastas jóvenes de los años noventas en el Ecuador, Serrano comenta: “Los autores recientes, por sus ineludibles referentes posmodernos, son parte de una cultura fuertemente marcada por la televisión. El cable y la poética del video clip serán determinantes en la configuración de esa nueva mirada” (Serrano, 2001: 61).

En este sentido, la implicación social y política del video digital, así como el uso, las formas de producción y hasta la estética se hallan imbricadas en los efectos de la introducción del formato digital en el campo del cine nacional. Pues, si bien, la accesibilidad de la tecnología marcó un importante precedente, también el contexto social y político sugiere que el documental de temática indígena siga estando vigente después de varios años de los levantamientos ocurridos en los noventas; además las representaciones audiovisuales estarán influenciadas por las nuevas estéticas marcadas, especialmente, por la televisión, siendo éste uno de los componentes fundamentales de la construcción de la cultura visual ecuatoriana de inicios del siglo XXI.

Con todo lo expuesto sobre el contexto histórico-social de la construcción de la mirada acerca de “lo indígena”, tanto en el siglo XX como entre los años 2000-2008, las similitudes y diferencias entre las películas de estos dos períodos alcanzan especial relevancia, puesto que los cambios en el contexto social marcados por el cuestionamiento de las representaciones hegemónicas y la implicación de la tecnología digital, imprimen un panorama en el que la construcción de la mirada podría verse alterada de una u otra manera, considerándose los inicios de los años 2000 como un punto de quiebre, tanto en lo político como en lo cultural y tecnológico.

De este modo, se establecerán las diferencias y/o similitudes entre los períodos establecidos en el campo de las representaciones de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano a partir de los 4 ejes de producción de “otredades” encontrados en la cultura visual del siglo XX: 1. identidad nacional, 2. políticas de la identidad, 3. integración al discurso estado-nacional y, 4. institución de lo telúrico. Con el análisis de estas características se observará de que manera se han visto subvertidas o como se mantienen las formas hegemónicas de representación de “lo indígena” del siglo XX en las representaciones del período 2000-2008 en el cine documental ecuatoriano dentro del corpus de 34 documentales que conforman esta investigación.

**1. Identidad nacional:** En primer lugar, se puede observar que en los documentales sobre temática indígena realizados entre los años 2000 - 2008, la vinculación de la imagen del indio con la construcción de la identidad nacional se traslada hacia el tema de las identidades particulares de los grupos indígenas, es decir, mediante la reivindicación y rescate de valores y prácticas ancestrales se reconoce la diferencia cultural como un valor trascendente. Esta importancia de la diferencia cultural se evidencia también en la cantidad de documentales pertenecientes al corpus de esta investigación, el 53% se colocan dentro de la temática de cultura concediéndose así especial valor a los rasgos identitarios específicos de los grupos, en tanto se les considera como pueblos originarios.

Por ejemplo, los documentales *Fiesta páramo y otros pueblos* (2001, Freddy Aguas) y *La toma de la plaza* (2005, Juan Pablo Barragán) tratan sobre los rituales ofrecidos a la madre tierra en la celebración del Inti Raymi en las comunidades de kayambi y karanki, respectivamente, representándose al indígena como portador de

prácticas culturales de acuerdo a su forma de ver el mundo. Por otro lado, también existen documentales que ponen especial énfasis en el tema de la preservación de la cultura como: *Los kichwas de Pastaza luchando por su cultura* (2001, Oscar García), *Niña Saraguro* (2005, María José Martínez) y *Huaorani cultura de gente amable* (2007, Walter Mena). En estos documentales se representa el rescate y la conservación de la cultura de cada uno de estos pueblos indígenas a través de la valoración por parte de ellos mismos del fortalecimiento de sus creencias, prácticas, tradiciones y conocimientos.

Asimismo, en documentales como *Guarango guachalá* (2007, Fausto Hidalgo) y *La tierra de arriba* (2000, Verónica Villamarín) a través de una práctica específica como es la elaboración de una bebida ritual y la preparación de la chicha, se representa la conservación de tradiciones que forman parte de cultura de los pueblos indígenas. En los documentales: *Hieleros del Cayambe, prueba de fortaleza en los Andes* (2006, Fausto Hidalgo) y *Baltazar Ushka, el tiempo congelado* (2008, José Antonio Guayasamín) se trata también el tema de la conservación de las tradiciones a través de la representación de la fortaleza y resistencia de los pueblos indígenas.

Finalmente, la medicina natural o tradicional es otro de los temas que adquiere importancia dentro de las representaciones de “lo indígena”. Así, en los documentales: *Mujeres y hombres de sabiduría* (2008, Alberto Muenala), *Antiguos sueños de las mujeres kichwas* (2007, Santiago Carcelén) y *Memoria sobre sabiduría ancestral de los yachags* (2007, Marcelo Chimbolema) se valoran las prácticas de salud indígena, representándose al indígena como portador de un conocimiento ancestral fundado en la convivencia con la naturaleza y la tierra.

Como se observa, las representaciones de “lo indígena” en el cine documental relacionadas con el tema de identidades de los grupos indígenas se refieren o se vinculan principalmente con temas concernientes a prácticas culturales, medicina natural, rituales y tradiciones. Además, cabe señalar que en la mayoría de documentales anotados se trata el tema de la occidentalización de la cultura de los pueblos indígenas como algo que perturba y afecta negativamente la identidad de estos, por lo que existe como en el discurso indigenista una mirada tendiente a naturalizar y esencializar la cultura de los pueblos indígenas como algo que no puede o no debe cambiar.

Es decir, en la mayoría de documentales existe una preocupación por la identidad de los pueblos indígenas relacionada con la pérdida del conocimiento y prácticas ancestrales, por lo que en la mayoría de documentales producidos, tanto por realizadores indígenas como por no indígenas, está presente la problemática sobre la reivindicación de derechos y la preservación de conocimientos, prácticas y creencias ancestrales. En este sentido, en muchos documentales los personajes son los ancianos o los niños de la comunidad, a quienes se presenta explicando la forma y el significado de una determinada práctica cultural. Por ejemplo, en el documental *La toma de la Plaza*, un indígena de cada comunidad explica el significado del enfrentamiento y la pelea contra otra comunidad por motivo de la celebración del Inti Raymi.

Asimismo, en el documental *Mujeres y hombres de sabiduría* se topa el tema de la salud indígena a través de las intervenciones de: curanderas, shamanes, yachags, parteras, etc., quienes hablan acerca del reconocimiento legítimo de la medicina indígena por parte del Estado ecuatoriano. De la misma forma, en el documental *Antiguos sueños de las mujeres kichwas* parteras y curanderas cuentan a la cámara el valor y significado de la medicina natural y el conocimiento indígena, en el marco de la lucha por los derechos de las mujeres indígenas.

En consecuencia, esta forma de mirar “lo indígena” se configura dentro de un contexto político-social donde adquiere relevancia la lucha por los derechos de los pueblos indígenas, es decir, la mirada se construye en un contexto caracterizado por la revaloración de las identidades particulares de dichos pueblos, cuyo eje central es la noción de la diversidad cultural como un valor positivo para la nación, siendo el argumento principal de las representaciones de “lo indígena” la misión de preservación de la diferencia por parte de las comunidades indígenas. Así, la mayoría de estas representaciones de “lo indígena” se fundan a través de los efectos de la introducción de la cultura occidental y de esta forma, aparece como en el discurso indigenista la percepción del indio como “buen salvaje”, aquel que lucha por la defensa de su identidad frente a las consecuencias destructivas de la occidentalización, es decir, en dichas representaciones prevalece el estereotipo de una esencia cultural que determina la identidad de los pueblos indígenas.

**2. Políticas de la identidad:** En cuanto a la constitución de la imagen del indio mediante la naturalización, esencialización y categorización dada en las formas

hegemónicas de representación de “lo indígena” en el siglo XX, se puede decir que en las representaciones de “lo indígena” del cine documental entre los años 2000 y 2008 ésta se mantiene, puesto que en la mayoría de documentales se representa al indígena como “buen salvaje”. A través de la esencialización de la cultura se representa al indígena mediante el estereotipo, donde la diferencia y la diversidad cultural son concebidas como algo estático, sin movimiento. Este tipo de representaciones borran el accionar político del sujeto indígena, pues, se encierra al sujeto dentro de una categorización, donde se reconoce particularmente la diferencia cultural como un valor, naturalizándose especialmente la relación del indígena con la tierra.

En este sentido, las representaciones de “buen salvaje” se evidencian principalmente en el tema de la occidentalización de la cultura. Así, en documentales como: *Taromenani: el exterminio de los pueblos ocultos* (2007, Carlos Vera) y *Pueblos ocultos en peligro* (2004, Ana Echando y Aritz Parra) mediante el planteamiento de una posición dicotómica del bien y el mal, se sataniza la incursión de la cultura occidental en pueblos “no contactados” mientras los indígenas son representados como un pueblo colonizado, indefenso y abandonado. Además, toda la argumentación se presenta a través de la interpretación de expertos, es decir, la voz del indígena en estos documentales es casi inexistente o aparece para demostrar el estado de inocencia y confusión de su cultura destinada a la desaparición.

Estos dos documentales se asemejan, por ejemplo, al documental *Nosotros no somos salvajes somos personas* de los años ochentas (David Thompson), donde se representa a los indígenas como una cultura en peligro de desaparición debido a la imposición del cristianismo y la evangelización y como portadores de una esencia cultural que los conecta con la naturaleza. Asimismo, el documental *Baltasar Ushka: el tiempo congelado* siendo claramente la continuación de *Los hieleros del Chimborazo* de 1980, denuncia las condiciones de desigualdad social y marginación del indígena representando con un estilo netamente indigenista al indio pobre, oprimido y sin voz.

Por otro lado, documentales como: *Los guerreros kichwas y el petróleo* (2004, Holdger Riedel y Siegmund Thies), *Sacha Runa Yachay* (2006, Eriberto Gualinga), *Nuestras vidas no están en venta* (2006, Wayra Koro) y *Los kichwas de Pastaza luchando por su cultura* (2001, Oscar García) abordan el tema del territorio desde la problemática de la reivindicación de derechos e identidades de los pueblos indígenas, el

cual podría considerarse como una nueva perspectiva generada en el contexto de principios del siglo XXI. Sin embargo, al igual que los documentales mencionados arriba, existe una esencialización de la cultura, puesto que se representa al indígena como guerrero innato y en este sentido, prevalece también el estereotipo de “buen salvaje”.

Finalmente, dentro del tema de la identidad muy pocos documentales abordan la cuestión del racismo, en este sentido, los documentales *Tu sangre* (2005, Julián Larrea) y *Memoria de Quito* (2008, Mauricio Velasco) tratan el tema del racismo y su relación con la identidad desde perspectivas inéditas en el campo del documental ecuatoriano. El primero desde el ámbito de la actividad política contrasta las posiciones racistas de colonos versus posiciones igualmente racistas de shuaras en la contienda para la alcaldía de Twintza. El segundo aborda el tema a partir de una introspección del mismo realizador sobre la construcción de su identidad mestiza, las consecuencias y el rol del racismo en la sociedad blanco-mestiza quiteña. Es decir, en estos documentales se puede reconocer una forma de entender la identidad y la cultura desde una dimensión política, mediante la representación del conflicto de las relaciones de poder que entran en juego en la construcción de la identidad.

**3. Integración al discurso Estado-nacional:** En tercer lugar, la construcción indigenista de la imagen del indio a partir del reconocimiento de éste como parte de la nación, incluyéndolo en el proyecto del Estado-Nación y su rol dentro del ideal de modernización y unificación nacional, se traslada al campo de la lucha de los pueblos indígenas contra la explotación de recursos naturales a cargo de las transnacionales y el Estado. Este tema se podría reconocer como nuevo en el campo del cine documental ya que surge como parte de las demandas y reivindicación de los pueblos indígenas por el derecho y reconocimiento de sus territorios, al ponerse en cuestionamiento los ideales de modernización, desarrollo y progreso impulsados por el Estado en el siglo XX, época que ocurre el descubrimiento e inicio de la explotación petrolera en la amazonía ecuatoriana. En este sentido, las representaciones del indígena como parte del proyecto modernizador se ven subvertidas o transformadas en el marco del conflicto generado entre las comunidades indígenas, el Estado y las transnacionales a partir de la explotación de recursos naturales.

En la mayoría de los documentales como: *Los guerreros kichwas y el petróleo*, *Soy Defensor de la selva* (2003, Eriberto Gualinga) y *Entre gallos y media noche* (2005, Nadja Drost) “lo indígena” se representa como la parte que defiende la naturaleza y denuncia la desigualdad de condiciones existentes en la explotación de recursos naturales, es decir, se representa a los indígenas como las víctimas tanto económicamente, como social y culturalmente por la intervención de trasnacionales en su territorio. Por otra parte, se representa al Estado como ausente e ineficiente a través de instituciones gubernamentales inoperantes y militares corruptos. Las trasnacionales se representan como destructoras del medio ambiente y las causantes de un nuevo tipo de colonización que trae también la destrucción de las culturas de los pueblos indígenas.

En este tipo de documentales que encierran por un lado el tema del medio ambiente y, por otro lado, la cuestión política que conlleva la explotación de recursos en el territorio nacional, existe principalmente un argumento sobre el abandono por parte del Estado hacia los pueblos indígenas. Por ejemplo, en los documentales: *Taromenani: el exterminio de los pueblos ocultos* y *Pueblos ocultos en peligro*, se representa a los indígenas dentro de las redes de corrupción de la explotación maderera, siendo la principal causa para esto la introducción de la cultura occidental y la ineficiencia del Estado. De este modo, en estas representaciones aparece nuevamente la estereotipación del “buen salvaje” el cual es contaminado y corrompido debido al contacto con el mundo de occidente. Además, en la mayoría de documentales analizados no se presenta conflicto entre miembros de las comunidades, es decir, se representa “lo indígena” como una comunidad en la que todos están de acuerdo con la lucha contra las trasnacionales y la explotación de recursos naturales.

Por otro lado, en los dos documentales mencionados que tratan de manera similar de encontrar las verdaderas causas de la matanza a varios miembros del grupo Taromenani por parte de un grupo de indígenas huaorani, y en el documental *Entre gallos y media noche*, en el cual la realizadora canadiense al estilo “Michael Moore” se infiltra en las instalaciones petroleras de la canadiense Encana para denunciar los actos de contaminación en la selva; existe un discurso de *mea culpa* de occidente donde los indígenas son representados como sujetos ingenuos que no alcanzan a entender lo que sucede con sus culturas dentro de sus territorios. Esta mirada construye las representaciones a partir de la esterotipación del indígena como “buen salvaje”, pues, se

lo considera como bueno por naturaleza a través de una única perspectiva que lo coloca como víctima de las falencias del Estado y de las ambiciones mercantiles de las transnacionales.

Sin embargo, en documentales como: *Los guerreros kichwas y el petróleo* y, *Sacha Runa Yachay* que tratan la lucha contra la incursión de transnacionales en la reserva de Sarayacu y *Tóxico Texaco Tóxico* (2007, Pocho Álvarez) que trata sobre los procesos legales y las demandas de los pueblos indígenas de la amazonía afectados por la contaminación en contra de la petrolera Texaco, existen representaciones en las cuales se puede reconocer una participación de los indígenas como agentes políticos en los procesos legales que mantienen contra las compañías y el rechazo a su incursión en la selva. A pesar de que las representaciones sobre el papel del indígena en el ideal de progreso de la nación han sido subvertidas por el rol de este en la lucha por su territorio contra la explotación de recursos, la mayoría de documentales que topan esta temática son abordados desde un punto de vista que pone énfasis ya sea en la parte ambiental o en la cultural, por lo que la cuestión política ha sido tratada con menor importancia. En este sentido, cabe recalcar que dentro del corpus de esta investigación, la temática política ocupa el último lugar después de las categorías cultura y medio ambiente, siendo tres de los cuatro documentales que conforman la categoría política, producidos por la CONAIE: *Plurinacionalidad: la propuesta de la CONAIE para Montecristi* (2008), *TLC* (2007, Andrés Sánchez) y *Economía Política* (2006, Marcelo Chimbolema). El cuarto documental es *Tu sangre* de Julián Larrea.

**4. Institución de lo telúrico:** En cuarto y último lugar, como ya se ha explicado arriba, la relación del indígena con la tierra y la naturaleza dadas en las representaciones indigenistas continua en la mirada actual sobre “lo indígena” en el cine documental, aunque aparece desde el tema de la defensa del medio ambiente como un valor fundamental atribuido a “lo indígena” y la importancia de la concepción de la madre tierra dentro de la construcción de las identidades de los pueblos indígenas. Así, la mayoría de documentales que tratan el tema tanto de las identidades como de la lucha contra la explotación natural contienen en sus representaciones la relación del indígena con la madre tierra.

En este sentido, se puede decir que en la mayoría de documentales existe una naturalización de los valores de protección y defensa del medio ambiente mirando a los indígenas como “ecologistas natos” (Rival, 1994) en las representaciones de “lo indígena”. Por ejemplo, en documentales como: *Los guerreros kichwas y el petróleo*, *Soy Defensor de la selva*, *Entre gallos y media noche*, *Nuestras Vidas no están en venta* y *Los kichwas de Pastaza luchando por su cultura*, se representa al indígena como el encargado de la defensa de la naturaleza frente a las amenazas de occidente. Del mismo modo, en el documental *Después de la neblina* (2008, Anne Slick) que trata la lucha de la comunidad de Intag en contra de la minería, se representa a la comunidad a través de la voz de un niño que representa el futuro de la conservación del medio ambiente y los valores de dicha comunidad. En esta medida, este documental se asemeja a *Pedro, un muchacho indígena* (1965, Rolf Blomberg), en el cual a través de la historia contada por Pedro se representa la conexión del indio con la tierra y la naturaleza, siendo el niño quien representa también los valores de la comunidad.

Una vez expuestas las similitudes y diferencias encontradas entre las formas hegemónicas y las representaciones actuales de la mirada de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano, se debe abordar el tema del lenguaje audiovisual. En este sentido, se puede decir que existen cambios en la forma de contar las historias, en la estructura narrativa de los documentales, pues, en la mayoría de documentales del siglo XX predominan la modalidad de representación expositiva, es decir aquella donde se expone una argumentación acerca del mundo histórico a través de la voz en off y, la modalidad de observación o cine directo caracterizada por la no intervención del realizador (Nichols, 1997). En cambio en los documentales de inicios del siglo XXI aparece la modalidad interactiva, donde, como lo señala Nichols, se muestra el encuentro entre el realizador y el otro, los temas son tratados desde una visión personal, el realizador se muestra ante la cámara y no se utiliza voz en off o está narrada en primera persona. Este es el caso de documentales como: *Memoria de Quito*, *Tu sangre*, *Entre Gallos y Media Noche* y *Tóxico Texaco Tóxico*. Esto demuestra que actualmente existe una preocupación por develar el lugar de enunciación de los realizadores, cuestionándose también el sentido de objetividad que se pretendía en los documentales del siglo XX.

