

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Maestría de Investigación en Comunicación

Mención Visualidad y Diversidades

**Uso del audiovisual para la revitalización de la oralidad en 3
comunidades de la provincia de Imbabura**

Caso de estudio Proyecto Kipiku

Kuyllur Saywa Escola Chachalo

Tutor: Iván Fernando Rodrigo Mendizábal

Quito, 2022



Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Kuyllur Saywa Escola Chachalo, autora de trabajo intitulado “Uso del audiovisual para la revitalización de la oralidad en 3 comunidades de la provincia de Imbabura: Caso de estudio Proyecto Kipiku”, mediante el presente documento de constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Comunicación, Mención en Visualidad y Diversidades en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

22 de noviembre de 2022

Firma: _____

Resumen

Las narrativas audiovisuales del pueblo Kichwa Karanki pueden permitir la pervivencia y trascendencia de la tradición oral del pueblo. Tomando en cuenta que en la actualidad van naciendo varias producciones audiovisuales desde el territorio *Karanki*, el proyecto Kipiku de saberes tuvo como finalidad re encariñar a las nuevas generaciones con la identidad Karanki a través de la oralidad, la misma que puede estar presente en los relatos, cuentos, canciones, entre otros.

La finalidad de este trabajo es fundamentar la importancia que tienen las producciones audiovisuales en el fortalecimiento, la visibilización, la resignificación, pero sobre todo la revitalización de la oralidad del pueblo Kichwa Karanki. La importancia del lugar de enunciación, el mismo que hoy en día puede ser un instrumento de creación de conocimiento crítico.

Para cumplir este cometido se manejan conceptos fundamentales como oralidad, cosmovivencia andina y producción audiovisual Kichwa Karanki; así también se da a conocer la ejecución del proyecto Kipiku y como este proceso se entrelazó con la narrativa andina en movimiento; y finalmente, se aborda la revitalización de la oralidad en el proyecto Kipiku.

Esta investigación teje los conceptos de oralidad, cosmovivencia andina y producción audiovisual Kichwa Karanki tomando en cuenta que los pueblos orales hemos buscado la forma de transmitir nuestros saberes y conocimientos. Además, en la tesis se explican las experiencias obtenidas dentro del proyecto Kipiku de saberes del pueblo y su relación con la metodología diciendo-haciendo aplicada en el proyecto, en la parte final se hace referencia a la metodología aplicada, así como a la importancia del audio y el video a manera de herramientas pedagógicas, comunicacionales, colectivas y comunitarias; así como también, analizar su característica como dimensiones simbólicas presentes en los cortos animados, el significado y sentido de la oralidad, así como los usos y gustos que tiene el público infantil.

Palabras clave: oralidad, cosmovivencia andina, Kichwa Karanki, revitalización, producción audiovisual, narrativa audiovisual andina

Este trabajo va dedicado a:

Mis ancestros que fueron parte esencial en este caminar.

A los seres que están en otro tiempo-espacio.

A mi padre y madre.

En especial a Raymi Guatemal mi compañero de vida y mis hijos Charik y Ranti Guatemal Escola, quienes aportaron desde sus seres y sentires en este trabajo investigativo.

Agradecimientos

Yupaychani tukuy shunkuwan (de todo corazón gracias infinitas): A la vida sabia y a los *Apus* sagrados por el transitar en este tiempo-espacio de la vida. A mis *rukutaytakuna* (abuelos) y *rukumamakuna* (abuelas), por compartirme sus conocimientos y saberes. A María Chachalo, mi madre y Gabriel Escola, mi padre, por haberme permitido ser su hija. A mi compañero de vida Raymi Guatemal, por ser y estar en este caminar. A mis hijos Charik Nawel y Ranti Amayu, por su tiempo. Al compañero Vinicio Benalcázar, por acompañarme en la elaboración de este trabajo. Y finalmente a mi tutor de tesis por el apoyo brindado.

Tabla de contenidos

| | |
|--|----|
| Introducción..... | 13 |
| Capítulo primero Oralidad, cosmovivencia andina y producción audiovisual Kichwa Karanki | 19 |
| 1. Compartir la palabra: oralidad, formas y tradición oral | 19 |
| 1.1 Circulación de palabra hablada..... | 19 |
| 1.2 Tipos de expresión oral..... | 21 |
| 1.3 Legados y transferencias orales | 23 |
| 2. Cosmovivencia andina..... | 26 |
| 2.1. Concepciones generales sobre la cosmovivencia | 26 |
| 2.2. Conviviendo desde los Andes..... | 28 |
| 2.3. Cosmovivencia andina Kichwa Karanki | 30 |
| 3. Audiovisión y audiovisual Kichwa Karanki..... | 33 |
| 3.1. Narrativa audiovisual Kichwa Karanki | 35 |
| Capítulo segundo Proyecto Kipiku narrativa andina en movimiento..... | 38 |
| 1. ¿Cómo enfrentamos las narrativas audiovisuales andinas en movimiento?..... | 38 |
| 1.1. Fundamento de las narrativas audiovisuales de los pueblos originarios | 38 |
| 1.2. Estructura de la narrativa audiovisual andina..... | 40 |
| 2. Conociendo el proyecto Kipiku de saberes | 41 |
| 2.1. Antecedentes..... | 42 |
| 2.2. Datos generales del proyecto “Kipiku de saberes”..... | 44 |
| 3. Tejiendo diciendo-haciendo dentro quehacer del proyecto..... | 45 |
| 3.1. Actividades desarrolladas en Kipiku | 46 |
| 4. La animación como estrategia para el audiovisual comunitario..... | 47 |
| 4.1. La animación 2D | 47 |
| 4.2. Animación como recurso para fortalecer los conocimientos y saberes en las nuevas generaciones | 48 |
| 5. La música y la escucha oral presente en los cortometrajes | 50 |
| 5.1. Importancia de la música..... | 50 |
| 5.2. Música aporte en la revitalización | 51 |
| 6. La audiovisión en los cortometrajes | 51 |

