

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador
Departamento Antropología, Historia Y Humanidades
Convocatoria 2015 - 2017

Tesis para obtener el título de Maestría De Investigación En Antropología Visual

¿CÓMO LOS MODOS DE REPRESENTACIÓN DEL AUDIOVISUAL REALIZADO POR
MUJERES INDÍGENAS FORTALECEN LOS PROCESOS DE
AUTORREPRESENTACIÓN Y AFIANZA SU IDENTIDAD INDIVIDUAL Y
COLECTIVA?

Gómez Semanate Norma Rocío

Asesora: Bermúdez Arboleda Nancy Patricia

Lectores: Burgos Yáñez Hugo Demetrio, Marques Camargo Ferraz Ana Lucía

Quito, marzo de 2025

A mi Familia:

Amaru has pintado en mi vida las ganas de construir nuevos mundos y de revolucionar en el
que vivimos.

Itza tu compañía constante, tu curiosidad, tus locuras llenan mi vida de alegrías.

Ikal tu ternura me trae a la tierra, me deja volar y me impulsa a seguir soñando.

Francisco que me ayudas a inventar caminos, que caminas a mi lado.

A mi familia nuclear

Por ser mi referente de solidaridad, alegría y resistencia. Por ser una familia revolucionaria.

A mi Familia ampliada

Porque sé que no estoy soñando sola. Porque hay muchos mundos que caben en el mío y
viceversa. Por sus ideales que aportan a construir la vida.

“Para nosotras el cine y el audiovisual se ha convertido en un ejercicio de resistencia y liberación”

Cineastas Indígenas

Tabla de contenido

Capítulo I	16
Contextualización y Planteamiento del Problema	16
1.1. Miradas sobre el Cine indígena	19
1.2. Cine indígena en América Latina	22
1.3. Cine Indígena en Ecuador	24
1.3.1. Corporación Runa Pacha Sapi (RUPAI)	27
1.3.2. Corporación de productores audiovisuales de las nacionalidades y pueblos (CORPANP)	28
1.3.3. Asociación de Productores Audiovisuales Kichwas APAK	28
1.3.4. Asociación de Productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos de la Provincia de Sucumbíos (APANANPSE)	29
1.3.5. Asociación de Trabajadores del Cine y el Audiovisual de las nacionalidades y pueblos (ATANAP)	29
1.4. Del cine indígena al cine de los Pueblos y Nacionalidades	30
1.5. El poder de la imagen en la invención de los indígenas	32
1.5.1. La representación audiovisual de lo indígena sin los indígenas	34
1.5.2. Una lectura de la representación de lo indígena en los documentales	37
1.5.3. La irrupción de los indígenas en la historia ecuatoriana como sujeto social y político	40
1.5.4. La representación audiovisual de lo indígena con los indígenas	45
1.5.5. Apropiación de la tecnología cinematográfica y audiovisual	49
Capítulo II	52
Teórico – metodológico	52
2.1. Los modos de representación cinematográfica y audiovisual indígena	53
2.2. De la representación a la autorepresentacion desde la mirada indígena	56
2.2.1. La concepción del tiempo – espacio	57
2.2.2. Los cuatro elementos. Pilares de la vida.	59
2.2.3. La concepción del mundo y del cosmos.	59
2.3. Procesos de autorepresentación	59
2.3.1. La cosmovisión emerge	60
2.3.2. La presencia simbólica. Las cosas que no vemos	62
2.3.3. Narrativa de la autorepresentación	64
2.3.4. La docu-ficción como un nuevo modo de representación	65
2.4. Metodología de la Investigación	65
Capítulo III	68
El Trabajo Etnográfico y Autoetnográfico	68

3.1. Etnografía. La CORPANP mi caso de estudio	69
3.1. 1. Inicios y definiciones	69
3.1.2. El fortalecimiento de la CORPANP	70
3.1.3. La producción audiovisual de la CORPANP	70
3.1.4. Nuevas dinámicas	75
3.1.5. Puntualizaciones que surgen del examen a la CORPANP	77
3.1.6. CORPANP una escuela de producción comunitaria	78
3.1.7. Del modo de producción comunitario al modo de representación comunitaria.	81
3.2. “Sumak Kawsay, una mirada desde los pueblos” Una exploración de colectiva	83
3.2.1. Preproducción. Un recorrido por las comunidades	83
3.2.1.1. Los viajes que construyeron la historia	84
3.2.2. La Preproducción. Escritura de Guion de la ficción	86
3.2.2.1. El taller de actuación	86
3.2.3. La producción.	87
3.2.3.1. Rodaje ficción	87
3.2.3.2. Rodaje de la parte documental del Sumak Kawsay	88
3.3. La postproducción.	88
3.4. Autoetnografía. Mi experiencia un aporte al caso de estudio	89
3.4.1. La memoria como aporte a la construcción de otras poéticas en el cine de los pueblos y nacionalidades.	89
3.4.2. La preproducción. La Yumba y la redacción del guion	93
3.4.3. La producción. La Yumba y el rodaje	94
3.4.4. La postproducción.	95
3.4.4.1. La yumba y su propuesta visual	95
3.4.4.2. La propuesta sonora	96
3.4.4.3. La yumba y la autorepresentación	97
3.4.4.5. Elementos intertextuales	99
3.4.4.6. Algunas puntualizaciones	99
Capítulo IV	101
La autorepresentación en las películas	101
4.1. “Semillas de Lucha”, una película colectiva. Análisis fílmico desde la práctica colaborativa	101
4.1.1. La preproducción. La redacción del guion	102
4.1.2. Talleres de Actuación	103
4.1.3. La Producción. El rodaje	104
4.1.4. El modo de producción comunitario	106

4.1.5. La Posproducción.	107
4.1.5.1. Propuesta Visual	108
4.1.5.2 Propuesta sonora	108
4. 1.5.3. Elementos de contexto	109
4.1.5.4. Información biográfica	110
4.1.5.5. Elementos de connotación	110
4.1.5.6. Elementos intertextuales	113
4.1.5.7. El modelo de colaboración	113
4.1.5.8. Algunas puntualizaciones	115
4. 2. “Dolores Mil muriendo, mil renaciendo”, una película de autor. Análisis fílmico desde la etnografía.	116
4.2.1. Preproducción	117
4.2.2. La producción. El rodaje	117
4.2.3. La posproducción.	118
4.2.3.1. Propuesta Visual	118
4.2.3.2. Propuesta sonora	119
4.2.3.3. Elementos de contexto	119
4.2.3.4. Información biográfica	120
4.2.3.5. Elementos de Autorepresentación	120
2.3.6. Elementos Intertextuales	121
4.2.3.7. El modelo de Colaboración	122
4.2.3.8. Algunas Puntualizaciones	125
Conclusiones	126
Referencias	127

Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis

Yo, Norma Rocío Gómez Semanate, autora de la tesis titulada ¿Cómo los modos de representación del audiovisual realizado por mujeres indígenas fortalecen sus procesos de autorepresentación y afianzan su identidad individual y colectiva? declaró que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de Maestría en Antropología Visual, concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

Cedo a la FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la Licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, marzo de 2025



Norma Rocío Gómez Semanate

Resumen

Esta tesis busca caracterizar en qué consiste la autorepresentación audiovisual que hacemos las mujeres indígenas en Ecuador. La pregunta de investigación se plantea entender ¿Cómo los modos de representación del audiovisual realizado por mujeres indígenas fortalecen sus procesos de autorepresentación y afianza su identidad individual y colectiva?

Los objetivos de la investigación son determinar cómo los audiovisuales y cine realizado por mujeres indígenas aportan al fortalecimiento de su identidad individual y colectiva y cómo emprenden el camino hacia a la autorepresentación haciendo del cine una herramienta de visibilización. También busca entender cómo las formas de producción y la posición de autor de las realizadoras genera diversas dinámicas en el proceso y en los resultados de la producción cinematográfica.

Para responder a los objetivos se planteó un análisis desde la autoetnografía y evidenciar la práctica de producción desde la diversidad de miradas que implica mi conexión con mi objeto de estudio la CORPANP sobre todo porque he acompañado desde sus inicios las propuestas de creación cinematográfica de quienes son mis compañeras en el camino de hacer del cine una herramienta que nos visibilice.

Agradecimientos

Agradezco la conspiración a mi favor del Bioverso por la posibilidad de encuentro y de compartir con un sin número de personas en este recorrido, agradezco la paciencia de quienes se esforzaron para que entienda el mundo teórico.

A Patricia Bermúdez mi directora de tesis, por sus conocimientos y las divergencias que nos causábamos, pero sobre todo porque más que mi profesora fue mi compañera y puso sostenerme en las contradicciones que me encontré en el camino académico. Por su sensibilidad y aportes a la profesora Ana Lucía Ferraz. A todos mis profesores de antropología porque me entregaron sus apreciaciones sobre el mundo y me ayudaron a entender que somos diversos en pensar, sentir y hacer. Y a Marcia Suarez por ayudarme a desenrollar líos administrativos.

A los bibliotecarios de la FLACSO y de la Aurelio Espinosa Polit porque sus miradas me acompañaban.

A Manuel por ayudarme a criar, por sus largas conversaciones y porque su forma de acompañar me sostuvo. Porque estoy segura que podemos construirnos como nuevas personas que aman la vida.

A mi mamá y papá porque dedicaron parte de su tiempo a cuidar a mis hijos. A Lupe, Pablo, Jacqueline, Aly, Franklin, Tatiana, Marco, mis hermanas y hermanos por cuidarme y cuidar de mi familia mientras yo caminaba a la universidad. A mis sobrinos y sobrinas por ser alegría.

A mis compañeros y compañeras de estudios, aprendí con ellos a la sensibilidad del compañerismo, de la amistad, aprendí de manera tangible que las fronteras son invisibles.

A las warmis que crían y cuidan la vida.

Introducción

Mis recuerdos desde la niñez están apegados a la celebración de la vida. Mi relación con el entorno ha sido de amabilidad y respeto por los lugares naturales, en mi memoria aflora una correlación con los ojos de agua y con los seres que los resguardan. Así surge mi primer cortometraje de ficción “*La yumba*¹ (2008)”, una exploración entre lo mágico que marca nuestra existencia y los problemas sociales que vivimos. “*La yumba*” se constituye en la entrada a indagar el mundo de audiovisual como posibilidad de autorepresentación desde mi ser indígena urbana.

Son 10 años de explorar la imagen como indígena a través del audiovisual. Siento que es indispensable responder teóricamente y desde reflexiones propias, como estudiante de antropología visual, cuestionamientos sobre el proceso de apropiación de esa imagen que se vio secuestrada bajo los criterios de la colonialidad. En América Latina y especialmente en Ecuador estos métodos de posesión de la colonialidad, sobre “*nosotros los otros*”² se continúan ejerciendo. El trato a la imagen del indígena se limita al folklorismo y al turismo, ligados a lo natural y alejado de la posibilidad de construir nuestro propio discurso.

Las representaciones indígenas “tendieron a generar conocimientos e imaginarios sobre los grupos subalternos con la finalidad de sujetarlos” (León 2010, 29). De someternos a una forma de poder colonial que usurpa la posibilidad de imaginarnos desde nuestras conciencias, de relacionarnos con el tiempo – espacio. A estas lógicas de ejercer poder sobre el colonizado, sobre los indígenas y respondiendo al trato que se ha dado a la imagen, se suma la colonialidad del ver³ que según Joaquín Barrientos (2009) ésta es constitutiva de la modernidad y por ende actúa como un patrón de dominación.

Entendiendo que la colonialidad del ver también forma parte de ese aparato ideológico que dibuja una imagen, lírica, paternal y alejada de la realidad del ser indígena. “Las imágenes

¹ “*La yumba*” (2008) cortometraje de ficción, que narra la historia de una mujer que toma la fortaleza de la “Yumba” un ser mitológico que cuida el agua para responder a las agresiones de su esposo. Realizado de manera comunitaria, como parte del proceso de aprendizaje del Primer taller de profesionalización audiovisual de comunicadores indígenas del Ecuador organizado por la CONAIE y Rupai, entre los años 2007 y 2008 en Quito y Otavalo como sedes principales.

² “Nosotros los otros” es un término que voy a adoptar para incluirme en la discusión, tomando en consideración lo que explica Walsh sobre la noción del otro “que busca construir desde la diferencia y hacia la liberación a partir de principios políticos, éticos, económicos y epistémicos distintos” (Walsh en Grosfoguel 2012, 96)

³ Entiendo la colonialidad del ver como el proceso de representaciones que se han ejercido sobre los pueblos indígenas. Representaciones basadas en estereotipos ligados a la idea del buen y el mal salvaje.

fueron incorporadas como elemento en la retórica política de una ideología emergente” (Muratorio 1994, 117). Las representaciones de lo indígena bajo términos coloniales, promovía el declive de los mismos, el uso romántico de nuestra imagen como seres pasivos, asexuados, pobres e insalubres arrebató el poder de la palabra, la imagen y de la representación. Los colonizados nos vemos obligados a dejar nuestras prácticas de imaginaria propia para adoptar la imagen heredada, una imagen desde la mirada colonial.

Estas afirmaciones se pueden evidenciar en la representación que se ha hecho sobre el indígena en el cine ecuatoriano. “Las representaciones de indígenas son una constante a lo largo del siglo XX y XXI, aunque su desarrollo se concentra mayoritariamente en el campo del cine documental” (León 2010, 28). Así a partir de 1920, la historia del cine en Ecuador está marcada por la presencia de pueblos y nacionalidades indígenas. Sin embargo, las producciones cinematográficas, hasta los años 90, fueron reflejo de una visión blanco-mestiza, la cual corroboró discursos de subalteridad y ventrilocuismo⁴ en las producciones cinematográficas cuyo objeto de representación son los indígenas, “el cine está atravesado por discursos científicos, médicos y sociales del indigenismo” (León 2010, 32).

Sin embargo, en los años 90, tras el levantamiento indígena⁵ se irrumpe la cotidianidad de la nación y surge un nuevo agente social, bajo un movimiento que sostiene un discurso propio con planteamientos que responden al componente étnico del país. El imaginario de la nación es trastocado y los indígenas y campesinos inician un proceso que tiene como objetivo recuperar el poder de representarse y autorepresentarse también desde la imagen. Un giro donde la imagen pueda construir desde las cosmovisiones de los pueblos originarios y que aporte a “reactivar el pasado no en su pureza sino como pensamiento fronterizo crítico” (Mignolo 2006, 17).

⁴ El ventrilocuismo es un término que Andrés Guerrero (1994), sociólogo e historiador, toma para explicar una práctica de representación indígena que ejercía el Estado, en el que mediante una serie de intermediarios se pretende hablar en nombre de ellos.

⁵ Entre 1970 y finales de 1980 las organizaciones indígenas - campesinas consolidaron las luchas a favor del respeto de sus derechos como el acceso a la tierra, y el reconocimiento de la diversidad étnica y cultural del país. Como resultado de este proceso se da el Levantamiento Indígena de 1990 cuya máxima expresión se da en Quito con la toma de la iglesia de Santo Domingo, logrando posicionar al movimiento indígena políticamente en el Estado y generar políticas públicas interculturales en salud y educación. También se da paso a las Reformas Agrarias.

En tal sentido y con respecto a la decolonización de la imagen en Ecuador surge *Yapaylla* (1988), la primera obra cinematográfica indígena realizado por Alberto Muenala, kichwa otavalo, fundador de la Corporación RUPAI⁶, quebrando así “el control tradicional de la representación y construyendo desde nuevos lugares de enunciación” (Mora 2015, 35).

Después de este despunte surgen varios cineastas indígenas que producen desde distintas necesidades de visibilización. Las producciones audiovisuales y cinematográficas de los pueblos y nacionalidades se construyen a partir del empirismo y la academia, apegados a formas de producción comunitaria y de autor, con el objetivo de indagar sobre el lenguaje mismo del cine indígena, germinan a partir del 2007 varios movimientos que apuestan trabajar a favor de la representación y autorepresentación de la imagen propia.

Así en el 2007, Rupai junto a la CONAIE, convocan al “*Primer taller de profesionalización de comunicadores indígenas del Ecuador*”, un espacio pionero de aprendizaje cuyo pensum se dedica mayoritariamente a la producción audiovisual. De este proceso de estudios, en el año 2008, como resultado se produjeron cinco cortometrajes que introducen a la producción indígena al mundo de la ficción: “*Paktara*” de Patricia Yallico del pueblo Waranka, “*Shina Mari*” de Blanca Alba del pueblo Kayambi, “*La yumba*” de Rocío Gómez del pueblo Kitu Kara, y dos del pueblo Otavalo “*Cuando te vuelva a ver*” de Humberto Morales y “*Malki*” de Narcizo Conejo.

El mismo año 2007 nace la Corporación de Productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos, CORPANP⁷ cuyas realizaciones responden al hacer colectivo, que tienen entre sus filas a varias mujeres realizadoras. En el 2009 surge en Otavalo, la Asociación de Productores Audiovisuales Kichwas APAK, con el objetivo de fortalecer la identidad cultural a través de los medios audiovisuales y de comunicación.

⁶ Runa Pacha Sapi (Rupai) es una organización no gubernamental ecuatoriana creada en 1987, con el fin de impulsar procesos de educación bilingüe, multiculturales y de comunicación de los pueblos indígenas. Desde los años noventa, una importante productora de video indígena con proyectos referentes a nivel nacional e internacional sobre identidad intercultural.

⁷ La Corporación de Productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos (CORPANP) es una organización sin fines de lucro que promueve la investigación, documentación, producción y difusión audiovisual de la situación económica, social, educativa, organizativa y cultural de los pueblos y nacionalidades y de la sociedad en general.

Estos movimientos audiovisuales confluyen en mesas de diálogo organizadas a partir del I Encuentro Nacional de Realizadores Audiovisuales y Cineastas de los Pueblos y Nacionalidades del Ecuador, realizado en julio del 2014 en la ciudad de Baños Tungurahua, entre los objetivos se busca “desarrollar estrategias de impulso al cine, el audiovisual y la televisión de los Pueblos y Nacionalidades, así como socializar y estructurar la propuesta de creación de una nueva categoría del fondo de fomento al cine del Consejo Nacional de Cinematografía”⁸. Las mesas de trabajo generadas se realizaron por varios meses en Cayambe, Otavalo y Quito. El encuentro en mención se ocupó de identificar los conflictos alrededor de la producción, pero no en torno al ejercicio de la autorepresentación, que se podría decir estaba implícito entre sus objetivos, pero que no tuvo un espacio de trabajo para ser analizados; se dejó en un segundo plano las discusiones más profundas en torno a los principios de la declaración del Primer Festival de Cine y Vídeo de las Primeras Naciones de Abya Yala, realizado en Quito, realizado en 1994, que entre otros postulados proclama el derecho a la recreación de nuestra propia imagen.

Las discusiones teórico-metodológicas de representarse como indígena desde la reflexión, la práctica propia y la búsqueda de una significación para sí mismos, que permita recrear esa construcción social a través del cine y el audiovisual con contenido, quedaron postergadas; de ahí que mi interés en esta investigación es indagar sobre las representaciones y autorepresentaciones indígenas que se viene dando en el cine producido por realizadores indígenas. En este sentido, asumiendo que, a partir del 2007, se gesta un movimiento que busca volver a ser los propios imagineros, esta investigación busca entender: ¿Cómo los modos de representación mediante los audiovisuales realizado por mujeres indígenas fortalecen sus procesos de autorepresentación e identidad?

Los objetivos de la investigación son determinar cómo los audiovisuales y cine realizado por mujeres indígenas aportan al fortalecimiento de su identidad individual y colectiva y cómo emprenden el camino hacia a autorepresentación haciendo del cine una herramienta de visibilización. También busca entender la cómo las formas de producción y la posición de

⁸ Informe técnico de las actividades propuestas y de los resultados del I Encuentro Nacional de Realizadores Audiovisuales y Cineastas de los Pueblos y Nacionalidades del Ecuador entregado al Consejo Nacional de Cinematografía (2014).

autor de las realizadoras genera diversas dinámicas en el proceso y en los resultados de la producción cinematográfica.

La metodología planteada para cumplir con los objetivos de esta investigación se basó en una práctica cualitativa y de participación colaborativa. Además, se planteó un trabajo etnográfico y auto etnográfico en búsqueda de una producción textual y reflexiva compartida. Para analizar la producción cinematográfica indígena que se genera a partir del 2007, se realizó una recopilación de producciones cinematográficas indígenas que dieron como resultados una base de datos de los últimos diez años, pero sobre todo se enfocó en el mi caso de estudio: La Corporación de Productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos, CORPANP y mi experiencia como miembro de la corporación. Se escogió a dos mujeres porque sus prácticas profesionales se mantuvieron en la producción audiovisual y porque sus dinámicas y formas de producción responden a dos miradas distintas. La primera cineasta, Eliana Champutiz, responde a la producción comunitaria y afianza la categoría de cine indígena como una práctica que aporta a la visibilización de la identidad colectiva. La segunda cineasta, Patricia Yallico, reconoce la necesidad de producir cine desde su práctica autoral y desde la posibilidad de problematizar su identidad individual.

Como parte metodológica propongo analizar una producción que se realizó con las dos miradas. *El Sumak Kawsay* (2012) una película cuya productora es la CORPANP y fue realizada de manera comunitaria pero apegada a la producción institucional, es decir, respondiendo a los parámetros de quienes aportaron económicamente. Como un aporte desde mi práctica y mirada propongo también analizar el cortometraje *la Yumba* (2008) como una apuesta a entender los procesos de autorepresentación desde la auto etnografía.

Finalmente se toma para analizar dos películas de las mujeres mencionadas, integrantes de la CORPANP, la primera para ser analizada desde la práctica de producción colaborativa, “Semillas de Lucha” (2017) de Eliana Champutiz y la segunda “Dolores mil muriendo mil renaciendo” (2017) de Patricia Yallico que será estudiada desde la práctica de producción de autora. En ambas apliqué las técnicas de observación participante, entrevistas a profundidad y fui parte de las producciones en la etapa del rodaje.

Para las formas de producción y cómo estas contribuyen, a los procesos y a los resultados de las producciones se plantea un análisis de montaje y narración dentro de los modos de

representación considerando también los principios que la filosofía andina asume desde la práctica de las realizadoras indígenas. Las técnicas para su efecto fueron el análisis narrativo y las entrevistas a profundidad con las directoras, esta misma técnica apoyó a determinar las tensiones de la autorepresentación y la formación de identidades indígenas, además se profundizó en entender sus historias de vida.

Resumen de los Capítulos

El primer capítulo es la contextualización y planteamiento del problema, aborda la posición de los pueblos indígenas en sus procesos de liberación. Hace un recorrido por las miradas sobre el cine indígena tanto en América Latina y con mayor detenimiento en el Ecuador. Se enfoca además en entender el poder que tiene la imagen en la invención de los indígenas y como se da la representación audiovisual con y sin la presencia de los indígenas. Finalmente se valora el movimiento indígena del 90 como irrupción en la historia social y político ecuatoriano y su paso de ser seres invisibilizados a ser sujetos políticos.

El segundo capítulo abarca el marco teórico y metodológico, y explica los modos de representación cinematográficos y audiovisuales indígenas en sus aproximaciones teóricas a la teoría de la representación propuesta por Nichols y Ardèvol como referentes. Además, se aborda el proceso de la representación a la autorepresentación desde la mirada indígena y se postula los principios de la filosofía andina como una apuesta a repensar nuestras prácticas en la realización audiovisual. Finalmente se plantea la etnografía y la autoetnografía como parte de la metodología de investigación.

El trabajo etnográfico y autoetnográfico se aborda en el tercer capítulo. Se plantea la etnografía con la Corporación de Productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos CORPANP, como caso de estudio y hace un recorrido por reconocer su trayectoria e importancia como agente activo en el proceso de la autorrepresentación indígena. Se realiza una valoración de la película “Sumak Kawsay” como una exploración colectiva de las mujeres cuyas películas serán objeto de análisis, y de la autoetnografía como una experiencia que aporta al entendimiento del caso de estudio con el análisis de la película “La Yumba”.

El capítulo cuatro responde al análisis fílmico de las películas Semillas de Lucha y Dolores, mil muriendo, mil renaciendo, filmes estudiados desde la práctica colaborativa y desde la

práctica de autora y cómo sus producciones aportan desde los distintos procesos a fortalecer la identidad de los pueblos y nacionalidades.

Capítulo I

Contextualización y Planteamiento del Problema

La historia de los diversos pueblos en América Latina, antes de las distintas formas de conquista, está marcada por innumerables procesos de resistencia. A la llegada de los al territorio ahora reconocido como Ecuador, pueblos con los Kañaris, los Karankis, los Pastos, cuyo estado no era la guerra expansionista, se opusieron a su ocupación; a la llegada de los españoles, los pueblos debilitados, tomaron su presencia como una oportunidad de alianza para la liberación del imperio inca. Así, la población de América Latina ha resistido por más de quinientos años a procesos de colonización cuyas políticas han buscado la homogenización e invisibilización.

Estos procesos de colonización evidencian distintas formas de relación con los otros, y a pesar de que los pueblos originarios han mantenido una relación de dominados siempre ha existido resistencia a adaptarse a la forma cultural, política y social de las clases dominantes, y han promovido luchas en búsqueda de Estados más conscientes de la diversidad y compatible con las distintas identidades de los pueblos indígenas.

La historia del Ecuador colonial y republicano se vio marcado por levantamientos de los pueblos indígenas. En el libro *Sublevaciones indígenas en la audiencia de Quito Desde comienzos del siglo XVIII hasta finales de la Colonia*, Segundo Moreno, antropólogo ecuatoriano, se refiere a doce sublevaciones indígenas como ejemplos de protesta y resistencia en contra de la explotación, “los movimientos subversivos indígenas del siglo XVIII inauguran una tradición de rebeldía que rebasará hasta la época republicana” (Moreno 1985, 20). Convirtiendo al país en un Estado de constantes “disputas y conflictos colectivos” (Moreno 1985, 27). Sublevaciones que la historia oficial del Estado ecuatoriano no ha reconocido como procesos anticoloniales e independentistas.

Las sublevaciones son indicio de que la población indígena no se conformó con la imposición de una relación colonial. Así, denoto dos ejemplos, en Cotopaxi, San Felipe en 1771, Esteban Chingo junto a Francisco Añarumba incitaron a la población a levantarse contra las pretensiones de los curas de llevar a cabo el encargo del corregidor que solicitaba la

“numeración infantil” (Moreno 1985, 134). En 1803 en Chimborazo, Guamote y Columbe, la recaudación del diezmo fue el motivo de la insurrección, este hecho no reconoce a cabecillas indígenas que incitaron la sublevación, sino que responde a la reacción colectiva de la lectura del “rendimiento del diezmo” (Moreno 1985, 302).

A partir de la década de los 70, los indígenas en Ecuador gestan estrategias para recuperar las tierras lo que remueve la posibilidad un nuevo movimiento indígena. Además, se cimientan los lineamientos que aportan a las otras formas de autoidentificarse según el pueblo desde donde se reivindique autodeterminación. Así se busca elevar la denominación de indio y se adoptan los nombres propios de los pueblos, en los años 80 en Ecuador se registra la conceptualización de Estados multiculturales y pluriétnicos, en los 90 se proclaman Estados Interculturales y Plurinacionales. En Bolivia por ejemplo “los aymara se niegan a ser considerados como campesinos y reivindican símbolos de identidad histórica” (Mateus 2014, 12). Autoidentificarse como un pueblo es un hecho trascendental pues se inserta en las bases de una conciencia que complementa el discurso de las izquierdas.

En Ecuador, la década de los 80 es marcada por el retorno a la democracia, la necesidad de la organización indígena y campesina gira en torno al reclamo de la tierra con una propuesta política más profunda, los discursos anuncian pertenencia étnica, la resignificación de la simbología andina como la wipala⁹ está presente en las movilizaciones sociales. En la Constitución Política del Ecuador de 1998 el artículo 1 expresa: “El Ecuador es un estado social de derecho, soberano, unitario, independiente, democrático, pluricultural y multiétnico [...]” (1998, 1), se logra así a finales de siglo la consolidación de los indígenas en la estructura estatal, pero bajo el discurso de fortalecer la identidad nacional reduciendo nuevamente la posibilidad de mirarse en lo diverso.

En el proceso de construcción del Ecuador Intercultural y Plurinacional, la identidad como indios, naturales, nativos y finalmente indígenas son conceptualizaciones que desde afuera nos han aproximado a relacionarnos con los otros bajo un sentido de dominio, a esto se suma el discurso de añoranza de lo que fueron las culturas, invisibilizando la presencia y la coetaneidad con los pueblos originarios.

⁹ Bandera de colores que identifica la presencia de pueblos originarios de los países andinos (Ecuador, Perú, Bolivia, Argentina, Chile y Colombia)

A pesar de todos los embates para lograr Estados interculturales, los pueblos indígenas, bajo las lógicas de dominación, han sido vistos como enemigos de la civilización y del progreso forjando así la necesidad de reducir su actuación, distanciándolos de su forma propia de producir conocimiento y de representarse: “las poblaciones indígenas vieron intervenida su memoria, que fue interceptada. Obstruida, cancelada [...] sus saberes, lenguas y formas de registro o escrituras; sus cosmologías, sus imágenes, símbolos y experiencias subjetivas se encontraron impedidas de objetivar” (Quijano en Segato 2013, 28).

Esta injerencia de la memoria, las lenguas, los saberes, las imágenes y los símbolos da como resultado la abolición de las identidades, la denominación de indio, más tarde de indígena masifica una presencia que se identifica con lo incivilizado, lo buen salvaje, lo que tiene que ser intervenido. Los métodos de posesión colonial se ejercen de manera más sombría, la colonización del ser se profundiza con el “trato de la no existencia” (Walsh 2012, 100) y se introduce el discurso de lo subalterno, del que no puede manifestarse como sujeto.

Sin embargo, la continuidad histórica, basada en las costumbres propias, gracias a la resistencia cultural, bajo la idea de nombrarse tras propias reflexiones y de autoidentificarse a partir de las nociones territoriales, lingüísticas y de la historia, en Ecuador los pueblos originarios acompañados de los movimientos sociales logran en el año 1990 un referente histórico de lucha: El levantamiento indígena del 90¹⁰ al memorarse los quinientos años de resistencia de la colonización. “Este levantamiento es la expresión de la insurgencia simbólica de los pueblos indígenas” (Guerrero 2007, 287).

Así tras el levantamiento indígena se irrumpe la cotidianidad de la nación y surge un nuevo agente social, bajo un movimiento que sostiene un discurso propio con planteamientos que responden al componente étnico del país. El imaginario de la nación es trastocada y los indígenas y campesinos inician un proceso que tiene como objetivo recuperar el poder de representarse y autorrepresentarse también desde las imágenes. Se plantea un giro donde la imagen del indígena se construye desde las cosmovisiones de los pueblos originarios para

¹⁰ Entre 1970 y finales de 1980 las organizaciones indígenas - campesinas consolidaron las luchas a favor del respeto de sus derechos como el acceso a la tierra, y el reconocimiento de la diversidad étnica y cultural del país. Como resultado de este proceso se da el Levantamiento Indígena de 1990 cuya máxima expresión se da en Quito con la toma de la iglesia de Santo Domingo, logrando posicionar al movimiento indígena políticamente en el Estado y generar políticas públicas interculturales en salud y educación. También se da paso a las Reformas Agrarias (Revista Quipus N. 14).

“reactivar el pasado no en su pureza sino como pensamiento fronterizo crítico” (Mignolo 2006, 17).

En tal sentido con respecto a la decolonización de la imagen y en respuesta al postulado de Blanca Muratorio (1994) quien afirma que los indígenas “retoman el escenario político para convertirse en sus propios imagineros” (9) en Ecuador surge *Yapaylla* (1988), la primera obra cinematográfica indígena realizada por cineasta indígena kichwa otavalo Alberto Muenala, quebrando así “el control tradicional de la representación y construyendo desde nuevos lugares de enunciación” (Mora 2015, 35). Cabe recalcar que los estudios en torno al cine indígena datan de procesos cuyo mayor poder de producción está en manos de mestizos, negando la importancia de lo gestado en el Ecuador como una práctica descolonizadora y basada en la producción comunitaria, siendo ejemplo el documental “*Allpamanta, Causaymanta, Jatarishun*” (1992) realizada por el mismo Alberto Muenala pero con la participación directa de la Organización de Pueblos Indígenas de Pastaza, OPIP, como productora.

1.1. Miradas sobre el Cine indígena

Comprender que existen otros modos de ser, de ver, de sentir, de pensar, de producir conocimiento y de relacionarse con todos los seres de la naturaleza y con los sueños, es fundamental para entender que hay otras formas de expresar lo que somos como pueblos indígenas. Nos han denominado indígenas y hemos adoptado ese término tras procesos de reivindicación política que ahora nos llevan a una autoidentificación más profunda que fortalece la presencia de los pueblos y nacionalidades originarias. Nos reconocen y nos reconocemos, ahora buscamos autodenominarnos. Nos reconocemos indígenas como un genérico que representa a una cultura milenaria pero que tiene nombres y apellidos, somos kitu kara, cañaris, aymaras, mapuches o inuits.

Así mismo pasa con el cine, se reconoce un cine o video indígena, asumimos así al cine como un genérico que nos representa, pero ahora buscamos nuestra propia forma de denominarlo. A pesar de que en América Latina existe un amplio recorrido sobre las discusiones del cine indígena, la mayoría desde la antropología¹¹, no se logra determinar lo que constituye esta

¹¹ Existen los estudios de Faye Ginsburg como “*The Parallax Effect*” (1995); El texto “*Las estéticas enraizadas*” de Amalia Córdova e “*Intervenir la realidad*” (2009) de Gabriela Zamorano, “*Poéticas de Resistencia*” (2014) de Pablo Mora y en Ecuador Christian León tiene una investigación desde los estudios de la cultura denominada “*Poéticas y Políticas del Video Indígena en el Ecuador*” (2015)

práctica, lo que se ha logrado es establecer varios componentes desde donde hacer su lectura y a mediados de los 90 la discusión es alimentada por realizadores indígenas que dan una nueva mirada a estas discusiones, que van allá del ser indígena.

La resignificación de la presencia de los pueblos indígenas en el Abya Yala¹², promueven otras lecturas de lo que se entiende en primera instancia por comunicación indígena y luego por cine desde esta acepción como un herramienta política de fortalecimiento de los pueblos originarios: “al igual que los términos nativos, indígenas y originarios, el video indígena se ha apropiado y re-significado conscientemente como una postura o posición política fundamental para las luchas indígenas por la autodeterminación” (Wortham en Cordova 2011, 85). En este sentido se entiende al cine indígena desde una posición política.

Los medios de comunicación, sobretudo la televisión, sostienen un discurso colonialista, la mayoría presenta una imagen limitada, estereotipada o folclórica de la realidad indígena, nuestra presencia se restringe a notas sobre programas de ayuda social o ligadas al turismo como adorno de los lugares a visitar, son pocas las expresiones que posicionan lo que somos. En este sentido el cine y el audiovisual han cumplido un rol importante en demostrar que existen otras formas de cosmoexistencia, otras formas de mirar que comprenden más formas de conocimientos y de relacionarse con la vida.

El cine para los pueblos originarios es una necesidad de comunicación, un medio legítimo para significar la diversidad cultural, una herramienta que permite socializar la palabra y visibilizar las imágenes, los símbolos y la lengua de los pueblos, elementos necesarios para fortalecer y contribuir a la trascendencia de los pueblos originarios. (Gómez 2014, 33)

En este sentido el cine indígena tiene diversidad de necesidades y posibilidades de producción, hay filmes pensados desde colectivos o autores, con fines artísticos, cinematográficos, activistas, políticos y culturales, en su mayoría buscan contribuir el fortalecimiento de los pueblos originarios: “el proyecto de comunicación audiovisual indígena trata precisamente de ampliar el repertorio posible para estas identificaciones. Construye un repertorio antirracista, una revalorización de prácticas y conocimientos indígenas menospreciados” (Schiwy en Walsh 2002, 126).