Sin embargo, la mayoría de documentales mantiene la modalidad de representación expositiva, es decir, la argumentación se construye con voces oficiales, expertos, testimonios y resolución del conflicto, es el caso de documentales como: *Los guerreros kichwas y el petróleo*, *Los kichwas de Pastaza luchando por su cultura*, *Plurinacionalidad: la propuesta de la CONAIE para Montecristi*, *Taromenani: el exterminio de los pueblos ocultos* y *Pueblos ocultos en peligro*. En todos estos documentales predomina la argumentación a través de la voz en off que funciona como la voz autorizada, de este modo, la imagen se subordina al texto, es decir, no existe un complemento entre uno y otra, sino que se prepondera el texto en la estructura narrativa. Por ejemplo, la estructura narrativa de *Los guerreros kichwas y el petróleo* se asemeja al documental *El Valle de los Tejedores* (1960, Jack Alexander), en el cual a través de la descripción de la vida de Juancho Muenala se cuenta la historia de la comunidad de Otavalo. Es el mismo caso de *Los guerreros kichwas y el petróleo*, donde la historia sobre la lucha del pueblo de Sarayacu gira alrededor del personaje principal que es Eriberto Gualinga.

En general, en la forma del lenguaje audiovisual del documental de inicios de este siglo, se puede reconocer una proximidad entre el realizador y el “otro” en la utilización de planos medios y primeros planos intentándose, de este modo, un acercamiento a la individualidad de los personajes. Por otro lado, son muy recurrentes las imágenes de naturaleza, montañas, selva, animales, etc. en planos abiertos, dándose evidente importancia al significado de la naturaleza en la representación de “lo indígena”. Asimismo, se utiliza música creada por los propios grupos representados, y como recurso gráfico es muy frecuente la utilización de mapas, de hecho, varios documentales inician con la ilustración de un mapa del Ecuador en el que se identifica exactamente el lugar geográfico donde se ubica el tema del documental.

En definitiva, entendiendo la construcción de la mirada de “lo indígena” dentro de una configuración histórico-social donde adquieren relevancia la presencia del movimiento indígena que como actor político acarreó transformaciones en las prácticas de representación de “lo indígena” y los efectos sociales, políticos y culturales de la introducción del formato digital en el campo del cine nacional; las formas de representación de “lo indígena” del siglo XX se han visto subvertidas especialmente en lo que tiene que ver con el apareamiento de nuevos temas como la representación de

identidades de los pueblos indígenas y en este contexto la preservación y revaloración de prácticas y conocimientos ancestrales, poniéndose un resaltado interés en las diferencias culturales y formas de vida de estos pueblos frente a occidente. Otro de los temas que aparece y obtiene gran importancia en el contexto del siglo XXI es el del medio ambiente, sobresaliendo en el conflicto entre las comunidades indígenas, el Estado y las transnacionales a causa de la explotación de recursos naturales a la par de la notabilidad que alcanzan en el contexto político las demandas y denuncias por parte de movimientos ambientalistas y ecologistas a nivel mundial.

En contraste, se puede decir que han cambiado los temas y la forma de abordarlos, sin embargo, la mirada de “lo indígena” no ha cambiado sustancialmente, pues, la mayoría de representaciones parte del estereotipo del “buen salvaje” ya que se representa al indígena como indefenso, ingenuo, pobre, sin agencia política. Así por ejemplo, en documentales como: *Entre gallos y media noche* y *Los kichwas de Pastaza luchando por su cultura*, la agencia política está en manos del realizador quien usa el documental como activismo político pero es difícil encontrar representaciones donde se mire la propia agencia del indígena. Sin embargo, los documentales producidos por realizadores indígenas como: *Soy Defensor de la selva*, *Nuestras vidas no están en venta* y *Sacha Runa Yachay* se pueden entender como parte del agenciamiento político de estos pueblos indígenas dentro de la problemática de la reivindicación de derechos e identidades.

Por otro lado, en las representaciones del “buen salvaje” sobresale la naturalización del indígena como defensor de la naturaleza, basada en una visión esencialista de la cultura y de la identidad de los pueblos indígenas. De la misma forma, los temas con que se asocia “lo indígena” son los mismos temas del siglo pasado: tradiciones, prácticas culturales, medicina natural, rituales, naturaleza, medio ambiente, pero ahora dentro de los discursos de la lucha por los derechos y la preservación de la cultura, el territorio y el medio ambiente. Sin embargo, al igual que el siglo pasado, se siguen invisibilizando temas de género, sexualidad, racismo o conflictos políticos dentro de los propios pueblos.

Asimismo, la permanencia de la “imagen ventrílocua” que describe Guerrero la cual contiene la representación del “indio-imagen que hay que liberar” se devela a través de la estructura de la mayoría de documentales, donde casi siempre se recurre a

expertos que interpretan y analizan la condición del indio y, de este modo, la voz del indio se vacía de su peso político. Finalmente, se puede decir que las representaciones de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano de los años 2000 tratan de reivindicar el mundo indígena mediante la representación del significado de occidente desde una posición dicotómica de lo bueno y lo malo, donde el mundo indígena se mira como armónico hasta la llegada de la influencia de occidente. Así, las representaciones de “lo indígena” en el cine documental se construyen a través de la imagen del indígena como “buen salvaje” e instituyen un sentimiento hacia estos pueblos como algo que hay que preservar y salvar a través de la idealización de las culturas indígenas como puras y, la naturalización de los valores de protección y conservación del medio ambiente.

### **CAPITULO III**

## **EL SUJETO INDÍGENA Y EL MUNDO QUE LO RODEA EN EL CINE DOCUMENTAL ECUATORIANO**

El presente capítulo tiene objetivo estudiar la relación entre etnicidad e identidad en las representaciones de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano en el período comprendido entre los años 2000 – 2008, a partir de la construcción histórico-social de la mirada de “lo indígena” desarrollada en el capítulo anterior. De este modo, este capítulo se focalizará en la forma cómo se construyen las representaciones del sujeto indígena y el mundo que lo rodea a partir del reconocimiento de los valores, atributos, prácticas y características que se le adjudica, tomándose en cuenta, además, como componentes de la etnicidad: la religión, creencias de un pasado común, raza, espacio físico o simbólico y territorio.

Además, cabe señalar que la relación etnicidad e identidad, en el marco de la presente investigación, cobra relevante valor debido a que la mayoría de documentales sobre temática indígena tiende a desarrollar nociones de etnicidad y de identidad dentro de sus representaciones. Así lo demuestra el predominio de temáticas como: cultura, medio ambiente y política tratadas en los documentales, las mismas que son abordadas en su mayoría a partir de una perspectiva que pone énfasis en la reivindicación de las identidades específicas y la diferencia cultural de los pueblos indígenas, pues estos aspectos son parte de la construcción de la mirada de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano.

Este capítulo pretende explorar en las nociones de etnicidad en las representaciones de “lo indígena” entendiéndose ésta como la construcción social y política de una diferencia cultural y, por otro lado, se explorará en las nociones de identidad entendida como la dimensión subjetiva que hace referencia a la pertenencia a un determinado grupo étnico (Gutiérrez, 2008), plasmadas en la forma de mirar “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano. En este sentido, la relación etnicidad e identidad que se constituye en la representación de “lo indígena” en los documentales se construye a través de dos componentes fundamentales: el sujeto indígena y el mundo que lo rodea. De este modo, las nociones de identidad se constituyen en la construcción del sujeto indígena y los valores y características que se le atribuyen. Y por otro lado,

las nociones de etnicidad se constituyen en la construcción del mundo que lo rodea, es decir, en los temas y prácticas con los que se vincula “lo indígena”.

El capítulo se compone del análisis de 3 documentales uno por cada una de las temáticas más recurrentes del cine documental del período 2000-2008. Así: Cultura: *Pueblos ocultos en peligro: una historia de muertes en la amazonía ecuatoriana*, 2004, Ana Echandi y Aritz Parra. Medio ambiente: *Los guerreros kichwas y el petróleo*, 2004, Holdger Riedel y Siegmund Thies. Y política: *Plurinacionalidad: La propuesta de la CONAIE para Montecristi*, 2008 producido por la CONAIE. A continuación, en el cuadro No. 3 se detalla el corpus de 34 documentales que conforma esta investigación dividido por categorías: medio ambiente, cultura, política y medicina natural.

**Cuadro No. 3**  
**Documentales según temática 2000-2008**

<b>MEDIO AMBIENTE</b>	IMBAKUCHA KAWSAIMANTA- POR LA VIDA DEL LAGO DE IMBABURA
	TOXICO TEXACO TOXICO
	EL MAIZ NUESTRO DE CADA DIA
	ENTRE GALLOS Y MEDIA NOCHE
	SOY DEFENSOR DE LA SELVA
	SACHA RUNA YACHAY
	LOS GUERREROS KICHWA Y EL PETROLEO
	NUESTRAS VIDAS NO ESTAN EN VENTA
	DESPUES DE LA NEBLINA
<b>CULTURA</b>	FIESTA PARAMO Y OTROS PUEBLOS
	LA TOMA DE LA PLAZA
	MEMORIA SOBRE SABIDURÍA ANCESTRAL DE LOS YACHAGS
	PUEBLOS OCULTOS EN PELIGRO
	BALTAZAR USHKA, EL TIEMPO CONGELADO
	EMIGRANTES CAYAMBEÑOS "LA OTRA CARA DE LA MONEDA"
	HIELEROS DEL CAYAMBE, PRUEBA DE FORTALEZA EN LOS ANDES
	GUARANGO GUACHALÁ
	NIÑA SARAGURO
	HUAORANI CULTURA DE GENTE AMABLE
	LA VIDA DE DOLORES CACUANGO
	KAIPIMI KANCHI NUKANCHIMI KANCHI
	ESCUELA BILINGÜE KINDI
	LA SOLEDAD DE LA MEMORIA
	TAROMENANI, EL EXTERMINIO DE LOS PUEBLOS OCULTOS

	LOS KICHWAS DE PASTAZA LUCHANDO POR SU CULTURA
	MEMORIA DE QUITO
	LA TIERRA DE ARRIBA
<b>POLÍTICA</b>	ECONOMÍA POLÍTICA
	PLURINACIONALIDAD: LA PROPUESTA DE LA CONAIE PARA MONTECRISTI
	TU SANGRE
	TLC
<b>MEDICINA</b>	TAYTAS YACHAG "CURADORES TRADICIONALES"
	MUJERES Y HOMBRES DE SABIDURÍA
	ANTIGUOS SUEÑOS DE LAS MUJERES KICHWAS

Como se observa en el cuadro, más del 50% de documentales producidos entre los años 2000-2008 se ubican dentro de la categoría de cultura y, dentro de ésta predomina el tema de las tradiciones, donde se incluyen fiestas, rituales y prácticas. Además, aunque en menor cantidad existen también documentales sobre temáticas de historia y educación. Asimismo, la temática de medicina natural, aunque en el cuadro se presenta separada, representa una cantidad considerable de documentales que podría incluirse dentro de la categoría cultura debido a que se refiere también a prácticas sociales. Por otro lado, el tema de la occidentalización atraviesa la mayoría de documentales ya sean sobre tradiciones como medicina o prácticas, dándosele, así, relevancia al momento de tratar las temáticas vinculadas a la cultura en las representaciones de “lo indígena”.

Respecto a la categoría de medio ambiente, ésta ocupa el segundo lugar dentro de las temáticas más recurrentes desarrolladas en el cine documental ecuatoriano entre los años 2000-2008, representando el 27% del total de producciones de temática indígena. Dentro de esta categoría predomina el tema de la lucha contra la explotación de recursos naturales como: minería, madera y petróleo. Sin embargo, resalta el tema de la lucha contra la explotación petrolera en la región amazónica ya que, prácticamente, la mitad de los documentales que componen esta categoría tratan sobre la explotación petrolera con un énfasis en la demanda contra la contaminación y la lucha por la conservación de la selva.

Por último, en cuanto a la categoría de política, ésta ocupa el tercer lugar de las temáticas tratadas en el cine documental ecuatoriano entre los años 2000-2008, representando solamente el 11% del total de producciones de temática indígena en el país. Así, tres de los cuatro documentales que componen esta categoría son

producciones de la CONAIE, los mismos que tratan temas como su posición frente al TLC y su propuesta para la Asamblea Constituyente del 2008. En este sentido, estos documentales pueden considerarse como parte de la lucha del movimiento indígena ecuatoriano.

### **3.1 Cultura: *Pueblos ocultos en peligro: una historia de muertes en la amazonía ecuatoriana***

La categoría de cultura ocupa el primer lugar de las temáticas más recurrentes desarrolladas en el cine documental ecuatoriano entre los años 2000-2008. Dentro de esta categoría predomina el tema de las tradiciones de los pueblos indígenas en el que sobresalen: fiestas, rituales, prácticas de la forma de vida y medicina natural y, donde además, el tema de la influencia de la cultura occidental sobre los pueblos indígenas está presente en la mayoría de documentales. En este sentido, el documental *Pueblos ocultos en peligro* que se analizará a continuación resulta representativo del conjunto de documentales que conforman esta categoría ya que trata el tema de la occidentalización de la cultura indígena mediante el tratamiento de subtemas como: territorio, comunidad, Estado-nación, costumbres, tradiciones y naturaleza, los cuales están presentes en la mayoría de documentales sobre la temática cultural. De este modo, las representaciones de “lo indígena” en la categoría de cultura se analizarán a través de los principales descriptores de etnicidad que aparecen en dicho documental, así como del tratamiento de los personajes.

El documental *Pueblos ocultos en peligro* fue realizado en el año 2004, tiene una duración de 55 minutos y está dirigido por Ana Echandi y Aritz Parra y producido por CICAME (España – Ecuador). El documental trata sobre la occidentalización de la cultura huaorani a partir de un hecho ocurrido en el año 2003 cuando un grupo de guerreros huaorani atacó y mató a 13 miembros del grupo “no contactado” taromenani. Las razones del ataque podrían tener que ver con la venganza de muertes pasadas debido al enfrentamiento bélico entre estos dos grupos, así como también con la tala ilegal de árboles en territorio taromenani y, los intereses económicos que ésta representa para algunos indígenas huaorani. Así, la indagación sobre la matanza permite observar el resultado de la occidentalización y la colonización del pueblo huaorani por causa de la explotación petrolera en su territorio y, por otro lado, el peligro de extinción que

corren grupos “no contactados” como los taromenani y tagaeri debido a que el mundo de occidente no tiene la capacidad de coexistir con su sistema de vida.

El documental gira alrededor del tema del proceso de introducción de la cultura hegemónica occidental en los pueblos indígenas de la amazonía, el mismo que se mira a partir de la investigación sobre la matanza al grupo taromenani. En este sentido, las razones de la matanza, es decir, la investigación sobre el por qué y el cómo ocurrieron los hechos permite, de acuerdo a la estructura del documental, escudriñar en el proceso de occidentalización sufrido por la comunidad huaorani, puesto que en el hecho de la matanza se condensa el conflicto cultural en el que vive el pueblo huarani debido a la colonización producto a su vez de la explotación petrolera en su territorio.

Por otra parte, la estructura narrativa del documental *Pueblos ocultos en peligro* está compuesta por un conflicto que es la occidentalización de la cultura del pueblo huaorani, un desarrollo que se refiere a la indagación sobre el por qué y cómo ocurrió la matanza al grupo “no contactado” taromenani por parte de miembros del pueblo huaorani en el año 2003 y; un final que muestra el resultado de la occidentalización y el posible futuro al que están destinados los pueblos “no contactados”. Los personajes principales son representados por Dabo y Babe a quienes se les define como guerreros huaorani occidentalizados y autores de la matanza y, por consiguiente como el producto de un choque cultural, es decir, son a la vez víctimas y victimarios.

En cuanto al lenguaje audiovisual, se compone de imágenes de la vida cotidiana de los huaorani donde se los muestra dentro de una dinámica occidental, por ejemplo, negociando con personas de las madereras y petroleras y, recibiendo regalos de estas. Cabe anotar que en este tipo de tomas, compuestas principalmente por planos generales y medios, la cámara siempre se ubica lejana a la acción y se acerca bruscamente a través de un zoom. Esta lejanía de la cámara produce la percepción de que está ocurriendo algo prohibido y que por tal razón la cámara se mantiene oculta de los indígenas registrados.

Sin embargo, la mayor parte del documental está compuesto por entrevistas a indígenas a manera de testimonio sobre la matanza y expertos que reconstruyen los hechos y hablan sobre lo que sucede con los indígenas hoy en día. Son muy recurrentes las imágenes de archivo tanto de huaorani al inicio de la colonización como de un video de la investigación fiscal en el lugar de la matanza. Por último, la narración del documental está marcada por la voz en off en tercera persona, la cual argumenta y

explica todo lo que sucede, es decir, el texto supedita a la imagen puesto que la voz en off es quien guía y cuenta la historia. Además, se utilizan frecuentemente voces oficiales para explicar sobre la situación de los huaorani, de este modo, se recurre a expertos: antropólogos, misioneros y ambientalistas, quienes analizan e interpretan los hechos. La modalidad de representación de este documental es expositiva, ya que la argumentación acerca del mundo histórico se la hace mediante de la voz en off y, en este caso también mediante las voces autorizadas (Nichols, 1997).

### **El sujeto indígena**

En el documental *Pueblos ocultos en peligro* la representación del sujeto indígena se construye a partir de una historia marcada por un antes y un después de la colonización. En este sentido, el sujeto indígena se representa a través de lo que ha dejado de ser y lo que se ha convertido hoy en día, es decir, un sujeto colonizado y occidentalizado.

En el documental la vestimenta y la lengua, el abandono de las prácticas de caza, pesca y recolección son signos del blanqueamiento o incorporación del mundo occidental en el pueblo huaorani. Por ejemplo, estos signos se presentan en imágenes en las que se compara a un grupo de huaorani de la actualidad (vestidos a la manera occidental y hablando español) con imágenes de huaorani a inicios de la colonización filmadas por el fotógrafo Karl Gartelman en los años setenta, quien además es uno de los expertos entrevistados en el documental acerca de la vida de los huaorani antes de la colonización.

Por otro lado, el documental despliega a través de una perspectiva histórica el proceso de contacto entre el pueblo huaorani y el mundo occidental y la posterior colonización, donde se representa al indígena como un sujeto participante de la historia y como víctima de dicho proceso de colonización. Por ejemplo, Dabo, un guerrero huaorani, cuenta sobre los ataques que los indígenas propiciaron contra los colonos y militares para defender su territorio: “como no podíamos hablar la única manera de recibir era matando”. Con este comentario el documental ubica al indígena como un sujeto con un pasado bárbaro y como portador de prácticas violentas y salvajes, las mismas que son parte de la historia del pueblo huaorani antes de la colonización, evangelización y occidentalización que provocó la explotación petrolera en la amazonía.

Sin embargo, el sujeto indígena se niega a dejar por completo esas prácticas y su forma de vida “no occidental”, pues, se lo representa como un sujeto que vive entre dos mundos, el mundo de occidente y el mundo de la selva y sobretodo como un guerrero. Así por ejemplo, Dabo dice: “la vida de aquí y el mundo de afuera, las dos cosas son muy buenas. Pero tengo que darles un mensaje a mis nietos: los varones tienen que ser guerreros como fui yo y las mujeres, valientes”. No obstante, en el documental se demuestra que este sujeto que vive entre dos mundos es el resultado de la occidentalización y en esta medida, un sujeto que se ha adaptado a la sociedad de occidente a través de la reproducción de prácticas negativas ligadas a la consecución de poder económico. Por ejemplo, en una secuencia que se describe la venta ilegal de madera por parte de los indígenas, se muestra una conversación entre un indígena y un maderero donde la cámara se encuentra oculta y se hace un brusco acercamiento hacia la cara, mientras Karl Gartelman comenta: “que contactos con la civilización tienen ellos, los que andan ahí, petroleros, madereros, comerciantes, esa no es gente que tiene cultura, esa no es gente civilizada”.