| | |
|---|-----|
| 6.1. Importancia de imagen y audio | 52 |
| 6.2. Ishkanti audio e imagen caminando juntos..... | 52 |
| 7. Análisis de los cortometrajes | 53 |
| 7.1. La imagen dentro de los cortometrajes animados de Kipiku..... | 54 |
| 7.2. El audio dentro de los cortometrajes animados de Kipiku | 55 |
| Capítulo tercero La revitalización de la oralidad en el proyecto Kipiku..... | 58 |
| 1. Estrategias para revitalizar la oralidad dentro del proyecto | 58 |
| 1.1. Diálogo de saberes intergeneracionales..... | 58 |
| 1.2. Uso de la música como una herramienta de revitalización | 60 |
| 1.3. Construcción colectiva | 63 |
| 2. El trabajo con el audiovisual para revitalización de la memoria oral..... | 65 |
| 2.2. Memorias de la <i>yakumamamita</i> , el <i>wayra</i> , el <i>nina</i> fuego y la <i>allpamamita</i> | 68 |
| 3. Análisis de la oralidad en los cortometrajes | 71 |
| 3.1. Recepción de cortometrajes del proyecto | 72 |
| 3.2. Receptividad de la oralidad en niños y niñas | 74 |
| 3.3. Significado y sentido la oralidad en niños y niñas | 75 |
| 3.4. Usos y gustos del público infantil..... | 77 |
| 4. Usos del audiovisual para la revitalización de la oralidad..... | 80 |
| 4.1. Uso del audiovisual a nivel Pedagógico | 80 |
| 4.2. Uso del audiovisual a nivel Comunicacional | 81 |
| 4.3. Uso del audiovisual a nivel..... | 83 |
| Conclusiones..... | 87 |
| Obras citadas..... | 91 |
| Anexos | 100 |
| Anexo 1: Formato de encuesta focalizada para niños | 100 |
| Anexo 2: Realización de bocetos que fueron parte del proyecto Kipiku de saberes | 103 |
| Anexo 3: Elaboración de <i>pakllas</i> | 104 |
| Anexo 4: Aplicación de encuesta focalizada para niños y dibujos previos a la visualización de los cortos | 105 |
| Anexo 5: Visualización de los cortos y creando historias a través de dibujos | 106 |

Introducción

Pensar desde lo andino es integrador y busca la complementariedad. El *runa* (el ser humano), si no está relacionado con todo lo que hay, ya sea física y espiritualmente, simplemente no existe: el estar siendo (si eres, estas y si estás eres), se transforma en un mundo de relaciones que están en movimiento. Las diversas situaciones como tal son unos entretejidos de saberes, sentires, pensares, y sucesos interrelacionados.

Para Cachiguango (2009, entrevista personal) la oralidad es una energía espiritual que, está atravesada por la palabra y que expresa su sentir ante el mundo. Es importante mencionar que la oralidad es transmitida por diversas generaciones. Hoy en día existen varios dispositivos como el cine, el audiovisual, la fotografía, entre otros, que están siendo apropiados y usados por los pueblos indígenas para reivindicar su voz, mirada y cultura. Al respecto, Muenala Vega menciona que hay “una nueva generación de realizadores, hombres y mujeres que promueven y enriquecen el audiovisual a través de historias contemporáneas y propuestas de temas tabú, esta experiencia, se constituye en escuela de producción alternativa que permite dialogar y exponer desde las propias comunidades, para legitimar otras propuestas silenciadas” (2018, 10).

Las producciones audiovisuales de los pueblos y nacionalidades nacen desde el territorio en manos de personas con experiencia o sin ella, que cumplen el rol de visibilizar, revitalizar y resignificar los conocimientos, además de fortalecer los saberes ancestrales como también procesos organizativos. El uso de varios formatos de producción audiovisual permite reivindicar el quehacer, decir, sentir y pensar desde el pueblo Kichwa Karanki. Sin embargo, en primera instancia muchas personas de la comunidad no sabían cómo usarlos, tampoco cómo hacer un guion de la forma convencional. Entonces, todo se fue haciendo desde la práctica. Y muchos procesos empezaron así:

Al acompañar estos particulares procesos de creación en narrativas en género ficción, surge el interés por comprender el valor cultural y político de la representación audiovisual de un específico grupo de realizadores de procedencia étnica, que, formados académicamente en distintas áreas de producción cinematográfica, han estimulado considerablemente la producción audiovisual de los pueblos indígenas del Ecuador entre 2008 y 2015. (Muenala Vega 2018, 21).

El audiovisual ha permitido y permite construir y reconstruir historias contadas por los abuelos y abuelas de las comunidades, es decir: “la palabra no solo vehicula sonidos, sino sobre todo sentires, emociones, afectos, sensibilidades, vibraciones del espíritu que van construyendo un sentido sobre la existencia, sobre la realidad y la vida” (Guerrero 2012, 288–9).

Algunas producciones audiovisuales indígenas no parten de guiones convencionales, sino que se van construyendo en el pensamiento de cada persona que va creando o reconstruyendo una historia. Es un guion en imágenes, y no en texto, tal como lo indica el artista visual Huichaqueo: “el mapuche habla en imágenes, escribe en imágenes y sueña en imágenes y todo lo que hace es en imágenes” (2015, 9:11). Esto también es importante en la cosmovivencia del pueblo Kichwa Karanki ya que permite entender la íntima relación entre la oralidad y el audiovisual.

Con lo expuesto la presente investigación se basa en la pregunta: ¿Cuáles fueron los aportes generados desde lo audiovisual del proyecto Kipiku que permitieron la revitalización de la oralidad en 3 comunidades en la provincia de Imbabura?

Alrededor de esta pregunta, el trabajo de investigación ha considerado los siguientes objetivos: a) Describir las principales características de la producción audiovisual del proyecto Kipiku que aportan a la revitalización de la oralidad en niños y niñas Kichwa Karanki; b) Determinar cuáles fueron los aportes de la producción audiovisual del proyecto Kipiku para la revitalización de la oralidad en niños y niñas Kichwa Karanki; y c) Indagar sobre los sentidos y los significados conformados por los niños y niñas Kichwa Karanki respecto a la oralidad a partir de la producción audiovisual del proyecto Kipiku en tres comunidades en la provincia de Imbabura.