Gabriela Zamorano y Christian León sostienen que el vídeo indígena es un concepto en

¹² Abya Yala es la denominación con el que el pueblo indígena Puna de Panamá reconoce a lo que ahora es el continente americano.

proceso de construcción, incluso problemático; pero, innegablemente es una práctica que tiene que ver “con la apropiación de las tecnologías por parte de gente que pertenece a las comunidades u organizaciones indígenas y que tiene una línea de trabajo más política” (Zamorano y León 2012, 20).

Freya Schiwy, quien entiende al cine y el audiovisual indígena como procesos anticoloniales y como productores de conocimiento que rebasan las condiciones de los grupos dominantes que nos han subalternizado, para tener el poder sobre todas las formas de ser, pensar, sentir y hacer, dice que “la comunicación audiovisual indígena está subvirtiendo las geopolíticas de conocimiento y su lógica de hegemonía-subalternidad al establecer redes de comunicación y legitimación de conocimientos paralelos que no se dejan interpelar por el estado y las instituciones educativas” (Schiwy en Walsh 2002, 128).

Alvear y León (2011) distinguen el video indígena de otras formas de cine clásico:

“a) está sujeto a un régimen de producción colectivo y no-especializado, b) es producido directamente por indígenas, c) no está dirigido al mercado, d) está sujeto a un régimen de propiedad e intercambio no-capitalista) es un relato no intelectual ni experimental que juega libremente con los géneros cinematográficos y audiovisuales” (Alvear y León en Córdova 2011, 85).

A este respecto, la Coordinadora Latinoamericana de Cine de los Pueblos Indígenas - CLACPI sostiene:

El cine o video indígena es realizado por los propios equipos de comunicación, son iniciativas que surgen y responden a necesidades y prioridades de la comunidad u organizaciones, ya sea a nivel de rescate, denuncia o promoción. Por lo regular se tratan de producciones colectivas que no acostumbran a tener un director, sino un coordinador, los trabajos se relatan en primera persona, en idioma propio en caso de que no se haya perdido la lengua originaria (Paillan en Lluís i Vidal y Cru Talaveron 2006, 125).

La oralidad de los pueblos originarios encuentra un nuevo soporte para resguardar la memoria. El cine y el audiovisual “se constituyen en los medios apropiados para describir la realidad social” (Marcus y Fischer 1986, 29). Con historias que autorepresentan a la colectividad, los cineastas procuran una audiovisualidad estética, ética y política como parte de una estrategia de resistencia cultural que afiance las identidades indígenas reactivando en el inconsciente de las personas los pensamientos políticos, sociológicos y filosóficos de los

pueblos originarios, y, potencie nuestra posición en las relaciones sociales interculturales.

1.2. Cine indígena en América Latina

Los primeros acercamientos de indígenas a la tecnología audiovisual se inscriben en el proyecto realizado por el comunicador Sol Worth y el antropólogo John Adair a mediados de los años sesenta, quienes capacitaron a doce navajos en Arizona con el objetivo de saber si el mundo indígena promueve otra lógica de narrativa o estética del cine. En los años setenta, el antropólogo Timothy Asch, se acerca a los Yanomamos en Venezuela, tras comprender “la importancia del control de la imagen por parte de los indígenas” (Bajas 2005, 4), y emprende un proceso de enseñanza de los medios audiovisuales con la población.

Es en los años ochenta cuando el cine y el video indígena afianzan su importancia, así en 1985 en México se realiza el I Festival Latinoamericano de Cine y Video de los Pueblos indígenas. En el marco de este festival nace el Comité Latinoamericano de Cine y Video de los Pueblos Indígenas (CLACPI). En principio CLACPI estaba conformada por cineastas, antropólogos y científicos no indígenas, es en 1996 con la coordinación asumida por el zapoteco Juan José Flores, que se incluye la participación indígena, inscribiendo un nuevo periodo de esta organización, generando, en palabra de Vincent Carelli (2013) “nuevas temáticas y nuevas miradas”.

CLACPI, ahora, Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas, está conformada por diversas organizaciones indígenas y no indígenas de varios países de América Latina. Su plan de trabajo está enfocado en la comunicación integral y tiene como proyección la capacitación, producción y difusión de cine y video indígena.

En 1989, en Bolivia se constituye el Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC) bajo la dirección de Iván Sanjinés, cuyos objetivos devienen de la historia del cine boliviano, del cine minero y del movimiento popular. “Fue creado con el fin de vincular las comunidades indígenas con las instituciones sociales derivadas del Estado Nación” (Bajas 2005, 8). CEFREC ha implementado varios procesos de capacitación relacionados al video con el objetivo de que las organizaciones indígenas se apropien de los medios. En 1996 se germinó junto a la Coordinadora Indígena Originaria de Bolivia (CAIB) el Plan Nacional Indígena Originario de Bolivia. Tanto CEFREC como CAIB son miembros de CLACPI.

En 1997 en Brasil, bajo la gestión del antropólogo indigenista y documentalista Vincent Carelli surge “Video en las Aldeas”, la primera experiencia fue con el pueblo indígena

Nambiquara del estado brasileño Mato Grosso, donde se utilizó “un método participativo de construcción audiovisual que posibilitó la apropiación de la imagen por parte de la comunidad y de su líder Pedro Mamãindê” (Carelli 2013, 52). Es en este país donde se realiza en el marco del II Festival Latinoamericano de Cine y Video de los Pueblos indígenas el primer curso para indígenas en los medios audiovisuales donde se capacitan treinta jóvenes indígenas de diferentes partes de Brasil.

En Perú, las primeras experiencias de comunicación están relacionadas con la radio, el trabajo el audiovisual se desarrolla en compañía del Centro de Cultura Indígenas del Perú (CHIRAPAQ), una asociación que nace en 1985 con el objetivo de promover la reafirmación de la identidad y el reconocimiento de los derechos indígenas. CHIRAPAQ es miembro de CLACPI desde 1992. En el 2007 organizan el IV taller Internacional de Comunicación indígena y desarrollo: Fortaleciendo nuestras raíces y de forma paralela se realiza en Lima la muestra EL universo audiovisual de los pueblos indígenas. Resultado del encuentro se suscribió la Declaración de Ayacucho donde los integrantes de la Red Abya Yala¹³ se comprometieron a construir y fortalecer los sistemas de comunicación comunitaria con principios y estilos de las nacionalidades y pueblos indígenas.¹⁴ También encontramos el trabajo de la Asociación Interétnica de Desarrollo de la Selva Peruana (AIDSESP) que forma parte de CLACPI

En Chile, la producción de cine y video indígena como lo menciona Bajas (2005) es un proceso que surge a mediados de los 90 y bajo la apropiación de la tecnología audiovisual de manera independiente, los cineastas indígenas logran sus filmes gracias a la coproducción con productores mestizos reconocidos en el medio. La mayoría no ha logrado el desarrollo de su propuesta de realización del cine indígena. En los últimos años se destaca el trabajo del Centro de Comunicación e Investigación Indígena: Chaski Nairampi; el Centro de Estudios y Comunicación Mapuche: Lulul Mawidha, y el Periódico Mapuche Azkintuwe y Mapuexpress, todos integrantes de CLACPI.

A principios de los años noventa en México el Archivo Etnográfico Audiovisual a cargo Guillermo Monteforte y Javier Sámano sostienen el primer proyecto de transferencia de medios a miembros de diversas organizaciones indígenas. El objetivo que mantienen es la

¹³ La Red de Comunicación Abya Yala, es una estrategia de CLACPI, que surge de la necesidad de descentralizar y propiciar mecanismos de colaboración y trabajo entre realidades más próximas, a nivel regional.

¹⁴ https://es.scribd.com/document/276698758/Por-Nuestros-Pueblos-y-Culturas#from_embed

capacitación en técnicas audiovisuales para que los indígenas generen filmes de acuerdo a sus necesidades. Los talleres impartidos derivan en el Centro de Video Indígena cuyo objetivo es aportar a la “creación y expresión de nuevas formas audiovisuales” (Bajas 2005, 6). Ahora se sostiene el trabajo de Ojo de agua Comunicaciones, Ojo de Tigre, Tseltal Bachajon Comunicación, las dos últimas son parte de CLACPI.

Así, desde 1985 varias son las organizaciones que aportan al desarrollo del cine indígena en América Latina, en Argentina el Centro de Comunicación Mapuche, y Kona Producciones. En Colombia la Fundación Cine Documental, la Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC) y Tejido de Comunicación de la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca (ACIN). En Cuba La Televisión Serrana. En Guatemala, La Asociación de Mujeres Comunicadoras Mayas, Nutzij (AMCMN); la Asociación para la Comunicación, el Arte y la Cultura, Comunicarte y La Red Tzikin. En Nicaragua, La Fundación Luciérnaga en Nicaragua, y en Venezuela la Muestra Internacional de Cine Indígena y Organización Clacpi.¹⁵

1.3. Cine Indígena en Ecuador

El cine de los Pueblos y Nacionalidades¹⁶ en Ecuador inicia su caminar desde mediados de los años ochenta con la producción de los cortometrajes de Alberto Muenala que alcanzan premios y reconocimientos en festivales, como el Festival de Cine Sundance, el Festival Internacional de cine documental Yamagata, y el Festival internacional de cine d´ Amiens. En la actualidad la presencia de cineastas indígenas que buscan desarrollar el cine de los pueblos y nacionalidades ha llegado a varios festivales a nivel nacional e internacional y sobresalen nombres como el de Patricia Yallico (del pueblo waranka), Segundo Fuérez (del pueblo otavalo), Frida Muenala (del pueblo otavalo), y José Espinosa (del pueblo otavalo).

A finales de los años ochenta como reflejo de florecimiento del movimiento indígena y del retorno a la democracia, con respecto al empoderamiento de la imagen, se produce Yapaylla (1988) y Ay Taquiku (1989) (Bermudez 1995, 268) cortometrajes de Alberto Muenala, rodados en la provincia de Imbabura. En 1992 el documental Allpamanda, Causaymanda,

¹⁵ <http://www.clacpi.org/>

¹⁶ La categoría cine de los Pueblos y Nacionalidades es el resultado de un largo proceso de discusiones desde los actores del cine y el audiovisual organizados en mesas de trabajo permanentes con el objetivo de proponer una nueva categoría para los fondos concursables administrados por el Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador.

Jatarishun, es el manifiesto de una nueva forma de producción, la comunitaria, como un anuncio a la ruptura de la producción convencional traída desde occidente y profundizando en este sentido la crisis de la representación occidental.

En diciembre de 1994 se desarrolla el I Festival Continental de Cine y Video de las Primeras Naciones de Abya Yala, en la ciudad de Quito y en cuarenta comunidades de los pueblos y nacionalidades del país. El festival se realizó por cuatro ocasiones y como resultado se crea en la CONAIE una videoteca con más de 500 obras de cine indígena que provienen de distintos países. Además, se remite una declaración cuya proclama es la reivindicación del derecho a la creación y recreación de la imagen propia¹⁷

Años después surge el trabajo y conocimiento del audiovisual indígena de la mano de los procesos de fortalecimiento organizativo, el mismo que genera espacios de formación y participación de los pueblos y nacionalidades. Así en el 2007, la CONAIE junto a la corporación RUPAI como parte de CLACPI, con fondos de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI) y el aval de la Universidad Intercultural Amawta Wasi, convocan al Primer curso de profesionalización de comunicadores indígenas a nivel nacional, y se capacitan por un año a alrededor de veinte jóvenes de diversos pueblos y nacionalidades en distintas ramas de la comunicación como las nuevas tecnologías, la radio y con un énfasis mayor en producción audiovisual.

A mediados del año 2000, la formación en cine y audiovisual se abre camino mediante el aprendizaje académico en universidades especializadas, dando como resultado una nueva generación de realizadores indígenas, que sumados a los procesos de profesionalización, surge en el 2007, el movimiento que gesta la necesidad de una producción propia, de una auto devolución de la palabra y la imagen así como de la representación y autorepresentación desde miradas diversas en búsqueda de autodenominar al cine que en principio lo asumimos como indígena.

Desde el inicio, esta búsqueda de autodenominarse cine indígena, generó cuestionamientos al interior de la organización de cineastas y productores audiovisuales indígenas, al considerar que la categorización implicaba una auto-marginación y una estigmatización a la producción propia. De la misma forma los otros entendidos del tema cinematográfico cuestionan nuestro posicionamiento desde los elementos constitutivos del cine; pues a su entender, al no poseer

¹⁷ Declaración del I Festival Continental de Cine y Video de las Primeras Naciones de Abya Yala, Quito, 1994.

un lenguaje, una narrativa y estética elaborada desde los pueblos, no podía denominarse diferente. Finalmente, para posicionar el debate sobre el cine indígena los realizadores de pueblos y nacionalidades de país nos convocamos al I Encuentro nacional de productores audiovisuales y cineastas del Ecuador.

El Encuentro realizado en Tungurahua el mes de Julio del 2014 se extendió por tres meses más y se trabajó en mesas de diálogo en las provincias de Imbabura y Pichincha, y logró la propuesta de creación de la categoría “Pueblos y Nacionalidades” para la convocatoria de fondos de fomento cinematográfico del Ecuador, propuesta que sostiene la búsqueda de un cine que supere prejuicios, estereotipos, distorsiones y manipulación de la representación social del ser indígena. Así se promueve un cine que reivindique la ancestralidad de los pueblos indígenas, sin que esto signifique una atadura al pasado, y que evidencie la dinámica de las culturas. Un cine logrado con métodos y recursos estéticos promovidos por quienes piensan y sienten el cine que ahora es categorizado como el Cine de los Pueblos y Nacionalidades. Categoría asumida por el ahora Instituto de cine y creación audiovisual (ICCA) y avalada por la Asociación de Trabajadores del Cine y el Audiovisual de las nacionalidades y pueblos (ATANAP)¹⁸

Así en este camino de configurar y reconfigurar la producción audiovisual como una necesidad de comunicación se cuenta con distintas líneas de pensamiento y de modos de representación que buscan responder a la cosmovisión de los pueblos y nacionalidades pero que también se expresan en una idea de sincretismo audiovisual; recogiendo las palabras de Schiwy el audiovisual indígena “se da entre distintos sistemas epistémicos subalternizados a través de la colonización y sus legados, y también entre estos sistemas subalternos y el occidental dominante” (Schiwy en Walsh 2002, 121). Existen en este sentido varias expresiones organizativas que aportan al cine y audiovisual desde distintas posibilidades de producción, representación y autorepresentación:

En Ecuador en 1987, con el objetivo de impulsar los procesos de educación bilingüe, nace la Corporación Runa Pacha Sapi, (RUPAI), una organización no gubernamental que a principios de los noventa redirige sus líneas de acción hacia la comunicación como eje fundamental. En

¹⁸ Asociación de Trabajadores del Cine y el Audiovisual de las nacionalidades y pueblos (ATANAP) es resultado del proceso que se generó en el I Encuentro nacional de productores audiovisuales y cineastas del Ecuador realizado en el mes de julio del 2014 en la provincia de Tungurahua – Ecuador.

el 2007, impulsado por CLACPI y la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE), realizan en primer curso de profesionalización de comunicadores indígenas, donde se capacitan alrededor de veinte jóvenes de distintos pueblos y nacionalidades del país. Este taller se constituye en la estimulación para activar varios procesos de producción de audiovisuales indígenas.

En este camino surge en el 2008 la Corporación de Productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos (CORPANP) como parte del proceso de fortalecimiento en comunicación de la CONAIE. Tanto la CORPANP como la CONAIE forman parte de CLACPI. Por otro lado, con una línea pegada al fortalecimiento identitario de los pueblos sobretodos del norte del Ecuador en el 2009 nace la Asociación de Productores Audiovisuales Kichwas APAK, los que a finales del 2014 incentivan la creación de la Asociación de Productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos de Sucumbíos (APANANSE), conformada por cinco nacionalidades: Siona, Secoya, Cofán, Shuar y Kichwa.

1.3.1. Corporación Runa Pacha Sapi (RUPAI)

Es una organización no gubernamental ecuatoriana creada en 1987, con el fin de impulsar procesos de educación bilingüe, multiculturales y de comunicación de los pueblos indígenas. Desde los años noventa, una importante productora de video indígena con proyectos referentes a nivel nacional e internacional sobre identidad e interculturalidad. RUPAI es una organización sostenible y consolidada en procesos de desarrollo social, genera servicios de calidad y excelencia a través de políticas definidas y articuladas con los principios y valores de los pueblos, en alianza con organismos nacionales e internacionales.¹⁹

RUPAI tiene como objetivo impulsar nuevos modelos comunicacionales, educativos y culturales, para el fortalecimiento de la identidad, y continuar con la sabiduría y práctica de los ayllus para alcanzar el Sumak Kawsay (Buen vivir). Figura como productora audiovisual de las primeras producciones cinematográficas indígenas en el país: Yapaylla (1989) y Ay Taquigu (1990). Entre los procesos de distribución Rupaí fue parte de la organización del Festival Continental de Cine y Video de las Primeras Naciones de Abya Yala, La Serpiente de oro y el Festival Itinerante Ñawipi, cine y video de los pueblos.

¹⁹ <http://festivalcinevideonawipi.blogspot.com/2009/05/corporacion-rupai.html>

1.3.2. Corporación de productores audiovisuales de las nacionalidades y pueblos (CORPANP)

La Corporación de productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos, CORPANP es una institución sin fines de lucro que promueve la investigación, documentación, producción y difusión audiovisual de la situación económica, social, educativa, organizativa, cultural de las nacionalidades, pueblos indígenas y de la sociedad en general. Obtuvo su vida jurídica el 25 de febrero del 2008 tras la resolución No. 857 del CODENPE, siendo parte del proceso de fortalecimiento comunicacional para las organizaciones de base, de primer, segundo y tercer grado de las nacionalidades y pueblos que persigue el movimiento indígena del Ecuador.

Para la CORPANP la construcción del Estado Plurinacional supone la participación directa de los pueblos y nacionalidades en el diseño de las políticas públicas, así como desde la comunicación, contar las realidades desde la autorepresentación, desde las propias formas de entender, sentir y vivir la vida. Entre sus producciones desde un modo de producción colectiva sobresalen tres series audiovisuales: La serie documental Kikinyari (2009 -2010), La serie experimental Así nacieron nuestras culturas (2011) y la serie televisiva “Ecuador Ancestral” (2015). En cuanto a la difusión sostuvieron la muestra itinerante “Randy Randy Audiovisual” y el “I Festival Nacional de Cine Indígena en el Ecuador Kikinyari.”²⁰

1.3.3. Asociación de Productores Audiovisuales Kichwas APAK

La Asociación de Productores Audiovisuales kichwa-otavalo, APAK, obtuvo su personería jurídica en el 2009 y fue creada para la promoción y difusión del patrimonio cultural material e inmaterial de los pueblos y nacionalidades originarias del Ecuador, a través del uso de los medios audiovisuales y los medios de comunicación masivos. Su objetivo es investigar con profundidad y responsabilidad las expresiones culturales; siendo indígenas que presentan la propia cultura con un enfoque introspectivo, destacando los significados y la espiritualidad que contienen las diversas prácticas culturales.²¹

El propósito de Apak es fortalecer la identidad cultural, facilitar el reconocimiento de la diversidad como riqueza y aportar a la convivencia intercultural. Su modo de producción está basado en la coordinación con organizaciones comunitarias de lo que se ha logrado un programa de televisión denominado Bajo un mismo sol y el documental Mindalae (2012). Su

²⁰ <http://corpanpclacpi.wixsite.com/festivalkikinyari>

²¹ <http://www.apakotavalo.tv>

forma de distribución es la Televisión local, las redes sociales y el formato DVD.

1.3.4. Asociación de Productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos de la Provincia de Sucumbíos (APANANPSE)

APANANPSE es una organización de comunicación y producción audiovisual, dedicada a difundir la interculturalidad en la provincia de Sucumbíos y de la Amazonía ecuatoriana, está conformada por hombre y mujeres jóvenes de las cinco nacionalidades: Siona, Siecopaai, Cofan, Shuar, Kichwa y el pueblo Afro y Mestizo. Nacen como una organización comunitaria que buscan reflejar los procesos juveniles, en principio no se enfocaba en la producción audiovisual, es la relación con APAK lo que determina el objetivo de la asociación.²²

La base de lo que hoy es APANANPSE fue el Comité Juvenil Provincial de la provincia de Sucumbios, de ese espacio nace la propuesta de una organización integral, donde se conjuguen los distintos pueblos tanto afros como mestizos con la idea de mostrar que los pueblos originarios practican la sabiduría de ser interculturales. En principio eran veinte y seis integrantes, de los cuales ocho son fundadores y un porcentaje parecido son los que participan activamente, pero todos integran la asamblea donde tienen voz y voto, esta se realiza cada dos años y responde a una práctica cultural basada en la sabiduría ancestral. En sus producciones a más de trabajos institucionales realizan de manera periódica un segmento sobre las nacionalidades de la Amazonía para la revista cultural Bajo un mismo sol que sostiene Apak.

1.3.5. Asociación de Trabajadores del Cine y el Audiovisual de las nacionalidades y pueblos (ATANAP)

Asociación de Trabajadores del Cine y el Audiovisual de las nacionalidades y pueblos (ATANAP), es una organización en proceso de constitución jurídica y de tiene finalidad social, cultural y no tiene fines de lucro; nace del proceso que se generó en el I Encuentro nacional de productores audiovisuales y cineastas del Ecuador realizado en el mes de julio del 2014 en la provincia de Tungurahua – Ecuador con la participación de 50 realizadores audiovisuales y cineastas indígenas.

²² APAK, con la necesidad de extender su intervención audiovisual en la provincia de Sucumbíos, organiza un taller dictado a cinco personas de las distintas nacionalidades indígenas, este taller es la base para la futura organización.

La ATANAP tiene como objetivo principal defender los derechos de las Trabajadoras y Trabajadores del Cine y el Audiovisual pertenecientes a Nacionalidades y Pueblos Indígenas, Montubios y Afroecuatorianos, así como velar por el tratamiento igualitario en todas las etapas de la generación de productos cinematográficos y audiovisuales que involucren a miembros de Nacionalidades y Pueblos; y en su consecuencia asignación de fondos económicos y promover la consolidación de derechos de las Nacionalidades y Pueblos en el ámbito cinematográfico y audiovisual. También busca aportar la construcción de sistemas de comunicación intercultural y comunitaria a través de la participación, apropiación y el empoderamiento comunicacional, en la perspectiva de la autodeterminación de los pueblos indígenas y originarios y la transformación social y política.

1.4. Del cine indígena al cine de los Pueblos y Nacionalidades

Gabriela Zamorano y Christian León con respecto al video indígena explican que es una definición problemática y sostienen que es un concepto en proceso de construcción, sin embargo, explican que es una práctica que tiene ver “con la apropiación de las tecnologías por parte de gente que pertenece a las comunidades u organizaciones indígenas y que tiene una línea de trabajo más política” (Zamorano y León 2012, 20). Esa apropiación significa una apuesta a la reconstrucción de la imagen y la recuperación de la palabra para instituir en el imaginario social la presencia de los pueblos originarios como sujetos históricos.

Así al hablar de cine, video o audiovisual indígena, responde a una forma distinta de concebir los modos de representación y los modos de producción. Significa hablar desde una concepción filosófica de vida diferente, el cine y audiovisual en este sentido promueven varios aportes que buscan desmitificar la mirada colonial sobre el indígena y asumen una posición política en el tratamiento de la imagen y los recursos narrativos del cine, los discursos, las formas de producción y las historias.

“El cine para los pueblos originarios se promueve como una necesidad de comunicación...” (Gómez 2014, 33). Entiéndase bajo esta premisa, que el cine indígena se lo asume como tal, sin una necesidad de discutir su denominación o conceptualización, se lo acoge como un medio para resignificar la diversidad cultural. Es a partir del 2014 que acompañado del proceso de autorepresentación que se insiste en buscar una categorización, para lo que se refrenda las siguientes discusiones en el marco del I Encuentro Nacional de Productores Audiovisuales y Cineastas de los Pueblos y Nacionalidades cuyo resultado fue el documento

Propuesta de Creación de la Categoría Pueblos y Nacionalidades para las convocatorias de fondos de fomento cinematográfico del Ecuador donde se señalan las siguientes caracterizaciones:

- Para los pueblos y las nacionalidades es importante producir historias con narrativa propia, recurriendo a entender la oralidad en el núcleo del ayllu²³, y reproducir los conocimientos cinematográficos en las comunidades para que desde esa realidad se plantee otro lenguaje que permita hablar de un cine indígena ecuatoriano.
- Es primordial considerar que, para hablar de un proceso de cine distinto, implica no dejarse absorber por el sistema, se considera fácil caer en la individualidad y empezar a producir para ganar reconocimiento, ese hecho provocaría un debate inconcluso de las necesidades cinematográficas desde los pueblos, esto no implica impedir la configuración y la creatividad individual.
- Es indispensable escribir guiones diferentes, apegados a la cosmovisión, con elementos que retratan lo que somos, que rompan con las estéticas y falsos estereotipos creados hasta la actualidad. Esto implica crear, y recrear nuevas formas de construcción y asimilación de las historias.
- El cine de los pueblos y nacionalidades promueve el fortalecimiento de los procesos de autodeterminación, de visibilización, y de la necesidad de autorepresentación, sin la interpretación e intervención de una mirada ajena.
- La producción audiovisual de las Nacionalidades y pueblos tiene un sentido en esencia del hacer comunitariamente, donde el término comunitario no está ligado única y exclusivamente al territorio o a la ruralidad (Propuesta de Creación de la Categoría Pueblos y Nacionalidades 2014)

Tras esto planteamientos con un largo debate por cumplir desde la palabra y las reflexiones de los trabajadores audiovisuales y cineastas se proclama al cine que realizamos con el nombre de Cine de los Pueblos y Nacionalidades, tal como la constitución de la República del Ecuador reconoce a los pueblos originarios y recogiendo el artículo 36 de la Ley Orgánica de Comunicación del Ecuador (2013), donde se menciona el derecho a la comunicación intercultural y plurinacional: “Los pueblos y nacionalidades indígenas, afroecuatorianas y montubias tienen derecho a producir y difundir en su propia lengua, contenidos que expresen

²³ Léase en el núcleo de la familia

y reflejen su cosmovisión, cultura, tradiciones, conocimientos y saberes.

1.5. El poder de la imagen en la invención de los indígenas

Desde la fundación de Ecuador como república, la representación de lo indígena expresa la disputa entre los sujetos políticos, sociales, económicos para definir el ordenamiento de la sociedad ecuatoriana. Hasta la década del ochenta del siglo pasado, en esa disputa, los indígenas hemos estado enunciados en tercera persona, bien para mantenernos excluidos o bien para incluirnos. Apenas hace veinte años atrás, desde inicios de los años noventa, nosotros nos hacemos un lugar de enunciación.

La imagen de lo indígena, instaurada como verdad de lo que somos, se forjó en la Colonia Española. Es una imagen del *otro* –los naturales- que imaginaron quienes vencieron, sometieron, dominaron, despojaron y explotaron a nuestros ancestros. Es una imagen que generaliza, está cargada de estereotipos, juicios y prejuicios, esconde facetas de la realidad, carece de historia, de particularidad, de detalle.

[...] los explotadores, para justificar su inhumanidad, califican al indio, en lo intelectual, una bestia; en lo moral, un monstruo. Idiota, estúpido, incapaz de emulación y menos de perfeccionamiento; ingrato, falso y desleal hasta por instinto; ladrón, proclive a todo vicio, indolente por naturaleza, esencialmente holgazán; [...] bajo, además servil, feroz... una calamidad inaudita, una plaga, pero necesaria (Albornoz 2014, 3).

A finales del Siglo XIX e inicios del Siglo XX, irrumpen los liberales en el escenario político, social y cultural. Juan Montalvo, José Peralta, Abelardo Moncayo, Roberto Andrade, elevaron su voz denunciando las condiciones de extrema explotación que vivíamos los indígenas a manos de curas y terratenientes. Peralta dice: “[...] tiempo es ya de que les hagamos partícipes de todos los bienes de la sociedad... Si no debiéramos obrar así, ¿para qué la revolución, ¿para qué tanta sangre derramada...?” (Albornoz 2014, 4).

La primera medida adoptada por el General Eloy Alfaro cuando llegó al gobierno por primera vez (17 de enero de 1897 a 31 de agosto de 1901) fue la exoneración a los indígenas del pago de la contribución territorial y del trabajo subsidiario y fue causa ésta de violenta reacción conservadora del orden social de castas en su contra.²⁴ Abelardo Moncayo, que fue Ministro

²⁴ Eloy Alfaro, https://es.wikipedia.org/wiki/Eloy_Alfaro (Consultado el 9 de mayo de 2018)

de Gobierno, reglamenta la jornada laboral, prohíbe los servicios gratuitos y principalmente la libertad de pagar la deuda y abandonar al patrón.

Sin embargo, la corriente liberal envejeció y reprodujo las mismas pautas de la hacienda en la relación con los indígenas, entre las cuales, Andrés Guerrero destaca aquello que caracteriza como ventriloquía, en la medida que los indígenas, tratados como si fuesen niños, no se representaban a sí mismos en trámite alguno sino a través de una persona interpuesta que interpretaba y hacía sus veces ante la institucionalidad estatal (López 2012).

En los años 40²⁵, el discurso de anarquistas, socialistas, comunistas, nacionalistas está asociado a la construcción de un relato de identidad nacional, que invoca al origen indígena y al mestizaje, en procura de la reestructuración del orden socio económico para la superación del atraso y la conformación desde una nación indo-mestiza, de un Estado moderno. Ven un Ecuador con capacidad de progreso, con capacidad de integrar a la población indígena en la modernidad.

En esos años, las distintas vertientes de izquierda concibieron a los trabajadores asalariados como vanguardia del proceso transformador ecuatoriano y definieron a los habitantes de la ruralidad - los campesinos - desde la posición que ocupan frente a los medios de producción, “enfocando su atención en las características económicas, no en las características culturales particulares que podía haber” (Albornoz 1986, 4).

Vislumbraron la evolución de la organización económica del campo, que dio paso, efectivamente, a la conformación de clases sociales dentro del régimen capitalista. De los latifundistas, emergió la clase burguesa que capitaliza su patrimonio e invierte sus recursos empresarialmente. De los trabajadores sujetos al régimen de hacienda, emergieron cientos y miles de trabajadores que emigraron rumbo a las principales ciudades, ofertándose como asalariados y un sector de propietarios y empresarios con patrimonios pequeños y medianos que apelaron a la mano de obra familiar en sus actividades productivas (Velasco 1979)

²⁵La década de los 40 del siglo XX, marcada por la Segunda Guerra Mundial, es convulsa en Ecuador. Va del gobierno del Dr. Carlos Arroyo del Río (expresión sector agroexportador y financiero), que ocasiona la insurrección popular denominada La Gloriosa que pone a los sectores progresistas en el gobierno momentáneamente bajo el liderazgo del Dr. José María Velasco Ibarra, luego, al Cnel. Carlos Mancheno Cajas (expresión de sectores militares nacionalista y progresistas) que ejerce interinamente, al Dr. Mariano Suárez Veintimilla (sector latifundista) y al gobierno de Galo Plaza Lasso (expresión de sectores latifundistas pro-capitalistas) que impulsó un proyecto político modernizador de la economía en condiciones de cierta estabilidad.

El presidente Galo Plaza Lasso, del sector latifundista, da señales claras de entender la dinámica que sucede en el agro: impulsó el proyecto de modernización del campo entre los grandes hacendados, especialmente ganaderos y lecheros, y tendió puentes con aquellos sectores económicos medianos que podrían capitalizarse²⁶. Designó a Rosa Lema, mujer indígena, en la misión cultural ecuatoriana a los Estados Unidos (Prieto 2008, 157), lo cual es un signo de su comprensión de esta situación.

En los sesentas, setentas y ochentas, las izquierdas caracterizan a la población que surge del régimen de hacienda, apelando a las categorías de conceptualización y análisis –clase, vanguardia proletaria, campesino, burguesía, pequeña burguesía, etc.- que se aplicaron en los procesos de superación del feudalismo en Europa y en las revoluciones rusa y china, se avoca a la tarea de comprender al *otro* como clase, en proceso de incorporación al sistema económico y social capitalista (Velasco, 1979).

En los noventa, tras importantes pasos de modernización agraria en la serranía, el proceso de colonización de la Amazonía y la Costa, la presión de sectores campesinos al gobierno de turno, por reparto más equitativo de tierras, de aguas para riego y abrevadero de animales, asistencia técnica y crédito, de servicios públicos de salud, educación y bienestar social (Manuel Gómez, en entrevista con la autora, mayo 2018), un sector de la intelectualidad universitaria se afanó en la comprensión de lo indígena bajo categorías conceptuales de etnia, raza, cultura, identidad.

Así, surgió una nueva imagen del indígena como “protectores innatos de la naturaleza”, como “poseedores de conocimientos ancestrales”, como “culturas diferentes en riesgo de etnocidio”, que, según Marcus y Fischer, hicieron que los “problemas de descripción se transforman en problemas de representación” (Marcus y Fischer 1986, 30), dado que su representación del *otro* marca distancia con el relato de las izquierdas sobre lo indígena como campesino y como clase social y fractura repetidamente, con ese relato, la alianza obrero-campesina que había mantenido en entredicho el orden social ecuatoriano a lo largo del siglo XX (Manuel Gómez en entrevista con la autora, mayo 2018).

1.5.1. La representación audiovisual de lo indígena sin los indígenas

²⁶ Avilés Pino, Efrén, Enciclopedia del Ecuador, <http://www.encyclopediadelecuador.com/personajes-historicos/galo-plaza-lasso/> (10 de mayo de 2018)

El archivo fotográfico del quiteño José Domingo Laso (1870-1927), expresa el ser racista y excluyente de su tiempo. Queda claro que se veía a los indígenas como seres infantiles y sin identidad, y, que se experimentaba vergüenza con nuestra presencia (borró la presencia indígena de sus postales reemplazándola con imágenes más aceptables para el parecer de entonces).

El borrón que Laso ejecuta para eliminar al elemento indígena responde a un retoque higiénico que elimina de la representación visual de la ciudad todo aquello que afea el paisaje y da pobrísima idea de nuestra cultura (Laso 2013, 108).

Los indígenas estamos en la cinematografía de Ecuador desde finales de la segunda década del Siglo XX.

Los europeos son los primeros que registran el mundo indígena.

Los sacerdotes católicos italianos Carlos Bocaccio (1926) y Carlos Crespi (1927) documentaron la vida indígena en la Amazonía ecuatoriana. El documental *Los invencibles Shuaras del Alto Amazonas de Crespi* narra el modo de vida, los rituales (la *tzanza*) y costumbres de los shuara del valle del Upano.

Diez años después, el sueco Rolf Blomberg, escritor, fotógrafo explorador y cineasta, registró también a los shuar en el documental *En canoa a la tierra de los reductores de cabezas y a otros indígenas amazónicos en varios cortos antropológicos -Huaoranis, cofanes y shuaras* (1947), *Jíbaros, un pueblo selvático* (1963), *Indígenas en la pesca del pez espada* (1965), *Pedro, un niño indígena* (1965)- y a los indígenas de las estribaciones occidentales en el corto *Viaje a la selva: visita a los dominios selváticos de los indígenas colorados* (1967).