En este sentido, se representa al indígena como un sujeto corrompido, como un producto de la colonización y la hegemonía de occidente. Esta corrupción se representa a través de la destrucción y contaminación de la selva a causa de la explotación petrolera y los consecuentes cambios culturales en el pueblo huaorani. En un testimonio sobre la matanza un indígena huaorani dice: “los huaorani nunca peleaban con escopeta y carabina, los huaorani era con lanza lanza, esa era costumbre huaorani”. De este modo, el documental encuentra en el hecho de la matanza la forma de revelar el conflicto cultural que vive este pueblo, en cuanto se entremezclan las prácticas del indígena guerrero huaorani del pasado con los intereses económicos del indígena occidentalizado de la actualidad. Sin embargo, en el documental se representa al sujeto indígena como ajeno al mundo de occidente, como un sujeto que sigue perteneciendo a la selva y que ha sido expulsado de ese mundo a la fuerza y, como un sujeto que no calza dentro de la institucionalidad del Estado-nación quien lo ha dejado en el abandono, sin la capacidad de intervenir en las consecuencias tanto ambientales como sociales, políticas y culturales de la explotación petrolera.

De esta forma, se representa al indígena como un sujeto que tiene valor e importancia para la sociedad occidental en tanto mantenga y conserve algún rasgo o

costumbres que lo identifique como “no occidentalizado”. Por ejemplo, se presentan entrevistas a varios indígenas reconociendo la importancia de conservar su forma de vida tradicional a quienes se los representa como defensores de la selva y su cultura, es decir como “buenos indígenas”. Mientras tanto, a Babe se lo presenta como el autor intelectual de la matanza a los taromenani y se lo describe como bárbaro y corrupto en cuanto es parte de la red del negocio ilegal de madera. Así lo describe la voz off: “En Tiwino Babe y sus hijos son los privilegiados, reciben obsequios de Petrobel. También reciben dinero de los turistas y sobretodo de vender de forma ilegal la madera de su territorio”. De este modo, Babe representa al indígena occidentalizado, aquel que ha perdido los valores de la forma de vida pasada y en esta medida representa el “otro”, pues, en el documental, él ha sido corrompido, ha dejado de poseer los atributos propios del indígena guerrero y justo por lo que finalmente, es alguien digno de lástima y compasión por parte de “nosotros” la sociedad occidental.

Cabe mencionar que a pesar de que en el documental está presente la voz del indígena a través de varias entrevistas y testimonios, la representación del sujeto indígena se construye principalmente a partir de la voz de los expertos: antropólogos, misioneros y ambientalistas; quienes definen al indígena huaorani como un sujeto que ha perdido su identidad y su cultura a causa de la occidentalización. Así por ejemplo, se muestran imágenes de Dabo recibiendo comida y dinero de las petroleras y utilizando armas de fuego, imágenes de la contaminación producida por los pozos de petróleo y del negocio ilegal de madera. Sin embargo, Dabo dice en una entrevista: “yo antes no entendía cuando decían que el mundo iba cambiando, para mi todo era igual. Pero ahora voy entendiendo que las cosas cambian”. Este comentario resulta interesante ya que para este huaorani el cambio que ha tenido su comunidad no es percibido necesariamente como negativo, cosa contraria a la interpretación de los expertos, los cuales definen al indígena básicamente como víctima e ingenuo.

Así, el indígena occidentalizado representa un sujeto corrompido y confundido culturalmente mientras que el indígena “no contactado” representa el “estado puro” y en esta medida, una nueva víctima amenazada por el poder de occidente. El indígena “no contactado” representa todo lo opuesto al sujeto occidentalizado, es el “otro” aún no corrompido y contaminado por la sociedad blanco-mestiza. En este sentido, no se lo representa como sujeto sino como un “valor intangible”, algo que la sociedad occidental

debe proteger y salvar. En la última secuencia del documental la voz en off dice: “con nuestra indiferencia dejaremos morir a un grupo de familias que han decidido no compartir nuestra visión del mundo, un pueblo, una cultura, una forma de ser, unos conocimientos de convivencia con la naturaleza que hemos olvidado, en definitiva un valor intangible”.

En este sentido, en el documental la identidad es la forma de vida que el indígena perdió con la occidentalización, de modo que la noción de identidad se construye en lo que el indígena occidentalizado ha dejado de ser, es decir, se constituye en los valores y atributos perdidos de convivencia con la naturaleza asignados al indígena “no contactado”. Sin embargo, la perduración de la actitud de guerrero y defensor de la selva demuestra que en el indígena occidentalizado aún existe una parte del indígena salvaje y en esta medida, la identidad es aquello que le hace seguir actuando como guerrero y es también el conjunto de valores y características de la vida en la selva. Es decir, la identidad se representa a través del significado y valor que tienen los indígenas “no contactados” en el documental, pues ellos poseen aquel mundo pasado que los huaorani perdieron con la occidentalización y cuyo lugar es la selva.

### **El mundo que lo rodea**

En el documental la diferencia cultural se construye a través de la representación del mundo indígena y de la oposición entre éste y el mundo occidental. De este modo, la diferencia cultural significa el mundo que se ha perdido el cual se describe a través de la pérdida del territorio debido a la explotación petrolera, las consecuencias de la occidentalización, las verdaderas causas de la matanza a los taromenani y el destino que les espera a los pueblos “no contactados”.

El mundo que rodea al sujeto indígena en *Pueblos ocultos en peligro* es un mundo fracturado compuesto por el enfrentamiento de dos mundos no compatibles. Sin embargo, se impone el mundo ajeno, un mundo que no le pertenece al indígena, mientras el otro es un mundo compuesto por el pasado del pueblo huaorani antes de la colonización y que de cierta forma se mantiene oculto. En este sentido, en el documental los indígenas huaorani viven actualmente en un mundo que constituye una especie de limbo, donde, por un lado, se han adaptado a la cultura occidental en el

contexto de la explotación petrolera y por otro lado, pueden salirse o cruzar ese mundo de acuerdo a sus intereses y necesidades.

Por ejemplo, se presenta la posibilidad del pueblo huaorani de salirse de la lógica estatal al mostrar su posición frente a los hechos de la mataza. En una entrevista al Coordinador de las Organizaciones Indígenas de la Amazonía, éste manifiesta la posición indígena: “es un hecho interno entre el pueblo huaorani con un clan tagaeri y que debe ser juzgado internamente. Porque si el Estado no estuvo en la capacidad de proteger y evitar esto no tiene porque meterse en una cuestión pos los hechos”. Esta posición se reafirma en entrevistas a varios indígenas huaorani quienes argumentan su derecho a juzgar la masacre mediante su propia ley, representándose al Estado-nación como parte del mundo occidental blanco-mestizo siendo una institución ineficiente, inútil e incapaz de garantizar y proteger la vida de las comunidades indígenas de la amazonía.

En consecuencia, el mundo que no le pertenece al indígena se describe como la inserción de nuevos valores y creencias en el mundo huaorani representada por el papel de 3 instituciones que formaron parte de la colonización: ILV, Estado y Texaco. En síntesis, el mundo ajeno al huaorani acarrea consigo el dinero, la contaminación de la selva, la corrupción y la ambición de poder económico, es decir, significa la destrucción del mundo pasado por medio de la imposición del pensamiento y la cultura occidental. En cambio el mundo que les pertenece, es decir la selva, es un mundo de guerreros y en esta medida de venganzas y muertes; un mundo donde existen la convivencia armónica con la naturaleza, las tradiciones y conocimientos ancestrales. Es decir, el mundo que les pertenece es donde habitan los pueblos “no contactados”, el mismo que se mantiene oculto y se hace visible a través de su forma de ser guerrera y en su misión de proteger la selva, de defender y valorar lo que aún mantienen de su forma de vida “no occidentalizada”.

No obstante, en el documental el enfrentamiento de estos mundos de violencia, el uno a través de la imposición de valores y creencias y, el otro a través de las secuelas de las guerras tribales, producen que el indígena viva en un estado de hostilidad permanente con lo cual la violencia y la matanza a los taromenani queda justificada, debido a que los indígenas occidentalizados son tanto víctimas de la confusión que produce el entrecruzamiento de estos mundos y la consecuente transformación de sus

valores hacia la ambición por el dinero, como victimarios, resultado de la influencia del mundo occidental en sus prácticas de guerra. Por tal razón, según las conclusiones del documental, los pueblos “no contactados” (tarmenani y tagaeri) están destinados a desaparecer de una u otra forma ya que lo que les espera es la repetición de la historia del pueblo huaorani.

De este modo, la diferencia cultural en el documental se representa a través del enfrentamiento del mundo huaorani con un mundo no compatible con la forma de vida en la selva. Así, “lo indígena” se constituye en el mundo de guerreros que les pertenece, en la selva que deben defender y en la forma de vida que deben valorar los indígenas occidentalizados, es decir, “lo indígena” se encuentra en aquel mundo que se mantiene oculto, en suma, es aquello opuesto al mundo de la explotación petrolera, de la ganancia ilegal de dinero, la corrupción y la destrucción de la naturaleza.

### **Relación etnicidad e identidad**

Como se ha visto en el documental *Pueblos ocultos* las nociones de etnicidad e identidad construyen “lo indígena” a partir de la representación del sujeto indígena y el mundo que lo rodea. De este modo, la relación etnicidad e identidad se constituye de acuerdo a las siguientes características:

1. En el documental se instaura un conflicto producido por el encuentro entre dos mundos incompatibles: la representación de la diferencia cultural se constituye en la asignación de la selva como el lugar del indígena y en este sentido, “lo indígena” se manifiesta en la relación del indígena con la tierra ya que el mundo de la selva consiste fundamentalmente en la convivencia con la naturaleza y en la vida como guerrero, es decir, la diferencia cultural se halla en lo que queda del mundo de la selva y de los valores perdidos a causa de la occidentalización. Así, el rompimiento de la relación del indígena con la tierra significa la alteración del mundo indígena y en esta medida la transformación del papel del indígena, puesto que con la occidentalización éste abandona el papel de guerrero, defensor y protector de la naturaleza y por lo tanto pierde la diferencia cultural fundamentada en el mundo de la selva.
2. El indígena es ante todo un guerrero a pesar de la occidentalización de la cultura: la representación de la identidad se encuentra en la forma “no occidental” de ver el mundo que aún mantienen los indígenas huaorani y en la tarea que tienen éstos de conservar y

valorar la forma de vida pasada. Asimismo, se esencializa al sujeto indígena, pues éste posee en sí mismo un pasado y una esencia que lo hace ser guerrero y por tanto, portador de prácticas bárbaras cuyo lugar pertenece a la selva. La esencialización se construye a partir de la adjudicación de la condición de guerrero y habitante de la selva al sujeto indígena, de este modo, aquellos indígenas que no cumplen con estas condiciones son mirados como sujetos corrompidos por la occidentalización. Por lo que, en consecuencia, la identidad es la parte que los indígenas occidentalizados se han negado a renunciar.

3. Etnicidad e identidad es aquello que los indígenas huaorani han perdido: el mundo de la selva y la esencia de guerrero se manifiestan en el pasado que significa el “estado puro” de los huaorani, mientras que el presente significa la pérdida de ese mundo y la transformación de sus valores de guerrero. “Lo indígena” se constituye en la representación de los pueblos “no contactados” en cuanto ellos significan la esencia de todo aquello que occidente arrebató al pueblo huaorani al sacarlo a la fuerza de su mundo y cambiar sus valores. En este sentido, las nociones de identidad e etnicidad se constituyen en la relación con el “otro” visto como ajeno versus lo propio que representa el pasado del pueblo huaorani. Así, el “otro” representa el indígena corrompido quien ha adquirido los valores contrarios acarreados desde occidente.

Con lo expuesto, se puede considerar que la mirada acerca de “lo indígena”, generada desde la relación entre etnicidad e identidad en el documental *Pueblos ocultos* se construye a partir de una visión dicotómica y esencialista. Puesto que aunque se contextualiza históricamente el proceso de colonización, evangelización y occidentalización del pueblo huaorani predomina una visión en la que tanto el sujeto como el mundo indígena son colocados entre el bien y el mal, es decir, siempre se miran desde una relación entre opuestos. Por otro lado, se mantiene el estereotipo de “buen salvaje” en cuanto “lo indígena” se halla en la asignación al sujeto de la condición de defensa y conservación del mundo de la selva como propia, así como el deber de permanecer fuera del mundo de occidente. Finalmente, aunque se mira a los indígenas dentro de un conflicto cultural develado en el suceso de la masacre a los taromenani, donde se exploran las razones de venganza y los intereses económicos, al final este conflicto cultural se resuelve con el rescate de la identidad desaparecida.

Así, la mirada de “lo indígena” se construye alrededor de las nociones de etnicidad e identidad como algo monolítico, como una cualidad que está en el pasado y que debe ser traída de vuelta. Esta manera de ver “lo indígena” permite advertir que el tipo de mirada correspondida con el tema de cultura en el cine documental ecuatoriano se basa principalmente en la característica de “lo indígena” como un “valor intangible” (como los describe la voz en off) y en este sentido, la cultura de los pueblos indígenas se piensa como un valor que posee la nación y que por lo tanto, tiene el deber de salvar. De este modo, la mirada esencialista se devela en la importancia que los pueblos indígenas tienen para la sociedad occidental cuanto más demuestren su diferencia y al contrario, aquellos que se representan como el producto de la occidentalización, como el caso de los huaorani, son mirados desde la lástima y la compasión debido a su miseria.

### **3.2 Medio Ambiente: *Los guerreros kichwas y el petróleo***

La categoría de medio ambiente ocupa el segundo lugar dentro de las temáticas más recurrentes desarrolladas en el cine documental ecuatoriano entre los años 2000-2008. Dentro de esta categoría predomina el tema de la lucha contra la explotación de recursos naturales y específicamente sobresale la lucha contra la explotación petrolera en la región amazónica. En este sentido, el documental *Los guerreros kichwas y el petróleo* que se analizará a continuación, resulta representativo del conjunto de documentales que conforman esta categoría ya que trata el tema de la lucha contra la incursión de petroleras en la reserva amazónica Sarayacu, mediante el tratamiento de subtemas como: territorio, comunidad, Estado-nación, contaminación, costumbres, tradiciones, naturaleza y occidentalización, los cuales están presentes en la mayoría de documentales sobre la temática medio ambiental.

De este modo, las representaciones de “lo indígena” en la categoría de medio ambiente se analizarán a través del tratamiento de los personajes que constituyen la representación del sujeto indígena y, de los principales descriptores de etnicidad que constituyen el mundo que lo rodea. El análisis de estos elementos permitirá observar la forma como se construye la relación etnicidad e identidad en las representaciones de “lo indígena” correspondidas con el tema del medio ambiente en el cine documental ecuatoriano.

El documental *Los guerreros kichwas y el petróleo* fue realizado en el año 2004 tienen una duración de 52 minutos, está dirigido por Holdger Riedel y Siegmund Thies y producido por Canal Arte y Geo TV (Ecuador – Alemania). El documental trata sobre la comunidad de Sarayacu, la cual se encuentra amenazada por la decisión del Estado ecuatoriano de explotar los yacimientos de petróleo encontrados en el subsuelo que le pertenecen. Ante esto la comunidad emprende una lucha colectiva contra la explotación petrolera que significa un peligro para su forma de vida fundada en la convivencia con la Madre Tierra. El resultado es la resistencia del pueblo de Sarayacu a la contaminación de la naturaleza y al cambio de su forma de vida a través de la lucha por su derecho a la preservación de su territorio y de su cultura, representándose a Sarayacu como una comunidad que resiste y se construye la base de su diferencia cultural a través de la representación de la defensa de la selva, presentando la convivencia armónica entre indígenas y naturaleza, la vigilancia armada de incursiones a su territorio y el contexto socio-político de la comunidad.

La estructura narrativa del documental *Los guerreros kichwas y el petróleo* está compuesta por un conflicto que es la explotación petrolera en Sarayacu, un desarrollo en el que se muestra la forma de vida de la comunidad y un final que se condensa en la resistencia de la comunidad contra de la explotación petrolera. Por otro lado, los personajes principales son representados por Eriberto y Patricia a quienes se les encomienda la tarea de defender su territorio y su cultura. En cuanto al lenguaje audiovisual, sobresalen las imágenes que muestran la vida de la gente en medio de la selva, a través de tomas panorámicas, planos abiertos y movimientos en los que la cámara se aleja, se aprecia en reiteradas ocasiones las actividades de la comunidad en medio de árboles y plantas. Por último, la narración del documental está marcada por la voz en off en tercera persona, el texto supedita a la imagen puesto que la voz en off es quien guía y cuenta la historia. La modalidad de representación de este documental es expositiva, ya que la argumentación acerca del mundo histórico se la hace mediante de la voz en off (Nichols, 1997).

## **El sujeto indígena**

En el documental *Los guerreros kichwas y el petróleo* la representación del sujeto indígena se construye a partir del significado de la vida en la selva y del papel que cumple en la comunidad.

El significado de la vida en la selva se representa a través de la forma de vida y la forma de ver el mundo del indígena, las cuales se demuestran en el documental en la convivencia armónica con la naturaleza y la defensa del territorio. Estas características se encuentran en el personaje de Eriberto quien valora y vive de acuerdo a las tradiciones de la comunidad representadas en las prácticas acordes a la convivencia armónica con la naturaleza y al rechazo a la contaminación producida por la explotación petrolera. Por ejemplo, al final del documental éste dice: “nosotros cuidamos a la naturaleza, cuando nosotros cuidamos a la naturaleza parece que la naturaleza también nos cuida a nosotros”.

Al mismo tiempo, la defensa de la selva es parte de la forma de vida de la comunidad, pues, junto con la convivencia armónica con la naturaleza constituyen la relación del indígena con la tierra como fuente de conocimientos y supervivencia, de este modo, la defensa de la selva significa también la defensa de su vida. Por ejemplo, esta relación con la tierra se puede observar a través del personaje de Patricia quien siempre regresa a su comunidad junto con su madre. La relación del indígena con la madre y la tierra significa el retorno a los orígenes, es decir, a la madre la tierra.

En el documental el papel que cumple el indígena en su comunidad es de guerrero y defensor de la selva y su territorio a través de la misión de conservar su forma de vida mediante la valoración de su cultura, la protección de la naturaleza y la lucha por sus derechos. En este sentido, el padre y la madre de Eriberto y Patricia son representados como los transmisores de tradiciones y conocimientos y, los hijos como los encargados de la conservación de esas tradiciones y conocimientos. Además, la defensa de la selva se representa a través del trabajo al servicio de la comunidad, encarnada en Eriberto y Patricia y donde se manifiesta un equilibrio entre la cultura occidental y la cultura indígena, pues, en el documental el uso de la tecnología en las labores en beneficio del desarrollo y progreso de la comunidad, representa la influencia de la cultura occidental aceptada de forma positiva por la comunidad.

Por otra parte, se representa al sujeto indígena como ciudadano ecuatoriano puesto que siendo parte de la comunidad de Sarayacu, éste cuestiona las acciones del Estado y reclama por los derechos de territorio y cultura ante las instituciones. De este modo, se coloca la lucha por los derechos dentro del marco de la institucionalidad estatal, la misma que se presenta en el documental a través del viaje de Patricia a Quito y la investigación que hace Eriberto en las instalaciones de los pozos petroleros en Sucumbíos. En este sentido, se representa al indígena como agente político en cuanto se lo muestra luchando por los derechos sobre su territorio y cultura frente a los intereses del Estado-nación y de las empresas petroleras, a quienes se los representa como los enemigos de la lucha de Sarayacu ya que significan los intereses económicos de la hegemonía de la sociedad blanco-mestiza. Es decir, la lucha contra la explotación petrolera en Sarayacu significa la defensa de la selva, la conservación de su cultura y por tanto de la naturaleza.