Para resolver estos objetivos se debe considerar como referencia el levantamiento de la década de 1990, momento donde se construyeron discursos propios desde los pueblos originarios. En este momento histórico emergió una nueva concepción del rol de los pueblos empoderándose de su destino. Dicha etapa ha permitido representar las distintas miradas, ya sea desde el arte, la música, la poesía, entre otras. Aunque aún no estaba presente la producción audiovisual al cien por ciento, se convirtió en una herramienta importante para visibilizar la cosmovivencia de los pueblos, así como sus luchas y propuestas. Además, ha llevado a revitalizar la memoria oral presente en cada uno de los pueblos.

Las producciones audiovisuales de los pueblos y nacionalidades nacen y se hacen desde los territorios. Las personas quieren revitalizar, visibilizar y resignificar los conocimientos y saberes ancestrales de sus pueblos.

Por otra parte, las culturas orales de los pueblos originarios conservan una estructura social todavía fundada en la oralidad: para los abuelos y las abuelas, es la palabra la que ha estado presente, antes, durante y después, de todo lo que somos, por lo que cabe preguntarse acerca de la forma de inserción del audiovisual, por su distancia a la escritura y su acercamiento a los sonidos y la imagen. Debemos decir que habría una revitalización de los procesos, si comprendemos que revitalización son todos aquellos actos que están destinados a reactivar el uso diario de una práctica que puede estar en peligro de desaparecer. Hay varios autores que señalan a la revitalización; por ejemplo, Guanche menciona que:

La apropiación y apoyo de una comunidad local, con el consentimiento de esta propia comunidad, a favor de la reactivación de prácticas sociales y de representación cada vez menos utilizados o que han caído en desuso. Este proceso se realiza como resultado de la investigación practicada y ante el reclamo de la población local. Es el fenómeno tradicional devuelto a la práctica social. Respeto sus cualidades tradicionales sin desconocer usos y costumbres gestados en los últimos años. (2008, 7)

En el pueblo Kichwa Karanki, como en otros pueblos originarios, la oralidad es esencial, ya que permite compartir los saberes y conocimientos de generación en generación, pero esta práctica de ir narrando se va perdiendo poco a poco por varios aspectos, entre ellos el influjo de lo tecnológico occidental. Por eso, es importante buscar formas y maneras de revitalizar la oralidad.

Torres, en su *Manual de revitalización cultural comunitaria*, se refiere a la revitalización como “una metodología de trabajo colectivo, destinada al fortalecimiento cultural de los grupos de base” (1999, 18), ese trabajo colectivo es el que no se quiere dejar morir en la comunidad, trabajo que se ha transmitido de forma oral en las comunidades. Además, esta “metodología de revitalización cultural es un camino ordenado para ayudar a fortalecer la identidad de los pueblos” (18). Los pueblos ancestrales han basado su reproducción en medios eminentemente orales esto desde tiempos muy antiguos y que continua así en la mayor parte de los casos.

La cosmovivencia de los pueblos originarios se ha conservado, gracias a la transmisión oral de sus conocimientos y saberes ancestrales, los mismos que han tenido como eje fundamental la sobrevivencia de cada uno de los pueblos. Esa sobrevivencia y pervivencia se ha podido reflejar en algunos trabajos audiovisuales, los cuales han servido

como estrategia de comunicación ya que se incorporan en la dinámica del quehacer comunal. En este contexto, hay que mencionar que “la tradición oral de los pueblos andinos ha sido instrumentalizada por la galaxia radial” (Sánchez Parga 1991, 74). Y esto se da porque es una estrategia que hace parte de la reciprocidad.

El *yachak* (sabio) del pueblo Otavalo, Cachiguango (2009, entrevista personal) menciona que la tradición oral ha permitido que los abuelos y abuelas sean entes partícipes del *rimana* (el habla), la misma que es transmitida de generación en generación.

En este contexto, es importante mencionar la intervención o relación de los medios de comunicación con la oralidad secundaria y que pueden servir para comprender el retorno a una oralidad mediada por las tecnologías.

Franco Ramírez en su texto *La literatura oral: una apología del concepto* hace referencia a un enunciado de Ong que señala que “la oralidad secundaria, la que se experimenta en el mundo contemporáneo, nace de la escritura y se nutre constantemente de ella; mientras que la escritura, a su vez, se nutre constantemente de la oralidad secundaria. Un ejemplo de esto puede ser la forma oral que han adquirido los mensajes de texto” (Ong, citado en Ramírez 2021, 458). Es decir, discute acerca de la dificultad de pensar una cultura sin escritura y que por ejemplo el concepto de literatura oral no es asimilable a la expresión verbal escrita.

Entonces, el audiovisual jugará un papel importante para preservar esa oralidad del pueblo: “La oralidad ha sido en los pueblos originarios el soporte de la palabra, como ahora lo es el cine indígena” (Reza 2013, párr. 6). La narración oral es una forma de transmitir conocimientos y saberes, un tipo de comunicación, de contacto, de experiencia comunicacional, que se ha desligado del lenguaje corporal presencial. Es por ello que se interpreta que la “narración es en todas partes un género muy importante del arte verbal, que aparece regularmente desde las culturas orales primarias hasta el avanzado conocimiento de la escritura y el procesamiento electrónico de la información” (Ong 1987, 137).

La tradición oral es una memoria viva que se transforma y adapta permanentemente. Esa memoria que está en el presente, pero también se refiere al pasado y al mismo futuro vista de una manera cíclica. Esas memorias que están recogidas en las llamadas tradiciones orales y que esas palabras compartidas permiten tejer y entrever que a través de los nuevos medios digitales es posible mantener viva esa memoria oral de los pueblos, ya que de alguna manera se va retomando el *rimanakuy* (conversatorio) con los abuelos, abuelas, padres o madres.

Otra forma de transmisión oral ha estado ligada a la música para comunicar la historia de los pueblos originarios, música que ha estado presente en las historias relatadas por las abuelas o abuelos, cantos que se han reflejado en muchos pueblos en época de siembra y cosecha, así como también en la elaboración de algún instrumento musical, ya que en esta práctica están inmersos el hacer y aprender, metodología con la cual nos compartían palabras y conocimientos los mayores.

Además, es necesario mencionar que la “música es fundamentalmente entraña, y expresión, y placer, y es reflejo subliminado del ser comunitario” (Aharonián 2000, 71), a través de ese ser comunitario la música quiere transmitir sentires y vivencias del pueblo *Karanki*, además de contar con varios simbolismos. Asimismo, debemos recalcar que los saberes ancestrales se encuentran en los llamados mitos y leyendas de los pueblos originarios que se sostienen en la “oralidad primaria [...] que necesariamente se refiere a la de los pueblos indígenas” (Moya 2009, 46).