El sueco Torgny Andenberg y el alemán Karl Gartelman también se interesan en los indígenas. El primero realizó *Aventuras entre los reductores de cabezas* (1958) y *En busca del oro inca* (1969), codirigida con Blomberg. Gartelman registra historia, fiestas y tradiciones indígenas en la primera mitad de la década de 1970, *Aucas, Secoyas y Cofanes* (1972) y *El brujo de Ilumán* (1974).

Christian León²⁷ (2011) señala que Demetrio Aguilera Malta fue el primer realizador ecuatoriano que prestó atención a las culturas indígenas²⁸. Aguilera fue productor y realizador de los documentales *Los salasacas* y *Los colorados* (1955), con el auspicio de Instituto de Antropología y Geografía de Quito.

Hasta finales de la novena década del siglo pasado, la producción audiovisual de ecuatorianos denuncia el racismo y la discriminación. En procura de comprenderlo y enunciarlo, trata lo indígena como lo otro diferente y subalterno²⁹.

En las décadas setenta³⁰ y ochenta³¹, varios cineastas ecuatorianos denunciaron las condiciones de vida inhumana de los indígenas. Así haya sido indirectamente, su producción estaba dentro del proyecto político nacionalista que las denunciaba y procuraba que los servicios públicos de educación, salud, bienestar social que ofrecía el Estado llegue hasta ellos, impulsaba el derecho al voto de los analfabetos e implementa el modelo económico denominado “desarrollo hacia adentro” invirtiendo los recursos del boom petrolero (Oleas, 2013)³². Destacan *La minga* de Ramiro Bustamante (1975), *Entre el sol y la serpiente* de José Corral Tagle (1977), *Chimborazo*, un testimonio de campesinos de Fredy Elhers (1979), *Los hieleros del Chimborazo* de Gustavo Guayasamín (1980), *Quitumbe* de Teodoro Gómez de la

²⁷ León, Christian, **Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América; SGAE, 2011; Tomo Tomo 3, págs. 405-412**, <http://pantallacaci.com/ibermedia-digital/contexto-historico/historia-del-cine-ecuatoriano/> (Consultado el 9 de mayo de 2018)

²⁸ Demetrio Aguilera Malta (1909-1981), guayaquileño, de familia criolla, muy acomodada, literato, académico, cofundador de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y diplomático ecuatoriano.

https://es.wikipedia.org/wiki/Demetrio_Aguilera_Malta (9 de mayo de 2018). En la Colonia, los criollos ocupaban el nivel superior de la pirámide social organizada en castas superiores e inferiores. Ese nivel lo ocupan familias eximidas por sus servicios a la Corona Española del pago de impuestos, de sanciones por delitos que podían haber cometido, se les concedía el derecho de estudiar en las mejores universidades, el derecho a ejercer cargos públicos. Santana, Alberto, Una historia de vasconia, Episodio 10.- El honor de los vascos.

<https://www.youtube.com/watch?v=xftezI7chyl&t=2862s> (Consultado el 8 de mayo de 2018)

²⁹ Para Spivak, lo subalterno es quien no puede representarse a sí mismo porque carece de un lugar enunciativo en la sociedad. Si tuviese lugar, sería sujeto, porque tendría sitio desde donde hablar, dialogar, ejercer su voluntad, causar conflicto entre discursos. Spivak, Gayatri Chakravorty, Estudios de Subalternidad, deconstruyendo la historiografía, s/f

³⁰ En la década del 70, Ecuador estuvo gobernado por Velasco Ibarra. Se instaló una dictadura militar, de corte progresista, presidida durante cuatro años por el General Guillermo Rodríguez Lara y hasta finales de la década por una Junta Militar, presidida por el General Alfredo Poveda, que organizó el retorno a la democracia, mediante la formulación de una nueva Constitución (1978) y un proceso electoral que puso, con el voto de los analfabetos, al Doctor Jaime Roldós en el gobierno (alianza política entre Concentración de Fuerzas Populares y Democracia Popular).

³¹ En la década del 80, a la muerte de Jaime Roldós Aguilera, Ecuador estuvo gobernado por Dr. Oswaldo Hurtado, Ing., León Febres Cordero (Partido Social Cristiano) y el Dr. Rodrigo Borja Cevallos (Partido Izquierda Democrática).

³² Oleas Montalvo, Julio, Ecuador 1972–1999: Del desarrollismo petrolero al ajuste neoliberal, 2013 <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/4099/1/TD049-DH-Oleas-Ecuador.pdf>

Torre (1980), *Boca de lobo*, *Simiatug* de Raúl Khalifé (1982) y *Raíces* de Jaime Cuesta (1982).

1.5.2. Una lectura de la representación de lo indígena en los documentales

Christian León sostiene que “las imágenes de los indígenas jugaron un papel central en los proyectos blanco – mestizos de administración biopolítica de la población tanto a nivel nacional como a nivel global” (León 2010, 28).

El documental “Los Invencibles shuaras del Alto Amazonas” (1927) del padre Carlos Crespi se inscribe en un tiempo en que empezaba la exploración petrolera de la Amazonía,³³ que se cruzaba con los habitantes de la Amazonia, y, por otra parte, la Iglesia Católica alentaba el restablecimiento de relaciones que se habían roto durante la Revolución Liberal.

Este documental tiende a mostrar a la sociedad moderna una población indígena necesitada de la ayuda de la Iglesia Católica. Representa al indígena amazónico shuar como un ser al que hay que civilizar porque no cumple con las pautas convencionales de la sociedad blanco-mestiza.

La suscripción del *Modus Vivendi*³⁴ entre el Estado Vaticano y el Ecuador, durante el gobierno de Ulpiano Páez, logró aquello. Dicho documento, deja muy en claro cómo se conceptualiza al “indio ecuatoriano”, en su Art. 3³⁵ señala expresamente:

El Estado y la Iglesia Católica aunarán sus esfuerzos para el fomento de las misiones en el Oriente. Procurarán, asimismo, **el mejoramiento material y moral del indio ecuatoriano, su incorporación a la cultura nacional** y el mantenimiento de la paz y la justicia social (*Modus Vivendi* 1973, 3).

Así que, puede inferirse que el documental de Crespi es un argumento en favor de la firma del *Modus Vivendi* que sucedió diez años después. Además, si se tiene en cuenta que esa población estaba siendo objeto de investigaciones antropológicas que discurrían

³³ Eloy Alfaro recibió las primeras ofertas de exploración petrolera. Pero, Ecuador firma los dos primeros contratos de exploración petrolera durante el gobierno de Isidro Ayora. En 1926 se firmó el contrato con Leonardo Exp. para explorar la Amazonía y en 1929 con la compañía ANGLO. Paz y Miño C, Juan. *Petróleo y Estado*, El Telégrafo, 12 de octubre de 2015 <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/columnistas/1/petroleo-y-estado>

³⁴<https://procuraduria.utpl.edu.ec/sitios/documentos/NormativasPublicas/GENERALES/01Modus%20Vivendi%20que%20Restablece%20Relaciones%20entre%20Ecuador%20y%20la%20Santa%20Sede.pdf>

³⁵ <https://www.iuscangreg.it/conc/ecuador-1937.pdf>

simultáneamente a la exploración petrolera, puede inferirse que sirvió para posibilitar condiciones en favor de la actividad petrolera³⁶ que cobró impulso en las décadas siguientes.

El documental *Los hieleros del Chimborazo* de los hermanos Igor y Gustavo Guayasamín se presentó al público en 1980³⁷, muestra a habitantes de las faldas del Chimborazo, que venden en los mercados de Riobamba y Guaranda, el hielo que extraen del volcán Chimborazo. Esta es una de las obras “que incorporan de manera intuitiva la temática de la comunidad como sujeto del cine ecuatoriano” (Álvarez 2014, 8) y, en palabras de Christian León, esta producción rompe con la escuela clásica del documental y registra de manera directa la acción de los personajes (León 2010). Los indígenas aparecen en el documental viviendo en condiciones de extrema adversidad, por la altura, el frío, la limitada tecnología que utilizan para sus actividades productivas y domésticas, el abuso de los comerciantes de los mercados, la impotencia de los hieleros ante la dureza de su vida.

Quien lo ve, dependiendo del lugar social que ocupe, puede admirar la capacidad de adaptación humana a condiciones de sobrevivencia extrema, o, ver un ejemplo de la sujeción formal del trabajo al capital, o, leer en sus imágenes, pobreza, abuso, explotación, exclusión, etc.

La contextualización ayuda a comprender el sentido de la representación.

¿Quiénes son los hermanos Igor y Gustavo Guayasamín?

Son descendientes de indígenas. Nietos de José Miguel Guayasamín, un *natural* de Sangolquí, carpintero, taxista y camionero que hablaba quichua. Hijos de Oswaldo Guayasamín, nacido en el barrio La Tola de Quito, pintor, escultor, retratista, reconocido internacionalmente³⁸. Abuelo y padre usaron *oshota*³⁹, camisa y pantalón blanco de liencillo, según la usanza de vestido para los indígenas de principios de siglo XX, y luego adoptaron la vestimenta habitual

³⁶ Durante los años de exploración petrolera, el Bureau of *American Ethnology*, impulsa investigaciones etnológicas que caracterizan a las poblaciones amazónicas, las mismas que compila Julian Steward en el *Handbook of South American Indians*, cuyo primer tomo se publica en 1946.

³⁷ *Los hieleros del Chimborazo* es un documental que dura 22 minutos. Fue financiado por la Fundación Guayasamín y el Banco Central del Ecuador. Se produjo desde 1976 y se presentó al público en 1980.

³⁸ Elhers, Freddy, Documental “Oswaldo Guayasamín: Su vida”, Programa La Televisión. <https://www.youtube.com/watch?v=4WjDGRJsZnQ> (Consultado el 13 de mayo de 2018)

³⁹ Oshota: sandalia de fibra de cabuya

de los mestizos⁴⁰.

Entonces, los hermanos Guayasamín, que nacieron en Quito, no hablan desde la posición social de la cultura dominante.

¿Qué ocurría a finales de los setenta?

La Junta Militar, presidida por el Almirante Poveda, tocaba a su fin, no sin antes dejar huellas en la memoria colectiva de su carácter coercitivo y altamente represivo -la Masacre de Aztra y el encarcelamiento de los obispos latinoamericanos de la Teología de la Liberación⁴¹, que ocasionaron indignación generalizada-. Se aprobó una nueva Constitución, en la que se logró el voto para los analfabetos, es decir, para los indígenas, que eran analfabetos en su mayoría. La alianza entre Concentración de Fuerzas Populares y la Democracia Cristiana, ponía a Jaime Roldós Aguilera y Oswaldo Hurtado en el gobierno del Ecuador con la esperanza de que se democratizará la sociedad y se incorporará a los excluidos.

En ese contexto, entonces, *Los Hieleros del Chimborazo* es un argumento en favor de la lucha social por la democratización del orden social piramidal, de castas superiores e inferiores, por la inclusión del *otro* que se encuentra muy abajo en esa pirámide y, que, pese a esa condición extrema, no ha perdido su condición humana. Es una representación que refuerza el derecho del *otro* a estar en un *nosotros*.

Este trabajo constituye en un aporte al cuestionamiento de la sociedad ecuatoriana que aún al inicio del tercer milenio sigue siendo excluyente, racista, con una alta concentración de las riquezas en pocas manos sobre la miseria de la mayoría de la población. Cuestiona también de alguna manera a las propuestas de desarrollo tanto del gobierno como de las ONG que operan en el medio rural sin obtener resultados óptimos.

[...] Guayasamín convierte la película en una herramienta de protesta social, de confrontación con nuestra misma realidad y comprometernos juntos en la búsqueda de soluciones. (Tuaza 2008, 175)

⁴⁰ Entrevista al Dr. Gustavo Jaime, coterráneo de Oswaldo Guayasamín, 18 de diciembre de 2012.

⁴¹ La Junta Militar estuvo conformada por el Almirante Alfredo Poveda de la Fuerza Naval y Presidente del Consejo, el General de División Guillermo Durán Arcentales de la Fuerza Terrestre y el General Luis Leoro Franco de la Fuerza Aérea. Esta Junta encarceló a Mons. Leonidas Proaño y a otros obispos del país y del Continente que se hallaban reunidos en la Casa de Formación Santa Cruz de Riobamba (Agosto de 1976) y la Policía Nacional asesinó a un número incierto de obreros de la zafra de la empresa azucarera estatal Aztra que estaban en huelga reclamando mejores condiciones laborales (18 de Octubre de 1977); https://es.wikipedia.org/wiki/Consejo_Supremo_de_Gobierno (Consultado el 11 de mayo de 2018)

Cabe señalar sobre el documental de los hermanos Guayasamín, finalmente, que los hieleros que aparecen en él, están lejos de ser pobres, dentro de los códigos de su entorno social. Al hurgar un poco en la historia de sus protagonistas, se logró establecer que Baltazar Ushca es una persona propietaria de varios terrenos, que con relativa frecuencia ha sido prioste en las fiestas de la zona, en la cual la población local resiente la acumulación y propicia el reparto por la vía del priostazgo. Es decir, que quienes leen pobreza o miseria en las imágenes del documental, están aplicando su representación estereotipada de lo indígena⁴².

En los años 60, señala Baltasar y la familia Miñercaja que la venta del hielo era un buen negocio, porque no había refrigeradoras y en Guaranda había buena demanda, además posibilitaba traer el trago de contrabando para a su vez vender en la Moya y en las comunidades aledañas. Con las ganancias obtenidas por este negocio adquirieron más tierras en relación a otros comuneros y ser priostes de las principales fiestas religiosas: los reyes, la Pascua, San Pedro y San Pablo (Toaza 2008, 174)

Ciertamente, las imágenes de los indígenas han jugado un papel en la política. En el primer caso, la imagen de los indígenas sirvió como argumento para allanar el ingreso de la Iglesia Católica para civilizar a los indígenas y también para allanar el acceso de las empresas transnacionales al petróleo de la Amazonía. En el segundo caso, las imágenes sirvieron para legitimar el esfuerzo nacional de inclusión y democratización de la sociedad ecuatoriana.

Quienes representan lo indígena, sin embargo, difieren entre sí. El uno expresa la perspectiva del blanco, europeo, ideológicamente conservador y transnacionalizado. El otro expresa la perspectiva de un sector indo-mestizo, que emerge como clase afirmándose en un relato sobre lo indígena.

1.5.3. La irrupción de los indígenas en la historia ecuatoriana como sujeto social y político

El movimiento indígena irrumpe en la política nacional y se hace un lugar de enunciación desde sí mismo a partir del 28 de mayo de 1990, cuando indígenas se tomaron pacíficamente

⁴² Ushiña, Mauricio, ensayo "Documental: "Baltazar Ushka, un tiempo congelado", FLACSO, Maestría de Investigación y Antropología Visual, 2017.

la Iglesia de Santo Domingo en Quito, acción que constituyó un punto de referencia de un progresivo alzamiento en veintitrés provincias del Ecuador.

Eran 244 personas, buena parte originarias de una comunidad de Chimborazo, que había contratado la misa, y campesinos de Imbabura, Cotopaxi y Cañar. En el templo se encontraban también ‘mishus’ o mestizos, que acompañaron esa lucha. Eran Virgilio Hernández, hoy asambleísta de Alianza País; Napoleón Saltos, ex diputado de Pachakutik, y miembros del Taller de Arte y Educación Popular, que era parte de la Coordinadora Popular de Quito, que acogía a grupos culturales y barriales.

Hubo integrantes de la Confederación Ecuatoriana de Organizaciones Clasistas Unitarias de Trabajadores (CEDOCUT) y de grupos eclesiales, seguidores de monseñor Leónidas Proaño, obispo de Riobamba. Estuvo el ‘Negro’ Roberto Ortega, de la Coordinadora Popular del Guayas. (Rosero, 2010)⁴³

Se trataba de una acción que dio origen al levantamiento indígena de los 90 que paralizó el país. Una acción que unía las reivindicaciones particulares de tierra, agua, servicios, crédito, precios, etc. a una propuesta nacional, pluriétnica y multclasista de un estado plurinacional, justo, solidario y democrático que convocó a la sociedad ecuatoriana en su conjunto⁴⁴.

El levantamiento fracturó la representación dominante de lo indígena. Tomó por sorpresa a los medios de comunicación, que difundieron los acontecimientos masivamente, aunque, intentando mostrar a indios manipulados que no sabían qué y por qué se levantaban.

El mismo día que empezó (el levantamiento), los periodistas intentaron entrevistar a los compañeros que llegaron a acompañar la toma de la Iglesia de Santo Domingo y estaban sentados descansando en la pileta de la Plaza del Teatro. Pero, estábamos en acuerdo de no decir nada, solo debían hablar los compañeros voceros que estaban dentro de la Iglesia, así que ellos contestaron que no sabían nada, que les trajeron, que ya se regresaban a su casa...Teníamos claro que no debíamos dar margen a que dedujeran qué teníamos planeado (Manuel Gómez en conversación con la autora, mayo 2018)

Pero, la acción colectiva para incidir en el relato comunicacional, por parte de quienes actuaban en coordinación con los organizadores del levantamiento, disputaron el relato de los voceros del orden social tradicional. El pronunciamiento del presidente de Ecuador entonces,

⁴³ Rosero, Mariela, “El Levantamiento comenzó en una iglesia” <http://virgiliohernandez.ec/asamblea-wp/?p=1876> (consultado el 13 de mayo de 2018)

⁴⁴ Hoy, “El Levantamiento”, 11 de junio de 1990. Kipu N.º 14, enero-junio 1990. Informe especial sobre el Levantamiento Indígena, pg. 85.

Dr. Rodrigo Borja, respecto al Levantamiento indígena de 1990 no deja dudas sobre la imagen de los indígenas estereotipada como inocentes y manipulables:

Agitadores sin conciencia de Patria y sin sentimientos de nacionalidad pretenden dividir al país *utilizando malignamente a los indígenas de la Sierra*. (...) A estos agitadores irresponsables les pondremos en vereda, porque nadie tiene el derecho a perturbar la paz en el país y *soliviantar* a los indígenas y campesinos (Guerrero en Muratorio 1994, 197).

A partir de junio de 1990 los pobladores urbanos, en la intimidad de sus hogares, cambiaron la connotación que tenía de los indígenas pues los vieron tomarse carretera, cortar caminos, paralizar el tránsito, desabastecer mercados, tomarse haciendas e increpar a los medios y a la sociedad. “el levantamiento indígena cuestionaba al Estado mismo, sus aparatos e instituciones, al sistema de dominación” (Bustamante en Cornejo 1991, 106).

El levantamiento indígena de 1990 significa la interpelación al funcionamiento de la sociedad ecuatoriana con resonancia a lo largo de Sudamérica.

El "levantamiento indígena nacional" de 1990, acto político a la vez que ritual, en el que los indígenas de hoy en día encarnaron, puso de relieve un hecho social inédito desde mediados del siglo XIX: quienes manifestaban, hombres y mujeres, dejaron de ser *sujetos* de un estado. Afirmaron su condición de agentes sociales que exigen no solamente pleno acceso a derechos ciudadanos, sino reconocimiento de derechos colectivos como "pueblos"(Guerrero en Muratorio 1994, 241)

La presencia indígena en el país aparece de manera abrupta ante la mirada de la población blanco–mestiza en los medios de comunicación. Por primera vez los indígenas son parte de las noticias de primera plana, la imagen del indígena buen salvaje se desdibuja y se visibiliza la presencia de un pueblo organizado:

Lo que sucedía en los medios de comunicación reflejaba una realidad sociológica que era, así mismo, el primer resultado del levantamiento indígena: por primera vez, de una manera generalizada los habitantes urbanos del Ecuador cayeron en cuenta de la existencia de los indios, de que estaban allí y compartían el espacio nacional [...] que constituían una amenaza para su tranquilidad (Bustamante en Cornejo 1991, 106).

En términos de representación, el levantamiento indígena se inscribe como un hito de la crisis de la representación en el país.

“las secuencias de Ecuavisa de los miles de indios con sus ponchos rojos corriendo, en oleadas, hacia los camarógrafos -es decir, hacia los espectadores- simbolizaron dramáticamente la situación” (Bustamante en Cornejo 1991, 105).

Se evidencia el debilitamiento de visiones totalizadoras de identidad nacional y de universalización de pensamientos, si bien el lugar de enunciación sigue siendo los medios que tienen el poder de representar, en los ecuatorianos se marcó la presencia de un nuevo indígena. Uno que también tiene el poder de enunciar, exigir y de representarse, aunque en los discursos del poder se sostiene la idea que los indígenas fueron manipulados, las respuestas por parte de los indígenas son contundentes y los mismos medios lo recalcan: “tenemos una cabeza para pensar y madurez para tomar decisiones” expresión de Blanca Chancoso en la toma de la Iglesia de Santo Domingo. (El Comercio, 06 de junio de 1990).

Desde el levantamiento del 90, el movimiento indígena disputa el sentido de las representaciones. Se evidencia la cuestión de la etnicidad como puntal de la identidad nacional y, proclamando los quinientos años de resistencia al colonialismo, se plantea, en palabras de Muratorio, convertirse en los imagineros de sí mismos, “devolver la palabra” y dotar de significación al ser indígena, utilizando varios soportes tecnológicos, entre ellos el cine comunitario y el audiovisual.⁴⁵

Si bien la representación dominante se mantiene en los que tienen el poder, desde el movimiento indígena surgen otros modos y, con la tecnología audiovisual al alcance, ésta se vuelve una aliada para documentar lo que los medios de comunicación silencian y, con el relato desde el otro, la representación visual de lo indígena se modifica. Los indígenas “tratan de abrir los espacios sociales y políticos que le permitirán una definición más autónoma de la identidad” (Muratorio 1994, 112).

La imagen estereotipada de lo indígena que justificó y legitimó el oprobio de siglos entró en crisis, como entró en crisis el orden social que Andrés Guerrero denomina como feudal, dando paso a un orden social moderno y capitalista que asume el poder político, económico,

⁴⁵ Las producciones comunitarias “son aquellas que atiendan las necesidades de los pueblos y nacionalidades indígenas, montubios, afro ecuatorianos o grupos de atención prioritaria [...] que compartan vínculos de identidad, memoria y discurso” (Convocatoria Fondos de Fomento a la Cinematografía 2013, 26). El cine comunitario emerge como un instrumento de acción de la comunicación y presencia de las colectividades y pueblos que buscan decir y hablar con su propia voz. “Es una herramienta de autoafirmación y recreación de sus imaginarios históricos, de su identidad y pertenencia, y es también una manifestación cierta de la fuerza vital de la comunidad, como historia articuladora de un nosotros que busca romper el histórico cerco de silencio al que fue sometido como sujeto colectivo. (Álvarez 2012, 20)

social y de representación.

Blanca Muratorio (1994) afirma que “la erosión del sostenido poder semiótico había comenzado a ser cuestionado en el país” (Muratorio, 114). George Marcus sostiene que “pierden los medios apropiados para describir la realidad” porque surgen otros agentes sociales que producen un nuevo relato (Marcus y Fischer 1986, 29).

Así, la representación en el cine y el audiovisual indígena codifica nuestra presencia de otra forma, dotando de significación propia a la imagen de lo que somos para *nosotros* y para los *otros*, ligada al objetivo de construir relaciones interculturales en una realidad que definimos como de diversidad cultural:

Los diferentes sistemas de representación desarrollados por cada cultura y en cada momento histórico son dispositivos de comunicación social que no sólo reproducen la diversidad de puntos de vista sobre la realidad, sino que, al mismo tiempo, determinan las pautas perceptivas con que establecemos nuestras relaciones con el entorno (Masoliver y Arguimbau en Ardèvol y Muntañola 2004, 233).

Los productos audiovisuales indígenas, entonces, son el registro de la auto representación que hacemos los indígenas.

El documental *el Levantamiento indígena del inti raymi (1990)*⁴⁶, un corte editado por la Confederación de Nacionalidades Indígenas de Ecuador – CONAIE y el Centro de Estudios y Difusión Social - CEDIS recogen la voz y las acciones de la población indígena organizada durante el levantamiento, y en él queda registrado el posicionamiento con voz propia de los indígenas.

Surge con este documental, el video indígena como testimonio de la vida, las costumbres y las luchas indígenas desde sus propias necesidades expresivas, proceso que conduce al Festival Continental de Cine y Video de las Primeras Naciones Abya-Yala que la CONAIE organizó nueve años después, en 1999.⁴⁷ Desde la proclama sobre *el derecho a la creación y recreación de la imagen propia*, porque comprendimos que hay muchas maneras de mirar y

⁴⁶ Levantamiento indígena del inti raymi (1990) es un documental de 36 min. realizado por el Centro de Estudios y Difusión Social CEDIS quienes aportaron con el financiamiento y la CONAIE como productora.

⁴⁷ Recalco en este sentido el primer filme realizado desde la mirada indígena *Yapaylla (1988)* de Alberto Muenala cuya representación rebasa el esencialismo del indigenismo.

de mirarnos, las condiciones sociales, políticas y culturales de los pueblos han tomado nuevos rumbos.

En el 2008, los ecuatorianos mayoritariamente votamos por una nueva Constitución. En ella dejamos sentado que Ecuador es un estado plurinacional e intercultural, con lo cual se abrió una vía ancha para resignificar nuestra presencia en todas las dimensiones culturales. Cada paso en esta dirección es de tensión política y social, dependiendo de los énfasis que se ponga a cómo se entienda la plurinacional o a la interculturalidad. Por ejemplo, desde el enfoque de la plurinacionalidad, unos actores buscan un espacio de indígenas para indígenas en la institucionalidad estatal –universidad indígena, educación indígena, salud indígena, justicia indígena, religión indígena, crédito, asistencia técnica, mercado indígena, etc.-; mientras otros propugnan la concreción y vigencia de la igualdad étnica, de la inclusión, la protección de derechos humanos individuales y colectivos, en políticas, en el ejercicio de la gestión pública por parte de los indígenas y en programas y proyectos que implemente la maquinaria estatal central y descentralizada a nivel nacional. Lo uno no molesta a la sociedad ecuatoriana porque perpetúa el segregacionismo y lo institucionaliza y abona en favor de las diferencias de las nacionalidades y pueblos en particular y en conjunto; lo segundo hiere el estatus quo segregacionista de la sociedad ecuatoriana que ha naturalizado nuestra presencia en situación de subordinación y se indigna cuando debe tratar con indígenas en roles de dirección y decisión (Manuel Gómez, entrevista de 11 de mayo de 2018).

Ciertamente, resuena un sujeto con ser propio en el imaginario colectivo. Pero, sigue presente el segregacionismo como fenómeno social y político y surge una imagen nueva de lo indígena en los sectores dominantes: hoy por hoy, se potencia la imagen exótica de lo indígena como oferta del negocio capitalista del turismo.

1.5.4. La representación audiovisual de lo indígena con los indígenas

En 1987, como un reflejo del progresivo crecimiento del movimiento indígena, nace la Corporación Runa Pacha Sapi, Rupai - RUPAI con el objetivo de impulsar la educación bilingüe; pero, redirige sus líneas de acción hacia la comunicación como eje fundamental, y, en ella, Alberto Muenala produjo los cortometrajes de ficción *Yapaylla* (1988) y *Ay Taquiku* (1989) rodados en la provincia de Imbabura (Bermudez 1995, 268).

Luego del Levantamiento Indígena del 90, se acelera la producción audiovisual.

El cine indígena en Ecuador va de la mano con el florecimiento del movimiento indígena.

“Los pueblos Indígenas proclamamos nuestro derecho a la recreación de nuestra propia imagen” (Mora 2012, 12).

En la década de los 90, los pueblos originarios de Latinoamérica asumieron oficialmente como herramientas políticas de comunicación para la descolonización al cine y al audiovisual. En 1992, Alberto Muenala registra la marcha de 500 km hacia Quito de la Organización de los Pueblos Indígenas de Pastaza - OPIP que da lugar al documental “Allpamanta, Causaymanta, Jatarishun” (1992), el cual constituye una ruptura entre la producción convencional que favorece la autoría individual y la producción comunitaria y, con ello, expresa una de los primeros cuestionamientos a la representación colonial de lo indígena. En entrevista de 2016, Muenala afirma que buscaba romper con las lógicas de denominación y representación haciendo un cine desde el ser *kichwa*, como expresión de su identidad; pero, también como pauta de producción cinematográfica, que rompe con la pauta dominante en los documentales de descripción y de explicación (Marcus y Fischer 1986, 34). Es un paso en la decolonización de la producción y de la imagen. En “Allpamanta, Causaymanta, Jatarishun” el sujeto protagonista es colectivo –la OPIP- que responde a la lógica y acción comunitaria. Alberto Muenala, quien produjo cuatro películas entre los años ochenta y noventa:

En diciembre de 1994, en la ciudad de Quito y en cuarenta comunidades de los pueblos y nacionalidades de Ecuador, se realiza el I Festival Continental de Cine y Video de las Primeras Naciones de Abya Yala que reivindica *el derecho a la creación y recreación de la imagen propia*⁴⁸ y reivindicar “nuestro derecho al acceso y apropiación de las nuevas tecnologías audiovisuales” (Mora 2012, 12). Este festival volvió a realizarse por cuatro ocasiones y, como resultado de esta iniciativa, la CONAIE se dota de una videoteca con más de 500 obras de cine indígena de distintos países.

En 1995, Alberto Muenala produce el corto de ficción Mashikuna. Cabe indicar que sus cortometrajes obtienen premios y reconocimientos en festivales, como el Festival de Cine Sundance, el Festival Internacional de cine documental Yamagata y el Festival internacional de cine d’Amiens y en 1996 Se produce “Habla la madre tierra”.

Al estipularse en la Constitución de 1998 el carácter pluricultural del Ecuador, se ensancha el camino para el cine de Pueblos y Nacionalidades.

En este nuevo milenio, Ecuador sufre una transformación importante como Estado en materia de igualdad, interculturalidad y plurinacionalidad. Como parte de esta transformación, se amplía el acceso a la educación formal e informal y fomenta la producción en el campo

⁴⁸ Declaración del I Festival Continental de Cine y Video de las Primeras Naciones de Abya Yala, Quito, 1994.

cinematográfico y audiovisual. El nuevo siglo empieza con “Allpamanta” (2000) , “Mi derecho a la educación” (2000), “Ritual a la tierra” (2002) y “La revolución inconclusa” (2003) de Samy Pilco, kichwa Puruhá.

“Soy defensor de la Selva” (2003) de Eriberto Gualinga visibiliza la mirada desde la Amazonia, con un cine de denuncia, esta realización abarca temas en torno al conflicto petrolero en el gobierno de Lucio Gutiérrez; años seguido en el 2004 desde una propuesta distinta el colectivo Sinchi Samay, coordinado por William León produce el drama “Una navidad para pollito” y “Nostalgia de María” y un corto de terror denominado “Antu Aya”.

En el año 2006 Eriberto Gualinga vuelve a la pantalla con “Sacha Runa Yachay”, y Marcelo Chimbolema entra en el escenario con “Economía política”, lo acompaña Warya Coro con “Nuestras vidas no están en venta” ambas producidas por la Conaie.

“Una navidad para pollito 2” (2007) de William León da continuidad al proceso de Sinchi Samay, mientras Marcelo Chimbolema nuevamente apoyado de la Conaie presenta “Memorias sobre la sabiduría ancestral de lo yachaks” (2007), Joshi Espinosa presenta un conflicto personal que identifica a su pueblo Otavalo “Mi Ayllu” (2007), este año lo cierra Alberto Muenala que produce “Hombres y mujeres de sabiduría” (2007).

En el 2007, la CONAIE, CLACPI⁴⁹, la Corporación RUPAI, con fondos de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI) y el aval de la Universidad Intercultural Amawtay Wasi, realizan el Primer Curso de Profesionalización de Comunicadores Indígenas a nivel nacional. En este curso, alrededor de veinte jóvenes de diversos pueblos y nacionalidades se capacitaron en radio y producción audiovisual y el uso de las nuevas tecnologías de comunicación. Este curso estimula varios procesos de producción de audiovisuales indígenas. Entre el 2007 y el 2008, se produjo cuatro cortometrajes de ficción, *La Yumba*, que es de mi autoría, “*Paktara*” de Patricia Yallico del pueblo Waranka, “*Shina*

⁴⁹ Esta Coordinadora nació como Comité Latinoamericano de Cine y Video de los Pueblos Indígenas (CLACPI), como un producto del I Festival Latinoamericano de Cine y Video de los Pueblos Indígenas que se realizó en México en 1985. Estuvo conformada por cineastas, antropólogos y científicos no indígenas. Recién en 1996, bajo la coordinación del zapoteco Juan José Flores, hubo participación indígena, que abrió un periodo de “nuevas temáticas y nuevas miradas”, según el decir de Vincent Carelli (2013) CLACPI, ahora, Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas, está conformada por diversas organizaciones indígenas y no indígenas de varios países de América Latina. Su plan de trabajo está enfocado en la comunicación integral y tiene como proyección la capacitación, producción y difusión de cine y video indígena.

Mari” de Blanca Alba del pueblo Kayambi, y dos del pueblo *Otavalo* “Cuando te vuelva a ver” de Humberto Morales y “*Malki*” de Narcizo Conejo. Estos cortometrajes sirvieron como pretexto para forjar el encuentro con gestores indígenas del audiovisual y el cine como un ejercicio de resistencia a la mirada colonizada que nos representaba.

En el 2008, como parte del proceso de fortalecimiento en comunicación de la CONAIE, nace la Corporación de Productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos CORPANP, que se integra a la CLACPI. Entre los años 2009 y 2010 la CORPANP, desarrolla la serie audiovisual denominada KIKINYARI, la serie suma un total de 24 producciones audiovisuales de 24 minutos cada uno, realizado por diferentes representantes de los pueblos y nacionalidades a nivel nacional.

En el 2009, nace la Asociación de Productores Audiovisuales Kichwas- APAK en la Sierra Norte, que incentiva la creación, a finales del 2014, de la Asociación de Productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos de Sucumbíos – APANANSE en la cual se aglutinan productores de las nacionalidades Siona, Secoya, Cofán, Shuar y Kichwa.

El 2010 se abre con la producción “El camino de las flores” de Eriberto Gualinga y “Ayllu” y “Bienaventurados” de Joshi Espinosa, continúa con la ficción “Llakilla Kushiku” de William León, y “Sisari” de Segundo Fuérez, entre los documentales encontramos “Mindalae” de Samia Maldonado, “Vivir con el Alcohol” de Diego Cabascando y “Pomaski, sitio de pumas” de Rocío Gómez; Segundo Fuérez explora la animación con su cortometraje “Yaku Viky”.

Una nueva serie de cortometrajes de ficción producidos por Rupai son realizados en el 2011: “Apaylla” de Diego Cabascando, “Ella” de Frida Muenala, “Fresca Juventud” de Humberto Morales, “Kuichi Punlla” de Segundo Fuérez. La ficción continúa con “Yachak” de Humberto Morales, y los documentales: “Mi río, Mi vida” de Maritza Chimarro, “Kikinyari” de Tupak Gualan y “Cotocollao: danzantes de vida” de Rocío Gómez.

En el 2012 la producción es más diversa y con más resultados, se produce “Descendientes de jaguar” de Eriberto Gualinga, “Un buen día” de Frida Muenala, “Urku Sisa” y “Pachamamita” de Leonardo Llumiquinga y Martha Aguilar; “Sapikuna” de Tupak Gualan, “Pillallaw” de William León, “Canto a la muerte” de Segundo Fuérez, “Mi pilche de chicha” de Rocío Gómez y se introduce en el mundo de la producción experimental con “El interior raymitico” de Diego Cabascando; “Munay” de Patricia Yallico y “Sumak Kawsay: una mirada desde los pueblos originarios” de la CORPANP.

En el 2013 se han rodado varias producciones que complementarían esta serie pensadas y realizadas desde los pueblos originarios, tenemos de Amaruk Kaysapanta “Kañaris, hijos de la serpiente” (2013) y “Kawsay Sacha” de Eriberto Gualinga.