Con lo expuesto, se puede anotar que en el documental la noción de identidad se construye por medio del papel que cada uno de los integrantes de la familia Gualinga desempeña para la comunidad. En este sentido, se pueden identificar también roles de género asignados a los personajes, pues, se relaciona a Eriberto con la defensa física y armada de su territorio colocándolo en el papel de guerrero, mientras que a Patricia se la relaciona con el diálogo y la lucha mediante la conservación de la cultura a través de la relación con la madre y la tierra.

Así, la identidad se representa como la madre tierra y en esta medida, como el origen de las tradiciones y conocimientos de la comunidad de Sarayacu, es decir, la identidad se concibe como un valor heredado cuya conservación significa el futuro de la comunidad. Además, a través del papel de defensores de la selva, la identidad se concibe como algo que hay que defender, conservar y valorar, es decir, como un valor que la comunidad posee, el mismo que se representa en la lucha por el territorio. En definitiva, en el documental *Los guerreros kichwas y el petróleo* se representan al sujeto indígena como un guerrero, luchador y defensor de la selva. Además, como agente político que reclama el derecho a su propia forma de vida y a su territorio a través de la lucha por sus derechos como ciudadano.

## **El mundo que lo rodea**

En el documental la representación del mundo que rodea al sujeto indígena permite identificar la construcción de la diferencia cultural, es decir, de “lo indígena”, la cual se puede observar en el tratamiento de los principales temas relacionados con la etnicidad que se desarrollan en el documental: lucha contra la explotación petrolera, contaminación, territorio, madre tierra y occidentalización.

En primer lugar, en el documental se representa a Sarayacu como un mundo de personas que habitan en la selva de forma armónica con la naturaleza. Este mundo se encuentra amenazado por causa de la explotación petrolera, a la cual la comunidad se opone puesto que significa un peligro y, en esta medida, un cambio para su forma de vida. Es decir, la lucha contra la explotación petrolera, se vuelve en el documental, la razón de ser de la comunidad, es el vínculo que la mantiene unida y donde se puede reconocer también la acción política de la comunidad como parte del Estado-nación.

El mundo que se encuentra amenazado lo constituye la comunidad de Sarayacu, como un grupo aferrado a sus tradiciones, preocupado por el rescate de su historia y cuyos miembros trabajan dedicadamente al servicio de la comunidad, como es el caso de Patricia y Eriberto. En este sentido, las tradiciones implican prácticas ancestrales que se mantienen en la comunidad para conservar la cultura y los conocimientos. Por ejemplo, la preservación de tradiciones como elemento importante de la representación de la diferencia cultural, se aprecia cuando la voz en off comenta: “las tradiciones son fuertes en Sarayacu. Las personas son recelosas cuando llegan influencias externas que modifiquen su estilo de vida”. Además, este mundo está constituido por un espacio físico que se encuentra en peligro y que es defendido por una comunidad que encuentra la base de su unidad en la defensa y lucha por su territorio. Así, en el documental el territorio es representado como la razón de ser de la lucha de la comunidad, se lo considera como un espacio geográfico que pertenece a la comunidad y que debe ser protegido ya que es el lugar donde se encuentran las riquezas naturales y culturales y se halla en peligro debido a la explotación petrolera.

Igualmente, las costumbres de la comunidad constituyen el mundo de la convivencia armónica a través de las prácticas sociales que representan el manejo sustentable del que vive la comunidad de Sarayacu y que no es compatible con la explotación petrolera. Por ejemplo, en una secuencia donde Patricia Gualinga y su

madre cosechan la chacra la voz en off confirma: “este manejo sustentable no es compatible con la explotación petrolera... la gente vive en libertad y autogestión”.

En este sentido, en la representación de la diferencia cultural, la naturaleza adquiere un importante significado dentro del documental, pues, ésta representa la vida tanto humana como vegetal y animal que defiende la comunidad. La relevancia de la naturaleza se plasma en las reiteradas tomas del paisaje selvático, las mismas que sustentan la noción de la madre tierra como un valor importantísimo para la comunidad. De este modo, la madre tierra se representa a través de la vida armónica de la comunidad en la selva, la misma que significa el equilibrio entre seres humanos y naturaleza. Asimismo, la madre tierra se representa en la relación entre naturaleza y conocimiento indígena, por ejemplo, a través del uso de recursos naturales en el shamanismo y la medicina natural.

En definitiva, el documental argumenta que este mundo de convivencia armónica con la naturaleza está amenazado por los efectos que trae la explotación petrolera: la contaminación y la occidentalización de la cultura. Así, se describe a la selva amazónica como la más grande zona de biodiversidad del mundo, la cual se encuentra en peligro a causa de la contaminación petrolera, siendo ésta la razón para el rechazo de la incursión de empresas petroleras en la comunidad de Sarayacu. De este modo, se representan los efectos negativos de la contaminación ambiental a través de la descripción del caso Texaco, los derrames de petróleo y los daños físicos y sociales causados a las comunidades que habitan la zona petrolera de la provincia de Sucumbíos. Por otro lado, la occidentalización significa la pérdida de los valores culturales de la comunidad de Sarayacu y se la representa a través del cambio en la forma de vida y la contaminación de la naturaleza en comunidades afectadas por la explotación petrolera como el caso de la huaorani y la secoya.

Finalmente, se puede decir que en el documental se representa “lo indígena” como una comunidad que mantiene sus tradiciones y valores, que vive en armonía con la naturaleza y que se resiste a dejar su forma de vida. En este sentido, la diferencia cultural se construye a través de la oposición de la comunidad a los cambios negativos que produce la explotación petrolera tanto en la forma de vida como en la naturaleza. Siendo que la forma de vida se representa a través de las prácticas tradicionales que mantiene la comunidad y que involucran de uno u otro modo: plantas, ríos, animales,

alimentos, etc. De este modo, la diferencia cultural se representa a través de la resistencia de la comunidad a cambiar su forma de vida mediante valores de unidad, solidaridad y protección de la naturaleza.

### **Relación etnicidad e identidad**

En el documental *Los guerreros kichwas y el petróleo* la representación de “lo indígena” se construye en la relación etnicidad e identidad a partir de las siguientes características:

1. En el documental se re-crea un mundo en el cual el indígena convive de forma armónica con la naturaleza y que se encuentra amenazado por la explotación petrolera: la representación de este mundo armónico constituye la diferencia cultural de “lo indígena”, la misma que se funda en la relación con la tierra y significa la razón de ser de la lucha y resistencia de los indígenas frente a la explotación petrolera y la occidentalización de la cultura. En este sentido, a través de la relación del indígena con la tierra se intenta representar la noción de Madre Tierra vista como uno de los principales elementos que conforman el mundo indígena. El mundo indígena se representa como un mundo equilibrado, un mundo que se mantiene alejado de las prácticas negativas de occidente, un mundo donde la familia y la vida en comunidad permiten desarrollar valores de solidaridad y unidad. Es decir, el mundo indígena de este documental es un mundo “no corrompido” que trata de sobrevivir a pesar de los intereses económicos y el poder ejercido por el mundo blanco-mestizo.

2. En el documental el indígena tiene la misión de proteger ese mundo armónico, equilibrado y “no corrompido” siendo un guerrero que defiende su territorio: la representación del sujeto indígena se construye a través de la naturalización de los valores de convivencia armónica y defensa de la naturaleza, de este modo, la identidad se manifiesta en la cualidad del indígena para defender y conservar la selva, es decir, la identidad significa la vida en la selva correspondida con la conservación de la naturaleza, la vida en comunidad y la valoración del conocimiento ancestral. Asimismo, la representación del sujeto indígena se la hace como un sujeto conservador, cerrado y poseedor de una esencia que le conduce a defender su territorio. Por lo cual, según la concepción de sujeto indígena representada en el documental, aquel que no ostente los

valores de convivencia armónica y defensa de la naturaleza no podría ser parte del mundo indígena, es decir, en el documental el indígena es quien posee dichos valores.

3. En el documental etnicidad e identidad es aquello que el indígena defiende a través de la custodia de su territorio y tradiciones: la diferencia cultural y la esencia de defensor de la naturaleza se manifiestan en la relación con el “otro”, en este caso con occidente a quien se representa como una amenaza para el mundo indígena. Así, la relación con occidente se representa como un enfrentamiento, por un lado entre la institucionalidad del Estado-nación y la comunidad y, por otro lado, entre el mundo indígena y los efectos de la explotación petrolera. En este sentido, “lo indígena” se construye a través de una noción de identidad como una esencia común de los miembros de la comunidad, pues, en el documental la identidad es algo que los indígenas defienden. De este modo, las nociones de etnicidad e identidad son consideradas como algo monolítico, estático que posee la comunidad, como un valor que se debe mantener, preservar y defender.

En consecuencia, la mirada de “lo indígena” construida en el documental *Los guerreros kichwas y el petróleo* se funda sobre estereotipos, en cuanto se representa al sujeto indígena mediante la naturalización de atributos y características a partir de los cuales se lo mira como bueno, justo y sensible, es decir, se lo representa a través del estereotipo de “buen salvaje”. Asimismo, el mundo indígena parte de una mirada estereotipada de “lo indígena” como un mundo armónico y de guerreros, dejándose de lado conflictos internos de poder, de género, etc. De este modo, se puede decir que la mirada de “lo indígena” alrededor del tema de medio de ambiente, se construye en torno a nociones de etnicidad e identidad correspondidas principalmente con la defensa de la naturaleza y el territorio como un valor atribuido a “lo indígena” junto con la concepción de la madre tierra como el origen de la construcción de las identidades de los pueblos indígenas. Finalmente, también se puede observar que la construcción de la mirada de “lo indígena”, en los documentales sobre temática de medio ambiente, se configura en el contexto de la lucha por los derechos reclamados por los pueblos indígenas del Ecuador a inicios de siglo XXI, dentro de la problemática de la reivindicación de las identidades particulares de los grupos indígenas y del conflicto generado entre las comunidades, el Estado y las transnacionales a causa de la explotación de recursos naturales.

### **3.3 Política: *Propuesta para la Asamblea Constituyente en Montecristi***

La categoría de política ocupa el tercer lugar de las temáticas más recurrentes desarrolladas en el cine documental ecuatoriano sobre el tema indígena entre los años 2000-2008. Esta categoría está compuesta principalmente por documentales producidos por la CONAIE donde predomina el tema de la lucha política del movimiento indígena ecuatoriano. En este sentido, el documental *Propuesta para la Asamblea Constituyente en Montecristi* que se analizará a continuación, resulta representativo del conjunto de documentales que conforman esta categoría ya que trata el tema de los derechos de los pueblos indígenas del Ecuador incluyendo subtemas como: territorio, comunidad, Estado-nación, explotación de recursos naturales, ciudadanía y organización social, los cuales están presentes en la mayoría de documentales producidos por la CONAIE dentro del contexto de la lucha por los derechos. De este modo, las representaciones de “lo indígena” en la categoría de política se analizarán a través del tratamiento de los personajes que constituyen la representación del sujeto indígena y, de los principales descriptores de etnicidad que constituyen el mundo que lo rodea.

El documental *Propuesta para la Asamblea Constituyente en Montecristi* fue realizado en el año 2008 tiene una duración de 25 minutos y está dirigido por Siegmund Thies y producido por la CONAIE. El documental trata sobre la marcha por los derechos de los pueblos indígenas del Ecuador realizada en el año 2008 con el objetivo de demandar a la Asamblea Constituyente la inclusión de la propuesta de la CONAIE en la nueva constitución, la cual se basa principalmente en el reconocimiento de la plurinacionalidad del Estado ecuatoriano en la nueva constitución recogiendo, de este modo, la lucha por los derechos de los pueblos indígenas del Ecuador. Así, el documental registra el proceso de elaboración conjunto y participativo de la propuesta por parte de los representantes del movimiento indígena, la entrega oficial de la propuesta al presidente de la Asamblea y al vicepresidente de la República en medio de una gran manifestación del movimiento indígena en el palacio presidencial en Quito y por último, la entrega de la propuesta a los asambleístas en la sede de la Asamblea en Montecristi. El documental gira alrededor por un lado, del derecho a la ciudadanía ejercido por el movimiento indígena a través de su propuesta de plurinacionalidad y, por otro lado, de la organización social manifestada en el reclamo por los derechos de los

miembros de los diferentes pueblos indígenas en su recorrido hacia el palacio presidencial.

Respecto a la estructura narrativa del documental está compuesta por un conflicto que viene a ser la entrega de la propuesta de la CONAIE a la Asamblea Constituyente, un desarrollo que se refiere al recorrido de los miembros del movimiento indígena hacia el palacio presidencial y hacia Montecristi y, un final que es la llegada de los indígenas al palacio y a Montecristi para entregar oficialmente la propuesta a los representantes de la Asamblea. Los personajes principales son el presidente de la CONAIE y los indígenas que participan en la marcha hacia el palacio presidencial reclamando por sus derechos.

El lenguaje audiovisual está compuesto principalmente por imágenes de la marcha en Quito, los discursos de los representantes indígenas al hacer la entrega de su propuesta al presidente de la Asamblea y al vicepresidente de la República donde predominan los planos abiertos y medios de la multitud. Además, se incluye una entrevista al presidente de la CONAIE mientras se prepara para la marcha e imágenes de la limpia por parte de varios shamanes a los asambleístas en Montecristi. El documental no cuenta con voz en off y las secuencias están separadas por un texto en pantalla que indica el título de cada secuencia. La modalidad de representación de este documental es de observación ya que en la mayoría de secuencias se intenta hacer un registro de los sucesos sin la intervención del realizador (Nichols, 1997). Sin embargo, también algunas secuencias tienen características de la modalidad interactiva puesto que algunas ocasiones la cámara es parte de la marcha principalmente a través del uso del travelling y los planos secuencia, es decir, se “produce una sensación de presencia *situada*” (Nichols, 1997: 79) donde el realizador aparece siendo parte de marcha entre la gente y como entrevistador.

### **El sujeto indígena**

En el documental de la CONAIE el sujeto indígena se representa a través de la acción política y la movilización social que ejercen el grupo de indígenas participantes de la marcha por los derechos. De este modo, el sujeto indígena se construye a partir de la representación de la ciudadanía, pues, el indígena reclama su participación dentro del

Estado-nación como parte de la lucha por los derechos constituida en la organización social de la CONAIE.

Así, a través de la movilización social se representa al indígena como un agente político, el cual a su vez es representado por medio de la voz del presidente de la CONAIE, Marlon Santi, quien en su discurso coloca al indígena como un sujeto que desde su posición de marginación del Estado republicano reclama la aceptación y el respeto a las formas de vida y territorio de los pueblos indígenas, demandando al Estado la reivindicación y derecho a las identidades particulares de estos pueblos. Asimismo, se lo representa como un sujeto con una visión distinta a occidente cuya forma de vida se fundamente en la noción de la madre tierra, la cual significa la convivencia armónica con la naturaleza, pues, dentro de sus demandas se incluye su posición contra la destrucción de la naturaleza a causa de la explotación de recursos naturales. Por ejemplo, Marlon Santi dice en una entrevista mientras se prepara para la marcha pintándose la cara: “Pensamos que la madre tierra es un componente del hombre y el hombre es un componente de la Naturaleza”.

Finalmente, se lo representa como un sujeto con una historia de lucha política, resistencia y movilización social que forma parte de la acción colectiva del movimiento indígena ecuatoriano y de los 500 años de resistencia indígena. En este documental el indígena se constituye como un agente político, un ciudadano del Estado-nación y un defensor de la naturaleza. En este sentido, la identidad se representa como un derecho de los pueblos indígenas constituido principalmente en la convivencia con la naturaleza, es decir, en su derecho a vivir de acuerdo a su visión del mundo basada en la noción de la madre tierra y en el reconocimiento de su territorio.

### **El mundo que lo rodea**

En el documental la construcción de la diferencia cultural se representa por medio de la noción de la madre tierra que es descrita en varias ocasiones, por Marlon Santi, como el fundamento de los pueblos indígenas. De este modo, la diferencia cultural se representa en una secuencia donde se presenta el ritual de limpia que un grupo de shamanes hace a los asambleístas en Montecristi, pues, el ritual simboliza los valores, prácticas y conocimientos que los indígenas reclaman como un derecho para la nueva constitución. En esta secuencia se representa la presencia del mundo indígena en la institucionalidad

del Estado en cuanto los indígenas demandan su reconocimiento dentro de éste. A lo largo del documental el Estado-nación se representa como la imposición del mundo occidental que ha marginado e irrespetado los derechos de los pueblos indígenas del Ecuador, por lo que el Estado es a quien los indígenas reclaman y denuncian los principios de la lucha del movimiento indígena.

Así, el mundo indígena se construye como un mundo que ha sido negado por la institucionalidad del Estado y en esta medida, se representa como un mundo con una historia de lucha política. En este sentido, la plurinacionalidad constituye la defensa y el reclamo de aceptación de su mundo por parte de la sociedad blanco-mestiza, es decir, la coexistencia del mundo indígena con el mundo occidental. Por ejemplo, Marlon dice en su presentación del ritual de limpia: “un Ecuador sin la plurinacionalidad no es Ecuador, es negar la misma historia o la propia historia de este Ecuador”. De este modo, la diferencia cultural significa la plurinacionalidad que representa a la vez un derecho de los pueblos indígenas, por lo que “lo indígena” se construye en la lucha por los derechos.

### **Relación etnicidad e identidad**

En el documental *Propuesta para la Asamblea Constituyente en Montecristi* la representación de “lo indígena” se construye en la relación etnicidad e identidad a partir de las siguientes características:

1. En el documental se representa un mundo indígena fundado en la historia de lucha y resistencia de los pueblos indígenas del Ecuador: la diferencia cultural se constituye en la representación de un mundo indígena que carga una historia de movilización social y lucha por los derechos. En este sentido, “lo indígena” se representa en la resistencia que han sostenido los pueblos indígenas del Ecuador frente a la imposición del Estado-nación que representa los intereses y la hegemonía del mundo occidental. La resistencia se encuentra principalmente en la defensa de la naturaleza frente a la explotación de recursos naturales y de la forma de vida de los pueblos indígenas frente a la occidentalización de la cultura. De este modo, “lo indígena” se funda en la relación del indígena con la tierra, en cuanto se manifiesta la noción de madre tierra como un principio y valor fundamental que forma parte del mundo indígena, así, la diferencia

cultural se construye en la convivencia armónica con la naturaleza como la base del sentido de pertenencia al movimiento indígena.

2. En el documental el indígena es un sujeto que lucha por sus derechos: la representación del sujeto indígena se construye a través del ejercicio de la ciudadanía y en esta medida se lo representa como agente político. La identidad se manifiesta en la cualidad del indígena para defender y luchar por sus derechos, en ser parte de la acción colectiva, de la movilización social y en esta medida, en ser parte de la historia de resistencia. Así, la identidad se representa en la resistencia y la defensa de su forma de vida dentro de la institucionalidad del Estado-nación.

3. En el documental etnicidad e identidad es un derecho y un valor heredado de los pueblos indígenas: la diferencia cultural y la identidad son un derecho que los pueblos indígenas reclaman dentro de la historia de lucha política, principios y demandas del movimiento indígena. De este modo, “lo indígena” se construye a través de las nociones de etnicidad e identidad como el sentido de pertenencia al movimiento indígena y a la historia de la resistencia, es decir, del reconocimiento del sujeto indígena como parte de una colectividad que comparte una forma de vida en común relacionada con la concepción de la madre tierra.