Cada uno de esos saberes y conocimientos ancestrales, se lo vive, se lo sueña, se lo siente, pero sobre todo se intenta dejar ese legado en las nuevas generaciones a través del canto, la música, los bordados, los tejidos, en fin...; esa sabiduría va más allá del quehacer, es una vivencia diaria y compartida, dentro y fuera de la comunidad, la misma que se lleva a donde uno vaya. Entonces se podría decir que la cosmovivencia es el vivir y convivir de manera armónica y respetuosa entre los seres vivos, seres humanos, los seres espirituales y con todos los seres que nos rodean, no solo es ver desde afuera, ya que somos *parte de y no estamos fuera de*.

En este contexto, el audiovisual se incorpora como recurso de la memoria cultural “como lenguaje audiovisual a un código cuyos enunciados se producen a partir de la combinación de imagen y sonido” (Sans y Inés 2009, 3). Se puede decir que la audiovisión es una combinación de impresiones sensoriales de percepción auditiva y visual para registrar la producción cultural, en la cual los sonidos (la voz, los ruidos, la música) se revelan como importantes “no se «ve» lo mismo cuando se oye y no se oye; no se «oye» lo mismo cuando se ve” (Chion 2007, 10). El audio y el video y la música son claves para construir un producto audiovisual. Hay que entender que “escuchar más es saber cómo encontrar el sonido detrás del sonido” (Kerckhove 1999, 113).

Las producciones audiovisuales realizadas desde los pueblos y nacionalidades en América Latina, han sido estudiadas desde su proceso, sus técnicas, sus temáticas, sus circulaciones, así como su consumo. La narrativa audiovisual indígena es la forma en la que los pueblos indígenas cuentan sus historias, plasman o argumentan sus obras

audiovisuales desde el territorio. Muchas de esas obras se realizan en lenguas originarias, tomando en cuenta que: “A partir de los años cincuenta del siglo pasado, los narradores que apostaron por reivindicar la situación del indígena en sus ficciones se inclinaron por perspectivas menos esquemáticas y en las que primaba la reivindicación cultural y mítica, alejándose de este modo de la visión europeizada” (Alemany Bay 2013, 85). En ese entonces lo que se buscaba era la reivindicación de ser considerados primero como seres humanos y después como pueblos originarios, cada uno con sus cosmovivencias.

Córdoba, realiza un análisis de la producción y circulación de estas producciones, así como los conceptos clave y definiciones que giran en torno a ellas. Además, destaca en su artículo “Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina” que: “a partir de la década de los setenta, las comunidades indígenas en las Américas o Abya Yala han incursionado en estos nuevos medios, desde la implantación de radios comunitarias y uso de internet, hasta la producción de largometrajes en sus propias lenguas” (Córdoba 2011, 82).

En el trabajo, “La otra mirada: video indígena y descolonización”, el autor realiza un recorrido por las producciones audiovisuales de todos los países de América Latina, destacando sus procesos organizativos y plantea que “aunque el uso de la tecnología audiovisual por organizaciones indígenas es múltiple y descentralizado, hasta este momento las producciones más continuas emergen de Bolivia, Brasil y Ecuador” (Schiwy 2005, párr. 3).

En la preservación de las memorias orales cumple un rol importante la acción comunicativa como medio para representar la cosmovivencia de los pueblos y una manera de comunicar a las nuevas generaciones el legado de la tradición oral.

La producción audiovisual hecha en y con el pueblo *Karanki* está inmersa en esta dinámica de la producción audiovisual indígena, constituyéndose en un fenómeno nuevo. Permite a las nuevas generaciones hacer uso de esta herramienta para contar y visibilizar al pueblo.

Capítulo primero

Oralidad, cosmovivencia andina y producción audiovisual Kichwa Karanki

La oralidad se entiende como la trasmisión de conocimientos y saberes a través de la palabra hablada, es decir, la transferencia que permitió y permite la difusión y la trascendencia de los legados ancestrales asentados dentro de la cosmovivencia andina. Muchos dispositivos permiten revitalizar los saberes andinos, los pueblos lo hacen desde el quehacer de la producción audiovisual como el pueblo Kichwa Karanki.

En este capítulo se pretende tejer conceptos como oralidad, cosmovivencia andina y producción audiovisual Kichwa Karanki, entendiendo que los pueblos orales han buscado la forma de transmitir y compartir conocimientos y saberes a través de la palabra hablada. Por eso, la oralidad “facilita el intercambio y la conservación de los saberes, puesto que sustentan parte importante de la cultura milenaria de los indígenas. La oralidad así definida es la base de la representación de la realidad cultural de los pueblos indígenas” (Ramírez Poloche 2012, 131). Los pueblos orales tienen diversas maneras de recordar los hechos, además distintas maneras de irlos reproduciendo, considerando que tienen como base la oralidad y no a la escritura como tal.

1. Compartir la palabra: oralidad, formas y tradición oral

1.1 Circulación de palabra hablada

La oralidad ha estado presente desde tiempos inmemorables. Antes de la escritura existía el proceso oral como tal. Los estudios sobre la oralidad arrancan a inicios de los años sesenta, tomando en cuenta varios trabajos publicados sobre la importancia y el papel que juega la oralidad en la diversidad de culturas humanas que han existido. Esto en relación con la capacidad que tienen los seres humanos para recoger y procesar información, la misma que debe ser manifestada ya sea de forma oral o escrita.

Los principales exponentes de estos estudios son: Erick Havelock, Jack Godoy y Walter Ong, los cuales empiezan a marcar las diferencias entre las sociedades letradas y orales, basándose en “contar con registros escritos permanentes, las sociedades ágrafas cuentan únicamente con la memoria humana” (Vich y Zabala 2004, 24).

Dentro de la oralidad es importante distinguir una “oralidad primaria” y una “oralidad secundaria”. La primera se emplea para referirse a una cultura que desconoce por completo la escritura, mientras que la segunda hace mención a una nueva oralidad que surge de los actuales medios de comunicación (Ong 1987).