El recorrido por el cine de los pueblos y nacionalidades continúa con la profesionalización de varios cineastas de distintos pueblos en el 2014 se produce el documental “Jaylli” de Patricia Yallico, “Otavalo Kanta Munani” producido por José Espinosa. En el 2016 se produce “Somos Pueblo” de Rocío Gómez y en el 2017 se estrena “Wawa” de José Espinosa y “Killa” de Alberto Muenala. Para el 2018 se preparan dos largometrajes: “Dolores, mil muriendo mil renaciendo” de Patricia Yallico y “Semillas de Lucha” de Eliana Champutiz.

En la actualidad, la producción cinematográfica de los pueblos y nacionalidades ha llegado a varios festivales y muestra a nivel nacional e internacional. Sólo la película Killa he llegado a salas.

1.5.5. Apropiación de la tecnología cinematográfica y audiovisual

Para Angélica Mateus, los pueblos originarios se empoderan de las prácticas audiovisuales en Sudamérica desde la década de los ochenta. Según Faye Ginsburg, esto comienza a ocurrir a partir de los años sesenta debido a tres factores: a) el fin de la era colonial, b) la radicalización de jóvenes investigadores, y, c) la revalorización de la voz nativa (Ginsburg en León 2015, 5).

La primera experiencia de acercamiento de los indígenas a las herramientas audiovisuales ocurrió a mediados de los años setenta, cuando la comunicadora Sol Worth y el antropólogo John Adair, ambos estadounidenses, instruyeron en el arte cinematográfico a un grupo de doce mujeres y hombres navajos en una reserva en Arizona. Buscaban realizar películas desde la necesidad del grupo cultural tratando de determinar si el mundo indígena promueve otra lógica de narrativa y estética del cine. En los años setenta, el antropólogo Timothy Asch emprendió un proceso de enseñanza de los medios audiovisuales a los Yanomamos (Venezuela) al uso de la tecnología audiovisual, tras comprender “la importancia del control de la imagen por parte de los indígenas” (Bajas 2005, 4).

Durante los años ochenta, antropólogos y cineastas no-indígenas entregaron la tecnología y enseñaron a usarla a los indígenas que colaboraban con ellos como productores de campo o como actores y en la medida que ganaban destrezas y asumen roles en el equipo de producción y realización como asistentes, fotógrafos, sonidistas, directores.

En Bolivia, lo hizo Iván Sanjinés del Centro de Formación y Realización Cinematográfica; en Brasil, sobresale el trabajo de Vicent Carelli y el proyecto Video en las Aldeas; en México, Guillermo Monteforte y Javier Sámano del Archivo Etnográfico Audiovisual. En Ecuador y Chile, la CLACPI inicia este proceso de apropiación tecnológica.

Durante los años noventa y los primeros años del 2000, la Fundación Heins Seidel, principalmente, ofrece becas de estudio para jóvenes indígenas que posibilitan el ingreso a las escuelas de formación audiovisual que se habían constituido en varias universidades de Quito. En la misma década, se creó el Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas en la Universidad San Francisco de Quito (1992), el Instituto de Artes Visuales – IAV (1996), y, en este siglo, se abrieron el Instituto de Cine de Quito INCINE (2005) y la Escuela de Cine de Universidad de las Américas (2014). Con este impulso, surge una nueva generación de realizadores indígenas profesionalizados en cine y audiovisual en universidades especializadas.

Como lo mencioné en 2007, se llevó a cabo el Primer Taller de Profesionalización de Comunicadores Indígenas, organizado por la Corporación RUPAI y la CONAIE, financiado por la Agencia Española de Cooperación Internacional-AECI (España, Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación), que contó con la presencia de jóvenes indígenas que promovieron, poco tiempo después, como realizadores audiovisuales, varias acciones sobre la política pública en torno al cine y a la comunicación.

Estos jóvenes, sumados a los procesos de profesionalización universitaria, alimentaron, desde una búsqueda con miradas diversas, la necesidad de tener una propia producción de cine con palabra e imagen también propias.

Una vez lograda la herramienta, se quebrantó las convenciones de creación y producción que habían dominado la cinematografía hasta esos años. Las películas indígenas desafían el “persistente mito de que los pueblos indígenas han desaparecido o que carecen de capacidad para tomar el control de su imagen” (Córdova 2011, 82). Se documenta historias subalternas (Córdova 2011, 102) y se denuncia conflictos sociales.

No solo la apropiación de la tecnología posibilita la autorepresentación. Es necesaria la formación en el campo cinematográfico y audiovisual, el fomento a la producción, la discusión teórica sobre los modos de representación de lo indígena. Es necesario, además, un equipo humano dedicado al logro de estas condiciones.

En 2013, se crea la Secretaría Nacional de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación -SENESCYT⁵⁰. Esta secretaría implementa un sistema de becas⁵¹ que amplía grandemente el acceso de un creciente número de jóvenes estudiantes de distintos pueblos y nacionalidades indígenas del país a escuelas de comunicación y formación audiovisual.

Este impulso promueve la discusión teórica sobre la representación y los procesos de descolonización de la imagen y de la mirada de lo indígena.

Así se sembró las semillas para ahora hablar del cine y el audiovisual como un “bien colectivo” (Mora 2014, 109).

Así, comenzó la búsqueda que hacemos para dotarnos de un significado propio, según la conciencia del ser indígena. Para Elisenda Ardèvol, “lo que importa del signo visual es el significante ya que juega un papel determinante en la circulación de imágenes sociales y en la lucha política por el significado” (Ardèvol 2006, 305), dado que “las imágenes nos ofrecen interpretaciones y narrativas sociales, que desde siglos precoloniales iluminan este trasfondo social y nos ofrecen perspectivas de comprensión crítica de la realidad” (Rivera 2010, 20).

En dicha búsqueda, la cosmovisión kichwa, la lógica comunitaria, derivada de las formas organizativas del trabajo y la economía en la serranía y la trasmisión oral, se convierten en herramientas de referencia para establecer la matriz de la autorepresentación de los realizadores indígenas, aunque ninguna de estas herramientas puedan considerarse como definitivas, dado que, a medida que se profundiza en la comprensión de nosotros mismos, surgen muy variadas cosmovisiones, lógicas de trabajo, formas de trasmisión de los saberes que rebasan estas herramientas.

⁵⁰ El artículo 183 de la Ley Orgánica de Educación Superior, establece entre las funciones de la Secretaría Nacional de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación: “f) Diseñar, administrar e instrumentar la política de becas del Gobierno para la educación superior ecuatoriana; para lo cual coordinará, en lo que corresponda, con el Instituto Ecuatoriano de Crédito Educativo y Becas”. Ley Orgánica de Educación Superior.

⁵¹ El artículo 183 de la Ley Orgánica de Educación Superior, establece entre las funciones de la Secretaría Nacional de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación: “f) Diseñar, administrar e instrumentar la política de becas del Gobierno para la educación superior ecuatoriana; para lo cual coordinará, en lo que corresponda, con el Instituto Ecuatoriano de Crédito Educativo y Becas”. Ley Orgánica de Educación Superior.

Capítulo II

Teórico – metodológico

Este capítulo tiene por objetivo plantear la discusión teórica para analizar cómo los modos de representación en el audiovisual indígena construyen procesos de autorepresentación y afianzan identidades, el punto de discusión inicial implica determinar cómo los grupos dominantes produjeron un sentido de lo que somos y cómo a partir de procesos de empoderamiento de la imagen se alcanzan niveles de autorepresentación que consolidan

nuestras identidades como indígenas. Para esta discusión se aborda las siguientes categorías: la representación y la autorepresentación que son entendidas como la cosmovisión.

Los modos de representación y producción facilitan la discusión para identificar las formas de creación del cine indígena y cómo se procura consolidar desde el proceso y el resultado de los filmes la identidad de los pueblos originarios. El análisis se profundiza también en la identidad y las concepciones políticas y filosóficas que los realizadores indígenas tenemos como base para consolidar las producciones audiovisuales en pos de la construcción de nuestras identidades.

2.1. Los modos de representación cinematográfica y audiovisual indígena

Al hablar de cine, video o audiovisual indígena, se alude a modos de representación y de producción desde concepciones de vida diferentes con relación a los modos que tiene la representación y la producción convencional del cine y el audiovisual, en términos capitalistas y propios de las culturas de las sociedades capitalistas. Además, se alude al hecho de que estos modos indígenas tienen una posición política en el tratamiento de la imagen y los recursos narrativos del cine, en las formas de producción, y, porque, dotándose de palabra, haciéndose una propia imagen, cuestionan la mirada colonial sobre lo indígena y se hacen un lugar en el imaginario social como sujetos históricos.

Bill Nichols, en *La representación de la realidad* (2011) e *Introducción al Documental* (2013), sostiene que las modalidades de representación “identifican las principales divisiones históricas y formales dentro de la base institucional y discursiva de forma que complementan los estudios de estilo, pero basándolos al mismo tiempo en prácticas materiales” (2011, 54). Sugiere que éstas tienen el objetivo de evidenciar una perspectiva de la realidad pues las modalidades de representación “son las formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes” (2011, 65).

Sin olvidar que la mirada del realizador determina qué se dice, cómo se muestra, y quién tiene el poder de la palabra, porque “la modalidad implica cuestiones sobre la autoridad y la credibilidad del discurso” (Nichols 2011, 67), Nichols afirma que “cada modalidad (de representación) establece una jerarquía de convenciones o normas específicas que sigue siendo lo bastante flexible como para incorporar un alto grado de variación estilística,

nacional e individual sin perder la fuerza de un principio organizativo” (Nichols 2011, 53).

Propone seis categorías para clasificar los modos de representación en la práctica documental (Nichols 2013, 175-176), a través de las cuales se describe rasgos, comportamientos, valores y creencias para que los espectadores lleguen a comprender una realidad cultural:

- Modo expositivo, donde se utiliza la voz en off para llegar de manera directa al espectador,
- Modo poético, que “hace hincapié en los ritmos y patrones visuales y acústicos, y en la forma general de la película”,
- Modo observacional, que representa como si la cámara no estuviera presente;
- Modo participativo, donde se interactúa de manera directa con los actores sociales;
- Modo reflexivo, que “llama nuestra atención respecto a las convenciones del cine documental y a veces sobre metodologías como el trabajo de campo o la entrevista”, y,
- Modo expresivo, que expresa el compromiso del documentalista con los actores sociales.

Elisenda Ardèvol (2006), por su parte, apoyada en los modos expuestos por Nichols y Crawford, categoriza la producción cinematográfica según “la forma de filmar y de editar las imágenes” -cine expositivo, cinema verité, direct cinema y observacional-; y, en las formas de producción o de acuerdo a “la relación que el cineasta establece con la técnica cinematográfica y los sujetos filmados” -cine participante, cine reflexivo y autoreflexivo, el cine evocativo y cine de-construccionista (Ardèvol, 2006, 74). Ella dice que “el modo de representación es la forma en que se configura la película, incluye el estilo de filmación y edición del material, así como el modelo de colaboración durante la producción” (Ardèvol 2006, 54).

Suponen distintas formas de aproximación cinematográfica a la realidad social y cultural, distintas formas de mover y colocar la cámara, distintos niveles de colaboración y las diferentes consideraciones epistemológicas, éticas e ideológicas sobre el rol de la cámara en el campo y en la función del cine etnográfico (Ardèvol 2006,72).

Entonces, con todo lo dicho hasta aquí, el cine indígena es una experiencia comunicativa que no puede entenderse como un simple ejercicio artístico ni de representación de la realidad, sino como una estrategia política perfilada e intencionada desde un sujeto concreto –los indígenas- y “con un ideal de cambio en los paradigmas civilizatorio de nuestra sociedad” (Mora 2015, 29).

Al plantearse desde el cine y el audiovisual un proceso de autorepresentación indígena desde los realizadores indígenas, comienza el relato desde la propia mirada y con una palabra que expresa nuestra conciencia simbólica y estética. Lo hacemos con lo que sabemos, Saywa Escola en entrevista con la autora, 2016:

Tomamos una cámara y grabamos lo que nos parece importante para resguardar la memoria de los taitas y mamas, no interesa si lo hacemos técnicamente bien, solo grabamos

Por esta vía, percibimos poco a poco especificidades nuestras:

Se levanta una filosofía de la liberación, de la periferia, de los oprimidos, la sombra que la luz del ser no ha podido iluminar. Desde el no ser, la nada, el otro, la exterioridad, el misterio de lo sin sentido partirá nuestro pensar (Estermann 2009, 18)

Aunque “hemos sido alfabetizados en un tipo de visualidad” (Bajas 2013, 15), bajo la premisa de que el cine es un lenguaje universal que, además, debe ser digerible para el espectador, nos damos cuenta también que nuestras representaciones cinematográficas son otras formas de entender el mundo, son otras maneras de conocer, son otras interpretaciones y representaciones de los hechos, viéndonos urgidos a ahondar en la experiencia vivencial, de donde surgen “códigos, simbologías e imaginarios, que van construyendo el discurso del relato audiovisual así como la historia” (Bajas 2013, 14). En un cortometraje realizado por la CORPANP, *Sanación con ayahuasca y floripondio*, Eliana Champutiz apela a los modos expositivo, poético y performativo para mostrar el hecho intangible.

Otro ejemplo de lo mismo es el documental *Shuar, una cultura milenaria* de Tony Etza, donde todo transcurre de “manera natural”, como si no hubiera una cámara ni presencias ajenas, las personas de su comunidad interactúan con él y, por ende, con el espectador, exponiendo sus asuntos sin mayor dificultad. En la secuencia, donde toman floripondio, se ve que nadie actúa, ni es dirigido porque saben lo que están haciendo, se monta una performance de guerreros y cazadores que están viendo coetáneamente quienes han tomado el alucinógeno. Según Estermann, para las culturas indígenas, “el símbolo predilecto no es la palabra, ni el concepto, sino la realidad misma en su densidad celebrativa semántica” (Estermann 2009, 106), así que el audiovisual viene a ser un soporte tecnológico que registra el lenguaje cultural de los pueblos en su código de comunicación, con lo cual puedan comunicarse entre sí, reconocerse, sin pasar necesariamente por la escrituración.

Además, el audiovisual posibilita comprender el lugar que ocupan los sueños como guía para la toma de decisiones en la vida cotidiana y para mostrar lo que soñamos, cómo los interpretamos y cómo nos guiamos por ellos. “Los sueños desde la antropología son entendidos como una producción social y cultural que forma parte del imaginario y simbolismo de las sociedades” (Rivera 2013, 26). El largometraje *Killa* pone en escena un sueño que el director Alberto Muenala tuvo, en el cual halló las respuestas para una escena que no sabía cómo desarrollarla.

Así que el documental audiovisual indígena se apoya en la ficción para mostrar la realidad intangible con la cual interactuamos y, al hacerlo produce un nuevo modo: el docu-ficción.

Al examinar la autorepresentación, donde “se insertan las visiones propias, las experiencias de vida, los imaginarios y modos de expresión ancestrales” (Bajas 2013, 13), Schiwy sostiene que el audiovisual indígena “se da entre distintos sistemas epistémicos subalternizados a través de la colonización y sus legados, y también entre estos sistemas subalternos y el occidental dominante” (Schiwy en Walsh 2002, 121), expresando un ser culturalmente sincrético; es decir, no habría cine indígena en estricto sentido, sino cine mestizo.

Este proceso de autorepresentación tuvo que ver con la apropiación por parte de los indígenas de la tecnología cinematográfica y audiovisual que compagina con la oralidad de la población indígena, sin la cual no era posible recrear la significación del ser indígena.

2.2. De la representación a la autorepresentación desde la mirada indígena

El recorrido por devolvernos la palabra y expresar una imagen digna de los que somos, es la respuesta de asumir que tenemos diversas formas de mirar y de mirarnos, desde que se proclama la reivindicación del derecho a la creación y recreación de la imagen propia, las condiciones sociales, políticas y culturales de los pueblos toman nuevos rumbos. Así tras un largo proceso de luchas por la reivindicación del ser indígena, en el 2008 la Constitución del Ecuador reconoce al país como un estado Plurinacional e Intercultural, tiempo en que se afianza la necesidad de resignificar conscientemente y desde una posición política nuestros procesos de reconocimiento y autodeterminación, pese a la proclama de la Constitución, el trabajo desde el audiovisual se ha gestado como proceso que aún no logra mayor incidencia en la política pública, lo que hemos logrado palpar es que nuestra necesidad de pasar de la representación a la autorepresentación, en lugar de propender un trato “diferente” se ha

sostenido un trato jerárquico valorizando las obras indígenas según una “calidad” que ni la misma institución logra cualificar.

Sumado a lento proceso de reivindicación política, social, cultural y económico que vive el Ecuador con respecto al desarrollo de las artes cinematográficas y la creación audiovisual desde las instancias públicas, las necesidades de resignificar nuestra presencia se ve opacada por el consciente o inconscientemente el colonialismo expreso en la prácticas de los algunos cineastas que en la actualidad usan la imagen del indígena como relleno o figurantes limitándonos a labores que en el imaginario social son peyorativas, tal es el caso de “Feriado” (2013) de Diego Araujo donde el rol de la mujer indígena es el que hacer doméstico; de la misma manera Tania Hermida en su película “En el nombre de la hija” (2013) recalca el rol de lo indígena apegado a lo campesino y al quehacer doméstico.

Pese a que el sistema dominante sigue ganando territorio, desde nuestras prácticas prevalecen y nos configuramos políticamente volviéndonos una molestia porque no logran encajarnos, uniformarnos o alinearnos, el sistema dominante no consigue borrar de nuestra memoria que existen otras posibilidades de relacionarnos con la vida. En el imaginario social indígena prevalecen los principios de la cosmovisión como una expresión del ordenamiento del mundo a través de la relación del ser humano con el cosmos. La cosmoexistencia como sentir y hacer sigue presente en los runas y se consolidan en las prácticas cotidianas, pero también en las artísticas.

Bajo este sentido, la cosmovisión es el otro “paradigma” desde el cual se plantea entender el proceso de autorepresentación en el audiovisual indígena, considerar que los realizadores indígenas tenemos una matriz cultural apegada a la lógica comunitaria, que actuamos gracias la memoria colectiva, y que en nosotros se activa el imaginario social como indispensable para leer las producciones realizadas desde distintas necesidades de representación y bajo un paraguas de colaboración amplio. Por este motivo considero importante anotar lo teorizado, desde el sentir propio y de mis compañeros realizadores indígenas, los principios sustanciales de la cosmovisión andina.

2.2.1. La concepción del tiempo – espacio

La dimensión espacio – temporal, en la cosmovisión andina implica entender “la teoría de la pacha”. “Pacha es la unidad de espacio y tiempo, de la existencia material e inmaterial. Es la

historia donde interactúan los agentes que originan los sucesos, sociales, naturales y cósmicos” (Castañeda 1994, 76). A la espacialidad corresponde tres niveles el Hanan Pacha, el Kay Pacha y el Uku pacha que son el lugar de arriba, de aquí y de abajo respectivamente. Y con respecto al tiempo, comprende el Kayna pacha, el tiempo pasado, el Kay pacha, el tiempo de ahora y el Kamuk pacha el tiempo que está por venir. Bajo este sentido el tiempo y el espacio configuran una relación dialéctica “el tiempo para los indígenas es cíclico, su desarrollo se desenvuelve en una progresión en espiral. Las binariedades se suceden constantemente en el ciclo de la existencia” (Aguirre 1986, 14).

Es significativo recalcar que el audiovisual y el cine se han convertido en una forma práctica y hasta pedagógica de evidenciar y explicar los axiomas fundantes de la cosmovisión. El video “Sumak kawsay: una mirada desde los pueblos” realizado por la CORPANP, es un ejemplo, su premisa en la ficción evidencia la presencia de los tres tiempos – espacios; ya que este video grafica la concepción que tenemos de ellos, constituyéndose en una expresión teórica y práctica de la cosmovisión; al espacio-tiempo se lo comprende dividido en tres dimensiones, el tiempo de arriba que se conjuga con la sabiduría, en la película se representa como la mujer – cóndor; el tiempo del centro que se relaciona con los sentimientos, representada por la mujer - serpiente y el tiempo de abajo que promueve el hacer, reflejado en la mujer – jaguar. Esta concepción sobre el tiempo - espacio es el resultado de la oralidad y de la práctica cotidiana.

Con respecto al tiempo como medida, sostengo que los pueblos ancestrales de lo que ahora es Ecuador, vivieron armonizados con el tiempo natural, siguieron el camino de la luna, que determina trece meses de 28 días, fraccionados en cuatro tiempos lunares de siete días cada uno: luna creciente, luna llena, luna menguante y luna tierna. Cada uno de estos tiempos tiene influencia directa en los acontecimientos de la tierra y cada mes lunar tiene las mismas características, creando una noción de circularidad en la conciencia del tiempo, es decir, avanzamos en círculo y cuando llegamos al principio saltamos a una órbita distinta. En la ritualidad andina, la cosmovisión con respecto al tiempo, es una práctica constante, “la luna y la tierra son una unidad cosmogónica más poderosa que el sol [...] pues están vinculadas en relación directa con la vida cotidiana del ser humano” (Aguirre 1986, 9).

2.2.2. Los cuatro elementos. Pilares de la vida.

El agua es la que permite limpiar tanto a los seres físicos como las cosas que no se pueden ver, el agua es quien canaliza las emociones para expresarlas y liberarlas, está asociada con el querer. Dentro los aspectos simbólicos referentes de la relación del ser humano con la tierra, “el agua está implicada con la vivencia del germen, la lactancia y regeneración” (Aguirre 1986, 9). Ella es símbolo de fertilidad y está estrechamente relacionada con la fecundidad.

El viento es que el que mediante el sonido influencia en los seres y provoca efectos estabilizadores en el cuerpo y en la vida, está asociado con el saber.

El fuego es el elemento que ayuda a transmutar las energías, es un símbolo de purificación, transformación y regeneración, está asociado con el poder.

La tierra es el símbolo de la permanencia y la presencia, está asociada con el hacer.

2.2.3. La concepción del mundo y del cosmos.

La cosmovisión andina es una práctica cotidiana que se expresa en los siguientes principios: El de la relacionalidad, el de la correspondencia, el de la complementariedad y el de la reciprocidad. Estermann (2009), explica que estos principios son complementarios y que unos pueden derivar de otros o pueden ser específicos. El principio de relacionalidad se basa en la integración, afirma que todo está relacionado o vinculado con todo, pues se acude a comprender que el para el mundo andino la entidad básica “no es un ente sustancial, sino una relación” (126). El principio de correspondencia, “explica que los distintos campos, o aspectos de la realidad se corresponden de una manera armoniosa” (136). El principio de complementariedad manifiesta “que ningún ente y ninguna acción existe monódicamente, sino siempre en su coexistencia con su complemento específico” (139). El principio de reciprocidad es basa en el equilibrio distributivo, “dice que diferentes actos se condicionan mutuamente de tal manera que un esfuerzo o inversión será recompensado” (45).

2.3. Procesos de autorepresentación

Al ser los pueblos indígenas culturas apegados a la ritualidad como práctica de vida, el proceso de autorepresentación mediante al audiovisual también cumple esta ritualidad. La mayoría de producciones, en especial los realizados por la CORPANP, designan un tiempo específico para el ritual de inicio al momento de rodaje, para armonizar al equipo técnico y sentir la bienvenida de los espacios y a los seres que habitan en las locaciones o las acciones

escogidas para entrar con las cámaras. Esta práctica previa a la obtención producto final es una acción que activa la conciencia y permite vivificar la cosmovisión que puede pasar desapercibida.

2.3.1. La cosmovisión emerge

Más de quinientos años los pueblos originarios hemos tenido la sutileza e inteligencia de mantener nuestra cultura en el ámbito privado, resguardamos la filosofía y prácticas de vida y nos construimos a pesar de los procesos políticos de dominación. Con la venida de los nuevos tiempos, las culturas empiezan a aflorar en el ámbito público, el cine y el audiovisual se convierten en uno de los aliados para este resurgimiento. Así lo demuestran una serie de producciones cinematográficas realizadas por cineastas y productores audiovisuales indígenas que siguen explorando nuevas formas de contarse.

Los procesos de empoderamiento son una larga historia, los levantamientos son una muestra, pero también surge una forma de apropiación más compleja, devolvernos el valor que tienen nuestros saberes y procuramos sustentar otras epistemologías. Así, “se levanta una filosofía de la liberación, de la periferia, de los oprimidos, la sombra que la luz del ser no ha podido iluminar. Desde el no ser, la nada, el otro, la exterioridad, el misterio de lo sin sentido partirá nuestro pensar” (Estermann 2009, 18). Así como resurge la filosofía, resurge la apropiación de nuestro derecho de imaginarnos y de reconstruimos de acuerdo a nuestra cosmovisión.

Al plantearse desde el cine y el audiovisual un proceso de autorepresentación se propone una crítica a la modalidad de representación y producción, y asumo la posición de la filosofía andina al surgir como una crítica a toda pretensión de verdad absoluta y universal. No comprendemos un lenguaje universal, porque implica un proceso de ideologización que inhibe nuestro poder de tomar la palabra y la imagen y tratarla de acuerdo a nuestra conciencia simbólica y estética. Entonces nos planteamos una alternativa de producción de la imagen que va más allá de los lineamientos occidentales.

Reivindicar las otras formas de entender el mundo, las otras epistemologías, las otras cosmovisiones son fundamentales para pensar en las otras formas de representarnos a nosotros mismos, y refutamos la absolutización de la manera de pensar occidental.

Planteamos en este sentido romper la lógica de la conceptualización de las formas de representar y profundizamos la experiencia vivencial desde donde se realiza el cine indígena, donde dejamos de ser objetos e interpelamos como sujetos activos que miramos nuestra

realidad “y desde esta perspectiva se incluyen códigos, simbologías e imaginarios, que van construyendo el discurso del relato audiovisual, así como la historia” (Bajas 2013, 14).

De esta manera sostengo que las primeras producciones de cine y audiovisual indígena de la CORPANP, responden a una necesidad inmediata de contar historias, y al igual que la filosofía andina no se construyen en base a una racionalidad metódica y sistemática determinada, sino que se manifiestan en cuanto se reconoce que se puede producir gracias a la suma de saberes y conocimientos acumulados desde la diversidad de lógicas de pensamiento. Se experimenta así una práctica clara de los pueblos ancestrales que la CORPANP denominaría “Minka de saberes”.

También es importante reconocer, que no todos los realizadores indígenas, evocan una práctica propia de su relación con el cosmos, por ejemplo William León cineasta del pueblo Puruha, tiene una amplia filmografía que en principio relata historias de narración popular como *Antuk Aya* (2004) y *Pillallaw* (2012), ambas en el género ficción de terror donde prevalece del idioma Kichwa en los diálogos; sin embargo, sus obras como *Una navidad para pollito* (2004) y su última producción “*Mama Samay*” (2018) más que la cosmovisión de su pueblo responden a sus prácticas religiosas.⁵²

Otro ejemplo es la posición que tiene el cineasta otavalo José Espinosa, quien sostiene que su producción cinematográfica no responde a la cosmovisión del pueblo indígena al que pertenece, su proceso migratorio y la religión que profesan sus padres lo alejó de las prácticas propias de su cultura. Sus filmes “*Mi ayllu*” (2007), “*Memorias*” (2009) y “*Ayllu*” (210), aunque utilizan elementos culturales del pueblo Otavalo como la vestimenta y sus historias enuncian conflictos personales propias de las dinámicas de los pueblos, el director niega la posibilidad de un cine desde la visión de los pueblos y nacionalidades.

Cómo este par de ejemplos lo demuestra la posición de los cineastas indígenas con respecto al cine que hacen es diversa, sin embargo sostengo que la mayoría de filmes indígenas emergen desde la memoria individual y colectiva y del imaginario social de los pueblos, cuyas prácticas están adormecidas, pero que buscan ser recreadas y pensadas como una herramienta para introducirnos en el imaginario propio y desde esa posición reescribir nuestras historias e

⁵² <https://www.expreso.ec/actualidad/pelicula-intercultural-cultura-spielberg-puruha-BA1839542>

imágenes para avanzar a la construcción de narraciones que remuevan la conciencia de la sociedad y fortalezcan los procesos que buscan alcanzar verdaderas relaciones interculturales.

2.3.2. La presencia simbólica. Las cosas que no vemos

Nos hemos acostumbrado a una sola forma de ver, en pretexto del lenguaje universal del cine “hemos sido alfabetizados en un tipo de visualidad” (Bajas 2013, 15). Y aunque existe el desafío en sostener una narrativa digerible para el espectador, hay una apuesta a generar producciones desde otros “modos de ver” y “otros modos de sentir”. Me pregunto cómo narrar lo que no vemos, pero sabemos que existe, cómo romper la idea “ver para creer” que maneja Occidente, si nosotros los pueblos originarios sabemos de la existencia de seres invisibles⁵³ que tienen palabra, pero no corporalidades visibles y comprensibles.

Entonces ¿Por qué la necesidad de seguir personificando seres espirituales para que los otros los vean? Entiendo ahora que nuestra vida está atravesada por las concepciones de la filosofía occidental que busca descubrir la realidad representada mediante conceptos, las cosas existen si puede ser nombradas. Por el contrario, según Estermann, en la cosmovisión andina la realidad está presente más allá de la representación conceptual, las cosas existen sin necesidad de ser nombradas, están presentes de forma simbólica pues “su primer objeto no es la adquisición del conocimiento teórico sino la inserción mítica [...] la realidad se presenta en la celebración misma (Estermann 2009, 104). Por eso nuestra esencia es ser seres festivos y rituales y expresarlo mediante distintos soportes, en ese caso el audiovisual y expresarlos desde el campo afectivo.

La racionalidad andina presenta simbólicamente el mundo mediante el ritual y la celebración, muestra la racionalidad de todo con todo, y no concede una preferencia al ver, sino que es emocional afectiva, esto significa que el runa andino siente la realidad antes que la conoce o piensa (Estermann 1998, 101).

Así las primeras producciones que presenta la CORPANP, tiene un modo de representación, que surge de la suma de los dos saberes, por un lado el que se construye desde adentro, es decir desde las comunidades donde se trabaja y desde la mirada propia de los realizadores

⁵³ Así denominan los habitantes de las nacionalidades amazónicas, en especial los Secoyas a los seres espirituales que habitan en la selva y se presentan en los sueños o en rituales de Ayahuasca.

indígenas, y por otro lado la mirada que plantea la universalidad del cine desde occidente, la amalgama de estas formas de representación, en el caso de “Sanación con ayahuasca y floripondio” de Eliana Champutiz, sugiere otras posibilidades de comprensión de la realidad, se evidencia una interacción del modo expositivo y poético, pero a su vez es performático con un aporte desde la mirada propia.

Otro ejemplo de evidenciar lo invisible, es el documental “Shuar, una cultura milenaria” de Tony Etza, productor de la CORPANP, quien se adentra a su comunidad con familiaridad, las personas exponen sus conflictos sin mayor dificultad, dando una sensación de una cámara invisible, los entrevistados interactúan con el realizador y por ende con el espectador, como lo plantea el modo participativo, pero a su vez no se siente la presencia ajena, todo transcurre de “manera natural”. En la última secuencia de “Shuar, una cultura milenaria” se evidencia una puesta en escena que es casi imperceptible, porque los “actores” no necesitan ser dirigidos, saben lo que hacen y el resultado se apega al modo de representación expositivo. Finalmente, una vez que los participantes toman floripondio, en su camino a la cascada una especie de montaje visual presentan a los seres invisibles, en forma de guerreros, de cazadores, es una escena para mi digerible, pero para el público poco entendible. Así los realizadores indígenas entramos en nuevas lógicas de representación o de simbolización.

Bajo estas acepciones, planteó que al ser la oralidad nuestra práctica de transmisión de conocimientos, el audiovisual es el nuevo soporte tecnológico que nos permite manifestar lo que con palabras no podemos visibilizar, y aunque la imagen también es una práctica propia de los pueblos indígenas, para la trascendencia de la cultura es fundamental elevar etapas que desde la noción sistemática que propone occidente son indispensables, es decir, que el empoderamiento del audiovisual, no necesita pasar por la escrituración, sino que está en la posibilidad de dar un salto de la oralidad al video, pues para la cosmovisión andina “el símbolo predilecto no es la palabra, ni el concepto, sino la realidad misma en su densidad celebrativa semántica” (Estermann 2009,106). Lo que se logra de manera directa al entrar a las comunidades sin una investigación teórica, si no desde un acercamiento práctico y con una mirada coetánea, práctica con la CORPANP ha logrado la mayoría de producciones.

Otro punto importante de recalcar es la posibilidad de contar lo mágico y lo onírico de nuestros pueblos, los sueños son referentes primordiales dentro nuestra dinámica social y son parte imprescindible para el desenvolvimiento y guía de las acciones a tomar. Los sueños nos permiten para saber qué pasa con lo imperceptible, son clave para entender la otra realidad, la

de los seres invisibles, por ejemplo. “Los sueños desde la antropología son entendidos como una producción social y cultural que forma parte del imaginario y simbolismo de las sociedades” (Rivera 2013, 26).

“Killa”, el largometraje de Alberto Muenala, es un referente que muestra lo invisible en la pantalla grande, en este caso, no es una película resultada de un sueño, pero sí pone en escena un sueño que el director tuvo, él explica que es el sueño la respuesta a una puesta en escena que no sabía cómo desarrollarla. Así mismo, el cortometraje “Sumak kawsay” de la CORPANP, toda la parte de ficción, es un sueño producto de la bebida medicinal Ayahuasca, es en el sueño donde se personifican las deidades de los cosmovisión andina y amazónica, sus corporalidades (la yumba, la umiña y la sacha warmi) son el resultado de los recuerdos de los sueños de varias personas que formaron parte de la investigación.

Los sueños son las respuestas a los conflictos, y en las producciones audiovisuales, han sido la alternativa del modo de representación, aunque para nosotros no son representaciones sino visiones presentadas mediante símbolos; sin embargo, en términos de la investigación constituyen otra arista de análisis de los modos de representación.

2.3.3. Narrativa de la autorepresentación

La narrativa de la autorepresentación en el audiovisual indígena tiene una dimensión política. El audiovisual se inscribe como un lugar incluyente, donde nuestra presencia se vuelve un acto legítimo para resignificar imaginarios, voces e imágenes. En términos cinematográficos esta narrativa no responde a un nuevo lenguaje; sin embargo, da un contenido conceptual y vivencial a la práctica de la cosmovisión en las tres etapas de producción fílmica y “esquiva tanto la confrontación con los códigos cinematográficos hegemónicos como con las instituciones educativas” (Schiwy 2003, 304). Se considera en este sentido los centros desde donde práctica de la cosmovisión andina produce saber y desde donde las producciones audiovisuales se acogen para producir.

Los centros del saber

Ushay – Yachay (poder – saber)

Yachay – Munay (saber – querer)

Ruray – Ushay (hacer – poder)

Munay – Ruray (querer – poder)

2.3.4. La docu-ficción como un nuevo modo de representación

Si bien la docu –ficción es un formato ya explorado desde la mirada occidental, lo propongo como una búsqueda de expresar lo que la imagen no logra. Lo planteo como un diálogo entre la oralidad, la visualidad y reproducción del imaginario colectivo sobre lo que no se ve pero que se nombra e invoca, o para evidenciar la relación con los elementos de la vida.

2.4. Metodología de la Investigación

Mi trabajo de campo, es el resultado de mi experiencia como realizadora indígena y la relación con las distintas necesidades de producción de otros realizadores indígenas conjugados ahora en la Asociación de realizadores indígenas de pueblo y nacionalidades como lo indiqué una organización que acoge a los trabajadores del cine y el audiovisual de distintos pueblos del país. Mi trabajo de campo significó una búsqueda de sentido de las producciones que hacemos, implicó una interpelación a mi discurso y al discurso construido de manera colectiva, con el objetivo de volver a mirar desde una posición crítica y hasta teórica lo que significa hacer cine y audiovisual indígena. Si bien propongo una producción de saberes colectivos, reconozco que mi conocimiento situado como investigadora está en constante pugna.