Con lo expuesto se puede considerar que la mirada acerca de “lo indígena” formada desde la relación entre etnicidad e identidad en el documental *Propuesta para la Asamblea Constituyente en Montecristi* se construye a partir de la acción colectiva donde la mirada se restringe al contexto de movilización social y a las consignas que se demandan por parte del movimiento indígena. En este sentido, la representación de “lo indígena” se funda en el valor atribuido al indígena como defensor de la naturaleza y de su forma de vida, mirándose “lo indígena” como un sentido de pertenencia a los preceptos del movimiento indígena y a la historia de la resistencia. De este modo, se puede anotar que la mirada de “lo indígena” constituida alrededor del tema de política en el cine documental ecuatoriano se basa principalmente en el discurso del movimiento indígena y en este sentido, en las demandas de los pueblos indígenas articuladas en la relación con la madre tierra y legitimadas por dicho movimiento.

### **3.4 Conclusiones: Relación etnicidad e identidad en las representaciones de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano**

Como se ha visto la relación entre las nociones de etnicidad e identidad en el cine documental ecuatoriano constituye la representación de “lo indígena”, la misma que se construyen a través del sujeto indígena y el mundo que lo rodea. En este sentido, “lo indígena” se representa mediante el valor atribuido a una diferencia cultural fundada en la noción de la madre tierra cuya mirada se compone principalmente por el estereotipo de “buen salvaje”, en cuanto se representa al sujeto indígena mediante la naturalización de atributos y características a partir de los cuales se lo mira como bueno, justo, guerrero y protector de la naturaleza. De la misma forma, el mundo indígena parte de una mirada estereotipada como un mundo armónico y equilibrado, dejándose de mirar, por ejemplo, conflictos internos de poder, de género o de racismo. Estas representaciones de “lo indígena” develan un tipo de mirada esencialista puesto que se adjudican valores y condiciones inmutables tanto en el sujeto como en el mundo indígena. Esta inmutabilidad de “lo indígena” se manifiesta en la asignación de un lugar determinado al indígena y, en este sentido, identidad y etnicidad son consideradas como el origen o esencia del indígena cuya transformación es interpretada como corrupción. De este modo, las representaciones de “buen salvaje” forman parte de una mirada tendiente a naturalizar y esencializar la relación del indígena con la tierra.

En este sentido, se observa que existe una continuidad en la característica de institución de lo telúrico, encontrada en las representaciones indigenistas de la cultura visual del siglo XX y, las representaciones de los años 2000, puesto que al igual que el indigenismo tendía a construir primordialmente representaciones basadas en la relación del indígena con la tierra, las actuales contienen esta relación a la cual se añade el sentido de defensa de la naturaleza, considerándose al indígena como “ecologista nato”, en la medida que se naturaliza su papel y cualidad de protector de la naturaleza especialmente, en el contexto de la lucha contra la explotación de recursos naturales. Así, la institución de lo telúrico refiere a un origen y pureza en la forma de vida del indígena que lo hace portador de una esencia identitaria fundada en la madre tierra.

En definitiva, la representación de “lo indígena” en el cine documental revela el establecimiento, dentro de la cultura visual ecuatoriana, de una mirada que opera en función del pasado, puesto que las representaciones tanto del sujeto como del mundo

indígena son construidas a partir de la interpretación, desde una posición dicotómica, de un pasado y un presente indígena. De este modo, en la definición del pasado se devela la permanencia de una mirada indigenista, puesto que al significar el “estado puro” y la esencia de la identidad, el sujeto indígena es nuevamente representado como “otro”, pues, confrontándosele consigo mismo, el “otro” en las representaciones actuales es el indígena occidentalizado, en tanto significa la pérdida de valores y prácticas que corresponden al mundo armónico de la mirada indigenista.

## **CAPÍTULO IV**

### **POLÍTICAS DE LA REPRESENTACIÓN EN LA MIRADA DE “LO INDÍGENA” EN EL CINE DOCUMENTAL ECUATORIANO**

El presente capítulo tiene como objetivo caracterizar las políticas de la representación presentes en el cine documental ecuatoriano sobre temática indígena en el período comprendido desde el año 2000 al 2008. En este capítulo se estudiarán las concepciones del mundo que están presentes detrás del sujeto de la enunciación y qué valores se le asigna al sujeto del enunciado a través del análisis de los agentes y proyectos políticos que circulan en dichas representaciones; puesto que, como lo señala Sel, los procesos de representación “pueden reflejar intereses políticos y son parte integral de un sistema particular de conocimiento, afectando lo que se sabe y el modo en que es interpretado y entendido por otros” (Sel, 2004: 488).

De este modo, para analizar las políticas de la representación es necesario situar a las representaciones del cine documental como parte de los procesos sociales y políticos, es decir, dentro de un contexto histórico-social donde, como se señaló en el capítulo II, en el campo del cine documental ecuatoriano se destaca la presencia del movimiento indígena y la introducción de la tecnología del video digital. Así, la mirada que se construye alrededor de “lo indígena” en el documental ecuatoriano evidencia ese “sistema particular de conocimiento” al que se refiere Sel, en cuanto lo que se comunica como el modo en que se comunica manifiestan una mirada construida social y políticamente. En consecuencia, se examinará que tipo de conocimiento devela la mirada de “lo indígena” a través del análisis de la representación del sujeto indígena, la forma como se interpreta el mundo histórico y el tipo de voz que tiene el indígena dentro de las representaciones.

La caracterización de las políticas de la representación se enmarca dentro de una “epistemología del ver”, en cuanto se refiere a la identificación de los fundamentos y métodos de la representación de “lo indígena” en el cine documental. Los fundamentos se refieren a la construcción de la mirada acerca de “lo indígena”, es decir, cómo se define al sujeto indígena, cómo se lo caracteriza, qué valores, atributos y proyectos políticos subyacen en dichas representaciones. Y los métodos se refieren a la forma como se construye la representación, es decir, la forma como se interpreta el mundo

histórico donde intervienen: la modalidad de representación y el lenguaje audiovisual así como la forma en que se construye el problema, de qué tipo de presupuestos parte y, qué intenciones de verdad y objetividad se plantean en el documental. En este sentido, la “epistemología del ver” permite indagar en la posición política del lugar de enunciación la cual devela el acoplamiento o el cuestionamiento de un orden social determinado relacionado con las nociones de verdad y la intención de capturar la realidad objetiva que se manifiestan en las representaciones.

El presente capítulo se compone del análisis de tres documentales que plantean tres posiciones o formas distintas de mirar “lo indígena”: *Sacha Runa Yachay* de Eriberto Gualinga, *Taromenani: El exterminio de los pueblos ocultos* de Carlos A. Vera y *Tu Sangre* de Julián Larrea. El primero plantea una visión construida desde un realizador indígena quien es, además, miembro de la comunidad retratada. El segundo plantea una visión que cabe dentro de lo que se denominó al inicio de esta investigación como una visión hegemónica blanco-mestiza y el tercero, traza una mirada distinta o alternativa a las anteriores, en tanto intenta cuestionar la forma que ha sido mirado el indígena tradicionalmente.

#### **4.1 *Sacha Runa Yachay***

El documental *Sacha Runa Yachay* que se analizará a continuación se ubica dentro de la categoría de medio ambiente y se organiza a partir del tratamiento de subtemas como: territorio, comunidad, Estado-nación, contaminación, costumbres, tradiciones y madre tierra. Cabe anotar también que este documental está producido por un realizador indígena, tomándose en cuenta que las producciones de este tipo son minoría en el corpus de documentales investigados y eran prácticamente inexistentes en el documental ecuatoriano del siglo XX. Este tipo de producciones audiovisuales aparecen en su mayoría en la esfera pública nacional -con la excepción del indígena Alberto Muenala quien tiene producciones anteriores-, dentro del contexto del posicionamiento político del movimiento indígena quien hace uso de las tecnologías digitales, principalmente, como estrategia de comunicación para sus demandas por derechos y reivindicaciones. En este sentido, las representaciones de “lo indígena” construidas desde una “mirada indígena” o auto-representaciones en el campo del cine

documental pertenecen, de algún modo, exclusivamente al período de esta investigación.

El documental *Sacha Runa Yachay* fue realizado en el año 2006, tiene una duración de 18 minutos y está dirigido por Eriberto Gualinga y producido por Selva Sarayacu Comunicaciones (Ecuador). El documental cuenta la vivencia de un niño que aprende la historia y los valores de su pueblo, a través del ejemplo de los ancianos y las historias narradas por los hombres de la comunidad. Así, este niño entiende la importancia de la preservación de conocimiento indígena para el “buen vivir” valorando y recordando el significado de la tierra, de la selva y de la naturaleza para los indígenas de Sarayacu. Del mismo modo, el niño escucha sobre la historia del levantamiento indígena ocurrido en 1992 y el valor y coraje que demostraron los indígenas que participaron en la marcha hacia Quito para reclamar sus derechos. A través de la historia oral el niño conoce sobre los principios de la convivencia armónica de los indígenas con la selva, la importancia de la sabiduría indígena fundada en la madre tierra y el valor de los ancianos de la comunidad como portadores de ese conocimiento. Finalmente, el niño recibe una advertencia sobre los peligros de destrucción de la selva que traen las petroleras y la amenaza que representa la explotación petrolera para su comunidad y los valores del “buen vivir” que le han transmitido sus abuelos.

La estructura narrativa del documental se compone de un conflicto que es la preservación del conocimiento indígena y la historia de lucha de la comunidad de Sarayacu, un desarrollo que contiene el relato de un hombre sobre la historia de Sarayacu y la transmisión del conocimiento indígena al niño por parte de los ancianos y, un final que se construye a manera de mensaje para el niño sobre la importancia de la convivencia armónica con la naturaleza y la lucha contra la explotación petrolera. Los personajes principales son los hombres que cuentan la historia y el niño a quien se le encomienda la tarea de no olvidar, preservar y defender los valores y la historia de su comunidad. El lenguaje audiovisual se compone principalmente de secuencias en las que se muestra los encuentros del niño con sus abuelos en el bosque y las charlas con los hombres que le cuentan la historia de Sarayacu. Estas secuencias se construyen con primeros planos del niño escuchando las historias, intercaladas con tomas de la naturaleza con planos abiertos donde se resalta la extensión de la selva, los ríos, los árboles, animales y plantas.

Finalmente, el documental está narrado en kichwa con traducción al español, no cuenta con voz en off y se intenta representar la tradición oral de los pueblos indígenas a través de las voces de los hombres que transmiten al niño las enseñanzas de su pueblo. De este modo, varias escenas se construyen como ficción en cuanto se intenta representar la subjetividad del niño utilizando movimientos, acciones y cortes para representar sus emociones del niño, así, a lo largo del documental la cámara intenta colocarse desde el punto de vista del niño. En este sentido, aunque en la mayoría del documental se intenta hacer un registro de los sucesos sin la intervención del realizador, no se lo puede ubicar dentro de una sola modalidad de representación, pues, el uso del montaje a manera de ficción hace que el límite entre documental y ficción, sea difuso.

### **El sujeto indígena**

El sujeto indígena se constituye a partir de la historia de lucha por los derechos de la comunidad representándolo como un guerrero que defiende su territorio. Por ejemplo, uno de los hombres cuenta al niño acerca del inicio del movimiento indígena y la marcha hacia Quito para reclamar los títulos de propiedad de la tierra que emprendieron los indígenas de Sarayacu en 1992: “es el territorio que nuestros ancestros nos dejaron como legado, y es eso lo que debemos defender”. De este modo, a través de la historia del levantamiento indígena y las demandas que los indígenas exigieron, se enseña al niño sobre los valores de dignidad, coraje y lucha por los derechos que poseen los hombres y mujeres de Sarayacu, dejando a los jóvenes indígenas la misión de defender los logros de la lucha de sus antepasados.

Asimismo, el papel de guerrero se fundamenta en el conocimiento indígena que deviene de la convivencia armónica del indígena con la naturaleza siendo esta uno de los valores que los ancianos de la comunidad transmiten al niño. En este sentido, otro de los fundamentos que constituyen al sujeto indígena es la noción de madre tierra que se representa como la base del conocimiento indígena, el mismo que se transmite al niño a través de la historia oral contada por sus abuelos. Por ejemplo, uno de los hombres dice al niño al hablar del significado de la madre tierra: “el indígena es la misma tierra”. De este modo, se representa al niño como el receptor y el encargado de preservar esos conocimientos mediante su papel de defensor de la selva. El hombre recuerda al niño: “ustedes jóvenes no deben olvidar, conversarán y enseñarán a sus hijos que estas plantas

y árboles tienen vida”. Como se observa, en esta sentencia se concentra la representación del sujeto indígena que se construye en el documental, en tanto es un sujeto que tiene la misión de conservar y transmitir los valores de convivencia armónica con la naturaleza fundados en la noción de la madre tierra.

En este sentido, se puede decir que los valores de convivencia armónica con la naturaleza, de guerrero y defensor de la selva constituyen la representación del sujeto indígena y en esta medida, la identidad se representa a través de las nociones de madre tierra y el “buen vivir” como el fundamento tanto del conocimiento como de la forma de vida y de la lucha del pueblo de Sarayacu. Asimismo, la identidad se manifiesta en la historia, los valores y los conocimientos transmitidos al niño de forma oral por los ancianos, quienes a su vez son los portadores de esa identidad puesto que poseen dichos valores y conocimientos. De este modo, el sujeto indígena es el encargado de conservar la identidad heredada y transmitida por sus abuelos.

### **La interpretación del mundo histórico**

La construcción de la mirada de “lo indígena” en este documental se fundamenta, como se ha visto, en la representación del indígena como defensor de la selva y los valores de la madre tierra y el “buen vivir” como base de la identidad. Esta representación devela, en primera instancia, un tipo de mirada construida en el contexto de la lucha por la reivindicación de las identidades, la diferencia cultural y los derechos de los pueblos indígenas. En este sentido, “lo indígena” que vendría a constituir la diferencia cultural, se asume como un valor que debe ser conservado y un derecho que se conforma en la lucha por el territorio. Asimismo, esta representación de “lo indígena” manifiesta un pensamiento que considera al cambio, o más directamente a la occidentalización, como una amenaza y con consecuencias negativas para la comunidad debido a los efectos de la explotación petrolera en la selva. Este pensamiento promueve la resistencia de Sarayacu a la explotación petrolera y al cambio de su forma de vida argumentándose que la destrucción de la tierra significa la destrucción del conocimiento indígena y por consiguiente, la destrucción del “buen vivir” y del propio indígena. En definitiva, esta mirada se construye como parte del rescate de los valores y de la memoria de la comunidad, donde a manera de mensaje se encarga a las futuras generaciones preservar el conocimiento indígena.

Por otro lado, el documental tiene como fin resguardar la historia y los valores del “buen vivir” de la comunidad registrando la historia oral del pueblo de Sarayacu. De este modo, se considera el video como un instrumento de la memoria, por lo que intenta capturar la historia oral a través de las narraciones de los hombres de la comunidad con el objetivo de trasmitirlas a las futuras generaciones. Asimismo, la modalidad de representación de observación permite entender la intención de objetividad del realizador de registrar la tradición oral de los pueblos indígenas a través de sus propios actores y desde su propio punto de vista. Sin embargo, no se puede hablar de una “no intervención” total del realizador ya que la representación de los hechos reales se mezcla con la ficción cuando se intenta también representar las emociones del niño protagonista de la historia y la cámara pretende ubicarse desde su punto de vista y no del realizador.

De este modo, el documental pretende comunicar “lo indígena” por medio de la vivencia del niño quien aprende el significado de la madre tierra y los principios del “buen vivir”, es decir, la forma de ver el mundo de la cultura indígena. Por otro lado, se observa que estas representaciones también revelan enunciados de verdad en la adjudicación de un papel esencial del indígena como defensor de la selva, incorporándose en él determinados valores. Además, la posición política se manifiesta en la oposición a la explotación petrolera que define a Sarayacu como una comunidad que se encuentra en permanente lucha y resistencia contra la pérdida de sus valores, conocimientos y forma de vida. Finalmente, la interpretación del mundo histórico se hace a partir de la auto-representación y, de esta manera el documental contiene la misión de registro y memoria de la tradición e historia del pueblo de Sarayacu donde el indígena se ve a si mismo como portador de aquellos valores que lo hacen defensor de la selva.

#### ***4.2 Taromenani: El exterminio de los pueblos ocultos***

El documental *Taromenani: El exterminio de los pueblos ocultos* se ubica dentro de la categoría de cultura y se organiza a partir del tratamiento de subtemas como: occidentalización, colonización, territorio, Estado-nación, costumbres y explotación petrolera. Cabe anotar que este documental fue trasmitido por televisión nacional abierta y es el único documental dentro del corpus de esta investigación que ha tenido este tipo

de difusión masiva. Esta difusión adquiere relevancia puesto que en el país el cine documental se exhibe principalmente en festivales de cine y en salas fuera del circuito comercial, es decir, no tiene, bajo ningún punto de vista, una exhibición equiparable a la de la televisión. Por tal razón, se considera importante el análisis de este documental ya que la aceptación dentro de los parámetros de la televisión nacional, permite un acercamiento a un tipo de mirada que se podría considerar como más masiva que la de los otros documentales analizados.

El documental *Taromenani: El exterminio de los pueblos ocultos* fue realizado en el año 2007, tiene una duración de 60 minutos y está dirigido por Carlos A. Vera y producido por Cámara Oscura (Ecuador). Cabe señalar que tanto la argumentación como la estructura de este documental son similares a la del documental *Pueblos ocultos en peligro* del año 2004 analizado en el capítulo III. El documental investiga sobre el ataque ocurrido en el año 2003 por un grupo de guerreros huaorani a miembros del grupo “no contactado” taromenani. Las razones del ataque tienen que ver con enfrentamientos bélicos por venganzas entre estos dos grupos, así como con los intereses económicos que representa para algunos indígenas huaorani la tala ilegal de madera en territorio taromenani. Así, la investigación sobre la matanza conduce a examinar el proceso de occidentalización y colonización del pueblo huaorani por causa de la explotación de recursos naturales en su territorio junto a la ineficiencia del Estado y, en esta medida, el peligro de extinción que corren los grupos “no contactados”.

La estructura narrativa del documental está compuesta por un conflicto manifestado en la occidentalización de la cultura del pueblo huaorani, un desarrollo que se refiere a la indagación sobre la matanza al grupo “no contactado” taromenani por miembros del pueblo huaorani y; un final que muestra a los huarani como el resultado de la occidentalización y el futuro de desaparición al que están destinados los pueblos “no contactados”. La mayor parte del documental está compuesto por testimonios de indígenas acerca de la matanza y la entrevista a un misionero capuchino que analiza e interpreta los hechos y explica sobre la situación actual de los huaorani. Además, en varias secuencias se reconstruye la historia de la matanza y de los enfrentamientos entre los dos grupos, desde antes de la colonización, con dramatizaciones e ilustraciones tipo comic, como también con imágenes de archivo de huaoranis al inicio de la colonización y de la inspección fiscal en el lugar de la matanza.

Por último, la narración del documental está marcada por la voz en off en tercera persona, la cual argumenta y explica, es decir, el texto supedita a la imagen puesto que la voz en off es quien guía y cuenta la historia. Es decir, la modalidad de representación de este documental es expositiva, ya que la argumentación acerca del mundo histórico se la hace mediante de la voz en off (Nichols, 1997) y, en este caso también mediante la voz autorizada del misionero.