Desde el trabajo de campo interesa la oralidad primaria, la misma que se puede considerar como “una práctica, una experiencia que se realiza y un evento del que se participa. Situada siempre en contextos sociales específicos, la oralidad produce un circuito comunicativo donde múltiples determinantes se disponen para constituirla” (Vich y Zabala 2004, 11), considerando que la oralidad en nuestras comunidades ha permitido cobrar el sentido de comunicación rememorando historias, relatos, música, leyendas y poesía, entonces podemos decir que la oralidad es una estrategia de resistencia de los pueblos originarios.

Por ello, este acápite del presente trabajo investigativo pretende aportar en esta oralidad primaria la misma que está conectada con la lengua materna, en el caso del pueblo Karanki, el *kichwa*, considerando que muchas de las narrativas orales configuran la identidad de dicho pueblo y esta oralidad primaria permite contar, relatar o cantar hechos o sucesos ya pasados sean reales o no, los mismos que nacen desde las comunidades.

Por otro lado, es importante mencionar que dentro del mundo andino, la oralidad primaria es realmente importante, puesto que, la palabra tiene poder y como tal debe cumplirse, considerando que esta palabra no solo está pensada en el hoy sino en el después. El valor de la palabra en nuestros tiempos está desapareciendo, tomando en cuenta que las leyes y las letras van ganado terreno, aunque en algunas familias aún pervive el valor de la palabra dada.

En el contexto ecuatoriano, esa oralidad primaria es “la que necesariamente se refiere a la de los pueblos indígenas” (Moya 2009, 46). La oralidad ha permitido ir construyendo y reavivando voces, las mismas que nacen desde varias experiencias, por ello se puede comprender a la oralidad “como dinámica, continua, acumulativa, sintética e integradora. En contraste con el mundo de la escritura, estático, analítico, aislacionista e individual. La oralidad, un acto comunitario; la escritura un acto solidario” (Alemán 1997, 141).

Las reflexiones sobre oralidad parecerían comenzar a pensarse desde una nueva dinámica en el sentido que “el estudioso de la oralidad necesita abandonar la seguridad de su ámbito disciplinario y encontrar nuevos instrumentos para trabajar esas otras

realidades que son contextuales y extratextuales” (Pacheco 1997, 26). Sin embargo, aún cuesta romper miradas en lo ya establecido por occidente al aceptar nociones de la oralidad pensadas de manera vertical durante años. La cultura oral no se “estudia”, pero se practican los saberes en sus propios territorios; la oralidad aún está lejos de ser pensada sin las injerencias del sistema dominante de pensamiento.

García y Walsh al recuperar el trabajo de Juan García Salazar en su texto *Pensar sembrando/sembrar pensando con Abuelo Zenón*, señalan que la oralidad es un inicio filosófico de identidad étnica, los autores hacen referencia a que el conocimiento y los saberes no solo existen en las letras o en la academia, sino también en las palabras o en las mismas prácticas ceremoniales rituales de los pueblos originarios y afro (García Salazar y Walsh 2017, 169). Entonces, la preponderancia de la escritura se caracteriza por sus valores de disolvencia y superioridad,

Esa oralidad no puede entenderse como una sencilla enunciación, sino como acción de manifestar, recordar y expresar, lo cual supone un discurso permeado por componentes socio históricos, culturales, políticos, semióticos, entre otros. La oralidad logra que los pensamientos se relacionen de modo articulado con el sonido y que el mismo lenguaje exista como escuchado o narrado; esto ha ocasionado que aún “la tradición oral –combinada con otras formas de expresión cultural, como la música, la danza, la pintura o el canto– es aún muy fuerte entre los pueblos originarios” (Civallero 2007, 5).

Se puede decir entonces, que la oralidad ha existido desde la aparición del ser humano como tal en la tierra. Las personas en general y, en este caso, los abuelos y abuelas del pueblo Kichwa Karanki en su afán por preservar los conocimientos y saberes del pueblo han hecho uso de la oralidad y sus tipos de expresión.

1.2 Tipos de expresión oral

Existen varios tipos de expresiones orales; sin embargo, en esta ocasión se hará referencia a historias, leyendas, cuentos y mitos. Las diversas expresiones orales han permitido que los abuelos sean sujetos partícipes del *shimi*, entendida esta como palabra, habla o boca. Esta palabra oral que es el *sapi* o raíz en castellano es la que sostiene el sentir y pensar de un pueblo.

Las expresiones orales son producto de una comunidad que evoluciona, que se transforma, integrando nuevos héroes, símbolos y significados; vienen a ser prácticamente el hilo que comunica todo un proceso dinámico, histórico, social y cultural. Muchas de las historias, leyendas, cuentos, etc., han quedado sin fundamento científico;

sin embargo, “en una ecología de los saberes, la búsqueda de credibilidad para los conocimientos no científicos no implica el descrédito del conocimiento científico. Implica simplemente, su utilización contra hegemónica [...] el promover la interdependencia entre los saberes científicos producidos por la modernidad occidental y otros saberes, no científicos” (De Sousa Santos 2009, 115). Es decir, los dos conocimientos deben contar con la misma importancia.

En este sentido, las historias orales permiten ir “conociendo y devolviendo la historia a nuestras comunidades ayudando a fortalecer su identidad y unidad, para que con ello salgan adelante de sus problemas y encaren unidos su futuro” (Mamani 1989, 13). La historia oral se convierte de alguna manera en una herramienta metodológica, ya que ha permitido ir recuperando poco a poco diversos conocimientos, saberes y como no, diversas experiencias a nivel educativo, artístico, económico e histórico.

Por otro lado, en el texto “Relato oral: Herramienta para la historia económica y social” de Lorusso, bien podríamos decir que la historia oral es importante porque permite hacer investigaciones del pasado, de la memoria, también de relatos orales, pero sobre todo recoge testimonios reveladores y característicos (2015, 82). Se pueden relacionar las características que menciona Lorusso con el valor de la leyenda ya que esta “está fundamentada en un hecho que alguna vez sucedió y que terminó siendo un relato representativo de la vida real e imaginaria de una comunidad” (Jiménez y Sánchez 2019, 362). Los abuelos y abuelas del pueblo Kichwa Karanki narran a sus nietos las leyendas sobre el *Tayta Imbabura* (cerro sagrado ubicado en la provincia del mismo nombre), haciendo uso de varias simbologías de distintas características y creando una correlación entre lo que se conoce y no, ya sea de forma natural o intencionada.