La metodología planteada para cumplir con los objetivos de esta investigación es cualitativa y de participación colaborativa. Para el trabajo etnográfico se busca una producción textual y reflexiva compartida. Joanne Rappaport aporta en este sentido la co-teorización “como la producción colectiva de vehículos conceptuales que retoman tanto a un cuerpo de teorías antropológicas como los conceptos desarrollados por los interlocutores” (Rappaport 2007, 9). Asumo entonces la co – teorización como analogía de la Minka de saberes trazado desde la CORPANP, porque es una forma de construir de manera colectiva a partir del acumulado individual.

Bajo los mismos términos de la investigación planteó una ruptura con la autoridad de quien describe, si bien el trabajo de campo trazado desde la academia fue un tiempo limitado, asumo como trabajo etnográfico mi proceso de aprendizaje y apego a contar historias desde la necesidad propia como mujer indígena desarrollado a partir del I taller de profesionalización de comunicadores indígenas en el 2007; mi vinculación con la CORPANP desde el 2010; y del I Encuentro nacional de realizadores audiovisuales y cineastas indígenas de los pueblos y

nacionalidades en el 2014, período en el que por iniciativa colectiva de RUPAI, APAK, RUNACINEMA⁵⁴ y CORPANP, empezamos los debates sobre lo que implica un cine pensado y realizado desde nosotros.

En este sentido la construcción práctica y teórica de lo que significa el cine y el audiovisual indígena es una obra colectiva, y también es el resultado de las reflexiones en los grupos focales que visualizamos de manera conjunta nuestras producciones, estas visualizaciones se realizaron por dos ocasiones en FLACSOCINE con la participación de varios cineastas y productores audiovisuales indígenas.

El primer grupo se realizó con el apoyo del equipo técnico de la producción “Semillas de Lucha” (2017), de la cineasta indígena del pueblo pasto Eliana Champutiz donde se solicitó la presencia de técnicos indígenas para que aporten sus críticas al segundo corte del largometraje. El segundo grupo focal fue una iniciativa colectiva donde se visualizó “Ñukanchikpa” (2017), cortometraje de la cineasta indígena del pueblo waranka Patricia Yallico y “Trenzando Vida” (2017) cortometraje de mi autoría. La palabra compartida se configuró como un diálogo que nos permitió autorrepresentarse inclusive en la teorización. Así, el trabajo de campo “no consistió en recolectar datos, sino que fue el análisis colectivo” (Vasco en Rappaport 2007, 203) de las preguntas que nos hacemos unos a otros sobre el camino del audiovisual desde nuestra mirada.

Al ser la auto etnografía parte metodológica de la investigación, recalco que mediar entre la perspectiva propia y la de los demás realizadores, como lo plantea Guber, es un desafío, pero se extiende la necesidad de escuchar con mayor atención la palabra compartida y desentrañar toda posibilidad de comunicación, que me arroje datos más que del análisis de las películas, de los productores, para en colectivo encontrar otros parámetros de los modos de representación y entender los procesos de autorepresentación que buscan evocar nuevos significados de lo que somos.

Para analizar la producción cinematográfica realizado por Eliana y Patricia dos mujeres indígenas productoras de la CORPANP se programa un recorrido por la filmografía de cada

⁵⁴ RUNACINEMA se configuró como un laboratorio cinematográfico que juntó a cineastas de Otavalo con el objetivo de producir de manera colectiva, cuyo resultado es el apoyo a la realización de “Killa” (2017) el primer largometraje de ficción del cineasta Kichwa Alberto Muenala

una y de la CORPANP como productora se proyecta hacer un contraste de la modalidad de representación y de producción entre sus videos iniciales y su última producción, que como lo mencioné responden a nuevas lógicas de producción, debido a distintos procesos de maduración que cada una vivió en el campo audiovisual.

Los criterios de análisis para aplicar a las películas, son las características de los modos de representación propuestas por Elisenda Ardèvol y Bill Nichols, las cuales analizaré en el capítulo IV donde realizo el análisis fílmico de las películas seleccionadas. Estos criterios de análisis fungen como un referente, porque se pretende, con base a la visualización colectiva desentrañar otras pautas para analizar los modos desde otras percepciones de la realidad y de nuevas epistemologías como la cosmovisión.

Para identificar los discursos subyacentes en los videos de las realizadoras indígenas seleccionadas, se plantea un análisis del montaje y narración, considerando también los principios que la cosmovisión andina asume desde la práctica. Las técnicas para su efecto son el análisis narrativo y las entrevistas a profundidad con las realizadoras indígenas, así como la observación participante.

Determinar las tensiones de la autorepresentación y la formación de identidades indígenas es otro de los objetivos, para su efecto se acudirá a las entrevistas a profundidad y las historias de vida con las realizadoras indígenas, para ahondar las reflexiones y la producción de conocimiento se promoverá círculos de palabra o una minka de saberes. Se proyecta también realizar una observación participante e involucrarse de manera directa en el proceso de producción para desentrañar desde la práctica audiovisual cómo se gestan los procesos de representación y autorepresentación, lo que permitirá entender los objetivos del producto y como éste aporta a la construcción de la imagen del indígena, “el contexto comunicativo y la estructura de relaciones de poder dentro de los cuales esas imágenes fueron producidas y usadas.

Capítulo III

El Trabajo Etnográfico y Autoetnográfico

En este capítulo desarrollo el trabajo etnográfico y autoetnográfico. Para empezar este capítulo se desarrolla el proceso de producción que tuvo la CORPANP a partir del 2007 y porque es un agente importante en el proceso de la representación a la autorepresentación como una práctica que aporta al fortalecimiento orgánico, cultural e identitario.

La etnografía y de sobremanera la autoetnografía plantean romper la lógica de la conceptualización de las formas de representar y profundizar la experiencia vivencial desde donde se realiza el cine indígena, a partir del cual dejamos de ser objetos e interpelamos como sujetos activos que miramos y narramos nuestras realidades.

3.1. Etnografía. La CORPANP mi caso de estudio

3.1. 1. Inicios y definiciones

La Corporación de productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos, CORPANP nació del seno de la CONAIE (Congreso, 2007) como una entidad de apoyo técnico a la dirigencia encargada de comunicación, en la cual participan quienes se formaron dentro del proceso de formación en producción audiovisual impulsado por CLACPI. Los fundadores fueron doce personas, la mayoría eran mujeres, estudiantes de comunicación de la Universidad Politécnica Salesiana, originarios de varios pueblos que se identifican como parte de la nacionalidad Kichwa. CORPANP comenzó sus actividades con un fondo no reembolsable que le facilitó el Consejo para el Desarrollo de Pueblos y Nacionalidades – CODENPE.

Es una institución sin fines de lucro que promueve la investigación, documentación, producción y difusión audiovisual de la situación económica, social, educativa, organizativa, cultural de las nacionalidades, pueblos indígenas y de la sociedad en general. Es herramienta del proceso de formación en comunicación de las organizaciones de base, de primer, segundo y tercer grado de las nacionalidades y pueblos que persigue el movimiento indígena del Ecuador. Obtuvo su vida jurídica el 25 de febrero del 2008 tras la resolución No. 857 del CODENPE.

Para la CORPANP, la construcción del Estado Plurinacional, que propugna la CONAIE, supone la participación directa de los pueblos y nacionalidades en el diseño de las políticas públicas, así como desde la comunicación, contar las realidades desde la auto representación, desde las propias formas de entender, sentir y vivir la vida.

La asamblea se reúne de manera formal una vez al año y cada dos años nombra a una nueva directiva, conformada por presidente, vicepresidente, secretario y tesorero. Durante los últimos cuatro períodos, CORPANP ha estado presidida por mujeres. La gestión ha fluctuado entre estar más apegada a los términos que determina la CONAIE y estar más cerca a las organizaciones de base de este Consejo. En los últimos años, se ha fortalecido la relación con la CLACPI, llegando esta organización a formar parte de la coordinación general.

Entre sus miembros activos figuran realizadores y servidores públicos que aportan a que la CORPANP se sostenga como un agente de construcción de la política pública de comunicación para lo indígena. CORPANP también tiene miembros honorarios provenientes de distintos pueblos, que participan como productores de campo y gestores del audiovisual en sus comunidades, que comparten sus memorias, cuentos, mitos y saberes.

Como parte de su rol social, CORPANP participó en la formulación de los Reglamentos de la Ley de Comunicación y de la Ley de Cultura, en lo referente al cine y al audiovisual. Al efecto, la CORPANP organizó el I Festival Nacional de Cine y Video Indígena *Kikinyari* (2015) y el Foro Nacional e Internacional para la formulación de la política pública de comunicación y de cultura. Allí se planteó, entre otros puntos, la necesidad de la autorepresentación como un ejercicio de descolonización de la imagen indígena y, en este sentido, también se entendió que el Estado es un productor de sentidos.

3.1.2. El fortalecimiento de la CORPANP

La CORPANP se fortaleció en un proceso formativo de seis meses. Cada quince días, los jóvenes de distintos pueblos se reunieron durante tres días consecutivos donde compartieron sus conocimientos adquiridos en distintos espacios. El proceso de enseñanza mutua no se limitó al manejo técnico de cámaras y editoras o la escritura del guion, también se prestó atención a la cosmovisión andina y la cosmovisión amazónica. La revista chilena de Antropología Visual registró este proceso señalando que, “Al término del taller los 30 jóvenes capacitados se propusieron hacer una producción audiovisual propia, donde la cámara sea manejada desde la mirada de ellos” (Eliana Champutiz cineasta, en conversación con la autora, 2017). Schiwy, por su parte, se percata de que, debido a esta experiencia formativa, las producciones indígenas “esquivan tanto la confrontación con los códigos cinematográficos hegemónicos como con las instituciones educativas [...] reclaman la descolonización del medio y de las geopolíticas del conocimiento” (Schiwy en Walsh 2003, 305).

El equipo de producción maduró, la CORPANP se hizo consciente del poder que tiene la producción audiovisual.

3.1.3. La producción audiovisual de la CORPANP

Un resultado tangible de este esfuerzo formativo es la serie *Kikinyari* (en castellano, podría entenderse como “identidad”), que buscó “contar las historias que no se han contado” de los pueblos y nacionalidades (Eliana Champutiz, cineasta indígena, entrevista, 2016). Son

veinticuatro documentales, de veinticuatro minutos cada uno, realizados entre 2009 y 2010⁵⁵. Pero, también esta serie es el producto del trabajo de producción en las comunidades durante un año y medio aproximadamente. Las veinticuatro producciones tienen una sola firma como productora, la CORPANP, sin nombres individuales que sobresalgan, a cargo de Josefina Aguilar quien fue su presidenta por entonces, evidenciado el trabajo colectivo y comunitario. Los nombres detallados en los créditos figuran como responsables y como productores de campo.

La realización de audiovisuales instituyó lazos de la CORPANP con las distintas comunidades y organizaciones donde se efectuaron las producciones y le posicionó como una entidad de hombres y mujeres indígenas que trabajan la imagen desde una mirada propia y que fortalecen la identidad, dado que los audiovisuales se hacen en el idioma originario, con un lenguaje simbólico e iconográfico según las pautas culturales inherentes a los pueblos. En gran parte de estos documentales es perceptible la búsqueda constante de auto representación, se nota la falta de experticia técnica en el manejo de color, de la imagen, de la entrevista, no hay voz en off, no hay textos explicativos, la relación personal más allá de la cámara. Se logró la homogeneidad de la serie en la post-producción.

En el 2011, se realizó con la misma perspectiva comunitaria la serie experimental *Así nacieron nuestras culturas*, que narra los mitos de origen de cinco pueblos escogidos por sus procesos de autodeterminación. La mixtura entre lo mágico que se puso en escena y la palabra de personajes contemporáneos que se documentó llevaron a la CORPANP a adentrarse en el mundo de la ficción y plantearse nuevos retos en la producción. Como ocurrió con la serie *Kikinyari*, la serie “Así nacieron nuestras culturas” cumple con los mismos parámetros de producción, autorepresentación y hacer comunitario y colectivo. En esta serie, al redactar el proyecto *Así nacieron nuestras culturas*, los realizadores Tupak Andrango, un kichwa del pueblo Otavalo, y Saywa Escola, del pueblo kichwa Karanki, esbozaron de manera teórica el proceso de autorepresentación y comprendieron la producción audiovisual como una forma colectiva de producción de conocimiento y como herramienta de la construcción y fortalecimiento organizativo e identitario.

Por entonces, la relación económica de la CORPANP se sostenía bajo criterios comunitarios y apoyo colectivo, existía un aporte en especies de las comunidades u organizaciones con las que se producía. Los fondos para *Kikinyari* y “Así nacieron nuestras culturas”, se

⁵⁵ https://www.youtube.com/watch?v=5zhxUWdR_Wk

registraban en una caja común y se distribuían en equidad a todo el equipo, más allá del rol que asumieron en la realización, bajo criterios analizados en asamblea y asumidos por la presidenta de la CORPANP.

El audiovisual *Imbabura Wawakuna (2011)*, realizada por Saywa Escola, fue la pauta para activar el Consejo de Gobierno del Pueblo Karanki, desde la historia, los protagonistas, las locaciones y la producción de campo, donde se potencian la oralidad, la forma de mirar, las relaciones laborales, los aspectos logísticos, la administración de los recursos económicos.

Entre 2010 y 2011, CORPANP realizó un largometraje denominado *Ñukanchik Allpamama*, de 45 minutos, que recoge el proceso organizativo y las luchas sobre el agua de las comunidades organizadas en la Junta de Agua Guanguilquí – Porotoc, en el Cantón Cayambe de la Provincia de Pichincha, que contó con el apoyo del Instituto de Desarrollo de la Comunidad Andina. La producción de esta última llevó alrededor de un año, involucró a las distintas comunidades que proveyeron de la información, de actores y actrices, participaron en la escritura del guion, la logística, las locaciones; y, antes del corte final, la asamblea general realizó las correcciones pertinentes de acuerdo a su mirada y necesidades.

Me incorporé al rodaje de *Ñukanchik Allpamama*⁵⁶ (2011) tras la cámara poco tiempo después de haber ingresado a CORPANP, porque, para entonces, la investigación para esta película estaba avanzada, los personajes estaban identificados, había un bosquejo de guion en que se destacaba la necesidad de organizarse para defender el acceso al uso del agua. Surgió con el propósito de reanimar a los socios de dicha Junta a trabajar por el bienestar común, así que tuvo un enfoque de acción para el fortalecimiento organizacional y no precisamente de autorepresentación. La historia se escenificó en la Comunidad de Carrera, que pertenece a la Parroquia Cangagua y contó con la participación de comuneros de ésta y otras comunidades. La dirección de la totalidad del documental estuvo bajo la responsabilidad de Patricia Yallico y Eliana Champutiz. Sin embargo, debo hacer notar que la dirección de actuación fue un proceso colectivo. Los mismos “actores” generaban sus diálogos y fijaban sus posiciones para cada escena, sugerían gestos, movimientos, recorridos, que sería naturales a sus prácticas conforme a los requerimientos del equipo técnico que les proponía planos, tomas, iluminación y sonido.

⁵⁶ “Ñukanchik Allpamama”, en castellano, Nuestra Madre Tierra.

Una situación interesante se dio en la asamblea general de la Junta de Agua Guanguilqui – Porotoc, que fue convocada para tratar, entre otros puntos, el rodaje de “la escena de la asamblea”. Los comuneros sabían que se iba a escoger a quienes iban a actuar de entre ellos, así que cada uno preparó su diálogo según las indicaciones generales que se les había dado; pero, en el rodaje de la escena se metieron en el papel de tal forma que deliberaron sobre la problemática del agua que tenían y eligieron en serio a las personas que iban a actuar. Para la CORPANP, este hecho constituyó un detalle distintivo de la práctica de la representación indígena, dado que la gente no actúa, sino que vivencia los hechos como si estuvieran ocurriendo en el presente. Además, esta película conmueve a los espectadores por su dosis de autenticidad dado que la gente misma representó sus vivencias, incluso esto ocurre con la parte ficcionada porque expresa los testimonios de las personas que se había entrevistado. A esto, CORPANP le ha llamado producción comunitaria. Pero, no solo a esto, también se refiere con esta designación a la práctica de vida, que responde a la necesidad de apoyarse en los otros para vivir y sobrevivir y se extiende a la producción audiovisual. También se refiere, entonces, a la necesidad, no solo de los pueblos indígenas, sino de todo grupo de atención prioritaria, de denunciar, visibilizar sus problemáticas, pedir ayuda a terceros.

Con este enfoque de producción comunitaria, la CORPANP produjo la serie de docu – ficción “Así nacieron nuestras culturas”, pero, en procura de la autorepresentación. Debido a este proyecto, se producen las primeras discusiones teóricas al interior de CORPANP, de las cuales surge como consenso la necesidad de potenciar, a través de la producción audiovisual, el entendimiento sobre la autodeterminación de los pueblos y nacionalidades en los espectadores. (Eliana Champutiz cineasta en conversación con la autora, 2016).

En la comunidad de Salango, ubicada en el Cantón Puerto López de la Provincia de Manabí, Eliana y yo conversamos en este sentido con los dirigentes del Consejo de Gobierno del pueblo manteño. Les dijimos que se necesitaba contar nuestras historias desde nosotros mismos para contrarrestar la imagen peyorativa que hay sobre los indígenas. Ellos estuvieron de acuerdo, poniéndose de inmediato a la tarea de hallar una historia entre las historias de las personas que conocían, lo que, por añadidura, suponía aplicar técnicas de investigación social para recabar información que se trasmite por tradición oral. Poco tiempo después, cuando estuvimos listas, les presentamos la propuesta de guion, en la cual integramos la información de la investigación previa que realizamos, a la comisión que designó su Consejo de Gobierno para que se encargará del documental. Los delegados hicieron sus aportes y nosotras los ajustes respectivos. Ellos, designaron según su criterio y conocimiento quienes serían los entrevistados, cuáles serían las locaciones, los guías de cada comunidad y nos dejaron en la

libertad de hacernos cargo de la parte de ficción, pero con el apoyo de la Comunidad Agua Blanca donde se realizó el rodaje. Los representantes del pueblo se sumaron al equipo técnico de producción, designaron a las actrices y solventaron la parte logística.

Así produjimos “*Somos manteños*” (2011), que, en 22 minutos de duración, relata un poco del proceso organizativo de autodeterminación del Pueblo Manta y menciona aspectos relevantes de la tradición y de una leyenda que se basa en la adoración a la perla negra conocida como Umiña que estaba en su apogeo cuando sucedió la conquista española que la defenestró. Se buscaba que los jóvenes tuvieran en este docu-ficción el recuerdo de su cultura y encuentren un motivo de orgullo al saber que su pueblo tiene un lugar en la historia; pero, las cuatro comunidades con las cuales se hizo el vídeo, presionaron todo el tiempo urgido por la necesidad de que este audiovisual sirviese para hacer propaganda del servicio turístico que ofrecían.

CORPANP encuentra, entonces, que el audiovisual es expresión de la diversidad de miradas, resguarda el recuerdo; también es una herramienta que ayuda a valorar las culturas de los pueblos y nacionalidades, a afianzar identidades, es una estrategia de acción social de resistencia a la imagen impuesta que subalterniza lo indígena poniendo, en su lugar, la auto imagen recreada y resignificada, apelando al documental y a la ficción; pero, también expresa la pulsión emprendedora de los pueblos que están entrando en la dinámica capitalista.

Imbabura Wawakuna (2011) y *Somos Manteños* (2011) conjugan la ficción con el documental. Ambas películas escenifican los mitos de origen de acuerdo a la palabra compartida de los personajes que han tenido encuentros cercanos o que conocen a quién se ha relacionado con los seres mágicos que forman parte de la memoria colectiva. Con ayuda de la ficción, se visibilizan diversos aspectos intangibles pero presentes en la sensibilidad propia de los pueblos originarios.

En el transcurso de 10 años, la CORPANP también produjo una serie para el Canal de televisión en YouTube denominada RunaTV, enfocada en la coyuntura de las organizaciones de base y que consistía en la presencia de un presentador que relataba la problemática a tratarse en el video. En esta serie, se reciclaba material grabado en marchas, congresos, asambleas, talleres, aquel que se había compartido en encuentros o festivales a nivel de Latinoamérica y se los adaptaba al formato de RunaTV. Pero, esta serie se canceló porque el equipo de realizadores se redujo, finales del 2014 las personas que sostenían los principios de la CORPANP, decidieron tomar distancia de la organización por asuntos personales.

En cuanto a la difusión, la CORPANP sostuvo la muestra itinerante “*Randy Randy* Audiovisual” y el “I Festival Nacional de Cine Indígena en el Ecuador *Kikinyari*.”⁵⁷

3.1.4. Nuevas dinámicas

El 2011, la CORPANP ganó el concurso en la Categoría Cine Comunitario organizado por el Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador. Así que puso en marcha “*Sumak Kawsay*, una mirada desde los pueblos” (2012), respondiendo a la necesidad de expresar audiovisualmente el diálogo intercultural sobre el Buen Vivir. Patricia Yallico dijo a este respecto que “Queríamos reflexionar y encariñarnos a través de la palabra y la imagen con un imaginario incluyente, comunitario y colectivo” (Patricia Yallico en conversación conmigo, septiembre 2016). Toda la parte ficcionada del cortometraje *Sumak kawsay*, corporaliza a deidades andinas y amazónicas (la *yumba*, la *umiña* y la *sacha warmi*) según lo que contaron que vieron varias personas que tomaron *ayahuasca*.

En este trabajo, que realizamos Patricia Yallico, Eliana Champutiz y yo, se produjo una nueva dinámica de producción, marcada por las exigencias de la institución estatal y por la necesidad de mejorar la utilización de la tecnología y la calidad de las producciones. Fue el primer rodaje de ficción dentro de los cánones de la producción convencional, siguiendo al pie de la letra un plan de rodaje, con un guion de estructura clásica aristotélica (inicio-punto de giro-desarrollo-pre clímax-clímax-cierre), basado en la visita previa de las locaciones, con comuneros que aprendieron parlamentos y actuaron, se usó la claqueta, se produjo el sonido por separado, se establecieron roles específicos en la organización de la producción (director y cámara, Eliana Champutiz figura como directora), una sola persona asumió el montaje y su punto de vista político determinó el relato de esta película. Es un documental faccionado sobre la cosmovisión de los pueblos que se expresa a través de los símbolos del cóndor, la serpiente y el jaguar.

Con *Sumak Kawsay*, CORPANP pasó de la perspectiva comunitaria a una práctica apegada a la producción audiovisual empresarial, pasó, además, de documental en estricto sentido a docu-ficción porque, de este modo, se pudo expresar el imaginario que estuvo confinado a los márgenes de la oralidad.

El 2012, se podía percibir que CORPANP experimentó un giro progresivo del trabajo comunitario al trabajo pautado convencionalmente, haciendo un lugar a la producción de carácter individual-empresarial-capitalista indígena.

⁵⁷ <http://corpanpclacpi.wixsite.com/festivalkikinyari>

En el 2014, los miembros activos de CORPANP constituyeron nuevos espacios de producción audiovisual. Eliana Champutiz produjo el largometraje ficción “Semillas de Lucha” (2014 - 2017) desde la productora “AllpaChe Cine”, Patricia Yallico hizo el documental Dolores Cacuango (2015 - 2017) desde “Espectro films”. Apuk Kango y Tupak Gualan produjeron el cortometraje documental Karu Panaka (2016 - 2017) desde “Wiky Cinema”.

En el 2015, CORPANP realizó la serie para televisión Ecuador Ancestral mostrando para el mercado turístico el hábitat, la gastronomía, la artesanía y el arte, la música y la danza de los pueblos que se han orientado a la economía del turismo. A raíz de esta producción que implicó el trabajo con fondos públicos, le planteó a la CORPANP una lógica distinta; pero, sin perder los criterios de gestión interna de los fondos. Los guiones surgen de la investigación y el acercamiento directo a las comunidades; pero, no se redactan con ellas. En la producción, el trabajo es colectivo y con productores de campo; pero, no se visibilizan en los créditos porque la CORPANP firma como productora.

La CORPANP se subordinó a los parámetros de producción audiovisual que impone el formato de los fondos concursables del entonces Consejo Nacional de Cine y El canal público Ecuador TV, rompiendo el modo comunitario de producción audiovisual, dando cabida a roles que no existían en la fase previa, directores, productores, fotógrafos y sonidistas como responsables de áreas, modos de representación desfasados de la comunidad, exigiendo tiempos alejados a las realidades de las comunidades y, por ende, de la propia CORPANP. Este progresivo ajuste de la producción audiovisual a la lógica capitalista se explica en la dinámica interna de la CORPANP. Desde el inicio, la búsqueda de autodeterminación generó cuestionamientos entre los compañeros. Unos consideraban que implicaba una auto marginación, otros veían que no podía denominarse como indígena, porque no poseíamos un lenguaje, una narrativa ni una estética desde los pueblos.

Este debate fue central en el Primer Encuentro Nacional de Productores Audiovisuales y Cineastas indígenas, realizado en Tungurahua el mes de Julio del 2014, con el financiamiento del entonces Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador que estaba a cargo del cineasta Juan Martín Cueva, el encuentro se extendió por tres meses, en mesas de diálogo que se organizaron en las provincias de Imbabura y Pichincha. Este Encuentro, que contó con la participación de cincuenta realizadores audiovisuales y cineastas indígenas, sostuvo la necesidad de un cine que supere prejuicios, estereotipos, distorsiones y manipulación de la representación social del ser indígena, que evidencie la dinámica de las culturas indígenas, reivindique la ancestralidad, y, cabe resaltar que demandó la creación de la categoría “Pueblos

y Nacionalidades”⁵⁸ dentro del Fondo de Fomento Cinematográfico del Estado ecuatoriano, que ofrece fondos concursables anualmente que la Asociación de Creadores Audiovisuales de Pueblos y Nacionalidades ACAPANA⁵⁹ respaldó como una iniciativa apegada a fortalecer los procesos creativos y de visibilización de los pueblos.

Esta demanda expresada en el Primer Encuentro aceleró los ajustes en la política pública del Estado ecuatoriano que, hasta ese momento, avanzaba muy lentamente en la normativa legal para que correspondiese con el carácter plurinacional e intercultural del Ecuador establecido en la Constitución de 2008.⁶⁰ El 2015, el Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA), a cargo de la administración del Fondo de Fomento Cinematográfico, creó la categoría Pueblos y Nacionalidades para los fondos concursables, entendiendo que el lenguaje cinematográfico contribuye a la visibilización, dignificación y potenciación de la población indígena en respeto a su diversidad y diferencia, a la superación de estéticas y estereotipos impuestos y a nociones de territorialidad o ruralidad en la que se le ha confinado. En todos estos espacios la CORPANP formó parte protagónica.

3.1.5. Puntualizaciones que surgen del examen a la CORPANP

Bajo la mirada de Alvear y León, la producción audiovisual de CORPANP es indígena porque lo hizo cumpliendo los criterios que ellos señalan. Produjo sin una técnica determinada, ni una narrativa y menos una estética acordada y, en conjunto la producción lograda deviene de una amalgama de los modos de representación convencionales. Desde la perspectiva de Schiwy, en CORPANP estaríamos tratando “de descolonizar la imagen del indio como también la misma colonialidad del pensar” (Schiwy en Walsh 2002, 127). Aunque los modos de representación no son un nuevo modelo de cine, ni exploran nuevas estéticas, sí expresan la mirada indígena sobre las prácticas ancestrales, los procesos orgánicos y los conflictos contemporáneos, haciendo que “el video se convierta en una tecnología esencial para la reinención de las culturas indígenas” (Schiwy en Mignolo 2006, 27).

⁵⁸ Como resultado del encuentro y de las mesas de trabajo se redactó la Propuesta de Creación de la Categoría “Pueblos y Nacionalidades” que se entregó al Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador en noviembre del 2014 y que para el año 2015 abriera por primera vez una categoría para Pueblos y Nacionalidades.

⁵⁹ Asociación de Creadores Audiovisuales de Pueblos y Nacionalidades ACAPANA es resultado del proceso que se generó en el I Encuentro Nacional de Productores Audiovisuales y Cineastas del Ecuador realizado en el mes de julio del 2014 en la provincia de Tungurahua – Ecuador.

⁶⁰ Recién en el 2013, se promulgó la Ley Orgánica de Comunicación del Ecuador. Dicha ley, en su artículo 36, dice: “Los pueblos y nacionalidades indígenas, afro ecuatorianas y montubias tienen derecho a producir y difundir en su propia lengua, contenidos que expresen y reflejen su cosmovisión, cultura, tradiciones, conocimientos y saberes”

Bajo la mirada de CLACPI, la producción audiovisual de la CORPANP es indígena porque persiguió con afán la deconstrucción de la imagen colonial de lo indígena que produjeron, en términos de Andrés Guerrero, las castas dominantes del orden social feudal desde la colonización española de Abya Yala, respondiendo a una necesidad establecida como prioritaria por el movimiento indígena expresado en la CONAIE.

Las primeras producciones de cine y audiovisual indígena de la CORPANP responden a una necesidad inmediata de contar historias en un proceso que denominó “*Minka*⁶¹ de saberes”, en la que convergen las diversas perspectivas de los realizadores, según el grado de adscripción a los modos hegemónicos y a los diversos modos indígenas. Pero, la gran mayoría de las películas recogen prácticas que ayudan a introducirse en los imaginarios propios.

Al examinar el proceso de la CORPANP, detectamos que la producción se ha desplazado de la producción comunitaria a la producción mixta y luego a una pauta por la agencia estatal que la financia y en términos de la producción empresarial capitalista. Así que tampoco habría una producción audiovisual en términos de las pautas culturales indígenas.

3.1.6. CORPANP una escuela de producción comunitaria

Lo comunitario es una práctica de vida, una necesidad de apoyarse en los otros para construir. Lo comunitario en el cine, emerge desde una necesidad de comunicación, no solo de los pueblos indígenas, sino de todos los grupos de atención prioritaria que buscan “denunciar” o visibilizar sus problemáticas. Los realizadores indígenas, vivificando lo comunitario como una práctica propia, fuimos capaces de reinventar el cine y el audiovisual desde la práctica de producción, así como de la modalidad de representación, “creando no solamente una contraestética. Estos realizadores y sus equipos de producción también transformaron el modo de producción del cine mismo, buscando desarrollar el proceso colectivo de la cinematografía en un proyecto revolucionario” (Chanan en Schiwy 2006, 29).

Así, considerando ambas perspectivas, el modo de producción y el modo de representación, la CORPANP desarrolla su producción audiovisual y promueve la serie docu – ficción “Así nacieron nuestras culturas”, cuyo objetivo principal fue encaminar un proceso de autorepresentación. La escrituración de este proyecto, genera al interior de la organización las primeras discusiones “teóricas” de “cómo queremos vernos representarnos en los videos”

⁶¹ Minka es “juntar esfuerzos”.

Eliana Champutiz, cineastas indígenas, en conversación con la autora, septiembre de 2016. Y se piensa en la ficción como un modo de representación que sostenga el discurso del documental y aporte al entendimiento dinámico de los procesos de autodeterminación.

Así, en la comunidad de Salango, en el Cantón Puerto López, nos reunimos la CORPANP, (Eliana y yo) con los dirigentes del Consejo de Gobierno. Iniciamos la conversación, indicando la necesidad de contar nuestras historias desde nosotros mismos y así contrarrestar los discursos peyorativos que han figurado sobre nosotros, los indígenas. Todos estuvieron de acuerdo y se sumaron a la necesidad de contar, mediante el video, una historia con personas conocidas y sobre todo con el mismo sentido, es decir, indígenas, lo que significó para ambos lados, parafraseando a Freya Schiwy (2002) una apropiación de las herramientas tecnológicas occidentales vinculadas a la tradición oral – visual de los pueblos originarios. De este empoderamiento y basados en el método de la co – teorización producimos “Somos manteños”, (2011).⁶²

“Somos manteños” es una producción de la serie “Así nacieron nuestras culturas” realizada con la guía del Consejo de Gobierno del Pueblo Manta. El documental nace por la necesidad de contar la historia de autodeterminación del Pueblo Manta, para que las nuevas generaciones reconozcan ser parte de la cultura manteña y se empoderen del proceso de autoidentificación y para que el resto de la sociedad reconozca su permanencia en la historia. El discurso subyacente del video es la visibilización del turismo comunitario, operado por las cuatro comunidades que conforman el pueblo como estrategia de sustento económico. Es decir, se entiende al video nuevamente como una herramienta de “acción social” y no sólo como un proceso de autorepresentación. Pese a estas diferencias de objetivos del video, el trato de la imagen y de la visibilización de la realidad, se sostuvo como un proceso de producción comunitaria.

En una nueva reunión, esta vez solo con la comisión designada, presentamos las propuestas de guion, donde recogimos los aportes generados por los representantes del consejo de gobierno del Pueblo Manta y sumamos la investigación previa que realizamos como promotoras del video, todo desde una práctica de producción alternativa, logrando así que el

⁶² “Somos manteños” (2011), es una docu - ficción parte de la serie “Así nacieron nuestras culturas”. Tiene 21 min de duración y narra la historia de autodeterminación del Pueblo Manta, su proceso organizativo, sus mitos, sus costumbres y pone en escena la Historia de la Diosa Umiña, un referente simbólico, de las culturas costeras.

video se convierta en otra posibilidad de producir conocimiento, respondiendo a las afirmaciones de Freya Schiwy:

“La comunicación audiovisual indígena está subvirtiendo las geopolíticas de conocimiento y su lógica de hegemonía – subalternidad al establecer redes de comunicación y legitimación de conocimientos paralelos que nos se dejan interpelar por el Estado y sus iniciativas educativas. Esta estrategia no trata en primer lugar de representar lo subalterno en el ámbito de la cultura dominante, sino que crea una epistemología paralela, a veces complementaria y otras alternativas, que no se deja limitar a un contexto local” (Schiwy, 2002, 128)

De esta manera, resolver la parte documental fue un ejercicio práctico de autorepresentación, los delegados del Consejo de Gobierno del Pueblo Manta, designaron según su criterio y conocimiento quienes serían los entrevistados, los lugares o locaciones, los guías de cada comunidad y resolvieron que la ficción planteada sería responsabilidad nuestra con el apoyo de la Comunidad Agua Blanca donde se realizó el rodaje. Se activó en este sentido, la producción comunitaria, los representantes del pueblo se sumaron al equipo técnico de producción, designaron a las actrices y además solventaron la parte logística, todo con el objetivo de reivindicar sus historias, sus imaginarios y sobretodo su cosmovisión. De la misma manera, basado en la práctica de la co-teorización, nació la historia de Umiña, la diosa de la salud, una leyenda que para algunos resultaba conocida y que para otros fue un nuevo encuentro con su historia y promovió la resignificación de la misma.

Esta experiencia se suma a la práctica de producción comunitaria de la CORPANP, es la última producción que sostiene el proceso que encamina a entender el video no solo como un medio de denuncia, sino como una herramienta que ayuda a valorar la cultura, a afianzar las identidades como una estrategia de acción social que busca el cambio social bajo el hacer colectivo, se logra en este sentido promover la autorepresentación como expresión de la diversidad de miradas, y como una alternativa vinculada a la recreación y resignificación de nuestra imagen, apostando en palabra de Muratorio (1994), de “retomar el escenario político para convertirnos en propios imagineros” (9).