### **El sujeto indígena**

En el documental el sujeto indígena se representa a través de los efectos de la occidentalización de la cultura huaorani. Así, los personajes principales son Dabo y Babe a quienes se los define como guerreros huaorani occidentalizados y autores de la matanza. Estos personajes representan al indígena occidentalizado, aquel que ha perdido los valores, que ha sido corrompido y, de esta forma, ha dejado de poseer los atributos propios del indígena guerrero convirtiéndose en un sujeto confundido dentro del proceso de transformación que ha sufrido la cultura de su pueblo.

El documental a través de una perspectiva histórica narra el proceso de colonización del pueblo huaorani del cual fueron parte el ejército ecuatoriano, la texaco y el ILV. Además, se contextualiza históricamente al sujeto indígena explicándose como ocurrieron las guerras internas entre los grupos huaorani, tagaeri y taromemani. En este sentido, el documental encuentra en las razones de la matanza la evidencia del conflicto cultural de este pueblo, en cuanto se fusionan las prácticas del indígena guerrero huaorani del pasado con los intereses económicos del indígena occidentalizado de la actualidad.

De este modo, el sujeto indígena se ha transformado en algo que no es, formando parte de la sociedad occidental a través de la reproducción de prácticas negativas ligadas a la consecución de poder económico. Por ejemplo, con una imagen de Dabo usando gafas oscuras, el documental, a través de la voz en off, lo describe como el resultado de la evangelización y la colonización del pueblo huaorani por causa de la explotación petrolera. De este modo, se representa al sujeto indígena como alguien que no pertenece al mundo de occidente y por lo tanto incapaz de entender ese mundo. El misionero quien mantiene la voz autorizada en el documental describe a Babe

diciendo: “Babe va perdiendo su personalidad huaorani y va adoptando una personalidad que nunca ha entendido”.

En este sentido, el sujeto indígena occidentalizado representa la consecuencia de la introducción de prácticas y comportamientos ajenos a su forma de vida, por ejemplo, se muestran imágenes de indígenas tomando coca-cola y recibiendo regalos de los petroleros como muestra de la corrupción de la que han sido presa a causa de la explotación petrolera. Es decir, se representa al indígena como un sujeto que pertenece a la selva y, en esta medida se lo representa como un sujeto confundido dentro de la forma de vida occidental, lo cual lo convierte en un sujeto miserable y desdichado. Así, al final del documental aparece una descripción escrita de cada uno de los personajes del documental con su respectiva fotografía: “Babe: Ya no participa en la extracción maderera pero continúa recibiendo favores y dinero de Petrobell”. “Dabo: No maneja, pero ocasionalmente se lo encuentra en el Coca en su camioneta 4x4, facilitada por Andespetrol. Dice que si le regalan una ametralladora, olvidará la muerte de su padre”.

De este modo, se representa al indígena occidentalizado como portador de prácticas sumidas en los valores de codicia y ambición por el dinero, demostrándose, además, la falta de preocupación y conciencia por la transformación de su propia forma de vida y de su mundo indígena. En cambio, los indígenas que han entendido el valor de la cultura y la importancia de su preservación y que por tal razón tienen el propósito de conservarla, son considerados como defensores de la selva y portadores de valores que pertenecen al mundo indígena. Por otro lado, se presenta también al indígena como un sujeto abandonado por Estado, el cual no ha tenido la capacidad de intervenir en los efectos: ambientales, sociales, políticos y culturales de la explotación petrolera y la colonización, representándole, de este modo, como la principal institución de occidente responsable de los efectos nefastos que se han producido en el pueblo huaorani.

Finalmente, se puede decir que en el documental el indígena occidentalizado representa un sujeto corrompido y desconcertado que vive dentro de un mundo que no le pertenece, mientras que el indígena “no contactado” representa el “estado puro” que se encuentra amenazado por la hegemonía de occidente. En este sentido, se representa, por un lado, al indígena “no contactado” como un “tesoro” que la sociedad occidental debe resguardar y preservar y, por otro lado, se representa al indígena occidentalizado como el tesoro que ha dejado de ser y que la sociedad occidental ha perdido. En la

última secuencia del documental la voz en off dice refiriéndose a los pueblos ocultos: “Porque al hablar de ellos, hablamos de nuestra capacidad para destruir y luego olvidar, hablamos de nosotros, de una sociedad inmóvil ante el exterminio de sus tesoros”. Así, la identidad se representa a través del significado de tesoro que guardan los indígenas “no contactados”, pues ellos poseen los valores y la pureza del mundo indígena que han perdido los huaorani con la occidentalización y la noción del dinero.

### **La interpretación del mundo histórico**

La construcción de la mirada de “lo indígena” en este documental se fundamenta en la representación del indígena como un sujeto que ha perdido la identidad, la misma que se considera como un “tesoro” que la sociedad occidental debe salvar en aquellos indígenas que aún la tienen, es decir, los “no contactados”. Este tipo de representación devela una mirada construida a partir de la valoración del indígena como un sujeto poseedor de una esencia cultural que lo hace importante para la nación en tanto conserve dicha esencia. En esta medida, los indígenas occidentalizados son mirados como sujetos que la civilización exterminó y que viven en un mundo de pobreza y miseria. Por ejemplo, la voz en off dice: “Dentro de sus programas de responsabilidad social las compañías petroleras intentan mejorar la calidad de las comunidades huaorani pero ese concepto se ha desvirtuado y lo que en verdad ha ocurrido es que los huaos se han convertido en mendigos del petróleo”.

Así, la mirada de “lo indígena” se construye por un lado, en las consecuencias destructivas de la civilización en la cultura indígena y, por otro lado, en la condición del indígena como no ciudadano. Por ejemplo, la voz en off dice: “la petrolera necesita mantener a los huaos tranquilos para no poner en riesgo la producción” refiriéndose a los donativos que los huaorani reciben. Es decir, en tanto no ciudadano la imagen del indígena occidentalizado se proyecta como la reproducción de prácticas de corrupción ajenas y la falta de valores morales a que los condenó la civilización de la que son víctimas.

Esta representación de “lo indígena” devela un pensamiento que mira al indígena desde una posición dicotómica: salvaje-civilizado. Pues, en tanto no ciudadano el indígena actúa como salvaje en un mundo civilizado. La voz en off dice acerca de Babe: “No trabaja pero recibe sueldo de Petrobel”. De este modo, se mira a los indígenas

occidentalizados como más salvajes que antes ya que están fuera de su mundo sin nadie que los controle y los regule, sin identidad y abandonados por el Estado, mientras a los indígenas “no contactados” se los mira como auténticos. Sin embargo, los indígenas occidentalizados que se representan como “civilizados” son aquellos que han decidido rechazar la extracción maderera y se han propuesto conservar la selva, su lengua y su cultura, es decir, la mirada los ubica ocupando el lugar que les corresponde y por lo tanto, siguen siendo huaorani. En este sentido, la diferencia cultural se representa en el mundo de la selva al que pertenecen los indígenas y, la mirada constituye la imagen del indígena desde el estereotipo de “buen salvaje” en tanto se lo considera víctima de la hegemonía occidental cuyo resultado es la pérdida de la identidad, lo que lo convierte en un sujeto que forma parte de un mundo que no le pertenece y, por lo tanto necesitado de la ayuda de la sociedad.

La dicotomía en la que se basa la construcción de la mirada de “lo indígena” permite también descubrir una posición política fundada en los valores del Estado moderno, civilizado y cristiano. Pues, dicha posición apunta a señalar que los indígenas occidentalizados no han aprehendido, por ejemplo, la noción del trabajo, la producción y contribución a la nación y, en esta medida, se mira a los indígenas dentro de un mundo de miseria. Asimismo, esta dicotomía devela una perspectiva fundada en la mirada hegemónica blanco-mestiza, pues, detrás de la valoración de “tesoro” se esconde un discurso que anula al indígena como un sujeto político. De igual forma, en el documental no se intenta indagar en la posición del indígena, siendo la voz del misionero y la voz en off las encargadas de hablar por él, siendo estas las voces autorizadas de la institución moderna. Por ejemplo, el misionero define a Babe como “un producto del patio trasero de nuestra civilización”.

Del mismo modo, la modalidad de representación expositiva construye los enunciados de verdad a través de lo que exponen la voz en off y el misionero en cuanto experto conocedor de los huaorani y voz autorizada, mientras las intervenciones de los indígenas se limitan a reafirmar el estado de confusión y de miseria en la que viven. Al mismo tiempo, este tipo de mirada objetivizante se manifiesta en las imágenes donde se percibe a la cámara distante, con acercamientos lentos y movimientos que pretenden explorar en los cuerpos de los indígenas para captar su condición de falta de identidad. Finalmente, se puede anotar que el documental tiene como fin denunciar el estado de

miseria y corrupción en el que viven los indígenas huaorani buscando la verdad sobre la matanza ocurrida en 2003.

En este sentido, se plantea una intención de objetividad al demostrarse que en el hecho de la matanza se evidencia la condición incivilizada en que viven los indígenas cuyo culpable es el Estado, mirándose al indígena desde la perspectiva de “buen salvaje” en tanto víctima y/o “tesoro” que debe ser salvado. Así, la interpretación del mundo histórico se establece en este propósito de objetividad que a su vez ubica a la mirada dentro de un orden social tendiente a categorizar a los indígenas, dentro de un determinado mundo en el cual deben permanecer y que debe concordar con la forma de actuar y vivir del indígena que el orden social ha establecido.

#### **4.3 *Tu sangre***

El documental *Tu sangre* se ubica dentro de la categoría de política y se organiza a partir del tratamiento de subtemas como: ciudadanía, Estado-nación, colonización y raza. Cabe señalar que este documental es el único, dentro de los 4 documentales que conforman la categoría de política, que no está producido por la CONAIE, en este sentido se puede decir que este documental contiene una mirada distinta del resto del corpus de la investigación ya que trata, por ejemplo, el tema de la raza desde una perspectiva inédita. De este modo, se considera importante el análisis de este documental ya que permite observar otro tipo de mirada sobre “lo indígena”, pues, logra representaciones distintas a las presentes en la mayoría de documentales fundadas principalmente en el estereotipo de “buen salvaje”.

El documental *Tu sangre* fue realizado en el año 2005, tiene una duración de 71 minutos y está dirigido y producido por Julián Larrea (Ecuador). El documental trata sobre las elecciones para alcalde de Twintza del año 2005 en las que por primera vez un shuar, quien tiene como principal contendor a un colono, es elegido como alcalde en un pueblo conformado mayoritariamente por indígenas. Esta contienda electoral provoca división en un pueblo conformado por indígenas y colonos poniéndose de manifiesto las diferencias raciales entre los habitantes de Twintza. A través de la posición política y la preferencia de los habitantes por uno u otro candidato sale a relucir un contexto histórico social que pone en evidencia los procesos de colonización y occidentalización del pueblo shuar. De este modo, los shuar advierten en esta contienda política, donde la

raza es la razón principal de las oposiciones, la lucha del pueblo indígena por la reivindicación de sus derechos y la forma de constituirse como parte del Estado-nación que los ha marginado históricamente. Así, para los shuar la contienda electoral se convierte en la defensa de su raza, de “su sangre” contra de la exclusión social, política y cultural a la que la sociedad blanco-mestiza los ha sometido a lo largo de la historia de colonización de este pueblo.

Respecto a la estructura narrativa del documental, se compone por un conflicto que es la disputa por la alcaldía de Twintza entre un indígena y un colono, un desarrollo que se refiere al proceso de campaña electoral donde se manifiestan las prácticas políticas populistas de los candidatos y las posiciones de los habitantes del pueblo y; un desenlace que se desarrolla el día de las elecciones cuando en una reñida y pareja competencia gana el candidato indígena representante del movimiento Pachakutik. Los personajes principales son representados por: Wilfredo Calle candidato de la lista 3 PSP y Pedro Uvijindia de Pachakutik. Además, dentro de la estructura del documental, también adquieren importancia los habitantes, tanto colonos como indígenas, quienes manifiestan sus posiciones políticas frente a la elección de los candidatos.

El lenguaje audiovisual se compone principalmente de imágenes de la campaña de los dos candidatos y entrevistas a los habitantes de Twintza. Generalmente se utilizan planos medios y travellings que siguen a los candidatos en sus actividades y también planos secuencias que permiten, por ejemplo, apreciar los conflictos y discusiones en reuniones grupales. Por último, la narración del documental no cuenta con voz en off, por lo que la historia se cuenta a través de la continuidad dada por las secuencias. Sin embargo, hay ciertos datos que se informan a través de textos en pantalla que indican, por ejemplo, el nombre de la comunidad, la actividad que se realiza y la fecha. De este modo, la modalidad de representación de este documental es interactiva ya que en la mayoría de secuencias se hace un registro de los sucesos donde se reconoce una “presencia *situada*” del realizador (Nichols, 1997), es decir, la cámara como las intervenciones del realizador en las escenas son parte de los acontecimientos, principalmente, por medio del uso del travelling y los planos secuencia.

## **El sujeto indígena**

En el documental el sujeto indígena se representa a través de la construcción social y política de una diferencia cultural y como actor político dentro del ejercicio de una práctica que involucra la ciudadanía, es decir, se representa al sujeto indígena como parte de la dinámica política del Estado y como constructor de un discurso de identidad y etnicidad.

El sujeto indígena construye la diferencia cultural en la relación con el “otro” en este caso el colono, la misma que se pone de manifiesto en un hecho político como es la elección de alcalde. La relación con el “otro” se representa en las nociones que el indígena tiene de sí mismo y del colono o mestizo. En este sentido, el indígena asume la identidad como una esencia que lo hace distinto del colono en cuanto se considera a sí mismo como una raza poseedora de un territorio y una forma de ser que la colonización despojó. Por ejemplo, un habitante shuar dice sobre sus razones para apoyar al candidato indígena: “yo no puedo apoyar a otro candidato de lo que no es mi raza. Yo tengo que apoyar mi raza”. De este modo, el sujeto indígena se constituye en la unidad del pueblo shuar fortalecida en una noción racial, es decir, el sujeto construye el sentido de unidad de su pueblo fundamentándose en un discurso de la identidad, por lo que, para el sujeto indígena la esencia de la diferencia, es decir, su identidad la lleva en la sangre. Por ejemplo, el candidato dice en uno de sus discursos proselitistas: “El alcalde es tu hermano, es tu tío, es tu sobrino, es tu sangre. Esta familia somos nosotros, shuar como ustedes, Pedro Uvijindia no es mestizo”.

En este sentido, se representa al indígena como un sujeto que construye la identidad y la diferencia cultural en detrimento del “otro”, pues, el indígena encuentra en el colono su principal contrario. En este contexto las consecuencias de la colonización se asumen como las causantes de la alteración de la identidad del pueblo shuar, de este modo, la occidentalización de la cultura se ve como una amenaza para la unidad del pueblo. Por ejemplo, el candidato a alcalde manifiesta en una de sus intervenciones: “así dicen los mestizos: si queremos domesticar al shuar hay que dar música para que oigan, carne de comer, trago de beber, dar bailes”. El “otro” para el sujeto indígena es un “domesticador” y opresor, es aquel intruso que le ha despojado de sus prácticas y forma de vida para dominarlo y colonizar su territorio, de esta forma, el mestizo representa una amenaza para su mundo indígena. Un indígena dice en una

asamblea de su comunidad: "...es por eso que los mestizos nos tienen bien domesticados. Los mestizos cuando nos han explicado el contenido, la ideología de sus partidos, nunca hemos sabido nosotros, siempre nos han tenido con los ojos vendados".

Por otro lado, se representa al sujeto indígena como un actor político en cuanto se lo muestra siendo parte de la vida democrática del país participando al igual que los colonos o mestizos en las elecciones de autoridades de la nación. Así también, se lo representa como un sujeto que reclama y demanda su participación política dentro de la sociedad, de este modo, los indígenas representan una colectividad que ejerce una práctica ciudadana dentro de la institucionalidad del Estado. Por ejemplo, al inicio del documental se presenta una secuencia donde se da un conflicto en las elecciones internas del partido Pachakutik y los votantes reclaman con gritos y proclamas una segunda vuelta y manifiestan: "el pueblo manda aquí. Eso es democracia". En este sentido, el accionar político del sujeto indígena se manifiesta en la práctica que involucra la campaña electoral fundamentada en las proclamas del movimiento indígena. Por ejemplo, un líder indígena proclama en una asamblea: "nosotros los marginados de la historia: los indígenas, los campesinos, nos organizamos y formamos la gran federación shuar, el CONAIE, la CONFENIAE....".

Así, la defensa del proyecto político del movimiento indígena se representa en la postura de los votantes frente al significado de elegir un alcalde indígena para su pueblo. Por ejemplo, uno de los actores del conflicto indica la razón para elegir un candidato indígena diciendo: "El pueblo hispano jamás apoya el proyecto político del pueblo shuar y del pueblo indígena del Ecuador". En este sentido, la propuesta política de Pachakutik se concentra en el rescate de la cultura shuar en oposición a la exclusión que la sociedad blanco-mestiza ha ejercido anulando los intereses indígenas. Así por ejemplo, el jefe campaña Pachakutik manifiesta: "nuestra aspiración es crear un municipio alternativo, sustentable, ecológico, turístico, sostenible y hacer una ciudad netamente shuar o intercultural".

El accionar político se manifiesta también a lo largo del documental en la dinámica de la campaña electoral, donde se presentan imágenes de los recorridos por las comunidades y los meetings políticos de los candidatos. Por ejemplo, varias secuencias tratan sobre la llegada de los candidatos a una determinada comunidad, el recibimiento y reunión con los pobladores, donde se muestra, por ejemplo, la entrega de regalos,

sobretudo por parte del candidato de la lista 3 PSP. Asimismo, en una secuencia de los recorridos se presenta una escena donde dos hombres ilustran a un grupo de moradores sobre la forma de votar para no anular el voto y también explican sobre el voto en plancha. Es decir, se representa al indígena como ciudadano, en cuanto, forma parte de las prácticas políticas de la nación al igual que los colonos o mestizos. La ciudadanía también se representa en las propuestas impulsadas por el partido Pachakutik, en el anhelo y exigencia que se cumplan las leyes que reconocen la plurinacionalidad del país y, en la lucha por el derecho del territorio shuar.

El territorio es otro aspecto por medio del cual el sujeto indígena constituye su identidad, pues, en varias ocasiones los shuar hablan sobre la historia de su territorio antes de la colonización. De este modo, se representa al sujeto indígena como un agente histórico, pues, el indígena concibe el territorio como una reivindicación frente a la colonización blanco-mestiza. Así por ejemplo, un colono cuenta como se daba este proceso de posesión de tierras: “iba uno se metía machete y hacha, se trabajaba, se hacía su trabajo y ese era el dueño”. En este sentido, el territorio se constituye como parte de la identidad del sujeto indígena, en tanto representa la lucha por la tierra que históricamente le pertenece y, en esta medida, el territorio forma parte de su cultura, por lo que el indígena lo asume como un legítimo derecho.

En definitiva, se puede decir que el documental presenta al sujeto indígena como participante de un espacio político en el cual la condición racial adquiere un papel protagónico, representándosele como un sujeto que construye la identidad a partir de una posición racista, considerándose a la raza como el fundamento de la unidad de su pueblo y siendo el motivo de defensa contra la amenaza que significan los colonos. Por ejemplo, un líder indígena advierte a los votantes: “Este es el momento donde estamos marcando la historia. Aquí no es un juego, este voto es sangre”.