En *Mitos y leyendas del mundo* Nielsen y Jelonche hacen referencia a las leyendas como “historias fantásticas tan antiguas que no se sabe quiénes las inventaron, pero siempre se contaban, los abuelos las relataban a los niños” (2018, 10). Por eso, aquellas hacen uso de personajes ficticios, los que son acompañados de acciones imaginarias, pero con mucho sentido para un pueblo.

Por otro lado, “en la actualidad los mayores en nuestras comunidades no hablan solo para entretener a los niños y a las niñas, sino porque quieren transmitir enseñanzas invaluable a través de los personajes que viven en los cuentos” (Nazarea, Guitarra, y Pineiro 2004, 13). Sin embargo, pocos son los mayores que tienen la oportunidad de compartir palabra con las nuevas generaciones, ya que poco a poco se va perdiendo la práctica de compartir palabra por varias razones una de ellas es la tecnología y otra porque

van quedando pocos abuelos y abuelas en las comunidades. Por eso, se dice que los llamados “cuentos” no son tales, sino son vivencias que sucedieron en un tiempo-espacio determinado: el “cuento es lo que se narra, de ahí la relación entre contar y hablar (fabular, fablar, hablar)” (Montoya 2002, párr. 2).

Cabe también referirse al mito. Una de las principales características de este es que “está en el lenguaje y al mismo tiempo más allá del lenguaje” (Lévi-Strauss 1995, 233). Un mito casi siempre narra sucesos provenientes de antes de alguna creación, de los primeros tiempos o como se dice de “hace mucho tiempo”. Eliade considera al mito como “una historia sagrada y, por tanto, una «historia verdadera», puesto que se refiere siempre a realidades. El mito cosmogónico es «verdadero», porque la existencia del Mundo está ahí para probarlo; el mito del origen de la muerte es igualmente «verdadero», puesto que la mortalidad del hombre lo prueba, y así sucesivamente” (1983, 14). Las primeras raíces culturales podrían encontrarse en los llamados mitos, para Alvear (2009, entrevista personal) el mito, en la cosmovivencia andina, es algo que sucedió en la realidad de alguna persona y que nos deja enseñanzas simbólicas del tiempo que ya se fue. Las abuelas nos representaban los personajes de los mitos, por eso se dice que era y es vivencial; de esta manera, se entiende que hay una comunicación entre el tiempo pasado, con el de ahora y con el que vendrá. Con estas expresiones orales, “los abuelos y sus familias han disfrutado y padecido las creaciones de la imaginación y las recreaciones de la realidad, expresadas a través de la magia y la belleza de la palabra” (Cárdenas y García 2008, 38), en algunas comunidades aún están vigentes, pero en otras se busca la forma de revitalizar esas oralidades. Mito, en sentido general, lo consideraremos también como una narrativa que ha nacido desde las fuentes orales.

1.3 Legados y transferencias orales

Continuando con la oralidad, también es vital referirnos a los legados y medios de transferencia, tales como la narración oral, los testimonios, los relatos e inclusive la oralidad cantada que son transmitidas por tradición, permitiendo que un pueblo continúe su legado oral. No es lo mismo tradición que trasmisión. En *La tradición oral*, Vansina (1966a, 34) menciona que la tradición se sitúa en el tiempo; mientras que la trasmisión, en el presente de su realización. Se define a la tradición oral como “el conjunto de testimonios concernientes al pasado que se transmiten de boca a oído y de generación en generación” (33) Esa tradición recupera diversas experiencias con las que un grupo se reconoce; también valora y valida los procesos culturales, de acuerdo con su

funcionalidad para unir al entorno social o para dar solución a problemas vigentes en cada tiempo-espacio determinado. Desde esta mirada, la tradición y la trasmisión oral tienen un papel preponderante en la preservación y revitalización de los conocimientos y saberes de un pueblo. Los abuelos y abuelas no son y tampoco están en el pasado, ellos son la conexión entre los diversos tiempos -espacios que están y se hacen presente. La tradición oral como las culturas no es estática, sino que es dinámica; siempre está surgiendo, transformándose y reconstruyéndose.

Siguiendo la línea de las expresiones orales, se hará referencia a los legados y transferencias. Se entiende que la narración oral es una forma de transmitir conocimientos y saberes, un tipo de comunicación que cada vez se vuelve difícil sostener, ya que está al margen del diálogo, del contacto, de la experiencia social, es decir se ha desligado del lenguaje corporal presencial. Un punto por considerar es que la narración “es en todas partes un género muy importante del arte verbal, que aparece regularmente desde las culturas orales primarias hasta el avanzado conocimiento de la escritura y el procesamiento electrónico de la información” (Ong 2006, 137). La huella de las narraciones orales en los Andes es participante, ya que se van comunicando los sueños y las visiones; las narraciones orales pueden ser adquiridas o aprendidas y podrían ser una práctica cargada de simbolismo, es decir un acto con mucho significado que está dirigido de un ser humano a otro. Y, dentro de aquello, se considera que va perdiendo la divinidad de la oralidad con la “destrucción del sistema antiguo, basada en una articulación equilibrada entre palabra archivadora y palabra viva, y la imposición arbitraria de un nuevo sistema en el cual el predominio absoluto de la “divina escritura europea relega a la ilegalidad las diabólicas “escrituras” antiguas, marginando al mismo tiempo la comunicación oral” (Lienhard 1991, 50).

Cuando se dice que “la narración oral es el origen de los mitos, del poema épico, de la identidad de los pueblos” (Sánchez 2020, párr. 4), es porque esas narraciones orales en nuestros pueblos originarios no solo son un simple recogimiento de vivires y pensares, sino que son la columna de soporte que permite cuidar y salvaguardar a los mismo pueblos, asimilar a otras culturas y porque no; reproducir tal vez nuevas narraciones desde lo étnico, social, político y económico. Los testimonios en su estado puro son esencialmente orales o se gestan en la oralidad. Además, el testimonio más que una interpretación de la historia es una huella de esta, la evidencia de una historia que continúa, un rastro material del sujeto quien a su vez es la realidad misma. Así, se utiliza al testimonio como una herramienta de uso oral que “fue usado desde épocas muy

antiguas, antes incluso que el escrito, para conocer el pasado” (Iturmendi 2008, 227). El enunciador del testimonio es una persona activa de la historia que la está contando, además es un archivo viviente, y su memoria y cuerpo llevan las huellas de la historia. Esto lleva a la determinación de que “los testimonios responden a unas fuentes creíbles, pero su credibilidad es diferente, pues considerando la época y carga política ideológica serán ubicados (Tufiño 2018, 10).