Después de Sumak Kawsay, la vida orgánica de la CORPANP toma un nuevo rumbo. De los ocho productores audiovisuales que sostenían el proceso de autorepresentación, tres

justificaron su salida de la organización para mejorar su condición técnica mediante la academia y aportar en un futuro a las producciones. Por cuestiones personales dos compañeras dejaron el proceso sin alejarse totalmente. Este hecho dejó un vacío técnico y económico a la corporación que logró sostenerse hasta el 2014 con la voluntad dos personas, en el 2015 se reactiva y se mantiene nuevamente con el proyecto “Ecuador Ancestral” hasta el 2106, tiempo en el que en palabra de Saywa Escola, presidenta actual de la CORPANP, se cierra un ciclo con el objetivo de fortalecerse y abrirse nuevos caminos. Si bien lo organización se mantiene como un espacio de conjugación política, la producción audiovisual se replegó a las productoras que a partir del 2016 conformaron quienes fueran sus asociados⁶³.

3.1.7. Del modo de producción comunitario al modo de representación comunitaria.

El video “Somos Manteños” de la serie “Así nacieron nuestras culturas”, es un ejemplo del modo de producción que la CORPANP desarrolló como práctica de resistencia colonial a través de la imagen, así el audiovisual se constituye como el “lugar donde se produce resistencia y donde se reivindican los discursos culturales para hacerle frente a la lógica dominante” (Bajas 2013, 13). Y se encamina a subutilizar los modos de representación contextualizados por Bill Nichols y Elisenda Ardèvol y proponer modos alternativos de representación, basados principalmente en la experimentación de la ficción combinado con el documental promoviendo un nuevo discurso de autorepresentación.

El articulado de los fines y objetivos que figuran en los Estatutos de la CORPANP dice: “Precautelar los conocimientos, saberes, prácticas y la propiedad intelectual de las Nacionalidades y Pueblos”, bajo este criterio se realizaron las tres series: Kikinyari, Así nacieron nuestras culturas y Ecuador Ancestral, logrando como explica Didi-Huberman (2008) que las realizaciones documentales se generen como “un aliado de la memoria que se ve amenazada por el olvido” (3) pero sobretodo se ven amenazados por los procesos de colonización que “sino no han causado la desaparición de los pueblos por lo menos han causado la subalternización de las técnicas indígenas de representación y articulación epistémicas” (Schiwy 2003, 303). El video en este sentido, se convirtió en una forma de resguardar la memoria de los pueblos.

⁶³ EspectroFilm de Patricia Yallico (waranka), AllpaCheCine de Eliana Champutiz (pasto) y WikiCinema de Martin Cango (saraguro).

Así, bajo el fin de precautelar, emerge el cine y el audiovisual promovido por la CORPANP como una forma de resistencia, pero sobretodo como una extensión de las “capacidades intelectuales y epistémicas propias” (Schiwy 2003, 310). Se desarrolla desde la mirada propia, el sentir “indígena” y la práctica comunitaria otro “modo de ver” porque parafraseando a Colombres (1985) “los marginados no se contentan ya con la idea de seguir siendo objetos de filmación. Se apropian de la técnica y se convierten en artífices de su imagen, porque es la mejor forma de controlarla y decir solo lo que les interesa y tal como lo sienten” (29).

Así bajo la apuesta de redescubrir la imagen y resignificar nuestra presencia desde la producción que afianza el trabajo comunitario, la CORPANP propone una nueva realización denominada “Sumak Kawsay, una mirada desde los pueblos” (2012). Este proyecto se propone ser el resultado de una minka de ideas y reflexiones a través de un soporte digital que posibilite la memoria colectiva en torno al Sumak Kawsay: “Queríamos reflexionar y encariñarnos a través de la palabra y la imagen con un imaginario incluyente, comunitario y colectivo” Patricia Yallico, cineasta indígena en conversación con la autora, septiembre 2016. El “Sumak Kawsay” se plantea como una necesidad de construir un diálogo intercultural a través del audiovisual.

El “Sumak Kawsay, una mirada desde los pueblos” es una producción ganadora de la convocatoria 2011, de Fondos Concursables administrados por el entonces Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador en la Categoría Cine Comunitario⁶⁴. Es una producción realizada con fondos públicos y enmarcada en los parámetros de realización exigidos por la Institución Pública, es decir, cumple con los formatos exigidos y en la práctica misma se genera una nueva dinámica de producción ya que si bien se mantiene el modo de producción comunitario, desde mi lectura, es en este proyecto donde se gestan los procesos de producción desde la mirada de autor. Por ejemplo, en las formulaciones del proyecto figura Eliana Champutiz como “directora” asignación que en las anteriores producciones no existía, en su lugar la CORPANP designaba una pareja de responsables.

⁶⁴ Las producciones comunitarias según las bases de los fondos concursables del entonces Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador 2012 “son aquellas que atiendan las necesidades de los pueblos y nacionalidades indígenas, montubios, afroecuatorianos o grupos de atención prioritaria (...) que compartan vínculos de identidad, memoria y discurso.

Si bien esta producción se planteó en principio como documental, la dinámica del trabajo de investigación desencadenó en un formato mixto, la docu – ficción. Formato que entiendo se configura como una nueva forma de expresar la realidad de los pueblos principalmente indígenas, pues busca el diálogo entre la oralidad y la reproducción del imaginario colectivo sobre la cosmovisión andino – amazónico.

3.2. “Sumak Kawsay, una mirada desde los pueblos” Una exploración de colectiva



3.2.1. Preproducción. Un recorrido por las comunidades

recorrido por las

Una vez notificados como ganadores de los fondos, se emprendió el trabajo de pre – producción. Y respaldados en la reformulación del proyecto se gestó una nueva dinámica de trabajo, estuvimos a cargo de esta etapa, Patricia Yallico y mi persona, ambas viajamos a las tres regiones del país en búsqueda de la historia a “representar” y de los personajes, configurándose en este sentido, una primera producción que no respondía a la necesidad de comunicación de una comunidad u organización, es decir, esta producción fue resultado de la mirada de quienes integramos la CORPANP, una mirada que bajo la corporación se gestó como una producción de autor.

Sostengo en este sentido que nosotras las realizadoras, sostuvimos el modo de producción, caracterizado por la construcción colectiva de la historia y del documental, basada en la palabra compartida por todos los compañeros de distintos pueblos y nacionalidades que formaron parte de la investigación, confirmando así que “el video indígena descoloniza el encuadre de la producción del conocimiento y de la estética de Hollywood al reinventar el modo oral-visual indígena de producción de conocimiento que ha sido subalternizado a través de la conquista y la hegemonía de la escritura y el eurocentrismo” (Schiwy 2006,47).

3.2.1.1. Los viajes que construyeron la historia

Finalmente el “Sumak Kawsay, una mirada desde los pueblos” se configuró como un experimento que combinó el documental con la palabra compartida por dirigentes nacionales y referentes académicos que hablan sobre el Sumak Kawsay y la ficción que visibiliza la presencia de tres seres femeninos que simbolizan parte de la cosmovisión andino – amazónica: La sacha warmi (amazonía), La yumba (parte andina) y Umiña (el litoral), las tres mujeres entregan enseñanzas de nuestra cultura a una mujer indígena que reniega de la sabiduría de sus ancestros.

La Amazonía – el tiempo de aquí

En la Amazonía compartimos con tres familias, en la provincia de Napo, la Familia Alvarado Andi, kichwas de la Amazonía, nos acogió y permitió el recorrido por su territorio en búsqueda de locaciones. Vicente Alvarado⁶⁵ fue nuestro guía en el recorrido por la selva, nos narró su experiencia al encontrarse con la Sacha Warmi, su relato fue parte fundamental en la escritura del guion, porque además supo introducirnos en sus prácticas de vida, sus costumbres, y la relación que mantienen con la selva y los seres invisibles.

En la provincia de Pastaza una familia Wampanti Uwishin, de la nacionalidad Shuar, nos acogió y fue la gestora de la primera parte de la historia: “La sacha warmi”. Sentados alrededor del fogón, luego del ritual del tabaco, la señora Esther Wampanti, nos relató cómo era la Sacha Warmi, cómo son los encuentros y las sensaciones que se activan en la selva cuando esta mujer de sabiduría decide presentarse. Su relato significó para nosotras entender cómo los “seres invisibles” son entes que buscan formas de aparecer según las necesidades de quien la invoca, de esta narración se logró personificar a la “Sacha Warmi” como mujer y como jaguar. También este territorio recorrimos en búsqueda de locaciones y nos sensibilizamos sobre la relación que tienen con la selva y los lugares sagrados.

Finalmente, la Familia Tapia Arias, una familia mestiza comprometida con la fauna de la selva nos recibió en el Centro Ecológico Zanja Arajuno, y también nos compartió su experiencia en el cuidado del medio ambiente, la relación con el lugar, y sus conocimientos con respecto a la “Sacha warmi” y los rituales que pueden invocar su presencia, así como

⁶⁵ Vicente Alvarado es un joven kichwa de la Amazonía, reconoce sus raíces Quijos. Fue curaca (presidente) de la comunidad Tzawata Illa Chukapi ubicada en Tena, Provincia Napo

lugares que suele frecuentar, pautas que ayudaron a seleccionar las locaciones donde se realizaría el rodaje de esta parte de la historia.

Este viaje también nos permitió reconocer la persona que representaría a la “sacha warmi”, Guillermina Wampanti, de la familia Shuar, personificó este ser o al tiempo de aquí.

La sierra – el tiempo de arriba

En la sierra, el trabajo de investigación resultó menos complicado, debido a la familiaridad con la cosmovisión, la propuesta de continuar la historia con la presencia de “La yumba” como referente femenino de la sierra fue resultado del consenso. La personificación de la misma, así como su referente simbólico que se asemeja al cóndor, también surgió de los recuerdos y la memoria propia. La búsqueda de locaciones implicó un recorrido por comunidades de Chimborazo, Bolívar e Imbabura. En este espacio, la dificultad presentada fue encontrar la mujer que personifique a “La yumba”, finalmente una compañera mestiza representó a la mujer – cóndor o el tiempo de arriba.

La costa – el tiempo de abajo

En la costa, el acercamiento a la Unión de Organizaciones Campesina de Esmeraldas OUCE, facilitó el trabajo de pre producción. Fueron ellos quienes designaron las locaciones y solventaron la parte logística. La historia que representaría a este espacio – tiempo, fue producto de la investigación realizada para el Pueblo Manta, la presencia de la Diosa Umiña, fue resignificada como símbolo de sabiduría de los pueblos costeros. Encontrar la mujer que personifique esta presencia resultó más complicado que en la sierra, finalmente otra compañera mestiza representó a la mujer – serpiente o el tiempo de abajo.

Los viajes realizados permitieron construir la historia, identificar las locaciones, las actrices y actores, pero sobre todo sensibilizar nuestro ser con la diversidad de miradas, percepciones y realidades que vivimos los pueblos y nacionalidades. Así la escritura del guion, que en principio pretendió la linealidad en su estructura se constituyó en un ejercicio de autorepresentación, que describía desde la palabra cómo queríamos ser vistos, logrando una propia “estética indígena” (Schiwy 2006,44).

La pre producción no terminó con este recorrido, fue el inicio de un largo proceso de aprendizaje, que implicó asesoría para la escritura de guion, talleres de actuación para los compañeros que decidieron personificar a seres que en el imaginario social no existen y

reactivar el modo de producción comunitario con las comunidades más cercanas al espacio de rodaje.

3.2.2. La Preproducción. Escritura de Guion de la ficción

Para la escritura del guion fue necesario una asesoría externa, y con ésta llegó a la CORPANP el proceso de autor, pero sobretodo llegó, la forma de escrituración aristotélica, sin que esto desmerezca la necesidad de autorepresentación. La primera impresión sobre el primer borrador escrito, fue que no tenía conflicto, que la estructura no tenía un inicio, que el desarrollo estaba flojo y que el final no era contundente. Bajo estos criterios se reestructuró la historia narrada por la mujer shuar y se construyó un guion bajo los parámetros lineales de la poética aristotélica, pero con los diálogos basados de una carta del corazón del Pueblo Kitu Kara,⁶⁶ líneas que fortalecieron el discurso de todo el documental.

3.2.2.1. El taller de actuación

Como lo mencioné, encontrar actrices para personificar a los seres femeninos y sus representaciones resultó tarea complicada. Mujeres indígenas que tengan noción de actuación o experiencia frente a la cámara, es hasta el momento casi imposible, y más si estas mujeres tienen que desnudar sus cuerpos. Para lograr una actuación básica frente a la cámara preparamos un taller dedicado a las cuatro mujeres que cumplían el rol principal y para los personajes que acompañaban como secundarios, este trabajo fue fundamental, sin embargo, fue en el rodaje donde realmente se exploró una escuela de actuación.

Si bien, en esta etapa de preproducción se determinaron roles específicos como guionista, dirección, producción, fotografía, para desarrollar cada uno de los documentos que los formatos del Consejo Nacional de Cinematografía exigían, al momento de la producción, sostener esta distribución resultó complicado, porque en la CORPANP, no existía personal que haya desarrollado cada área que exige la producción cinematográfica. Todos aportaron desde una mirada educada en la comunicación y esa mirada fijó la fotografía, la dirección de actores y las entrevistas, cabe recalcar que el sonido en esta producción quedó en un segundo plano.

⁶⁶ La carta del corazón del Pueblo Kitu Kara es el resultado de un método de meditación activa realizado en el Cerro Itchimbia en la ciudad de Quito, fue organizado por el Centro Intercultural Kitu Kara en el año 2011 .

3.2.3. La producción.

La producción del “Sumak Kawsay, una mirada desde los pueblos”, fue resultado de la sensibilización sobre el tema y entender la diversidad de miradas que aportan la conceptualización del sumak kawsay mediante el audiovisual; este video se configuró entonces como un proceso de entender al audiovisual como estrategia de comunicación que desdibuja lo que los otros han expresado sobre nosotros, pero sobretodo se estableció como un lugar desde donde “confrontamos los códigos cinematográficos” (Schiwy 2003, 304) e impulsamos otra práctica de representación, en la que la palabra, los espacios, los elementos de la naturaleza y los cuerpos connotan nuevos significados.

3.2.3.1. Rodaje ficción

La mayoría del rodaje de ficción se realizó en la Amazonía, con el apoyo de compañeros no indígenas que actuaron como figurantes, los papeles protagónicos estuvieron a cargo de: Guillermina y Naychap Wampanti de la nacionalidad shuar que actuaron como la Sacha warmi y el jaguar y Naychap (se representó a sí mismo); Oscar Santillan, yachak del pueblo Otavalo que actuó como shaman amazónico; Sisa Castro del pueblo Saraguro y Alicia Gómez del Pueblo Kitu Kara que de igual manera se representaron así mismas, no interpretaban un papel sino que actuaron de acuerdo a su realidad. Logrando en este sentido que el video “sea una herramienta que permita expresar su identidad” (Ginsburg en Zamorano 2009, 263).

Bajo este sentido sostengo, que estos nuevos modos de representación que se van construyendo al calor que se producen los filmes, se constituyen el proceso de autorepresentación que afianzan la identidad individual de quienes asumen sus papeles de actuación y también de quienes vivencian mediante la actuación su propio ser. Expresan su identidad, su ser shuar, saraguro o kitu kara, sin temor a ser recriminados sin con el valor de sentirse los protagonistas de su historia. Recaban en sus recuerdos sus vivencias y arman sus diálogos de acuerdo a sus memorias, engalanan su cuerpo con el mejor de sus trajes, collares, tocados de plumas para que su presencia se realce y mediante su cuerpo se visibilice su cultura.

En la provincia de Esmeraldas, en las playas de la Comunidad Estero del Plátano, se realizó el rodaje de la siguiente parte del guion. Se suma la presencia de Angélica Asqui, una compañera mestiza que asumió el rol de “Umiña” y la serpiente, y aunque la desnudez el cuerpo fue un conflicto, el hecho de ser un equipo técnico de mujeres aportó al mejor

desenvolvimiento en la actuación. El rodaje en este espacio implicó atenernos al tiempo natural de la marea y adaptar el guion a las eventualidades del lugar, lo que impidió lograr en imagen todo lo propuesto en el papel; sin embargo, la esencia de la palabra compartida en los diálogos fue trascendental para lograr el discurso propuesto.

El paisaje andino del Cantón Cotacachi y de Otavalo, fueron las locaciones para las siguientes escenas, Karina Monteros, una compañera que se reconoce Kitu Kara, se sumó a esta historia y representó a “La yumba” y el cóndor. La personificación se sintió más fluida y su sensibilidad ante el espacio y la representación de un ser mágico ayudó a tener una puesta en escena más emotiva.

En suma, la producción de la parte de ficción del “Sumak kawsay” fue una expresión de la memoria colectiva, de los recuerdos y la sabiduría que resguarda la oralidad, como Explica Zamorano (2009), toma las vivencias personales y las recrea, logrando una incidencia o “intervención de la realidad”. Al personificar seres que en el imaginario común no existen, se gesta otra forma de representar una realidad que rebasa la descripción escrita y propone una corporalidad que produce nuevos sentidos sobre una presencia imperceptible ante la mirada educada que no cree si no ve, alterando los “modos de ver” y recreando una nueva imagen desde cosmovisión.

3.2.3.2. Rodaje de la parte documental del Sumak Kawsay

Escoger a los personajes para ser entrevistados se instituyó en el trabajo con menos consenso, sostengo que fue el momento que primó lo que he denominado el proceso de autor, prevaleció a mi entender, el interés individual, de que quien finalmente asumió la dirección del documental. Y se utilizó este documental como plataforma de visibilización del discurso de las “autoridades” y representantes de los pueblos y nacionalidades y teóricos, rompiendo la lógica promovida en principio, que implicaba el trabajo con las bases, tal como se trabajó la parte de ficción, irrumpiendo la propuesta de una nueva poética de representación.

3.3. La postproducción.

En esta etapa se valoró la calidad del material obtenido, fue el momento de aleccionar nuestro proceso como realizadoras audiovisuales, si bien buscábamos producir desde el complemento de nuestros saberes con los de occidente, la falta de experticia técnica nos llevó a unos productos con varias falencias, sobre todo en el sonido. La postproducción se convirtió en una

nueva búsqueda del modo de representación, y fue necesario utilizar un elemento del modo expositivo y explicar desde la voz en off las reflexiones finales que las realizadoras o podría decir la CORPANP asumen como Sumak kawsay.

De la misma manera que los anteriores productos, la posproducción fue un ejercicio individual, en este caso el montaje en la parte de ficción buscó ser fiel al discurso propuesto en el guion, no así de la parte documental, pues el material para el montaje no se ajustaba al tono poético de la ficción, el discurso, a mi lectura, se promovía desde la racionalidad, las palabras frías que no reflejaba la sensibilidad de los diálogos. Así intercalar los discursos tanto de ficción y documental fue un ejercicio complejo que finalmente no convenció al equipo de realización, pero era necesario, una vez más ajustarse a las exigencias de la institucionalidad y cumplir con los tiempos y formatos de presentación.

Esta producción al igual que la anteriores de la CORPANP, lleva en lo créditos los nombres de las personas que aportaron en la actuación, el de los artistas que pintaron los cuerpos, de las personas que apoyaron en la parte logística, los entrevistados, así como los lugares que nos abrieron sus puertas. Y aunque fue el primer rodaje donde se encaminó la idea de trabajar por roles específicos como el de dirección y fotografía, en los créditos solo figura la realización colectiva, es decir, la firma de responsabilidad tiene la CORPANP.

3.4. Autoetnografía. Mi experiencia un aporte al caso de estudio

3.4.1. La memoria como aporte a la construcción de otras poéticas en el cine de los pueblos y nacionalidades.

Soy Rocío Gómez Semanate, hija de Miguel Gómez Semanate y Manuela Semanate Semanate. Mis padres estuvieron sujetos al régimen de hacienda hasta 1975 cuando se concretó la última fase de la Reforma Agraria y se disolvieron las haciendas de Santa Isabel y San Enrique de Velasco. No tenían apellidos hasta cuando salieron de la hacienda, los apellidos Gómez y Semanate son de personas reconocidas socialmente que atestiguaron que las conocían cuando tuvieron que registrarse para poder recibir su indemnización por tantos años de trabajo en esas haciendas como huasipunguero (el trabajador bajo régimen de servidumbre) y huasicama (la trabajadora doméstica bajo régimen de servidumbre). Ninguno es kichwa hablante ni estudió en el sistema convencional; sólo estuvieron en la doctrina

católica. Mis hermanos, Manuel, Pablo, Alicia, Tatiana, y yo somos la primera generación de “letrados”.

Los hacendados les pagaron en tierra la indemnización por su trabajo. Con ocho huasipungos de familiares que también estuvieron sujetos a las haciendas, constituyeron la comunidad agrícola de San Enrique de Velasco, ubicada en las faldas del Pichincha. Como comuna, mis padres constituyeron la Junta de Aguas que administraba y mantenía el sistema de provisión de agua para el consumo doméstico, el abrevadero de animales y el riego de cultivos.

En pocos años, la comunidad se convirtió en un barrio periurbano con el mismo nombre. Mis familiares dejaron la agricultura como actividad principal, se emplearon como mano de obra en actividades que demandaba la ciudad, vendieron los terrenos a quienes llegaban al sector a medida que la ciudad de Quito se fue extendiendo. Mi familia fue cumpliendo con los requisitos legales para transformarnos en parte de la ciudad. Este barrio está ubicado en el noroccidente, pertenece a la parroquia Cotocollao.

Mi padre se hizo cerrajero y mi madre se hizo ayudante de cerrajería, tras haber trabajado en la construcción como albañiles, huachimanes (cuidadores de edificaciones en construcción), plomeros y en lo que conseguían. Fuimos considerados como pobres, porque carecíamos de servicios de agua potable, luz eléctrica, servicios de salud, educación, que fueron demandas que mis padres, mis hermanos y yo misma impulsamos desde el comité barrial y que fue cobrando forma con la experiencia organizativa de cuando fuimos comuna y junta de agua. Así que la práctica organizativa orientada al logro de nuestros derechos es una parte importante de nuestra vida.

Organizamos encuentros anualmente a los cuales acude mi familia. Entonces se aprecia que, como familia ampliada, somos alrededor de tres mil personas.

En el 2006, junto a mi familia nuclear y algunos miembros de la familia ampliada, me definí como Kitu Kara. Esto, impulsó mi inquietud de contar historias sobre mi cultura y la necesidad de explicar por qué me considero indígena.

Tuve mi primera experiencia de aproximación al cine y la televisión en la Facultad de Comunicación Social de la Universidad Central del Ecuador. Mis hermanos adquirieron una cámara de video en cinta de 8mm pensando en registrar nuestras festividades y, con este acto suyo, me introduje en la tecnología audiovisual. Desde entonces, mi trabajo con la cámara

exploraba el ser indígena desde varias aristas, la mujer indígena y profesional, la mujer indígena y urbana, la mujer indígena y madre, la mujer indígena y la violencia de género. En el 2007, entré al Primer Taller de Profesionalización de Comunicadores Indígenas, organizado por la Corporación RUPAI y la CONAIE. Allí, hice la *Yumba*, mi primer cortometraje de ficción con el apoyo, sobre todo, de mi familia nuclear, pero, también de mi familia ampliada. Desde entonces, produzco con mi propia mirada y lo hago de manera comunitaria.

En mis historias, mi familia cercana hace los personajes, tanto en los documentales como en las obras de ficción. Trato de contar nuestra realidad como indígenas urbanos. La *Yumba* es una historia reflejo de un familiar cercano, en el cual relato parte de nuestras actividades cotidianas envueltas en la violencia intrafamiliar. En el documental “La chicha de jora, una bebida ancestral” relato los recuerdos y las prácticas de mis tías mayores sobre cómo preparar la chicha, en la que denuncié la pérdida de nuestras prácticas culinarias tradicionales. En el documental “Los flauteros de Cotacollao, músicos de vida” mostramos cómo se está perdiendo la producción musical que hacían mis tíos mayores y que está causando esta pérdida. En la ficción “Somos Pueblo” relato los conflictos sociales y culturales a los que nos enfrentamos por reconocernos indígenas en la ciudad.

Mi producción audiovisual sucede con el impulso de registrar nuestras costumbres, contar nuestras historias, comunicar desde mi mirada, transmitir lo que significa para mí ser indígena, lo que pueda dar de mí para ayudar a otros a reflexionarse, encontrar y fortalecerse. Me entiendo como sujeto filmado y como sujeto que filma. Uso la imagen fija porque quiero que se vean los rostros, que se noten los detalles y prefiero los movimientos lentos de la cámara para denotar la presencia de otros elementos que componen nuestra vida. En la edición, trato de mostrar lo que mis ojos ven, con cortes directos sin sobreposición de imágenes.

Con mis películas, busco hacerme a mí misma, a mi familia y mi pueblo.

Trato de que mi práctica audiovisual sea comunitaria. Mi familia participa en todas las etapas de producción, pero, su trabajo sobresale en el momento del rodaje porque hacen los personajes centrales, son el equipo técnico, solventan comida, movilización y hospedaje. Gana experiencia en estas actividades; pero, lo hace en los términos del trabajo comunitario. Procuro que mis personajes estén al natural, donde la belleza surge de los elementos que acompañan la vida, de las prácticas de nuestra cultura. Busco un efecto de realidad desde lo positivo que somos.

Tanto en la ficción como en el documental, procuro que la luz sea natural y, en la noche, aprovecho la luz que emana del fuego. Uso rebotes, los reflejos de luz en el agua o en los ojos. Trato de que, así, resalte el color, la textura de la piel, los tonos, las facciones de los rostros.

En la mayoría de mis trabajos, utilizo los planos generales porque mis ojos generalmente ven así; pero también apelo a los planos cortos porque me ayudan a dar un sentido de intimidad, y a otros planos, aunque de manera más esporádica y sólo cuando me ayuda a decir lo que quiero decir de un acontecimiento.

En los documentales, entiendo la cámara como la extensión de mi mirada; con ella, me incluyo sin ser objeto de miradas. En las obras de ficción, también busco que la cámara sea mi mirada; pero, en caso de la película “Somos Pueblo”, la cámara fue la mirada del subalternizado, el niño, la mujer, el indígena.

Procuro que el audio no sea completamente limpio porque nuestra realidad está llena de sonidos. Los perros ladran, los cuyes se asustan. Busco que los sonidos naturales complementen lo que se ve y no se ve. Uso la música de mi sector, esa que toca mi gente en las flautas de carrizo y en los pingullos. Evito el movimiento. Busco que se presenten las cosas como son en realidad, no muy limpias ni ordenadas. En caso de la ficción, cuido que los trajes no alteren la cotidianidad, limito el uso de maquillaje y adornos porque no los usamos. No tengo noción del lenguaje de los colores, así que el color está tal como está en nuestras actividades habituales.

Pienso mis películas para que las vea mi gente. Quiero que nos miremos como somos y no nos avergoncemos, que demos valor a nuestras prácticas, que encontremos belleza en nuestros rostros, que no rehuyamos a escucharnos, que nuestra música sea arte, que nuestra comida sea arte, que aporten a la solución de nuestros problemas.

Auto representarme es parte de ser yo misma. Me afianza en lo que soy. Me ayuda a reconocermelo como persona, a construir una identidad colectiva de mi gente con la información que me veo precisada a conseguir y a generar hurgando en la memoria de mis padres, mis tíos, los músicos, los danzantes, los agricultores, los obreros.

Para mí, la tarea audiovisual de auto representación produce un proceso de liberación. En mi familia, esta tarea está logrando que mis padres recuerden situaciones duras que vivieron,

conflictos y sufrimientos que, de alguna manera, explican sus acciones para con nosotros y que fueron difíciles de asimilar. El recuerdo cumple un rol sanador, produce entendimiento y comprensión intergeneracional.

Me ayuda también a entender las prácticas como la danza, la música y los diversos rituales, pero, sintiendo, de manera de llegar al trasfondo de ellas, más allá de la representación colonizadora de ellas. Me ayuda a hacerme más creativa y próxima con las otras personas.

3.4.2. La preproducción. La Yumba y la redacción del guion

El guion que escribí implicó largas conversaciones con mis padres, tíos y hermanos, en las que comentaban sobre *La Yumba*⁶⁷, quienes estaban acontecidos, dolidos e indignados porque, por esos días, los propietarios de la Urbanización El Condado alzaron muros que nos impedían el paso, sin consideración alguna para con sus vecinos, con lo cual nos veíamos obligados a abrir un camino que la rodea y que, obviamente, nos toma más tiempo y entorpece la circulación, y, porque este hecho trajo a todos al recuerdo de otro golpe que recibimos pocos años antes, cuando el Municipio de Quito encajonó la quebradilla y, con ello el ojo de agua denominado La Yumba quedó completamente cubierto.

La Yumba hacía parte de la vida de la comunidad de Velasco. A más de la provisión de agua, hierbas y preñadillas, era un lugar para el retozo porque el agua de esta vertiente formaba una poza apacible y acogedora. Pero, era un lugar que se trataba con respeto, al que se le solicitaba permiso para entrar. El ojo de agua era un hueco oscuro, por donde se podía acceder a una caverna, lo que daba lugar a una serie de historias mágicas.

En el guion *La Yumba*, traté de conjugar los recuerdos de mi gente. “La yumba causa mal aire”, “la yumba roba a los hombres malos”, “la yumba tenía el agua más cristalina y limpia de todos los ojos de agua del sector”; “la yumba era una mujer hermosa que se sentaba al medio día y a la media noche a peinar su largo cabello en la piedra más grande”, “en la yumba se hacían limpiezas espirituales”, en “la yumba muchos tuvieron romances”; “en la yumba mi hija embarazada fue a lavar y su marido la golpeó provocando su muerte”.

⁶⁷ La Yumba es un ser que se cuenta desde la mitología andina como una hermosa mujer de cabello largo que se aparece a los hombres malos para darles una lección de vida. La yumba, como espacio, es el ojo de agua, donde todo el barrio se abastecía de agua.

Me resultó complicado ajustarme a la técnica de redacción en la estructura clásica aristotélica, en parte porque cada uno de esos recuerdos eran historias en sí mismas y en parte porque rompía la lógica que hay en las conversaciones donde la información fluye, según cada quien va recordando y acotando, según la afectividad y la receptividad de los contertulios. Finalmente, logré escribirlo, pero, recortando las historias, personificando los recuerdos, encapsulando en imagen o en las frases dichas un mundo de significaciones, encuadrándome en el tiempo, resolviendo en imagen la personificación de la Yumba cuya presencia se siente, pero no se percibe con los sentidos físicos o la presencia álmica de los animales y las plantas. Entendí, entonces, que el audiovisual es una herramienta de comunicación potente, que supera a la escritura, porque facilita el salto de la oralidad a la imagen; pero, es otro lenguaje que requiere de un esfuerzo de adaptación y de recursividad creativa.

3.4.3. La producción. La Yumba y el rodaje

Rodar la película nos llevó una semana, sin contar el tiempo que nos tomó hallar la locación que se pareciera al hábitat de La Yumba cuando esa vertiente existía. Encontrada, la adecuamos con mi familia y los técnicos en una jornada de esfuerzo comunitario, no sin antes pedir permiso al sitio e invocar a la Yumba y a los seres de la quebrada.

No se tuvo que hacer mayores ajustes escenográficos en las casas que usamos como escenario porque estaban como habían sido en tiempos en que se acudía a la vertiente de la Yumba. Tenían paredes de barro, techo de teja, patio de tierra, gradas gruesas, muros de tapia y seguía habiendo el fogón. En las casas de las personas católicas, estaban tal cual los elementos alusivos al catolicismo.

Mientras se realizaba la prueba de equipos, el reconocimiento de las locaciones, y toda la parte logística, mi familia nuclear se puso a pensar en el arte de la película sin saber que eso era lo que hacían. Se acordaron de los vestidos y los colores que tenían, las formas de llevar los implementos, lo que hacían cuando iban al ojo de agua, etc. Esa retrospectiva vivificó recuerdos que nos hicieron parte de un pueblo que sobrevive en el ámbito privado de las familias originarias del sector.

Al iniciar el rodaje, pedimos permiso, pedimos que el tiempo y el espacio sean propicios y que el equipo se sintonice y grabe el material necesario en las horas asignadas para cada

escena. Sin experiencia técnica y actoral, anduvimos alcanzados de tiempo; pero, todo salió como esperábamos.

Tres cuartas partes del rodaje se realizó en la locación de la Quebrada y el restante en casas de vecinos y familiares que se sumaron al proyecto. Al menos los vecinos que habitan en la parte alta del barrio sabían que grabamos una película sobre *La Yumba*, y experimentaban inquietud, curiosidad y cierta desconfianza en que pudiéramos manejar equipos tecnológicos. Fue un tiempo de vivencia intensa. El equipo técnico, mi familia ampliada y los actores entablamos una relación empática, debido en mucho a que la mayoría del equipo técnico estaba conformado por originarios de otros pueblos,

Debo destacar el rodaje de la escena con los yumbos, que son danzantes que invocan a los cerros y a los seres tutelares que habitan en los bosques de las estribaciones de las montañas fría, húmeda y cálida. Se advirtió a los yumbos sobre la lógica del rodaje, por ejemplo, se les dijo que hay cortes y repetición de acciones según lo que se necesita. Pero, no hubo cómo gestionar a los yumbos en escena. Ellos no actuaron, olvidaron la cámara, simplemente fueron ellos mismos, el cabecilla o yumbo mayor estuvo en su tarea y los demás danzaron y entonaron sus cantos, limpiaron el espacio y a las personas.

Todo el rodaje tuvo un límite. Nosotros, me incluyo, no tuvimos mayor posibilidad de palabra y decisión en el manejo de la cámara, ni en el corte final. La definición estuvo en manos del técnico y estuvo condicionada por la tecnología que obliga a parar cuando se le acaba la batería.

3.4.4. La postproducción.

3.4.4.1. La yumba y su propuesta visual

La Yumba es el resultado de una cadena de once secuencias cortas que relatan la vida de una mujer. La mayoría de escenas suceden en una vertiente.

La película empieza con un plano general, para mostrar la zona donde ocurre la historia, y con un acercamiento de cámara, para provocar en el espectador la sensación de estar dentro de la historia. Casi todos los planos son medios, salvo aquellos planos amplios para denotar la presencia intangible de la Yumba en el lugar. En la mayoría de secuencias, el encuadre se hace desde la mirada de alguien que presencia lo que pasa sin entrometerse y desde la cámara omnipresente. Solo hay un primerísimo plano, desde el ángulo de Francisco, cuando está en

cama enfermo, para destacar que él está ante la fuerza femenina de Aisha quien le comunica que su acción violenta está siendo castigada.

Con la luz, se busca crear la sensación de calidez y tranquilidad, particularmente en las escenas donde hay tensión (cuando Aisha avisa a sus padres que está embarazada) y violencia (cuando Aisha es golpeada).



3.4.4.2. La propuesta

sonora

Las voces hablan en un castellano no muy bien pronunciado ni preciso. Se sabe quién habla; pero no se ve la sincronía con sus labios. La voz de la Yumba es suave y habla con un castellano perfecto, las demás voces evocan expresiones puntuales que no dan mayor posibilidad de análisis.

Con respecto a los ruidos, se intentó limpiar todo lo natural para que sobresalgan las voces. Los sonidos propios de la quebrada fueron minimizados, así como los de la casa de Aisha. Es casi inaudible el llanto de los cuyes, el cacareo de las gallinas y el ladrido de los perros. El único sonido que ocupa toda la escena es el rezo de la mujer que cura a Aisha cuando niña, el rezo del yumbo principal y los cantos y silbidos de los yumbos en el acto de la curación a Francisco.