### **La interpretación del mundo histórico**

La construcción de la mirada de “lo indígena” en este documental se fundamenta en la representación del indígena como un sujeto que construye la noción de identidad, principalmente, a través de la institución de la raza como la base de la unidad de su pueblo. De este modo, la mirada se establece a partir de la indagación sobre la forma en el que sujeto indígena se mira a si mismo en relación con el “otro”, poniéndose en

evidencia prácticas y discursos racistas que giran alrededor de la construcción de la identidad y la diferencia cultural del pueblo shuar. Este tipo de representación devela una mirada constituida en la noción de identidad como una construcción social. En este sentido, se representa esta construcción social a través de la relación entre indígenas y colonos dentro de un escenario político, donde la mirada se centra en la forma como se constituye el racismo en prácticas políticas, colocando, además, al indígena como un sujeto que pretende ganar espacios de poder dentro de la institucionalidad del Estado.

Así, la mirada se vuelve compleja puesto que, por un lado, el documental presenta el tema del racismo en la postura tanto de los indígenas como de los colonos, específicamente, frente a la elección de un alcalde indígena y, por otro lado, el tema del racismo aparece como parte del argumento del documental como un asunto político, reconociéndose un contexto histórico social en el cual la relación entre indígenas y colonos ha estado determinada por relaciones de poder que han excluido históricamente al indígena del escenario político nacional.

De este modo, la mirada no tiende a categorizar a “lo indígena” dentro de un determinado estereotipo sino que se lo representa en un escenario político en el cual la diferencia cultural se hace visible en las relaciones sociales que el sujeto indígena construye en el marco de dicho escenario. Este escenario político se representa como un escenario de conflicto, puesto que no se naturaliza la postura del indígena por el candidato shuar, sino que se devela como una construcción social y cultural. Por ejemplo, se presentan varias entrevistas a indígenas donde explican que su principal razón para votar por el candidato de Pachakutik es que éste es shuar como ellos. Pero también en una secuencia de la campaña electoral, un hombre indígena irrumpe gritando en una reunión del candidato shuar con la comunidad y lanza insultos contra el candidato indígena: “ladrón, mentiroso, chismoso... Si dios quiere nosotros con la lista 3 allá alcanzaremos, con Wilfredo Calle allá sí queremos”.

Esta representación de “lo indígena” devela un pensamiento que entiende al indígena como parte de un contexto político-social que lo hace portador de prácticas y discursos racistas. En este sentido, se puede decir que la mirada no intenta representar el conflicto político desde el punto de vista del indígena, sino más bien, confronta a las dos partes (indígenas y colonos) para representar un conflicto racial donde a la vez es posible dilucidar un conflicto político. Es decir, se construyen representaciones que

permiten entender al sujeto indígena como parte de una postura política fundada en una noción de identidad que se manifiesta en el racismo.

De este modo, la construcción de la mirada de “lo indígena” permite también inferir una posición política crítica frente a la problemática que aborda, pues, el documental plantea el tema del racismo advirtiendo un conflicto de relaciones de poder en un contexto marcado por diferencias sociales y culturales donde la identidad aparece como un valor esencial del pueblo indígena. Del mismo modo, el racismo se plantea desde las dos partes, es decir, desde las posiciones tanto de los indígenas como de los colonos, por lo que se propone un tipo de mirada que no tiende ni a estereotipar ni victimizar a ninguna de las partes, sin descuidar el contexto político, histórico y social de la colonización blanco-mestiza en territorio indígena.

Asimismo, la modalidad de representación interactiva forma parte de la construcción de esta mirada crítica, pues, la posición del realizador dentro del documental como un participante *in situ* de los acontecimientos permite percibir cierta cercanía entre la cámara y los sujetos representados, proponiéndose a los indígenas y colonos como las voces principales del documental. De igual forma, la estructura narrativa permite contrastar las posiciones de colonos e indígenas, por ejemplo, en una secuencia el candidato mestizo y varios colonos dicen que los indígenas son pobres y que necesitan salir de esa condición de pobreza. Posteriormente, una mujer indígena responde a la pregunta del realizador sobre si los indígenas son pobres, diciendo: “No somos pobres, somos ricos, nosotros ni compramos ni comida nada... En mi pensar somos ricos nosotros”.

En este sentido, en la interpretación del mundo histórico se establece este propósito de mirar críticamente las posiciones racistas que develan un contexto social y cultural en el cual se ejerce la ciudadanía, dentro de un escenario político signado por un lado, por una historia de colonización y relaciones desiguales de poder y, por otro lado, por las demandas del movimiento indígena y la reivindicación de los derechos de los pueblos indígenas del Ecuador.

#### **4.4 Conclusiones: Políticas de la representación en la mirada de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano**

Las políticas de la representación en el cine documental se caracterizan a través la interpretación del mundo histórico, los fundamentos y los métodos que construyen la mirada de “lo indígena”. Estos elementos permiten establecer tres tipos de mirada que conforman “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano: la primera que podría denominarse como “mirada indígena” o auto-representaciones, una segunda que vendría a ser la continuación de la mirada hegemónica del siglo XX y, una última que se refiere a un tipo de mirada alternativa que cuestiona las formas hegemónicas convencionales.

Respecto a la “mirada indígena”, se debe mencionar que su importancia radica en su innovación en el campo del cine documental, puesto que estas auto-representaciones conforman un tipo de mirada constituida en el contexto de lucha por la reivindicación de las identidades y los derechos de los pueblos indígenas. Los documentales producidos por realizadores indígenas que forman el corpus de esta investigación se hallan, principalmente, dentro del contexto de las demandas por los derechos impulsados por el movimiento indígena a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI. Así, esta mirada devela un posicionamiento político acorde a los fundamentos del movimiento indígena colocándose también como parte de la historia de resistencia de los pueblos indígenas, donde sobresale principalmente la lucha y defensa de la naturaleza frente a la explotación de recursos naturales y, de la forma de vida frente a la occidentalización de la cultura. Sin embargo, en este contexto las representaciones de “lo indígena” se focalizan en la noción de identidad como esencia del pueblo indígena, asignándose al sujeto la misión de conservación de la identidad asumida como un derecho.

Esta mirada de “lo indígena” devela un pensamiento que concibe la occidentalización como una amenaza para la identidad de los pueblos indígenas, considerada uno de los principales componentes de las demandas que promueve el movimiento indígena. Por otro lado, la interpretación del mundo histórico se fundamenta en la misión de registro y memoria, pues, se trata de representar el “punto de vista indígena” a través, por ejemplo, de la historia oral de los pueblos, empleándose el video especialmente como parte de las estrategias de comunicación de la acción colectiva. En este sentido, las auto-representaciones indígenas en el cine documental

ecuatoriano no ponen en discusión los preceptos del movimiento indígena sino que la voz del sujeto se representa a través de la acción colectiva enmarcada dentro de las demandas y principios legitimados por este movimiento.

Sobre la mirada hegemónica blanco-mestiza se debe señalar que representa la mirada más frecuente dentro del cine documental ecuatoriano y se caracteriza por la representación del sujeto bajo el estereotipo de “buen salvaje”, categorizándose, principalmente, al indígena occidentalizado como un sujeto que ha perdido su identidad y como poseedor de un pasado y una esencia que lo hacen ser guerrero y defensor de la naturaleza. La adjudicación del papel de “ecologistas natos” y defensores de la selva, en las que sustentan las representaciones de “buen salvaje”, forma parte de una mirada influenciada por el discurso de reivindicación de derechos de los pueblos indígenas, la misma que toman fuerza en los años 2000 debido al conflicto ambiental y cultural que viven especialmente las comunidades amazónicas a causa de la explotación de recursos naturales.

Asimismo, la representación del “buen salvaje” devela una posición política del lugar de enunciación, fundada en los valores del Estado moderno, civilizado y cristiano. Pues, se subraya la ineficiencia del Estado al no lograr la regulación y la efectiva incorporación de estos “no ciudadanos” en la institucionalidad y los valores de vida modernos. De cualquier forma, se mira a los indígenas desde la dicotomía: salvaje-civilizado, siendo parte de un mundo de miseria que los convierte en víctimas y/o “tesoros”, por lo que se considera “lo indígena” como un “valor intangible” y en este sentido, la cultura de los pueblos indígenas se piensa como un valor que posee la nación y que la sociedad occidental tiene el deber de preservar, salvar y proteger.

Por otro lado, la interpretación del mundo histórico construye enunciados de verdad que se constituyen a través del estatus de voces autorizadas que adquieren la voz en off y las voces de expertos para plantear y explicar la condición del indígena. De este modo, la modalidad de representación expositiva establece una mirada objetivante que representa al sujeto sin voz y necesitado de ayuda, donde la voz en off emerge con la misión de hablar y denunciar por el indígena. Así, la mirada hegemónica en el documental tiene como fin denunciar el estado de miseria y corrupción en que viven los indígenas, instalándose, así, la mirada objetivante, como parte de un orden social

tendiente a categorizar a los indígenas dentro de un determinado mundo que dicho orden ha establecido.

En último lugar, la mirada alternativa que cuestiona, precisamente, la mirada hegemónica, comprende únicamente dos documentales en el corpus de esta investigación. Sin embargo, resulta importante analizar este tipo de mirada ya que discute los fundamentos de la mirada hegemónica instaurada en el estereotipo de “buen salvaje”. Así, esta mirada alternativa procura develar la construcción social y política de una diferencia cultural poniendo en discusión, principalmente, el tema del racismo, el mismo que ha sido generalmente invisibilizado en las representaciones de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano. De este modo, estas representaciones tienden a focalizarse en las prácticas y discursos racistas que giran alrededor de la construcción de la identidad y la diferencia cultural, además, develan una mirada fundada en la noción de identidad como una construcción social.

En este sentido, la mirada contiene una posición política que plantea el tema del racismo advirtiendo un conflicto de relaciones desiguales de poder en un contexto marcado por diferencias culturales y sociales, en el cual la identidad forma parte de un conflicto racial que pone en evidencia un conflicto cultural y político. Asimismo, la interpretación del mundo histórico plantea una mirada crítica a través de modalidades de representación que cuestionan la intención de capturar la realidad objetiva y, en este caso, también subvierten las representaciones inscritas dentro de un orden social determinado. Las modalidades de representación utilizadas en estos documentales son principalmente: interactiva que se refiere a la presencia situada del realizador y la cámara como parte de los acontecimientos y, reflexiva cuando se plantea una introspección del mismo realizador frente a la problemática que se aborda.

En definitiva, se puede decir que las políticas de la representación de “lo indígena” revelan primordialmente una continuidad en la modalidad de representación entre la mirada hegemónica del siglo XX y las representaciones actuales, puesto que la supremacía de la modalidad expositiva plantea la continuación de una “imagen ventrílocua” que devela una mirada hacia al indígena como un sujeto necesitado de ayuda y sin voz. Es decir, la mayoría de representaciones construidas desde la mirada hegemónica blanco-mestiza evidencian una posición desde la cual se pretende hablar por el indígena, anulándose la voz del indígena y, cumpliendo así el documental con la

misión de denunciar su miseria. Asimismo, en el uso del lenguaje audiovisual como el valor de los planos, cortes, secuencias y estructura narrativa es bastante similar entre los tres tipos de mirada.

Por último, se podría considerar como una ruptura el hecho de que aparecen otras formas de modalidades de representación distintas a la expositiva que fue la más frecuente en el contexto del siglo XX; así por ejemplo, hay documentales de realizadores indígenas en los cuales se utiliza una puesta en escena de ficción para recrear, por ejemplo, la tradición de la historia oral. Del mismo modo, las modalidades interactiva y reflexiva ponen en cuestión los propósitos de objetividad, colocando la posición y presencia del realizador como parte fundamental del documental. Sin embargo, la ruptura más importante entre las representaciones del siglo XX y las actuales es la incorporación de auto-representaciones indígenas en el campo de cine documental ecuatoriano, las mismas que provocan transformaciones en la cultura visual poniendo en circulación producciones audiovisuales que intentan representar una “mirada indígena” sobretodo en el contexto de las demandas impulsadas por el movimiento indígena y su accionar político.

## **CAPÍTULO V**

### **CONCLUSIONES**

La presente investigación se ha propuesto analizar las continuidades y rupturas existentes entre las representaciones de “lo indígena” construidas en el siglo XX y el documental realizado a partir del año 2000 en el contexto de la cultura visual ecuatoriana y su relación con la construcción de identidad. En este sentido, la representación de “lo indígena” en el cine documental es una práctica relacionada con la producción de realidad que tiene que ver específicamente con la manera como se mira al sujeto indígena y al mundo que lo rodea, entendiéndose el campo de la visualidad, donde pertenecen las representaciones de “lo indígena” del cine documental, como un campo constituido por relaciones sociales enmarcadas dentro de discursos culturales y raciales donde coexisten también relaciones de poder.

La mayoría de documentales sobre temática indígena tienden a desarrollar nociones de etnicidad y de identidad dentro de sus representaciones, así lo demuestra el predominio de temáticas como: cultura y medio ambiente tratadas en los documentales, las mismas que son abordadas, en su mayoría, a partir de una perspectiva que pone énfasis en la reivindicación de las identidades específicas y la diferencia cultural de los pueblos indígenas, estos aspectos son parte del contexto histórico-social en el que se construye la mirada de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano de inicios del siglo XXI. De este modo, en las representaciones del cine documental, las nociones de identidad se constituyen en la construcción del sujeto indígena y los valores y características que se le atribuyen. Y por otro lado, las nociones de etnicidad se constituyen en la construcción del mundo que lo rodea, es decir, en los temas y prácticas con los que se vincula “lo indígena”.

Asimismo, el campo de la visualidad permite reconocer en la imagen del cine documental políticas de la representación desde donde se construye la mirada de “lo indígena”. De este modo, las representaciones de “lo indígena” en el documental ecuatoriano evidencian una mirada construida social y políticamente, la misma que devela un tipo de conocimiento a través de la representación del sujeto indígena, la forma cómo se interpreta el mundo histórico y el tipo de voz que asume el indígena dentro de los documentales.

En este sentido, las políticas de la representación de “lo indígena” en el cine documental se constituyen propiamente en los fundamentos y métodos que estas encierran. Los fundamentos se observan en la forma cómo se define al sujeto indígena, cómo se lo caracteriza, es decir, en los valores, atributos y proyectos políticos que subyacen en la forma de mirar al sujeto representado. Los métodos son la forma cómo se interpreta el mundo histórico, donde intervienen la modalidad de representación y el uso del lenguaje audiovisual.

De este modo, las políticas de la representación de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano, permiten reconocer la posición política del lugar de enunciación, la cual devela el acoplamiento o el cuestionamiento de un orden social determinado, así como la forma en que se construye el problema, de qué presupuestos parte y qué intenciones de verdad y objetividad se plantean. Al respecto, se puede añadir que la representación de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano devela un tipo de mirada esencialista puesto que se adjudican valores y condiciones inmutables tanto en el sujeto como en el mundo indígena. Esta inmutabilidad de “lo indígena” representa la asignación de un lugar determinado al indígena y, en este sentido, identidad y etnicidad son consideradas como el origen o esencia del indígena cuya transformación es interpretada como corrupción.

De este modo, se puede decir que dentro de la cultura visual ecuatoriana, la permanencia de una mirada hegemónica permite entender que la construcción de la mirada parte de un episteme fundado en la forma en la que históricamente se ha aprehendido a mirar al indígena en la sociedad blanco-mestiza. Esta mirada hegemónica devela que, a pesar del contexto de lucha del movimiento indígena, en la sociedad ecuatoriana existe una forma histórica de ver al indígena generada desde los fundamentos del Estado moderno, civilizado y cristiano, donde la construcción de la representación del indígena en tanto “otro”, pone de manifiesto la reproducción de las relaciones de dominación en el campo de la cultura visual. Sin embargo, dentro de la cultura visual, algunas representaciones enfocadas en la reivindicación de las identidades de los grupos indígenas y en la diferencia cultural como construcción social, ponen en cuestionamiento la noción de una identidad nacional, mientras otras apuntan a reconocer al Ecuador como un país plurinacional.

En definitiva, la representación de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano de los años 2000 forma parte de una cultura visual donde la raza aparece “como un discurso que tiene la cualidad de objetivar y de crear un espíritu de comunidad” (Poole, 2000: 181). De este modo, las políticas de la representación y la relación entre etnicidad e identidad presentes en el cine documental de inicios del siglo XXI son parte de un “régimen escópico”, el cual involucra un escenario de conflicto donde las representaciones son producto de la competencia de factores políticos, económicos, sociales y culturales que interviene en la constitución de la mirada, poniéndose en evidencia el conflicto poder-representación y donde la razacialización sigue teniendo un papel fundamental en la construcción de la comunidad.

Con lo expuesto se puede decir que las continuidades existentes entre las representaciones de “lo indígena” construidas en el siglo XX y el documental realizado a partir del año 2000 tienen que ver con el predominio de modalidades de representación que evidencian la permanencia de una mirada hegemónica, cuya principal característica es la representación del sujeto indígena sin voz, es decir, borrándose su condición de sujeto político. En este sentido, la mirada de “lo indígena” es parte de una “red histórica de formas de ver” que se inscribe dentro de la cultura visual, constituida como un campo de relaciones de poder e instituido en un discurso racial. Asimismo, la continuidad de la mirada hegemónica significa la permanencia de una mirada indigenista develada en el estereotipo de “buen salvaje” establecido a través de un etnocentrismo que configura, a su vez, una mirada esencialista. Esta forma de ver “lo indígena” devela la subsistencia de una noción de identidad que adjudica al sujeto una condición esencial, es decir, la identidad se asume como el origen del sujeto.

Por otro lado, las rupturas entre las representaciones de “lo indígena” construidas en el siglo XX y el documental de la última década, tienen que ver con el estado de constante transformación y alteración de la cultura visual. En este sentido, la condición no estática de la cultura visual se pone de manifiesto en las consecuencias, tanto de la presencia del movimiento indígena en el escenario político nacional, como de la introducción y el acceso de las tecnologías digitales. No obstante, la principal ruptura se refleja en la emergencia de lo que se podría denominar una “mirada indígena” en el campo del cine documental ecuatoriano, cuya principal característica es su inscripción dentro de las demandas legitimadas por el movimiento indígena. En este

sentido, la relación de estas auto-representaciones con la noción de identidad se manifiesta en la valoración de ésta como un derecho, sustentada y justificada como un valor que se debe defender y conservar.

Sin embargo, se puede decir que la “mirada indígena” no subvierte de manera significativa las formas hegemónicas de representación puesto que el sujeto indígena es representado principalmente bajo una mirada esencialista. Asimismo, se debe entender que el medio como tal, es decir, el video digital no es capaz de transformar las estructuras sociales, en cuanto su producción se inscribe dentro de un contexto de relaciones políticas, económicas y culturales que fijan los límites de los cambios y las consecuencias de una determinada tecnología. En este sentido, la construcción de la mirada se entiende como un proceso activo que involucra tanto una determinada forma de interpretar el mundo como la forma que esa interpretación se pone en escena, es decir, en circulación social.