También se considera que los relatos orales son “insumos fundamentales de los que se sirve la historia oral [...] para la construcción de documentos fehacientes que adquieran el rango de fuentes históricas” (Lorusso 2015, 82). Al hablar de relatos hablamos no de individuos, sino de colectivos, porque solo así estamos reafirmando un compromiso desde la comunidad al ser ella misma en colectivo y no en individuo, solo así justificamos la razón de ser, decir y hacer. El hablante representa “las voces de los individuos [que] narran su propia existencia transfigurada en voz colectiva” (Benalcázar 2019, 225).

Por otra parte, no hay que olvidar que “los relatos provienen de una conciencia mitológica caracterizada por una relación cíclica y cerrada con el tiempo, puesto que en ellos prima la ley de: nacimiento-muerte-renacimiento” (Terrón de Bellomo 2001, 100). Para los pueblos originarios los relatos orales son transmisores de sabiduría, sentimientos, pensamientos y vivencias ancestrales que pasan y han pasado de generación en generación, aunque en el proceso de transmisión se vayan presentando diferentes transformaciones. El relato oral nace condicionado por la relación presencial que existe entre el narrador y su receptor, es decir hay una “relación sobre la que resulta pertinente proyectar el concepto actual de «audiencia activa», desarrollado modernamente por los estudios culturales, tanto como el de «interactividad», cultivado por las prácticas informáticas modernas” (Gubern 2010, 18).

Otra forma de expresión oral es la oralidad cantada, la misma que es transmitida en lenguaje vivo. Los abuelos y abuelas muchas veces cantan y cataban los relatos, las narraciones y las historias, por eso:

Cuando se habla de oralidad se piensa generalmente en la expresión verbal del hombre como fiel reflejo de su memoria étnica y de sus conocimientos adquiridos por el solo vivir. Pero hay otro aspecto importante de su oralidad que casi nunca se toma en cuenta y es la oralidad cantada. Si se trata de aborígenes, los mitos y la historia se cantan siempre; también los ritos, en que además se ejecutan instrumentos y se baila, en tanto se dramatizan los mitos. Además, todas las actuaciones chamánicas son cantadas, acompañadas del percutir de una maraca especial. (Aretz 1993, 5).

Muchos abuelos y abuelas comparten palabra a través de los cantos, y aún seguimos haciendo esa práctica. Por ejemplo, mi abuelo solía decir que los instrumentos son seres que cantan y muchas veces esos seres conversan con nosotros y que esa conversación es la que se está escuchando. Por eso decimos, que la música es una parte fundamental en la vida de cada uno de los pueblos originarios, tomando en cuenta que a través de la música se puede cantar nuestras vivencias, nuestros saberes, nuestros conocimientos, nuestros sueños y también nuestras identidades. A través de esa oralidad cantada se quiere transmitir sentimientos y vivencias del pueblo Kichwa Karanki, tomando en cuenta que alberga varios simbolismos.

Las expresiones orales guardan relación con la cosmovivencia, ya que a través de ellas se transmiten los saberes y conocimientos, los mismos que han pasado de generación en generación. Esas expresiones orales son el resultado de un trabajo colectivo y muchas veces no tiene un nombre sino varios. Además, no pertenece al que la cuenta, sino a comunidades, pueblos y culturas varias. Por ello, sus dispositivos de creación y recepción conservan un carácter solidario. Estas expresiones orales sustentan los procesos de enseñanza-aprendizaje, permitiendo la continuidad de esos legados y transferencias de los conocimientos y saberes de un pueblo.

A partir de esto, se puede decir que la idea de compartir la palabra se concibe como una estrategia de comunicación, conservación y revitalización de la oralidad como tal. Además, la oralidad permite transmitir a las nuevas generaciones los conocimientos, saberes ancestrales y experiencias de vida resguardados a lo largo del tiempo dentro de los pueblos.

2. Cosmovivencia andina

2.1. Concepciones generales sobre la cosmovivencia

Pensar desde lo andino es integrador y busca la complementariedad. En lo andino las cosas de este tiempo-espacio se entienden en relación las unas con las otras, además, el todo está en correspondencia con las partes; nada es estático y todo está en movimiento.

El *runa* (el ser humano), está relacionado con todo, ya que tanto seres humanos como todo lo que existe en la *Pachamama* es cuerpo y espíritu. Somos en la medida en que vamos caminando en este tiempo-espacio de vida. Coexistimos dentro y con la gran *Pachamama* en el marco de esa relación sea física y espiritual somos, estamos y vamos tejiendo saberes, conocimientos, experiencias, sentimientos y pensamientos. De estas

relaciones nacen símbolos, como representaciones vivas cargadas de sentido, con un arraigo fuertemente a la noción primordial la *Pachamama*.

Se ha escuchado de cosmovisión y cosmovivencia, la primera tiene que ver con la visión que se tiene del cosmos, es decir como simples observadores. Mientras que la segunda para los pueblos originarios es más abarcadora ya que comprendemos que somos parte del todo, somos parte de un cosmos y no solamente lo vemos, sino que lo oímos, hablamos e interactuamos con ese cosmos, es decir nos interrelacionamos.