La música, otro elemento sonoro, cumple un rol impreciso. De entrada, la música es una alegoría de la alegría, contrastada con la temática de la historia. La musicalización tiene un sentido festivo, contrario al texto. Además, tiene un tono ajeno al lugar de la historia, se escuchan instrumentos como la guitarra y la quena en tono de sanjuanito que es discordante con la yumba y los yumbos asociados con la música de pingullo y caja de cuero de chivo. Finalmente, la música es enteramente extradiegética, no nos identifica como pueblo y tampoco concuerda con el relato.

Un elemento sonoro importante es el rezo de la mujer que limpia a Aisha cuando niña porque está en la memoria colectiva de los espectadores. Lo propio ocurre con las invocaciones de los yumbos a las montañas para curar a Francisco.

3.4.4.3. La yumba y la autorepresentación

Al examinar las connotaciones que los espectadores le dan, se ve que *La Yumba* muestra algunos elementos en cuanto a la autorepresentación de lo indígena desde los indígenas. Debo resaltar algunos elementos que he recabado de las reacciones de los espectadores al ver *La Yumba*.

Excepto los espectadores que saben de la Yumba y conocen la Quebrada donde grabamos, a los actores y a los yumbos, las prácticas de limpia, los demás no logran saber dónde sucede la historia sino, apenas, como un lugar rural de la serranía norte del Ecuador, en una zona fría y muy intervenida (eucaliptos jóvenes en las laderas), percepción que se ve reforzada por las imágenes iniciales referidas a la Corporación Rumpai que muestra a un diabluma danzando con música de Imbabura. Al informar que la Yumba es una historia de Quito, que surge de hechos ocurridos en lo que ahora es la urbanización El Condado, la historia adquiere una connotación muchísimo más interesante para los espectadores particularmente quiteños, porque les resuena, así sea polisémicamente. Se hubiera resuelto esto con imágenes que mostrasen Quito, el Pichincha, el Condado, el barrio San Enrique de Velasco.

Perciben que la Yumba cuenta una historia desde una perspectiva femenina. Esto guarda relación con la cultura de los yumbos que tiene matriz femenina, es cultora de la luna y del agua; pero, les parece discordante la imagen de RUPAI y la música que se aplica porque evocan a la fuerza solar y masculina.

La Yumba les expresa pobreza, sencillez y humildad de gentes agricultoras que viven de la papa, cuya estética está influenciada ya por los elementos de la cultura norteamericana y mundial (el conejo de Disney World y el símbolo de la paz que aparecen en las paredes de la cocina) y está asimilando elementos relacionados con el mundo industrializado (utensilios de aluminio, ladrillo, cemento). También perciben en la casa de Francisco, la pareja de Aisha, mejores condiciones económicas que en los papás de Aisha y les queda claro que son devotos católicos, practicantes del culto al Divino Niño, también influenciados por la cultura norteamericana (piolín disfrazado de papá Noel), por la cultura urbano popular (peluches, carteras, mochilas, edredón, etc.), que son usuarios de servicios alopáticos de salud y que alguien estudia psicología (libros en la estantería del dormitorio).

La escena en el aula de escuela les muestra que la historia sucede en un tiempo contemporáneo (elementos constructivos modernos, detalles en hierro forjado). También perciben que la escuela es un espacio de integración social en torno a los símbolos patrios, de uniformización de la diversidad, de blanqueamiento, de aprendizaje de otra cultura (de la cultura de la pobreza y de reproducción de estereotipos discriminatorios) y de expresión neurótica del repudio de sí mismos (en la escena de la escuela no hay nadie que no sea indígena y hay una escena posterior donde la misma profesora que agredió a Aisha, la acaricia).

La Yumba expresa la relación entre miembros de una misma generación. La perciben como una interacción familiar horizontal, llana, sin afectaciones de orden cultural, incluso en las escenas eróticas, donde la sexualidad discurre sin los tabúes y exigencias culturales católicos. Los espectadores evocan los puntos de tensión intergeneracional (Aisha y sus padres, cuando se embaraza, cuando se refugia tras los golpes) como parte de su propia vida.

Les es notorio el sincretismo cultural. Les queda claro que la ropa no hace lo indígena. Les expresa las diferencias culturales y la interacción –interculturalidad- a través del contraste. La imagen de la Yumba genera reacciones de rechazo, porque siendo un ser femenino tutelar, su apariencia no corresponde a la cultura de los Yumbos. Ella debería estar desnuda o vestida de montaña fría (como ocurre con el yumbo *mate*). No se acepta la vestimenta que lleva la Yumba porque parece una ñusta y se asocia con el incario. Este rechazo es más fuerte entre quienes conocen la historia de la guerra que libraron los yumbos resistiéndose a la invasión inca de sus tierras. Y es aún más fuerte este rechazo en quienes hablan de la “valcanización” de los Andes, porque afirman que habría un afán político que amenaza con sumir a la región andina en una guerra civil de inconmensurables proporciones semejante a la que ocurrió en Los Valcanes, que benefició intereses armamentísticos y guerreristas sembrando destrucción, muerte e inviabilidad de vida y de futuro para generaciones enteras en todas las naciones involucradas.

La mayoría de espectadores comprende que en la película está el tema de la violencia doméstica, pero, como trazos que no llegan a configurar un mensaje claro. Entienden que esto ocurre porque es un tema que yo no comprendía bien.

Quienes tienen entrenamiento en escritura de guiones no logran hallar la estructura clásica aristotélica en la Yumba. Tampoco ven que la Yumba esté dentro de la estructura de progresión acumulativa. Consideran que está mal planteado el inicio: No encuentran indicios suficientes que indiquen dónde sucede la historia, deducen mejor el cuándo sucede y dicen que las escenas les indican equivocadamente que se les va contar una historia sobre el choque

cultural entre lo indígena y lo mestizo y el racismo (madre e hijas van a la quebrada, donde están los ojos de la Yumba, las niñas se cambian de ropa para ir a la escuela, la escena de la escuela). Además, no hallan el punto de giro, que debería estar en la estructura aristotélica y en la estructura de progresión acumulativa. Tampoco encuentran los puntos de pre clímax ni del clímax. Comprenden que esas deficiencias que hallan obedecen a que “La Yumba” fue mi primer esfuerzo, sin un entrenamiento y supervisión suficientes.

3.4.4.5. Elementos intertextuales

Resuena en mí la idea de que somos una comunidad culturalmente sincrética, en la que interactúan flujos culturales diversos como el catolicismo, la cultura norteamericana, la cultura mestiza popular urbana, la cultura kichwa a través de la presencia poderosa pero discordante de lo masculino y solar del diabluma y la representación de la Yumba como ñusta, que vendría a ser, desde la perspectiva intertextual, un desplazamiento discursivo por donde se filtra un interés de un grupo de poder. La cultura de la papa, que demanda ser una cultura agricultora, es una adquisición reciente y, aún más recientes, las actividades industriales y las destrezas profesionales que le añaden otros influjos culturales a nuestra realidad.

También resuena en mi interior, que la Yumba exprese nuestra matriz femenina y lunar, incluso en la manera en que ella interviene para cuidar y resolver la violencia doméstica y que la Yumba sea una entidad telúrica silvícola, así que la imagen de Yumba debería haber expresado la interacción de mi pueblo con el bosque de montaña, como cazadores, recolectores, horticultores, como ocurre con los *yumbos*.

Desde estos puntos dichos, surgen caminos que me gustaría explorar en el futuro.

3.4.4.6. Algunas puntualizaciones

Este examen semiótico me lleva a concluir que *La Yumba* es, efectivamente, un cine sincrético o mestizo. Además, entrega indicios significativos que despiertan mi curiosidad invitándome a investigar y a profundizar.

La Yumba fue un ejercicio de autorepresentación. Quienes hicimos *La Yumba* nos expresamos en un relato sobre nosotros desde la memoria individual y colectiva de nosotros mismos, sobre hechos relativos a la vertiente de la Yumba. Es un primer esfuerzo de apropiación de la técnica y la tecnología audiovisual, para contar una historia sobre una problemática universal, pero, desde mi percepción de esa problemática, condicionada por mis circunstancias

familiares y sociales, apelando a la estrategia familiar y comunitaria para contarla, porque esa es la estrategia que conozco, en la que nos apoyamos para vivir y sortear dificultades y desafíos.

La producción audiovisual me posibilita expresar lo que veo, lo que pienso, lo que creo, lo que sueño, como lo hicieron los escritores a través de la escritura durante siglos; pero, en un lenguaje de varias dimensiones, muy simbólico con el cual se puede decir mucho en menos tiempo.

Finalmente, La Yumba puso en marcha un proceso de autoafirmación de mi familia nuclear y mi familia ampliada que constituye mi comunidad, especialmente en sus modos de hacer a la hora de atender los desafíos que la cotidianidad nos pone delante. También evoca en las gentes el recuerdo de situaciones derivadas de la interacción asimétrica con los actores de la ciudad de Quito que invaden progresivamente, de manera muy acelerada nuestro hábitat, sin respeto ni consideración hacia los otros, estos que somos nosotros, cuyo impacto adverso también debería ser motivo de estudio y de una necesaria remediación que haga posible la inclusión con igualdad y respeto a la diversidad y a la diferencia.

Capítulo IV

La autorepresentación en las películas

4.1. “Semillas de Lucha”, una película colectiva. Análisis filmico desde la práctica colaborativa



Sinopsis: Jacinta⁶⁸, una mujer afro, mediante los amorfinos relata a los niños de su comunidad la historia del paro bananero de 1960, organizado por las comunidades del sur de Esmeraldas y cómo este paro se constituye en el origen de la Unión de Organizaciones Campesinas de Esmeraldas UOCE.

“Semillas de Lucha” (2017) es una película que relata la historia del Paro Bananero de los años 60, organizado por las comunidades del sur de la Provincia de Esmeraldas; paro que se constituye en la base para fundar la Unión de Organizaciones Campesina de Esmeraldas, UOCE. Este filme fue ganador en la Categoría Comunitaria 2014, del fondo de fomento cinematográfico administrados por el Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador. Es una realización de AllpaChe Cine⁶⁹ en conjunto con la UOCE, cuyos responsables fueron Eliana Champutiz como productora general y Nancy Bedón como productora de campo y comunitaria. Su formato es la ficción y tiene una duración de 78 minutos.⁷⁰

⁶⁸ Martha Arboleda, es de la comunidad Cabo San Francisco, una mujer activa en la organización del paro, actuó en la película representándose a sí misma, ahora figura como un referente en la UOCE.

⁶⁹ AllpaChe Cine es la productora que conformó Eliana Champutiz y Kvruf Nawel (comunicador mapuche) y la calificó como resultado del crecimiento audiovisual de la CORPANP. La CORPAN como ya lo mencioné dejó de funcionar como una productora debido a la falta de sostenimiento técnico y económico, a mi lectura fue menos conflictivo activar un nuevo espacio de producción que reactivar una organización que para este tiempo generaba gasto y no aportaba ni con equipo técnico ni personal capacitado.

⁷⁰ Para este tiempo los integrantes de la CORPANP emprenden sus proyectos personales y se encaminaron en la búsqueda de recursos propios, como lo mencioné en el primer capítulo nace en este sentido: AllpaChe Cine, WikyCinema, Spectro Film.

La historia del paro bananero fue resultado de la investigación que realizó Gonzalo Guzmán presidente de la organización en conjunto con el director del filme, Kvruf Nawel. Recogieron testimonios de los implicados aún con vida de este hecho y nació la propuesta de llevarlo a la pantalla grande a través de la ficción. Por un lado, la UOCE, veía en la película una “acción social” para reivindicar la participación de las comunidades, y un medio para que los jóvenes conozcan la historia de lucha de sus antecesores a partir de la activación de la memoria colectiva. También buscaban en palabras de la productora de campo que la película sea un instrumento de “pensamiento crítico” (Nancy Bedón en conversación conmigo, agosto 2017) que active la conciencia orgánica.

“Semillas de lucha” es una apuesta desde ambos productores: OUCE y AllpaCheCine para restablecer mediante al cine y el audiovisual “la identidad campesina” (Nancy Bedón, administradora de la UOCE, en conversación conmigo, Agosto 2017). Buscaban en palabras de Zamorano (2009) “intervenir la realidad” y modificar la apatía que en ese momento existía con respecto a la organización, a favor de una participación más activa e involucrando a nuevos actores sociales, es decir, a los jóvenes. Así la producción de esta historia se convirtió en pretexto para impulsar varias actividades en las comunidades y fortalecer su proceso organizativo.

4.1.1. La preproducción. La redacción del guion

El guion estuvo a cargo de Kvruf Nawel y Nancy Bedón, quienes recorrieron junto a Gonzalo Guzmán presidente de la UOCE, todas las comunidades involucradas en el Paro Bananero de 1960, en búsqueda de los personajes que participarán de manera directa y tomaron sus testimonios como base para la escritura de la historia. El resultado fue un guion de 70 páginas que, a pedido de las comunidades, buscaba ser fiel a la historia original, esto incluía, a los personajes y sus nombres, las locaciones y actividades, e incluso la jerga característica de las personas de la costa. El guion se construyó respondiendo al formato occidental del cine, basado en el desglose de escenas y basado en la estructura aristotélica.

Los planes de rodaje fueron resultado de la experiencia previa de producción, obtenidos en la CORPANP, se realizaron de acuerdo a los formatos establecidos por la producción universal, sin considerar las características “diferentes” que implicaba un rodaje con actores naturales, en locaciones naturales, sin los recursos necesarios y con el modo de producción comunitario como sistema de realización.

“Semillas de Lucha” fue el resultado de las “capacidades individuales organizadas” (Sanjinés 2015, 47), si bien la parte técnica estuvo a cargo de un equipo en su mayoría indígena, la suma de las miradas afro y campesina también aportó a la construcción de otro significado. Como lo expliqué, la película tiene una estructura narrativa clásica, pero identifiqué la existencia de un “personaje colectivo” que son todos los campesinos que se organizan para luchar contra la explotación personificada por el hacendado y el comerciante de banano.

Así bajo el “personaje colectivo” como protagonista se entabla una posición de la cámara, la mayoría de planos son generales y denotan el trabajo, así como la explotación colectiva de la que es víctima el protagonista, que siendo colectiva “no puede someterse al primer plano” (Sanjinés 2015, 50). Sin embargo, la fotografía si experimenta con planos más cerrados sobretodo porque el trabajo con actores naturales lo exige, el trabajo con varias personas complica la actuación de todos a la vez, por eso la necesidad de cerrar la cámara a ciertos personajes, pero, en toda la estructura se mantiene la idea de un “personaje colectivo”.

4.1.2. Talleres de Actuación



Fueron los integrantes de la UOCE quienes se encargaron de sugerir los nombres de acuerdo a las características de los personajes, muchos de ellos asumieron su mismo rol, representándose a sí mismos. Fue la organización que incidió en la participación de los mismo, haciendo valer su poder de organización, que a su vez eran delegados de sus comunidades, por ejemplo, la asistencia a los talleres de actuación o a los rodajes respondía a una asistencia a una reunión o minka. Los actores y actrices procedían de distintas comunidades, de su logística se encargaban las mismas comunidades a través de la administración de la organización, es decir los mismos “actores” llegaban al punto de

encuentro con sus raciones de alimento: unos llegaban con guineos, otros con yucas y naranjas, etc.

La actividad más sostenida fue el taller de actuación y familiarización con el equipo técnico. La personalidad de quienes fueron escogidos como actores facilitó este proceso, su espontaneidad y manejo de la historia aportó a la calidad de actuación. El taller consistió en trabajar la técnica vocal, la expresión corporal, pero sobretodo la memorización de los diálogos, que haciendo ofrenda a ser culturas orales, los discursos eran largos y con una jerga poco común a su realidad.⁷¹ Ratifico en este sentido la necesidad de un trabajo más continuo con las propias comunidades y organización, quienes conocedores de su forma de expresión hubiesen podido aportar mediante la palabra, al proceso de autorepresentación que se planteó. Se puede mirar este apartado como un ejemplo de la mirada desde afuera, porque, aunque el guionista fue indígena su práctica de narración está alejada a la narración del afro - campesino de la costa ecuatoriana, irrumpiendo en este sentido el afianzamiento de la identidad. Sin embargo, los actores supieron solventar estos conflictos e impusieron su oralidad y expresión al momento de la producción

La preparación en la actuación también aportó a sensibilizar a los actores sobre las acciones vividas en los años 60, su forma de vida, vestimenta y la relación con los lugares, así como el proceso de reivindicación del ser campesinos y afros. “En vez de representar es vivir una lucha” (Entrevista a Telmo Macías, 2016), el hecho de vivificar la historia de sus padres, abuelos o vecinos, fue una circunstancia fundamental para el empoderamiento de sus personajes porque la actuación consistió en recordar una acción fundamental de para ellos significó la liberación de la explotación de la industria bananera.

4.1.3. La Producción. El rodaje

La etapa de la producción fue el momento más álgido de la realización de “Semillas de lucha”. Esta producción tuvo tres momentos de rodaje, los que relataré de manera breve, Primer momento: Con el objetivo de optimizar recursos, se generó el apoyo con una Universidad Privada de la ciudad de Quito, el convenio consistía, en la participación de sus estudiantes en rodaje a cambio de todo el equipo tecnológico de la institución. Así el equipo técnico estuvo encabezado por indígenas y secundado por estudiante no indígenas y de clase media y media alta. Empezado el primer día, los universitarios, no estuvieron de acuerdo con la práctica de la producción comunitaria, sostengo que los estudiantes se crearon una idea de

⁷¹ El guionista utilizó expresiones y términos fuera de la realidad oral de las comunidades

cine comunitario con comodidades que las comunidades y las casas de los compañeros no pueden ofrecer. Se evidenció la diferencia de clases que existe en la sociedad ecuatoriana y la imposibilidad de generar relaciones de iguales entre las personas. También entiendo que la academia genera un imaginario de cine apegado a la industria que no empata con la producción comunitaria, eso hace que no se valore la diversidad de formas de hacer cine y se minimicen los esfuerzos de narrar historias con la ayuda de recursos propios, comunitarios y voluntarios. Por estos motivos el profesor y los estudiantes decidieron regresar a la ciudad de Quito abandonando el segundo día de rodaje, sin equipos para continuar, la productora, Eliana Champutiz, canceló el llamado al rodaje del tercer día dando así por terminado el primer intento de producción.

El segundo momento: Se inicia un nuevo rodaje y se realiza con la colaboración de productoras indígenas y comunitarias de distintas ciudades del país, equipo técnico estuvo conformado en su mayoría por compañeros indígenas de distintos pueblos. Mover la logística después del primer intento de rodaje constituyó un arduo trabajo tanto para la UOCE como para AllpaChe Cine, pues implicó devolver la confianza del poder de realización para cumplir con un sueño colectivo. Para este rodaje, el aparataje construido en arte para el primer rodaje fue imposible debido a la falta de recursos, sin embargo, se logró que las comunidades aporten a su buen desarrollo. En este segundo intento, se cumplió con el 60% de las escenas debido a las dinámicas propias de una producción “diferente”. El rodaje, debido a los limitados recursos, estaba programado para terminar en una semana, a mi lectura una meta muy difícil, porque el trabajo con actores naturales requiere de más tiempo y paciencia que el trabajo con actores profesionales, además de considerar que al ser un trabajo voluntario no estaban a disposición completa de tiempo sumado a lidiar con el temperamento de cada persona. También ligado a la falta de recursos, la movilización de todos los extras que se requería para escenas con presencia masiva de personas, se limitó afectando al buen desarrollo del rodaje. Las dificultades de movilidad para trasladarse a las locaciones fuera de las comunidades que aportan con la parte logística impidió rodar el otro porcentaje de escenas. La falta de previsión técnica y planificación trunco el cumplimiento del cien por cierto del rodaje.

El tercer momento: Se realizó de la misma manera que el segundo momento, con la colaboración de productoras del Ecuador y de Colombia. Todos los equipos movilizados respondieron a la lógica de producción comunitaria, que comprenden lo que implica trabajar con las comunidades afro y campesinas, logrando finalizar el rodaje de las escenas pendientes. El equipo de trabajo fue diverso, a la cabeza estaban compañeros indígenas

secundados por no indígenas. Este momento aportó a la construcción de la historia a pesar de escenas que no se lograron filmar debido a la falta de recursos, y se constituyó en el espacio de visualización próximo al montaje. Es importante anotar que poco tiempo después, se regresó a trabajar con los actores en doblaje de audio y en tomas de paso y de relleno, el equipo para este momento fue en su totalidad indígena.

4.1.4. El modo de producción comunitario

La producción comunitaria permitió la realización de este filme. La UOCE se encargó de toda la logística, movilizaron a los compañeros que arribaban de otras comunidades y adecuaron las locaciones con los recursos propios. AllpaChe Cine se responsabilizó de garantizar la presencia del equipo técnico y el aparataje tecnológico, lo que logró en base a lo que llamamos desde el principio de los pueblos andinos, el Randy Randy, es decir, dar para recibir. El equipo técnico trabajó sin remuneración gracias a su convicción y el empoderamiento del discurso de la autorepresentación que al momento se fortalecía.

En cada una de las comunidades donde se desarrolló el rodaje, los compañeros adecuaron sus casas para recibir al equipo técnico, además se organizaron para solventar las necesidades básicas de alimento y agua. También pusieron a disposición todos los artefactos u objetos necesarios para el arte de la película y figuraron como extras en las escenas que la que se requería la presencia masiva de personas. Así el hecho de contar su historia, movilizó todas las capacidades de gestión y autogestión con el objetivo de terminar la película. Es importante recalcar, que la producción de esta historia, movilizó toda clase de sentires, coraje e impotencia por ser menospreciados en el primer momento de rodaje, porque las personas de las comunidades que nos recibieron se sintieron discriminados, violentados y víctimas de racismo por parte de estudiantes que no entendieron el proceso del que formarían parte. Pero también activaron en ellos el valor de revivir una historia de lucha y el poder que tienen al comunicar desde su mirada un hecho trascendental que resguarda la memoria.

La realización de la película significó para la UOCE una experiencia que abrió muchas expectativas y cambió la mirada que se tenía alrededor del cine. Si bien para la producción se empezó con un fondo, este sirvió para movilizar al equipo técnico que venía de afuera, el movimiento interno lo financió la organización, así como las comunidades que invirtieron en la adecuación de los lugares para recibir a todo el equipo de producción. La película fue una minka de voluntades, se sumó gente con todo su contingente humano y de conocimiento, los aportes locales de las comunidades, hubo una gran movilización, mientras se rodaba otros

trabajaban en la comida y adecuando las locaciones, existió una suma de voluntades económicas, políticas y humanas (Nancy Bedón⁷² en conversación conmigo, agosto 2017).

La construcción de la historia también fue una minka, para realizar el guion se recogió el testimonio de distintas personas de los cuatro ríos que participaron en la paralización. Se realizó una minka de saberes sobre este hecho histórico. Finalmente fue Kvrvf Nawel quien se encargó de estructurar la historia. El guion fue consensuado con los dirigentes de la organización y a pesar de no ser fiel completamente a los hechos reales las explicaciones técnicas sobre todo de las elipsis de tiempo dieron paso a su aprobación con sugerencia sobretodo de la parte dialogada.

La producción se planteó como comunitaria, para responder en colectivo a los problemas que acarrea la realización de la película, pero al ser un equipo técnico que no era de la comunidad no se logró dimensionar desde en conjunto de lo que supuso para las comunidades esta realización, este hecho creó varios conflictos internos, sin embargo estos conflictos “generaron un empoderamiento más fuerte para continuar con la película así como para sostener la organización que exigía resultados” (Entrevista a Nancy Bedón, 2017).

Si bien la realización de la película se planteó con el modelo comunitario, no solo en la forma de producción sino en todo el proceso, al momento del rodaje el equipo técnico que participó fue de fuera de las comunidades, cumplió roles específicos. Las figuras que en todo el proceso de pre producción no existían, tomaron nombres y desarrollaron actividades específicas denotando cierta jerarquía, el rol más marcado fue el de la dirección, pero también se determinó al fotógrafo y al sonidista con sus respectivos asistentes, acción que rompió la premisa de involucrar en la parte técnica a las comunidades para que se empoderen de los aparatos tecnológicos y emprendan sus propias producciones. Sin embargo, es importante recalcar que los recursos económicos limitaron esta posibilidad de emprender un proceso de aprendizaje con los comuneros.

4.1.5. La Posproducción.

Esta etapa, de la misma manera que las producciones de la CORPANP, fue ejercicio de una sola persona, con la supervisión del director. EL primer corte fue presentado en una Asamblea

⁷² Nancy Bedón es de la comunidad Galerita y participó en la película como productora de campo y fue la responsable de mediar a favor de la realización de la película en las asambleas de la UOCE

de UOCE y tuvo fuertes críticas de la forma como fue montada, la mirada de quienes miraron exigía más verosimilitud en los hechos; fue necesario un segundo corte que también tuvo impresiones desfavorables por la escenificación de hechos que no sucedieron en la realidad. El tercer corte causó cierta satisfacción en la gente pues fue la primera vez que se miraron vivificando una realidad vivida por sus padres. “Eran imágenes inventadas o más bien recordadas por el pueblo, eran imágenes creadas allí mismo por la gente que las volvía a vivir” (Sanjinés 2012, 21).

4.1.5.1. Propuesta Visual

La fotografía fue ejecutada por Segundo Fuérez, cineasta kichwa Otavalo, y se realizó con cámara en mano ayudado de un estabilizador, y si bien es su mirada quien propone el trabajo de imagen lo que definió el lenguaje cinematográfico fue “la presencia de un protagonista general que determinó a la vez la objetividad y la distancia” (Sanjinés 2015, 50). Y también la subjetividad de la imagen que buscaba no sólo una estética de sino, y como una apuesta política, buscaba caracterizar los aspectos esenciales de la cultura afro y campesina. La iluminación del día se trabajó con luz natural, en las noches se iluminó con luces artificiales que se justifican en cuadro con la presencia del fuego y el agua como elementos visuales que aportan a la estética de la imagen pero que a su vez inciden como un elemento que responde a la cosmovisión de los pueblos en su relación con ellos. El ángulo de referencia es frontal y con contrapicado casi imperceptible, posición también determinada por la presencia colectiva.



4.1.5.2 Propuesta sonora

El sonido, fue trabajo a manera de postas, debido a los tres tiempos en los que se realizó en rodaje, lo que significó para la película un trabajo poco cuidado pero que gracias al compromiso del equipo y de los actores se solventó debido al doblaje de audio, en caso de las escenas dialogadas y con sonidos naturales para alimentar tanto el dramatismo, como para

ubicación espacial. La musicalización es indispensable para aumentar las acciones dramáticas y se emplean tambores como expresión propia de la cultura afro, una vez más identificando a partir del sonido, parte de la identidad cultural.

4. 1.5.3. Elementos de contexto

Esta película es el resultado de un encuentro de necesidades, por un lado, desde la propuesta de los productores existe el interés de desarrollar el audiovisual y cine a partir de una mirada reflexionada y pensada desde adentro; por otro lado, el interés de la UOCE de generar un medio discursivo sobre su proceso orgánico y sobretodo visibilizar la lucha campesina que se resguardaba en la memoria de pocos y que la fragilidad de la misma pretendía desaparecer. El trabajo de producción empezó en el año 2014 con la escritura del proyecto, para ese momento se contaba con el apoyo del Consejo de Gobierno de la UOCE, a mediados del mismo año fue nominado como ganador de los fondos concursables para el fomento cinematográficos en la categoría comunitario del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador, el monto asignado para la totalidad del proyecto fue de \$15.000. Con este fondo y con las expectativas de generar más apoyo de instituciones públicas y privadas se emprende el proceso de producción, que duró tres años, la postproducción se realizó en el 2017 y se obtuvo una película de 78 minutos y tres años de proceso organizativo en torno a la realización de la película.

La gestora del proyecto fue Eliana Champutiz, realizadora indígena del Pueblo Pasto (ubicado en la frontera colombo – ecuatoriana) y apoyada por Kvrvf Nawel, comunicador del pueblo Mapuche (ubicado en la frontera chileno – argentina). Ambos conformaron AllpaChe Cine y se trasladaron a convivir con la realidad que viven los afros – campesinos de la costa norte del Ecuador para escribir la historia y gestionar los gastos de producción que desde el planteamiento inicial; se requería aproximadamente \$ 80.000,00 para su realización, considerando la producción comunitaria como un soporte que solventaría gran porcentaje de gastos.

Las condiciones que vive la cinematografía en el Ecuador, que apenas empieza a desarrollar el cine como campo de trabajo y de inversión, obstaculizó la gestión de recursos y dificultó el buen desarrollo de la película. Sin embargo, asumido el reto de producir tanto la UOCE como AllpaChe Cine apostaron todos sus recursos para realizar la película, sumando apoyo de La Corporación Kinde, Minga Social Comunicación, WikiCinema, Caballo Films, PukaDreams, Iyari Fundación Intercultural de Colombia y la CORPANP como la productora que abrigó todo el proceso y sostuvo su escuela de enseñanza comunitaria.

Así esta obra cinematográfica se constituiría en el primer largometraje de ficción realizada desde la mirada indígena, con el aporte de la mirada afro y campesina, y gracias al modo de producción comunitaria.

4.1.5.4. Información biográfica

Eliana Champutiz del Pueblo Pasto, es socia fundadora de la CORPANP y recorrió todas las etapas de producción en los diez años de vida jurídica que tiene la corporación. Es comunicadora social de profesión y productora audiovisual autodidacta, actualmente figura como la directora técnica del Instituto de Cine y Creación Audiovisual ICCA. Su filmografía abarca el modo de producción comunitario y ha realizado documentales, programas para televisión y desde el 2015 trabaja en su primer largometraje de ficción “Semillas de lucha” una producción realizada junto a la Unión de Organizaciones Campesinas de Esmeraldas UOCE que recoge la historia del paro bananero de 1960 liderado por los campesinos del sector sur de la provincia de Esmeraldas.

4.1.5.5. Elementos de connotación

“Semillas de Lucha” es el primer largometraje de ficción realizada desde la mirada indígena, con el aporte de la mirada afro y campesina. La historia reivindica el proceso organizativo como acción que ayuda a la trascendencia de los pueblos, en este caso del pueblo afro y campesino, visibilizando una lucha narrada desde quienes no han tenido la posibilidad de representación, significó movilizar la conciencia del poder que tienen los pueblos organizados de romper con la opresión y construir desde la colectividad, desde la matriz comunitaria y desde un hacer cultural.

La película permitió hablar de la representación y de la identidad afro y campesina, que despertó aquello que estaba inconsciente, se reactivó la posibilidad de mirarse en los otros y de entender la identidad no solo desde el hacer cultural sino desde la relación con el espacio y a partir del hacer productivo. “La película fortalece el sentimiento y le da el valor político de ser campesino, del valor que tiene su tierra y el valor de lucha por mejorar sus condiciones de vida y fortalecer el peso campesino de lo político” (Entrevista a Nancy Bedón, 2017).

Mirarse en la película significó devolverse la posibilidad de mostrarse desde su dignidad de trabajar el campo, significó mirarse como luchadores y luchadoras con la capacidad de romper cadenas que dominan y colonizan su identidad campesina y resignificó su ser afros. “Nos sentimos complacidos de mirarnos y de saber que podemos contar una historia nuestra

que se nos olvidó y que ahora tras la película vuelve a tener importancia”(Entrevista a Telmo Macías⁷³, 2017). Mirarse contando su propia historia de manera artística, con sentimiento de ser y representar un hecho que vivieron sus abuelos construyó esa nueva poética de representación desde una mirada conjugada del ser afro, campesino e indígena.

Esta película como dice Nichols (2013) sobre el documental “no solo activa nuestra conciencia estética, activa nuestra conciencia social” (Nichols 2013, 128) porque todos los que participaron como equipo técnico, logístico y de actuación activaron el sentido social del cine, el objetivo, luego de infinidad de conflictos que creó la realización de este film, fue mirarse y mostrarse a los demás como seres con poder de movilización. La película bajo este sentido cumple su rol de acción social y crea en el imaginario de los jóvenes de la organización que observaron el primer corte, una posibilidad de romper con los parámetros de dominación de la que los pueblos fueron históricamente objeto.

“Semillas de Lucha” como una nueva poética de representación se constituye en una alternativa para generar conocimiento desde las “periferias”. Así, basados en sus prácticas culturales, saberes y la oralidad, los amorfinos, recordaron y reinventaron la historia del paro bananero, proporcionando un valor político al ser campesinos y afros, deconstruyendo la idea de que los grupos “subalternos no pueden intervenir directamente en la producción de conocimiento” (Spivak en Schiwy 2002, 103).

La película también visibiliza los cuerpos “afros” y sus discursos como sujetos políticos, rol que generalmente no está destinado a nosotros. La presencia de la población afro como protagonistas rompe la lógica del cine en Ecuador tanto en la narrativa como en la estética, pues la mirada está educada para ver ciertos estereotipos y un tipo de fisonomía, que no tiene que ver que lo afro, lo campesino o lo indígena, resignificando en este sentido nuestra presencia en la imagen y la palabra pues como lo explica Sanjinés (2015) “los diálogos en el acto de la representación surgen del pueblo mismo, la vida comienza a expresarse (47):

⁷³ Telmo Macías es un joven de la comunidad Estero del Plátano y participó en la película como actor representado al capataz del comerciante del banano.

Fotogramas: Semillas de Lucha 2015



Tomasa: “Creían que podían hacernos lo que nos da la gana [...] pero ya no compañeros ya no”

Eloy: “Hemos recuperado nuestras tierras, quien pensaba que los campesinos de Esmeraldas, negros mugrosos perezosos como dicen íbamos a parar...”

Victoria: la decisión de esta asamblea atravesará nuestras vidas y la de nuestros hijos porque somos semillas de una gran árbol y un sueño cumplido, y hoy compañeros le hemos dado vida a la Unión de Organizaciones Campesinas de Esmeraldas” (Diálogo de la última escena de “Semillas de lucha”).

“El significado, se construye mediante la representación de personajes e historias, cada imagen es una representación creada a partir de las elecciones hechas durante la producción, la estructura narrativa, el lenguaje cinematográfico” (Barnwell 2009, 118). Así, “Semillas de lucha” es una apuesta a esos otros significados pues se construyen mediante la autorepresentación de los personajes y la historia, no solo como resultado (la película) sino como proceso, porque la resignificación de lo campesino y afro pasó por un largo camino de empoderamiento del ser, las actuaciones de los personajes, son el resultado de las imitaciones de su realidad dignificada. Eran imágenes recordadas, eran situaciones creadas allí mismo por la gente que volvía a vivir la turbulencia de la acción (Sanjinés 2015, 21

La película, bajo este sentido, se constituye en otra poética de representación como respuesta de un nuevo poder y saber. En los participantes de las distintas comunidades, el proceso de realización generó empoderamiento, no solo de la resignificación del ser campesino o afros, sino que se gestó como una posibilidad de comunicación. Darle una nueva categorización al cine es repuesta al empoderamiento por parte de ellos al proceso de realización “yo llamaría al cine que hicimos Cine Campesino porque cuenta la historia desde los campesinos” (Entrevista a Telmo Macias, 2017), a mi lectura ésta es la respuesta a creer en la posibilidad de nuevas poéticas de representación basadas en la mirada y aporte de la sabiduría de los pueblos que más allá estar “capacitados” o no, representaron a sus personajes porque activaron su memoria y actuaron desde una convicción propia.

4.1.5.6. Elementos intertextuales

“Semillas de Lucha”, como proceso, es una respuesta a la práctica de los principios de la cosmovisión andina, las miradas desde lo andino se conjugan con las miradas afros y campesinas de la costa, tal como plantea el principio de la relacionalidad, que se basa en la integración pues todo está vinculado con todo y donde las distintas realidades se corresponden de manera armoniosa.