Finalmente, el análisis de las continuidades y rupturas entre los dos períodos permiten reconocer que el campo de las representaciones del cine documental no se basa en una dicotomía entre una “visión hegemónica occidental” y una “visión indígena”, puesto que, tanto la organización de la mirada de acuerdo a una forma histórica de ver al indígena, como la condición no estática de la cultura visual, configuran a las representaciones como un campo de conflicto que se construye en un escenario complejo donde se entrecruzan y se disputan los significados dentro de un contexto histórico, social y político. De este modo, se puede decir que las representaciones de “lo indígena” del siglo XX no han sido subvertidas frente a las actuales, sino que se configuran a través de una negociación que involucra procesos de producción, circulación y consumo dentro del campo del cine documental y el mundo de las imágenes. Sin embargo, el predominio de una mirada hegemónica en las representaciones de “lo indígena” plantea, en términos de Spivak, la interrogante sobre si puede hablar el subalterno. En este sentido, se puede decir que la continuación de una mirada hegemónica de “lo indígena” en el cine documental determina la representación de la realidad como un problema político y cultural, caracterizado por la existencia de tensiones entre las relaciones de los grupos dominantes y grupos subalternos en la construcción de la cultura visual ecuatoriana establecida dentro de un orden social dominante.

## BIBLIOGRAFIA

- Alemán, Gabriela, *El regreso de los runas: una aproximación al documental ecuatoriano de los años 80's* (en: Barriga, Andrés, ed. "Pensar el documental: escritos sobre cine documental", Cinememoria, Quito, 2008).
- Andrade, Xavier, *Economías Visuales*, NUSO: Nueva Sociedad: Democracia y Política en América Latina No. 170, Fundación Friedrich Ebert, noviembre/diciembre 2000.
- Andrade, Xavier, *Política y vandalismo institucionalizado en Ecuador: la práctica de los "años viejos"* (en: Vera, Ma. Pía, ed. "Los Años Viejos", FONSAL, Quito, 2007).
- Bhabha, H., *El lugar de la Cultura*, Manantial, Argentina, 2002.
- Brea, José Luis, *Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad*, (en: Brea, José Luis, ed. "Estudios Visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización", Akal, Madrid, 2005).
- Carrión, María del Carmen, *Estigma y nacionalismo: Imágenes del indígena en la pintura de Diógenes Paredes* (en: "Diógenes Paredes. Maestros del Arte Ecuatoriano, 1", Banco Central del Ecuador, Quito, 2003).
- Castro-Gomez, Santiago, *Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de "la invención de otro"*, (en: Lander, Edgardo, comp. "La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas", CLACSO, Buenos Aires, 2000).
- Champagne, Patrick, *La doble dependencia. Algunas observaciones sobre las relaciones entre los campos político, económico y periodístico* (en: Gauthier, Gilles, André Gosselin y Jean Mouchon, comp. "Comunicación y política", Gedisa, Barcelona, 1998).
- Cinemateca Nacional de Casa de la Cultura Ecuatoriana, *Catálogo de Películas Ecuatorianas 1922-1996*, Editorial CCE, Quito, 2000.
- Clark, Kim, *La medida de la diferencia: las imágenes indigenistas de los indios serranos en el Ecuador (1920-1940)*, (en: Cervone, Emma ; Rivera, Freddy, ed. "Ecuador racista: imágenes e identidades", FLACSO, Quito, 1999).
- Cueva, Rodrigo, *Evolución del cine ecuatoriano: una mirada desde adentro*, Revista del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador, Quito, 2007.
- Darley, Andrew, *Cultura visual digital: espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*, Paidós, Barcelona, 2002.
- Dickey, Sara, *La Antropología y sus contribuciones al estudio de los medios de comunicación*, Revista Internacional de Ciencias Sociales, UNESCO, No. 153, 1997.
- Escalona, José Luis, *Invocaciones de lo étnico e imaginario sociopolítico en México*, Liminar, Estudios sociales y humanísticos, Año 3, vol. III, núm. 2, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2005.
- Granda, Wilma, *El Cine Silente en Ecuador (1895-1935)*, Casa de la Cultura Ecuatoriana: Cinemateca Nacional, Quito, 1995.
- Guerrero, Andrés, *El proceso de identificación: sentido común ciudadano, ventriloquía y transescritura*, (en: Guerreiro, Andrés, comp. "Etnicidades", FLACSO, Quito, 2000).

- Guerrero, Andrés, *Una Imagen Ventrilocua: El discurso liberal de la "desgraciada raza indígena" a fines del siglo XIX*, (en: Muratorio, Blanca, ed. "Imágenes e Imagineros", FLACSO, Quito, 1994).
- Gutiérrez, Daniel, *Revisitando el concepto de etnicidad: a manera de introducción*, (en: Gutiérrez, Daniel ; Balslev, Helene, coords. "Revisitar la etnicidad: miradas cruzadas en torno a la diversidad", Siglo XXI, México, 2008).
- Hall, Stuart, *Representation, Cultural representations and signifying practices*, Sage, London, 1997.
- Hill, Stephen, *La fuerza cultural de los sistemas tecnológicos*, (en: M. Josefa Santos y Rodrigo Díaz comps. "Innovación tecnológica y procesos culturales: Nuevas perspectivas teóricas", FCE-UNAM, México, 1997).
- Kennedy, Alexandra, *Quito: Imágenes e imagineros barrocos*, (en: Núñez, Jorge, comp. "Antología de Historia" FLACSO, Quito, 2000).
- Lacalu, Ernesto, *Emancipación y Diferencia*, Espasa Calpe, Argentina, 1996.
- Laclau Ernesto, *Nuevas Reflexiones sobre la Revolución de Nuestro Tiempo*, Nueva Visión, Argentina, 1993.
- León, Christian, *Apuntes para el análisis del documental indigenista en Ecuador*, Kipus: Revista Andina de Letras, No. 20, I y II semestre, Quito, 2006.
- León, Christian, *Diccionario de Cine Español e Iberomaericano*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores de España, próxima aparición, s/p.
- León, Christian, *Racismo, políticas de la identidad y construcción de "otredades" en el cine ecuatoriano*, (en: Sel, Susana, comp. "Imágenes y Medios en la Investigación Social. Una mirada latinoamericana", Universidad de Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 2005).
- Martínez, Carmen, *La Vigencia del Marxismo en la antropología: una entrevista a William Roseberry*, Ecuador Debate No. 47, Agosto, 1999.
- Martuccelli, Danilo, *Etnicidades modernas: identidad y democracia*, (en: Gutiérrez, Daniel ; Balslev, Helene, coords. "Revisitar la etnicidad: miradas cruzadas en torno a la diversidad", Siglo XXI, México, 2008).
- Mascarello, Fernando, *Desesperadamente buscando a la audiencia cinematográfica brasileña, o cómo y por qué los estudios brasileños de cine siguen siendo textualistas*, Global Media Journal, vol. 3, núm. 5, 2006.
- Mirzoeff, Nicholas, *Una introducción a la cultura visual*, Paidós, Barcelona, 2003.
- Muratorio, Blanca, *Etnografía e historia visual de una etnicidad emergente: el caso de las pinturas de Tigua*.
- Muratorio, Blanca, *Nación, identidad y etnicidad: imágenes de los indios ecuatorianos y sus imagineros a fines del siglo XIX*, (en: Muratorio, Blanca, ed. "Imágenes e Imagineros", FLACSO, Quito, 1994).
- Nichols, Bill, *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona, 1997.
- Paltán, Julio, *Crisis, representación y legitimidad en los 90*, Iconos. Revista de Ciencias Sociales. Num. 23, FLACSO, Quito, septiembre 2005.
- Pequeño, Andrea, *Imágenes en disputa: representaciones de mujeres indígenas ecuatorianas*, FLACSO, Quito, 2007.
- Poole, Deborah, *Visión, Raza y Modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes*, Sur Casa de Estudios del Socialismo, Perú, 2000.

- Prieto, Mercedes, *Liberalismo y temor: imaginando los sujetos indígenas en el Ecuador postcolonial, 1895-1950*, FLACSO: ABYA YALA, Quito, 2004.
- Rival, Laura, *Los indígenas huaorani en la conciencia nacional: alteridad representada y significada*, (en: Muratorio, Blanca, ed. "Imágenes e Imagineros", FLACSO, Quito, 1994).
- Rivera, Freddy, *Las aristas del racismo*, (en: Cervone, Emma ; Rivera, Freddy, ed. "Ecuador racista: imágenes e identidades", FLACSO, Quito, 1999).
- Rodríguez, Ana, *Política de la representación del indio en la pintura ecuatoriana entre 1930 y 1950: Racionalidad de la época y pensamiento indigenista*, Quito, 2003.
- Roseberry, William, *Hegemonía y lenguaje contencioso*, (en: Gilbert Joseph y Daniel Nugent, comps. "Aspectos cotidianos de la formación del Estado. La revolución y la negociación del mando en el México moderno", México, Era, 2002).
- Sel, Susana, *La dimensión política en los estudios sobre cine*, (en: Sel, Susana, comp. "Cine y Fotografía como intervención política", Prometeo, Buenos Aires, 2007).
- Sel, Susana, *Políticas de la representación visual en antropología. Entre etnocine y prácticas alternativas*, Revista Chilena de Antropología Visual, número 4, Santiago, julio 2004.
- Serrano, Jorge Luis, *La historia de una noción: apuntes sobre el cine ecuatoriano*, Ediciones Acuario, Quito, 2001.
- Spivak, Gayatri, *¿Puede hablar el subalterno?*, Revista Colombiana de Antropología, volumen 39, Colombia, 2003.
- Suescún Pozas, Carmen, *Más allá de la historia del arte como disciplina: la cultura visual y el estudio de la visualidad* (en: Flórez, Alberto y Millán de Benavides, Carmen, eds. "Desafíos de la transdisciplinariedad", Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2002).
- Wade, Peter, *Raza y Etnicidad en Latinoamérica*, Abya-Yala, Quito, 2000.
- Williams, Raymond, *Tecnologías de la comunicación e instituciones sociales*, (en: Williams, Raymond, ed. "La Historia de la Comunicación: vol. 2. De la imprenta a nuestros días", Bosch, Barcelona, 1992).

## FILMOGRAFÍA

- *Imbakucha kawsaimanta, por la vida del lago de Imbabura*, 2001, David Ac Turner,
- *Fiesta páramo y otros pueblos*, 2001, Freddy Aguas.
- *El Valle de los Tejedores*, 1960, Jack Alexander.
- *Toxico texaco toxico*, 2007, Pocho Álvarez.
- *El maíz nuestro de cada día*, 2007, Pocho Álvarez.
- *La toma de la plaza*, 2005, Juan pablo Barragán.
- *Pedro, un muchacho indígena*, 1965, Rolf Blomberg.
- *La Minga*, 1975, Ramiro Bustamante.
- *Antiguos sueños de las mujeres kichwas*, 2007, Santiago Carcelén.
- *Economía política*, 2006, Marcelo Chimbolema.
- *Memoria sobre sabiduría ancestral de los yachags*, 2007, Marcelo Chimbolema.
- *Plurinacionalidad: la propuesta de la CONAIE para Montecristi*, 2008, Siegmund Thies.
- *Tzáchila: El hombre Colorado*, 1980, José Corral.
- *Entre gallos y media noche*, 2005, Nadja Drost.
- *Pueblos ocultos en peligro*, 2004, Ana Echandi y Aritz Parra.
- *Los kichwas de pastaza luchando por su cultura*, 2001, Oscar García.
- *Sacha runa yachay*, 2006, Eriberto Gualinga.
- *Soy defensor de la selva*, 2003, Eriberto Gualinga.
- *Baltazar ushka, el tiempo congelado*, 2008, José Antonio Guayasamín.
- *Los hieleros del Chimborazo*, 1980, Gustavo Guayasamín e Igor Guayasamín.
- *TIAG*, 1987, Gustavo Guayasamín e Igor Guayasamín.
- *Taytas yachag "curadores tradicionales"*, 2003, Fausto Hidalgo.
- *Emigrantes cayambeños "la otra cara de la moneda"*, 2005, Fausto Hidalgo.
- *Hieleros del Cayambe, prueba de fortaleza en los andes*, 2006, Fausto Hidalgo.
- *Guarango guachalá*, 2007, Fausto Hidalgo.
- *Nuestras vidas no están en venta*, 2006, Wayra Koro.
- *Tu sangre*, 2005, Julián Larrea.
- *Niña saraguro*, 2005, María José Martínez.
- *Huaorani cultura de gente amable*, 2007, Walter Mena.
- *Mujeres y hombres de sabiduría*, 2008, Alberto Muenala.
- *Otavaló Tierra Mía*, 1967, Gustavo Nieto.
- *Los guerreros kichwas y el petróleo*, 2004, Holdger Riedel y Siegmund Thies.
- *La vida de Dolores Cacuango*, 2007, Andrés Sánchez.
- *TLC*, 2007, Andrés Sánchez.
- *Kaipimi kanchi nukanchimi kanchi*, 2001, Laura Santillán.
- *Después de la neblina*, 2008, Anne Slick.
- *La soledad de la memoria*, 2004, Universidad SEK.
- *Escuela bilingüe hindi*, 2007, Mauricio Ushiña.
- *Éxodo sin ausencia*, 1985, Mónica Vásquez.
- *Memoria de Quito*, 2008, Mauricio Velasco.
- *Taromenani, el exterminio de los pueblos ocultos*, 2007, Carlos A. Vera.
- *La tierra de arriba*, 2000, Verónica Villamarín.

## ANEXOS

### FICHAS TÉCNICAS

Título: **PUEBLOS OCULTOS EN PELIGRO**

País: Ecuador-España

Año: 2004

Dirección: Ana Echandi, Aritz Parra

Producción: CICAME

Duración: 55 minutos

Formato: Dvcam

#### **Sinopsis:**

En el año 2003 un grupo de guerreros huaorani atacó y mató a varios miembros del grupo “no contactado” taromenani. Las razones de la masacre podrían tener que ver con la venganza de muertes pasadas debido a los conflictos entre estos dos grupos, así como también con la tala ilegal de madera en territorio taromenani y, los intereses económicos que ésta representa para algunos indígenas huaorani. Así, la indagación sobre la matanza permite observar el resultado de la occidentalización y la colonización del pueblo huaorani por causa de la explotación petrolera en su territorio y, el peligro de extinción que corren los pueblos “no contactados” debido a que occidente no tiene la capacidad de coexistir con su sistema de vida.

**Indicadores temáticos:** occidentalización, colonización, territorio, Estado-nación, costumbres, tradiciones, desarrollo.

Título: **LOS GUERREROS KICHWA Y EL PETROLEO**

País: Ecuador-Alemania

Año: 2004

Dirección: Holdger Riedel y Siegmund Thies

Producción: Canal Arte y Geo TV

Duración: 52 minutos

Formato: Dvcam

#### **Sinopsis:**

La comunidad de Sarayacu se encuentra amenazada por la decisión del Estado ecuatoriano de explotar los yacimientos de petróleo encontrados en el subsuelo que le pertenecen. Ante esto la comunidad emprende una lucha colectiva contra la explotación petrolera que significa un peligro para su forma de vida fundada en la convivencia con la Madre Tierra. El resultado es la resistencia del pueblo de Sarayacu a la contaminación de la naturaleza y al cambio de su forma de vida a través de la lucha por sus derechos a la preservación de su territorio y de su cultura.

**Indicadores temáticos:** occidentalización, explotación petrolera, contaminación, territorio, Estado-nación, costumbres, tradiciones, naturaleza, desarrollo.

**Título: PROPUESTA PARA LA ASAMBLEA CONSTITUYENTE EN MONTECRISTI**

País: Ecuador

Año: 2008

Dirección: Siegmund Thies

Producción: CONAIE, Fundación Pachamama

Duración: 25 minutos

Formato: Dvcam

**Sinopsis:**

El documental registra el proceso de elaboración conjunto y participativo de la propuesta de la CONAIE para la Asamblea Constituyente realizada en el año 2008, la entrega oficial de la propuesta al presidente de la Asamblea y al Vicepresidente de la República en medio de una gran marcha del movimiento indígena al palacio presidencial en Quito y, finalmente, la entrega de la propuesta a los asambleístas en la sede de la Asamblea en Montecristi. Dicha propuesta se basa principalmente en el reconocimiento de la plurinacionalidad del Estado ecuatoriano en la nueva constitución recogiendo, de este modo, la lucha por los derechos de los pueblos indígenas del Ecuador, los mismos que son proclamados por indígenas de los diferentes pueblos en su recorrido hacia el palacio presidencial.

**Indicadores temáticos:** territorio, Estado-nación, explotación de recursos naturales, ciudadanía y organización social, desarrollo.

**Título: SACHA RUNA YACHAY**

País: Ecuador

Año: 2006

Dirección: Eriberto Gualinga

Producción: Selva Sarayacu Comunicaciones

Duración: 18 minutos

Formato: minidv

**Sinopsis:**

Un niño de la comunidad de Sarayacu aprende, a través de las enseñanzas de los ancianos y la historia contada por los hombres de su comunidad, sobre la importancia de la preservación de conocimiento indígena para el “buen vivir” valorando y recordando el significado de la tierra, de la selva y de la naturaleza para los indígenas de Sarayacu. Así, a través de la historia oral este niño aprende sobre los principios de la convivencia armónica de los indígenas con la selva, la importancia de la sabiduría indígena fundada en la madre tierra y el valor de los ancianos de la comunidad como portadores de ese conocimiento. Finalmente, el niño recibe una advertencia sobre los peligros de destrucción de la selva que traen las petroleras y la amenaza que representa la explotación petrolera para su comunidad y los valores del “buen vivir” que le han transmitido sus abuelos.

**Indicadores temáticos:** territorio, comunidad, contaminación, costumbres, tradiciones, madre tierra, desarrollo.

**Título: TAROMENANI: EL EXTERMINIO DE LOS PUEBLOS OCULTOS**

País: Ecuador

Año: 2007

Dirección: Carlos A. Vera

Producción: Cámara Oscura

Duración: 60 minutos

Formato: Dvcam

**Sinopsis:**

El documental investiga sobre el ataque ocurrido en el año 2003 por un grupo de guerreros huaorani a miembros del grupo “no contactado” taromenani. Las razones del ataque tienen que ver con enfrentamientos bélicos por venganzas entre estos dos grupos, así como con los intereses económicos que representa para algunos indígenas huaorani la tala ilegal de madera en territorio taromenani. Así, la investigación sobre la matanza conduce a examinar el proceso de occidentalización y colonización del pueblo huaorani por causa de la explotación de recursos naturales en su territorio y, en esta medida el peligro de extinción que corren los grupos “no contactados”.

**Indicadores temáticos:** occidentalización, colonización, territorio, Estado-nación, costumbres, tradiciones, desarrollo.

**Título: TU SANGRE**

País: Ecuador

Año: 2005

Dirección: Julián Larrea

Producción: Julián Larrea

Duración: 71 minutos

Formato: Dvcam

**Sinopsis:**

La contienda electoral para alcalde de Twintza provoca división en un pueblo conformado por indígenas y colonos poniéndose de manifiesto las diferencias raciales entre los habitantes del pueblo. Así, a través de la posición política y la preferencia de los habitantes por uno u otro candidato sale a relucir un contexto histórico social que pone en evidencia los procesos de colonización y occidentalización del pueblo shuar. De este modo, los shuar advierten en esta contienda política, donde la raza es la razón principal de las oposiciones, la lucha del pueblo indígena por la reivindicación de sus derechos y la forma de constituirse como parte del Estado-nación que los ha marginado históricamente. Así, para los shuar la contienda electoral se convierte en la defensa de su raza, de “su sangre” contra de la exclusión social, política y cultural a la que la sociedad blanco-mestiza los ha sometido a lo largo de la historia de colonización, por lo que finalmente, por primera vez un shuar es elegido como alcalde en un pueblo mayoritariamente conformado por indígenas.

**Indicadores temáticos:** Estado-nación, colonización, ciudadanía, desarrollo, identidad, raza.