La película como resultado es una apuesta por resignificar también la cultura, como respuesta a un acto político de autorepresentación busca revalorar las raíces culturales e identitarias, y retomar las prácticas ancestrales, entendiendo la ancestralidad, como uno de los elementos vitales que dan fuerza a los derechos colectivos de un pueblo. Tal manifestación es explícita en las puestas en escena de las asambleas donde se evidencia la posibilidad de organizarse, pero sobre todo se enuncia la no jerarquización de las personas, la participación de niños, jóvenes, adultos y ancianos todo en círculo, el círculo como una expresión de equilibrio y equidad, donde todos se pueden mirar.

También el hecho de activar su memoria colectiva, es esa otra posibilidad de generar nuevas poéticas de representación y activar la cosmovisión, porque volvieron a activar la memoria también del espacio territorial donde sucedió el paro, de la misma manera que resignificaron su presencia como hombres y mujeres afros y campesinos resignificaron su relación con los ríos y por ende con el agua como un elemento indispensable en su relación con la vida.

4.1.5.7. El modelo de colaboración

Como género, en virtud del modelo de narrativa, sostengo que es una narrativa clásica aristotélica, que tiene una cadena de acciones dramáticas producto de la relación causa – efecto que sucede en un tiempo y espacio determinados. Responde a la premisa “para morir de hambre mejor morir luchando”, la película se configura como una tragedia donde el intento es la lucha de los campesinos para mejorar su calidad de vida, la oposición es la presencia de los comerciantes y hacendados que explotan a los campesinos y el cambio de equilibrio es la decisión de paralización cuyo desenlace es la caída de la venta del banano y el origen de las Organizaciones Campesinas de Esmeralda, UOCE.

Para el análisis del modo de representación, tomo a Bill Nichols (2013) quien plantea que el documental “es una forma de hacer cine que nos habla de situaciones y sucesos reales, que involucra gente real (actores sociales)” (167). En el caso de “Semillas de Lucha” esta definición de documental encaja en su descripción pues esta ficción narra “situaciones y

sucesos reales” que pasaron en los años 60 e involucra “actores sociales” que representaron sus propias personalidades, es decir, se presentaron a sí mismos en la historia. Bajo este sentido propongo tomar ciertos parámetros de análisis de la no ficción y analizar esta ficción.

Esta producción mimética es marcada por la posibilidad que los actores sociales, que en la película también son actores teatrales, tienen de seguir viviendo sus vidas, “siguen siendo participantes culturales, más que ejecutantes teatrales. Encarnan sus propias vidas” (Nichols 2013, 67) y activan su memoria cultural, actúan representándose así mismos porque activan lo que sintieron ellos o sus padres y abuelos, la historia depende en cierta medida de la facultad que tienen los actores naturales de proceder desde su imaginario individual y colectivo.

En “Semillas de lucha”, el valor de la presencia de los compañeros afros y campesinos que participaron como actores, “no reside en la manera que se disfrazan o transforman su conducta y personalidad cotidiana, sino en el modo en que su conducta y personalidad cotidianas sirven a las necesidades del cineasta” (Nichols 2013, 67). Constantemente en el rodaje se incentivaba la actuación recordándoles que tienen que actuar como ellos mismo, como campesinos que fueron y son explotados por aquellos que tiene el poder. El director y su equipo, buscaban en cada actor natural la capacidad que tiene de “imitar su realidad” y sugería olvidarse de la presencia de la cámara.

También como proceso apuntó que la película (desde los postulados de documental), se apega al modo de representación expresivo, porque “dan un agregado a las cualidades subjetivas de la experiencia y la memoria” (Nichols 2013, 229), el recurso de la memoria es fundamental para que la actuación sea verosímil, el taller para actuación; por ejemplo, consistió en desarrollar técnicas que introduzcan a los compañeros actuantes en su mundo de recuerdos para que aflore su memoria y sus sentimientos.

De la misma manera que algún documental expresivo, “Semillas de lucha” desde la pre producción se constituye en una exploración para que los espectadores, que en principio se pensaba sean solo las comunidades, experimenten cómo fue la realidad que vivieron sus padres y abuelos, la ideología de los realizadores y la UOCE más que una apuesta a nivel conceptual, buscaban ser persuasivos, para las nuevas generaciones, vivan a través de la producción y de la visualización una realidad que ellos ignoran, en este sentido “se avoca a

demostrar como el conocimiento encarnado da entrada a un entendimiento de los procesos más generales que están en funcionamiento de la sociedad” (Nichols 2013, 229).

4.1.5.8. Algunas puntualizaciones

“Semillas de lucha” para quienes participamos de su proceso de producción, se constituyó en un referente de cine afro, campesino e indígena que aplicó el principio comunitario, este se activó en todas las relaciones sociales, opacando las posibles relaciones de poder que se pudieron generar en la producción. Cabe recalcar que las dinámicas de producción obligaron a tomar una posición jerárquica, sobre todo al tiempo del rodaje, lo que produjo fricciones en el equipo, pero se solventaron al recalcar que la participación de todos (equipo técnico y actuación) en la película se debe a la posibilidad de construir desde el principio comunitario. La película como proceso y como resultado es una expresión del empoderamiento del audiovisual como un lugar de activación social y cultural. En el proceso la resignificación de su ser afros y campesinos se constituyó en una acción fundamental para dar un nuevo sentido al discurso generado por quienes tenían el poder de representar. Devolvió a quienes se auto-representaron así mismo a quienes representaron a sus abuelos o conocidos, la posibilidad de reestructurar su imaginario individual y colectivo.

La película logró motivar a la exploración de nuevas posibilidades de relacionarse con los otros, de hacer conciencia, que somos iguales, pero con diversidad de saberes y conocimientos que aportan a la construcción colectiva de los pueblos y del país. Generó en los directos implicados, la posibilidad de mirarse y de sentirse diferentes, de romper con el discurso de los imagineros y devolverse la palabra y la confianza al asumir el potencial que tienen de actuar.

4. 2. “Dolores Mil muriendo, mil renaciendo”, una película de autor. Análisis fílmico desde la etnografía.



Fotografía Rodaje: Mil muriendo mil renaciendo 2017

Sinopsis: “Dolores” es un documental inspirado en la vida de la líder indígena kayambi Dolores Cacuangó. Patricia Yallico directora indígena, explora el lado íntimo de este ícono y la relación con su hijo: Luis Catucuamba. Al mismo tiempo, la historia es hilada con los sentires de hombres y mujeres contemporáneos que indagan sobre su rol de ser “madre” mientras encarar otros aspectos de su vida como los estudios, la profesionalización y la militancia.

“Dolores Mil muriendo, mil renaciendo” (2017), busca reivindicar la historia de vida de la líder indígena Dolores Cacuangó enfocada en los conflictos que acarrea la relación con sus hijos debido a su activismo político. Patricia Yallico explora el lado íntimo de este ícono y la relación con su hijo: Luis Catucuamba. Al mismo tiempo, la historia es hilada con los sentires de hombres y mujeres contemporáneos que indagan sobre su rol de ser “madre” mientras encarar otros aspectos de su vida como los estudios, la profesionalización y la militancia.

Este filme fue ganador del Fondo de Fomento para el Cine 2015, en la categoría Pueblos y Nacionalidades⁷⁴. Su formato es el telefilme y tiene una duración de 57 minutos. “Dolores” es una realización de EspectroFilm, para cuya ejecución recurrió al modo de producción comunitario, se contó con aprobación y participación del Pueblo Kayambi, la fundación Kasway y bajo la lógica de Coproducción se contó con el apoyo de Camilo Luzuriaga⁷⁵. El

⁷⁴ La categoría Pueblos y Nacionalidades en el fondo de Fomento cinematográfico del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador fue resultado de un largo proceso de propuesto por la Asociación de Trabajadores del Cine y el Audiovisual de las Nacionalidades y Pueblos.

⁷⁵ Reconocido cineasta ecuatoriano

equipo técnico estuvo conformado por Patricia Yallico como directora, siendo ella la única mirada indígena que tuvo el documental, pues el resto del equipo lo conformaron no indígenas especializados en el área de fotografía y sonido.

4.2.1. Preproducción

Esta producción estuvo rondando en los pensamientos de Patricia desde hace varios años, cuando en su relación laboral en la Escuela de Formación de Mujeres Líderes “Dolores Cacuango”⁷⁶, conoció la vida de esta mujer. En los recorridos, que como parte del equipo de producción de la CORPANP realizó en el territorio del Pueblo Kayambi, reconoció las locaciones del futuro rodaje de la película “Dolores Cacuango”, así se fue concretando este proyecto que fue ganador de fondos de fomento cinematográfico. Este fondo resultó ser muy limitado para la ejecución del largometraje ficción y en su lugar se reformuló el proyecto y se produjo el documental “Dolores, mil muriendo, renaciendo”.

Los personajes identificados son en su mayoría mujeres indígenas, pero la búsqueda de diálogo intercultural incluyó, la voz de diversas mujeres que se identifican unas con otras porque la relación con sus hijos se ve afectado por las actividades que realizan, siguiendo la vida de Dolores, que desde la mirada de la directora fue un conflicto que ella enfrentó como madre y mujer política.

Al ser una práctica documental, la práctica de la escritura de guion estuvo sujeto a una premisa: “Qué conflictos se generan alrededor de ser madre”, la historia se definió ya con el material rodado en el momento de la posproducción.

4.2.2. La producción. El rodaje

El rodaje se realizó en Quito, Cayambe, Otavalo, Cotacachi y Esmeraldas. La movilización y logística del equipo técnico de producción estuvo a cargo de Spectro Film y de los personajes donde se realizaba el rodaje. Por ejemplo, en Esmeraldas los recibió la UOCE, como respuesta a los procesos de producción comunitaria cumplidos desde el trabajo de CORPANP y otras organizaciones. Esta lógica de apoyo también se promueve con el pueblo Kayambi. Las mujeres escogidas para dar su testimonio, fueron el resultado del acercamiento que la directora logró a lo largo de su vida personal y profesional, el reconocer su propia historia en

⁷⁶ Escuela de Formación de Mujeres líderes “Dolores Cacuango” es una escuela de formación política organizada por la Ecuarrunari para sus líderes mujeres, conducida y llevada adelante por la organización.

la historia de vida de otras mujeres, facilitó la empatía al momento de las entrevistas. Si bien el equipo técnico de producción no causaba familiaridad a las entrevistadas, la personalidad y cercanía de la directora con ellas se estableció como una posibilidad de profundizar en los diálogos, así los recuerdos afloraron de tal manera que la cámara y el resto del equipo aparenta no estar.

El rodaje del documental fue trabajo por un equipo técnico no indígena, la fotografía lo realizó Alejandra Ávalos, y la única premisa que se pautó fue “La cámara a la altura de los ojos” (Patricia Yallico, en conversación con la autora, 2017), esto con el objetivo de causar una idea de equilibrio entre los personajes y los espectadores. Si bien la cámara era fija, no tenía los seguros del trípode con la idea de dar movilidad a la cámara de acuerdo a los movimientos de los personajes, bajo este sentido la cámara de making off se configuró como cámara dos, porque tuvo la sutileza de encuadrar detalles que enriquecen la dinámica del documental.

4.2.3. La posproducción.

La postproducción del documental estuvo a cargo de un editor mestizo, fue su mirada quien decidió la estructura final, el editor en el rodaje cumplió el rol de asistente de dirección y conocía el material logrado, así como las preguntas que buscaban interpelar para que se desarrolle el conflicto. Según la directora la estructura narrativa buscaba romper con el tiempo lineal, así se plantea la primera escena con el testimonio de Luis Catucuamba, hijo de Dolores Cacungo, quien introduce el tema y explora la vida de su madre, pero se disuelve debido a su discurso que se queda en ser una mujer política y no ahonda en el punto de conflicto que el documental requiere. La búsqueda de un testimonio de Luis Catucuamba, que ayude a dar la continuidad y el cierre al documental, limitó la idea original de manejar un tiempo circular similar a la pieza.

4.2.3.1. Propuesta Visual

La iluminación fue trabajada con luz natural, para no causar incomodidad a los personajes y porque esa fue la propuesta estética pensada desde la producción. Los planos con respecto a los personajes son medios y estáticos, es la cámara dos la que da el sentido de intimidad con planos cortos. El ángulo de referencia es similar en todos los personajes y ocupan el tercio del

medio, con una leve inclinación a la izquierda o a la derecha. Bajo estas indicaciones sostengo que el lenguaje cinematográfico en “Dolores” es el acostumbrado y no aporta en mayor medida a la construcción de otras poéticas desde el lenguaje cinematográfico, sin embargo, recalco que, desde el tratamiento de la imagen, la mujer indígena es mirada desde una nueva posición tanto estética como política.



Fotogramas: Mil muriendo mil renaciendo, 20

4.2.3.2. Propuesta sonora

Con respecto al sonido, no existe mayor compromiso, coexiste el sonido directo con el sonido natural que se extiende a las tomas que no tienen voz, en algunos bloques se utiliza el sonido directo de la cámara y se percibe la interacción de los personajes no solo con la directora sino con el equipo técnico. Las entrevistas de los personajes no tienen música de fondo sino hasta los últimos bloques, es casi imperceptible y logra un tono nostálgico.

4.2.3.3. Elementos de contexto

El documental se realiza entre el 2016 y el 2017, y es el resultado de la mirada de la directora, en principio se planteó una producción sostenida desde la necesidad de la comunidad, pero la gestión económica de la misma llevó a la producción a otra forma de colaboración. Al tener como productor asociado a Camilo Luzuriaga, quien asume todo el costo de equipos técnicos, la realización del filme responde a una práctica común, es decir, todos los técnicos (fotógrafo, sonidista, asistentes) son contratados para cumplir sus roles. Una vez terminado el rodaje la vinculación con el proceso del documental se termina, y sigue con la finalización la directora que además ejerce como productora y el editor, cada uno cumple su rol específico.

Para seleccionar a los personajes, se hace un llamado público a mujeres que se sientan identificadas con la historia de vida de Dolores Cacuangó y su rol como mujer política y madre, esta convocatoria tiene acogida, pero no encuentran personajes que cumplan con las necesidades que la directora busca, quien finalmente selecciona mujeres que ella conoce y en las cuales los argumentos que reflejan la problemática de la historia. Se escogen nueve personajes, el primero que pretende ser quien sostenga la narrativa, dos mujeres mestizas y el

resto indígenas de distintos pueblos, dos de ellos: Luis Andrade y Blanca Chancoso, referentes políticos de organizaciones indígenas a quienes la cámara los persigue en su cotidianidad.

4.2.3.4. Información biográfica

Patricia Yallico Yumbay, mujer waranka, de la nacionalidad Kichwa, a una corta edad con su familia migró a la ciudad de Machala, ahí se desarrollaron siendo solo las mujeres las portadoras de su identidad colectiva. A inicios del 2000 se trasladó a Quito para continuar sus estudios universitarios y se vinculó con el trabajo organizativo: “Mi tío, en ese tiempo, ya era un dirigente conocido y yo me dediqué a trabajar con él, así me vinculé a la organización” (Patricia Yallico, cineasta indígena en conversación con la autora. septiembre 2017). Estudió comunicación social con enfoque en desarrollo en la Universidad Salesiana y combinó sus actividades con diligencias de la organización en la Ecuarunari⁷⁷.

Junto con otros compañeros también vinculados a la organización y estudiantes de comunicación, en el 2007, deciden constituir la Corporación de Productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos, CORPANP, esta nace en el seno del congreso de la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador, CONAIE en el 2007 y tiene por objetivo ser un brazo de apoyo a la dirigencia de comunicación de la misma.

En el 2013, en acuerdo con quienes integraban la CORPANP como una necesidad de mejorar la calidad técnica de las producciones, decidió estudiar la carrera de Cine en el Instituto de Cine de Quito. En el 2016 se graduó en la especialización de Dirección y Actuación; continuó sus estudios en Argentina, en el 2017 alcanzó su licenciatura como cineasta. Su proceso académico hizo que se alejara del trabajo orgánico y de la CORPANP. A su regreso al país no volvió a ser parte de la corporación, sino que creó su productora Spectro Film con sus compañeros de estudios y con quienes realizó su primer documental “Dolores Mil muriendo, mil renaciendo” (2017).

4.2.3.5. Elementos de Autorepresentación

“Dolores” construye un nuevo significado de la mujer indígena y campesina, su presencia, como mujeres empoderadas de sus discursos de ser madres políticas, dirigentes y profesionales remueve la noción de la mujer indígena ligada solo a la ruralidad, a la agricultura y a la artesanía. Si bien el conflicto de la historia es común a todas las mujeres, el

⁷⁷ Ecuarunari es la regional de la sierra que aglutina a organizaciones indígenas de segundo y tercer grado. Es filial a la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador CONAIE.

tratamiento de la imagen de la mujer indígena y el discurso que maneja, reconfigura la representación históricamente determinada. La mirada de la directora es clave en la construcción de esta narrativa y como explica Nichols (2011) en “Dolores” “tenemos la constancia de cómo los realizadores ven, o miran, a sus congéneres directamente” (119).

Sin embargo, también encuentro que los personajes a pesar de la palabra compartida, en la que se reivindican sus acciones y discursos, los espacios y las miradas connotan una expresión de insatisfacción y hasta de dolor por los conflictos no resueltos con sus hijos, siento que existe vacío en las entrevistas que no se logra confrontar tanto entre personajes como con los espectadores.

Así también plantear que como realizadoras indígenas tenemos un “conocimiento incorporado” y en caso de Patricia un “conocimiento situado” (Haraway 1995) que aflora en una mirada propia desde el ser mujer e indígena en el documental, a pesar de que la directora dice no haberlo realizado de manera consciente, se registra esa mirada y “el estilo atestigua no solo una visión o perspectiva del mundo sino también la cualidad ética de dicha perspectiva y la argumentación que hay detrás de ella” (Nichols 2011, 119).

Los cánones de representación de la mujer indígena se ven interpelados por la presencia de discursos y cuerpos, que, mediante la palabra, las facciones, los vestuarios, y los escenarios denotan la existencia de las “otras mujeres” cuya presencia estaba invisibilizada o relegada a tratar conflictos ligados a los problemas sociales de pobreza, insalubridad y de aspectos folclóricos. Así en este documental el testimonio y la visualidad de los personajes reconstruyen el concepto no solo de la mujer sino del ser indígena convalidando el discurso de la identidad.

Finalmente, la presencia de Patricia en distintos encuadres nos ayuda a experimentar su apuesta por entenderse parte del conflicto, nos proporciona información sobre su relación con los personajes, los problemas y las situaciones.

2.3.6. Elementos Intertextuales

El proceso de autodeterminación, que vivimos los pueblos y nacionalidades específicamente los realizadores indígenas tienen diversas realidades. Hay quienes su legado cultural fue heredado de generación en generación y cuyas prácticas se mantienen, también hay quienes viviendo como indígenas han perdido las concepciones más básicas sobre su cultura y la práctica social, y quienes después de un proceso de encariñamiento se devuelven la

posibilidad de “volver a ser indígenas”; estas características marcan la forma que tenemos de relacionarnos con la vida. Y determina la conciencia, las distintas condiciones y necesidades que tenemos de producir.

Patricia Yallico, la directora del documental, es del pueblo waranka de la nacionalidad Kichwa, vivió los primeros años en una comunidad en la provincia de Bolívar; a corta edad migró a la ciudad de Machala, ahí se desarrolló junto a su familia, siendo solo las mujeres las portadoras de su identidad colectiva. La conjugación de estas prácticas de vida, entre lo comunitario en la sierra y lo urbano en la costa le permite “ver desde las profundidades y desde las periferias” y a partir de esa mirada describir y reinterpretar el mundo, y aunque en “Dolores” según la directora no existe una mirada desde el ser mujer e indígena, sostengo que no podemos marginarnos a nuestro inconsciente individual y colectivo, así como a nuestra matriz cultural que determinan nuestro ser, sentir, pensar y hacer.

Pese a la posición que Patricia expresa, sugiero que “Dolores” es un documental que aporta a una nueva poética desde la mirada de la mujer indígena, sobretodo en el trato de la imagen y el contexto de los personajes indígenas que resignifican los espacios, cabe recalcar que la fotografía fue realizada por una mujer mestiza, por lo que como expongo en el análisis de La yumba, este documental también se configura como cine sincrético y mestizo.

4.2.3.7. El modelo de Colaboración

Considerando los postulados de Ardèvol, esta producción responde a un modelo de colaboración unívoco, donde la autoridad recae sobre la directora, es ella quien tiene la autoridad de decidir, qué y a quién filmar, así como la estructura narrativa. Los personajes participan conscientes de su posición a ser interpelados mediante la entrevista estructurada, el equipo técnico también asume la posición y la necesidad de la dirección, es decir, “los participantes colaboran en el proceso de filmación a partir de establecer negociaciones que delimitan y jerarquizan las responsabilidades de cada una de las partes” (Ardèvol 2006, 318).

En cuanto a la producción de campo o en las comunidades, Patricia explica “que se puede hablar de una forma de colaboración mixta” (Entrevista Patricia Yallico, 2017), porque se gestionó espacios comunitarios para solventar la parte logística del equipo y en otros lugares los personajes entrevistados recibieron a todo el equipo en sus casas, logrando un mayor acercamiento con el personaje y familiaridad al momento de filmarlos con cámara.

Como expliqué, en el capítulo teórico metodológico, tomo de referencia los modos de representación propuestos por Elisenda Ardèvol y postuló nuevas aristas de análisis con respecto al proceso de producción y la relación con la comunidad y los personajes. Bajo esta premisa sostengo que “Dolores” es un documental cuyo modo de representación es una conjugación entre el modo participativo, el modo expresivo y el modo reflexivo.

El Modo Participativo

La sinopsis del documental expresa que “Patricia Yallico (directora) explora el lado íntimo de este ícono (Dolores Cacuango) y la relación con su hijo: Luis Catucuamba”, esta afirmación es evidente en la narrativa del video. La exploración responde a una interacción directa con los personajes, se siente la presencia de la directora, quien provoca constantemente a los entrevistados para obtener información más íntima, en la cámara se percibe la interacción entre la directora y los sujetos, provocando lo que Nichols (2013) sugiere: “hablo con ellos para nosotros (yo y ustedes)” (207).

Como espectadora siento un encuentro dialógico entre la directora quien a su vez figura como espectadora y el personaje, y soy testigo de que como la directora se vuelve un actor social. Así en la entrevista que realiza a Luis Catucuamba en la introducción del documental (minuto 4:58), la voz que Patricia inicia la conversación y la respuesta del personaje provoca risas a todo el equipo técnico, este hecho me involucra con la historia. “este documental demuestra cómo lo personal y lo político se entretajan para crear representaciones del mundo histórico desde perspectivas específicas que sean contingentes y comprometidas” (Nichols 2013, 214)

Al ser el método de conseguir información las entrevistas, la directora establece un “encuentro social” (Nichols 2013, 216) con los personajes, en la misma entrevista con Luis Catucuamba, su voz pregunta una y otra vez sobre la relación que tenía con su madre, la directora busca por todos los medios obtener la respuesta que ella necesita para la historia, las preguntas se vuelven cada vez más íntimas pero las respuestas se sostienen frías y cortas; sin embargo se siente un encuentro dialógico. Esta entrevista es la única que formula preguntas al momento del rodaje, con los otros personajes utiliza una entrevista estructurada y las preguntas tienen el mismo sentido, orden y fin.

El Modo Expresivo

Al sostener que “Dolores” más que un documental biográfico de un ícono del movimiento indígena, es un documental donde la directora busca sentirse autorrepresentada mediante el testimonio de sus pares, entiendo que este documental también es expresivo porque sugiere una dimensión emotiva pues se encuentra en los relatos “las cualidades subjetivas de la experiencia y la memoria” (Nichols 2013, 229) de los personajes y de la directora que busca que sus receptores sientan las historias más allá de que las comprendan.

Nichols (2013) explica que “los documentales expresivos traen a un primer plano las intensidades emocionales de la experiencia y el conocimiento encarnados, más que tratar de hacer tangible algo” (231) así el hecho de que la directora conozca y se sienta identificada con las historias de los personajes evidencia otra característica de este modo, donde el conocimiento incorporado que la directora tiene sobre la vida de las mujeres que entrevista promueve en el espectador un cuestionamiento sobre sí mismo y sobre los otros roles de las mujeres sean o no indígenas. “Dolores” es un documental dirigido por la mirada de una mujer que pretende “dar representación a una subjetividad social que une lo particular a lo general, lo individual a lo colectivo y lo personal a lo político” (Nichols 2013, 233).

El Modo Reflexivo

La suma de historias de vida de mujeres que se identifican con el conflicto que la directora crea alrededor de la vida de Dolores Cacuango y que conjuga la palabra que va más allá de la cuestión étnica es evidencia para considerar al documental como reflexivo “donde las experiencias individuales se unen para apoyar una nueva manera de ver, una cierta perspectiva sobre el orden social” (Nichols 2013, 226) y aunque el documental en principio se plantea una lógica de producción colectiva que responda a la necesidad de la comunidad donde vivió Dolores y su hijo, finalmente responde a una búsqueda de contar una historia propia generando bajo este sentido un sistema de significación que involucra el ser mujer y el ser indígena.

“Dolores” es un reflejo de la necesidad de contar sus propios conflictos como expresión de un conflicto colectivo. Este documental es reflexivo porque se plantea como una crítica a la representación del otro y busca mediante los testimonios que la palabra de cada mujer se represente a sí mismo y que el conjunto del discurso sea una expresión del colectivo, y sugiera los conflictos que Dolores Cacuango vivió con respecto a la relación con sus hijos. El

documental se configura como un cine sobre sí mismo, esta afirmación responde también al conocimiento incorporado sobre la directora, y su necesidad de sentirse autorrepresentada.

4.2.3.8. Algunas Puntualizaciones

“Dolores” es un documental que apuesta desde una posición política a reconfigurar la presencia de la mujer también desde su etnicidad, la imagen que presenta rompe con el imaginario creado por los otros sobre las mujeres indígenas. Desde la mirada de la mujer se diseña una nueva poética de representación que busca reconstruir un discurso del ser indígena como un ejercicio que promueve el fortalecimiento de la identidad individual y colectiva. También sostengo que se genera una condición que busca romper con el ideal del cine indígena, y no tanto como un proceso que avance a la consolidación de expresiones interculturales sino para evitar estigmatización del cine realizado por indígenas.

Conclusiones

El levantamiento indígena del 90 se convirtió en un ícono de ruptura de representación, y empezaron a criarse como hijos del levantamiento los gestores y activistas de la identidad que nos hacía entendernos indígenas, resignificando el concepto nos empoderamos de herramientas que no solo hacían posible plantear una forma de resistencia desde el discurso sino desde la práctica, los quinientos años de dominio se convirtieron en los quinientos años de resistencia y de la posibilidad de mirarnos desde otras aristas. Del entendernos como seres humanos dignos de reclamar nuestros derechos.

Bajo este sentido las producciones audiovisuales planteados desde los pueblos y nacionalidades nacieron con la necesidad de visibilizar de manera general al movimiento indígena como un nuevo agente político, práctica fue desplazándose para centrarse en la necesidades de visibilización de la cultura, de los procesos organizativos, la sabiduría y prácticas de medicina propias, así como los rituales, todos en principio usando el formato documental y muchas veces de reportaje debido a la falta de experticia de los comunicadores indígenas pero todos los intentos suman la emergencia de convertimos en nuestros propios imagineros.

Ahora, con la conquista de los derechos indígenas entre ellos la posibilidad de educarse y autoeducarse las posibilidades de reescribir nuestra historia se fortalecen también desde la imagen. Es así que empoderados de las herramientas tecnológicas y con una lucha de clase y de género del por medio varias realizadoras indígenas nos tomamos en audiovisual y fortalecemos nuestras diversas necesidades de identidad, nos narramos desde la conflictos íntimos pero también desde los conflictos colectivos con la deseo de sugestionarnos hacia dentro lo que implica entenderse indígena más allá del discurso.

En definitiva, el audiovisual, cine realizado por mujeres indígenas aportan al fortalecimiento de su identidad individual y colectiva y emprenden el camino hacia a autorepresentación haciendo del cine una herramienta de visibilización pero sobre todo de una herramienta de resistencia que posibilita evidencias nuestra conciencia de clase, de género y de la diversidad de identidades que sumamos.

Referencias

- Aguirre, Boris, (1986). *Cosmovisión Andina. Una aproximación a la religiosidad indígena*. Ediciones Abya Yala. Quito.
- Albornoz César, *La revolución que no redimió al indio ecuatoriano*, https://www.researchgate.net/publication/277021007_LA_REVOLUCION_QUE_NO_REDIMIÓ_AL_INDIO_ECUATORIANO.
- Albornoz P. Oswaldo, *Las Luchas Indígenas en el Ecuador*, Guayaquil-Ecuador: Editorial Claridad, 1976
- Álvarez, César, 2012. *Cine Comunitario en América Latina y el Caribe*". Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, Observatorio del Cine y el Audiovisual Latinoamericano y ^[1]_[SEP]Caribeño, UNESCO.
- Avilés Pino, Efrén, *Enciclopedia del Ecuador*, <http://www.encyclopediadelecuador.com/personajes-historicos/galo-plaza-lasso/> (10 de mayo de 2018)
- Bajas Irizar, María Paz. (2005) *La experiencia como forma e conocimiento desde una antropología visual*. *Revista Chilena de Antropología Visual*, Número 21. Chile.
- Bajas Irizar, María Paz. (2013) *La cámara en manos del otro. El estereotipo en el video indígena mapuche*. *Revista Chilena de Antropología Visual*, Número 21. Chile.
- Bermudez, Beatriz. (1995). *Pueblos indígenas de América Latina y el Caribe Catálogo de cine y video*. Biblioteca Nacional. Venezuela.
- Carelli, Vincent. (2013). *Video nas aldeias, una propuesta de seducción cultural*. *Revista Chilena de Antropología Visual*. Número 21. Chile.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico. (1991), *Cómo Analizar un Film*, Ediciones Paidós, Barcelona.
- Castañeda Amilcar (1994). *Búsqueda de espacios para la vida. I Encuentro continental de teologías y filosofías afro, indígena y cristiana*. Abya Yala. Cayambe Ecuador.
- Cornejo, Diego (1991). *Indios. Una reflexión sobre el levantamiento indígena de 1990*. Ediciones Abya Yala. Quito.
- Cobley, Paul y Jansz, Litza. (2004), *Semiótica para principiantes, Era Naciente*, Buenos Aires. página web de CLACPI <http://www.clacpi.org/>
- Estatutos CORPANP, Impreso. (25 de febrero del 2008 con acuerdo ministerial No. 857 del CODENPE)
- Córdova, Amalia. (2011). *Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina*. *Revista Comunicación y Medios*. Número 24. Chile. <http://chirapaq.org.pe/es/nosotros/resena-historica>
- Ginsburg, Faye. (1995). *The Parallax Effect: Tha Imparto r Aboriginal Media on Ethnographic Film*. *Visual Anthropology Review*. Volume 11, núm. 2
- Gómez, Norma (2014). *Construcción de un cine diferente: Cine indígena en el Ecuador*. Universidad Central. Quito.
- Guber, Rosana, 2001 *La etnografía, método, campo y reflexividad*/Rosana Guber. ^[1]_[SEP]Bogotá: Grupo Editorial, Norma, 2001. ^[1]_[SEP]146 pág.; 18 cm- -(Enciclopedia latinoamericana de sociocultura y comunicación) ISBN 958-04-6154-6^[1]_[SEP]
- Guerrero, Patricio (2012). *Una antropología comprometida con la vida*.
- Laso, Francois, *La Huella Invertida, antropologías del tiempo, la mirada y la memoria, la fotografía de José Domingo Laso 1870-1927*. Uruguay: Centro de Fotografía de Montevideo, 2018. <http://josedomingolaso.blogspot.com/> (11 de mayo de 2018)
- León, Christian, 2010. *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador*. Consejo

- Nacional de Cinematografía – La Caracola Editores. Quito.
- León, Christian (2015). *Poéticas y Políticas del video indígena en el Ecuador*. Universidad Andina Simón Bolívar. Quito.
- López, Wladimir, Tesis de Grado, Administración de Poblaciones y Ventriloquia en Ecuador: análisis de la obra de Andrés Guerrero, Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2012.
- Mateus, Angélica (2012). Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento. Cuadernos de Cine Colombiano. No. 17B. Bogotá.
- Mateus, Angélica (2014). El indígena en el cine y el audiovisual colombianos: imágenes y conflictos. Revista Colombiana de Antropología, vol. 50 núm. 2. Colombia.
- Marcus, George y Michael Fischer. (2000) a [1986]. “Una crisis de representación en las ciencias humanas”. En *La antropología como crítica cultural: un momento experimental en las ciencias humanas*. Amorrortu Editores. Buenos Aires.
- Mendizabal, Nieves. (2011), Lingüística, semiótica y cine: perspectivas de estudio e investigación. Espéculo: Revista de Estudios Literarios N. 47. España
- Mignolo, Walter. (2006). Descolonialidad del ser y del saber (Videos indígenas y los límites coloniales de la izquierda en Bolivia). Bibliográfica de Voros S. A. Buenos Aires.
- Mora, Pablo (2015). *Poéticas de la resistencia, El video indígena en Colombia*. Cinemateca Distrital; IDEARTES. Bogotá
- Moreno, Segundo (1985). Sublevaciones Indígenas en la Audiencia de Quito. Ediciones de la Universidad Católica del Ecuador. Quito
- Muratorio, Blanca, 1994. Imágenes e Imagineros, Representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglo XIX y XX. FLACSO. Quito.
- (2003). *Historias locales/ diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Ediciones Akal. Madrid España.
- Nichols, Bill. (2013). Introducción al documental. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Lluís i Vidal y Cru Talaveron. 2006. *Lenguas de América IV Foro de las lenguas Amerindias* Barcelona: Fundación Casa Amèrica Catalunya. España
- Prieto, Mercedes, 2008. Galo Plaza y su época. Rosa Lema y la misión cultural ecuatoriana indígena en estado Unidos: turismo, artesanías y desarrollo. Fundación Galo Plaza. FLACSO – Ecuador. Quito.
- Quijano, Aníbal. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina.
- Quijano, Aníbal. (2014). Descolonialidad y buen vivir. Universidad Ricardo Palma. Perú.
- Rappaport, Joanne 2007 MÁS ALLÁ DE LA ESCRITURA: la epistemología de la etnografía en colaboración Revista Colombiana de Antropología, vol. 43, Instituto Colombiano de Antropología e Historia^[1] Bogotá, Colombia.
- Rivera, Mariana. (2012). *Filmar lo Invisible. Sueños, Ficción y Etnografía de los Tiempres de México*. FLACSO – Ecuador. Quito.
- Segato
- Talaveron Cru y Lluís i Vidal. (2006).
- Tuaza, Alberto. 2008. Baltasar Ushka: el último hielero de Chimborazo. Revista Iconos N. 28.
- Velasco Fernando, Reforma Agraria y Movimiento Campesino, Quito: Editorial El Conejo, 1979
- Walsh, Catherine, Freya Schiwy, Santiago Castro Gómez (2002). *Indisciplinar las ciencias sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo andino*. Ediciones Abya Yala. Quito.
- Walsh, Catherine (2003). *Estudios Culturales Latinoamericanos. Retos desde y sobre la región andina*. Universidad Andina Simón Bolívar. Ediciones Abya Yala. Quito.

- Zamorano, Gabriela. (2009). "Intervenir la realidad": usos políticos del video indígena en Bolivia. *Revista Colombiana de Antropología*. Vol. 45, núm 2. Colombia.
- Zamorano, Gabriela y León Christian (2012). *Video indígena, un diálogo sobre temáticas y lenguajes diversos*. Revista Chasqui. Flacso. Ecuador.
- Hoy, "El Levantamiento", 11 de junio de 1990. Kipu N° 14, enero-junio 1990. Informe especial sobre el Levantamiento Indígena, pg. 85.