En una entrevista realizada a Acevedo (2016, 5:31), este afirma que para los pueblos originarios no se *mira* al mundo de una manera, sino que más bien se lo *vive* de una manera, es decir, se vive en un mundo con muchos aspectos por sentirlos, interpretarlos y explicarlos. Cuando se toca el tema de la cosmovivencia andina, “estamos hablando de estos diversos mundos que de una u otra manera también están graficados en los textiles” (Huarachi 2011, 12) por ejemplo. Y cuando se habla de los mundos se refiere al mundo animal, de las plantas, de las deidades, de la misma naturaleza y al mundo de los seres humanos que se dedican a varias actividades. Así pues, la cosmovisión o cosmovivencia andina es la forma de ver al mundo (lo que nos rodea), la forma de verse a sí mismo, y la forma de ver al otro (Illicachi 2014). Se puede decir que “para los pueblos indígenas, en este sentido no solo es cosmovisión, sino cosmovivencia; que va más allá de la esfera de ver, observar, interpretar el mundo. Es una cuestión de convivir en relación respetuosa y armónica, no solo con la naturaleza sino consigo mismo y con los demás” (21). Para Cachimuel (2016, entrevista personal) la cosmovivencia andina es una “relacionalidad” complementaria entre *kari* (hombre) y *warmi* (mujer), *hawa* (arriba) y *uku* (abajo), *killa* (luna) e *inti* (sol); la racionalidad de los pueblos originarios tiene que ver con la relación, la vivencia y el simbolismo, que expresa un todo relacional de entendimientos obviamente relacionales, complementarias, corresponsables y recíprocas. Prácticas que, aunque tienen un fuerte peso colonizador de Europa, encajan como pautas y vivencias de los pueblos originarios, además:

Es en este marco de consideraciones donde los conceptos de cosmovisión y cosmovivencia adquieren sentido, y sentidos históricos, puesto que la carga significativa está puesta en lo comunitario como espacio de construcción de imaginarios simbólicos que recrean constantemente formas identitarias donde los mitos, ritos, representaciones y prácticas propician una manera de mirar el mundo y por ende de actuar en él. En este sentido configurar memoria histórica puesto que contribuye asumir formas de vida subjetiva y colectiva enlazando y retejiendo a la comunidad en una manera particular de ver e interpretar el mundo de la vida. (Quintar y Quiñones 2016, 24).

Por ello, “lo andino nos permite en consecuencia, entender la diversidad y configuración multiétnica, en cuyo reconocimiento podemos constatar la existencia de pueblos distintos, portadores de una cultura con rasgos diversos y cargados de identidades propias” (Guerrero 1993, 7). La cosmovivencia está basada en el respeto a la *Pachamama* ya que se consideran parte de ella y no sus dueños. Por eso es que la cosmovivencia andina, su sabiduría y memoria histórica, nos acerca a entender la concepción del mundo desde los pueblos originarios. En la sabiduría andina se otorga más valor a la percepción del corazón que a una lógica fría y utilitaria.

Es importante la explicación de los principios de la cosmovivencia andina para entender los procesos comunicativos que se expresan a través de la tradición y sus manifestaciones culturales. Un acercamiento a dichos principios lo ofrece Rodríguez:

La forma de concebir la realidad tiene un fundamento neurofisiológico conocido ya por la ciencia; así, en la conceptualización de la ciencia occidental intervienen las áreas del cerebro relacionadas con la facultad de la memoria y el análisis. Esta parte del cerebro ubicada en el hemisferio izquierdo corresponde al intelecto, el cual busca una secuencia lógica en sus explicaciones. En la cultura tradicional del Ande ha tenido más importancia lo que siente el corazón que lo que piensa la cabeza, lo que desde el punto de vista neurofisiológico significa que en nuestra cultura se expresan más las áreas del hemisferio derecho del cerebro que a decir de la Dra. Judith Vázquez son las que gobiernan la intuición y los sentimientos, la creatividad y la imaginación, el mundo infinito más allá de las palabras, del tiempo y el espacio. (G. Rodríguez 1999, 30).

La cosmovivencia andina tiene como base a la *Pachamama*, como un ser dador de vida, de ella salimos y a ella regresamos; somos parte de ella, “la cosmovivencia andina, fundamentada en la experiencia de la *Pachamama*, origen de la vida espiritual y de todo cuanto existe, se expresa en una espiritualidad ecológica integrada y en una ética estrechamente relacionada a la vida, el *Sumak Kawsay*” (Charupá 2015, 1)

2.2. Conviviendo desde los Andes

Lo expuesto, con relación a la oralidad, la vivencia y las cosmovivencia desde los Andes no se lo puede ver por separado, ya que nuestros *yayakuna*¹ nos decían que todo tiene un por qué en cada uno de los seres que habitamos en la *Pachamama*, además que todo se da en cada tiempo-espacio de la vida cíclica. Dentro del mundo andino, la vivencia es el principio fundamental y el que determina la idea de relacionalidad, es decir, que todo se encuentra interconectado:

¹ Yayakuna: palabra en kichwa que hace referencia a los abuelos y abuelas.

Cada elemento, ser y persona está relacionado con todos los demás elementos, seres y personas [...] todo está de una manera relacionado (vinculado, conectado) con todo [...] la entidad básica de cosmovivencia andina no es el ente sustancial, sino la relación, cuya estructura primordial permite la constitución de los entes particulares, y no al revés: la realidad (como un todo holístico) recién es (existe) como conjunto de seres y acontecimientos interrelacionados (Estermann 2011,1:201).

En otras palabras, todas estas interconexiones están íntimamente relacionadas y conectadas ya que se sostienen por ciertos ejes o hilos de forma mutua. En decir, en donde “todo está conectado, interrelacionado, nada está fuera, sino por el contrario ‘todo es parte de...’; la armonía y equilibrio de uno y del todo es importante para la comunidad” (Huamacuni 2010, 24).

Los abuelos nos hablan del *kawsay*,² ese principio relacionado con las experiencias y sentires vividos, es decir, todo lo que uno aprende, siente y comparte día a día, bien sea con uno mismo, con la familia o con las personas y seres que nos rodean. La vivencia es la experiencia compartida, es la relación armoniosa que se tiene entre todos los seres que habitamos esta gran casa, pero además es la experiencia vivida en varias dimensiones y con varios seres que no habitan este tiempo-espacio de vida. Esa armonía a la que nos referimos es la que se vive al diario los *yayakuna* (abuelos y abuelas), ellos decían que se debe compartir estas experiencias a través de la palabra: mediante relatos, cantos, cuentos, entre otros.

Esas vivencias orales son las que se resisten a morir y aún están presentes en las comunidades andinas. Son armonías escuchadas y que todavía quedan entre los seres y espíritus que habitamos este tiempo-espacio de la vida. Sin embargo, esa armonía de vida está en riesgo ya que “el ser humano ha experimentado en su quehacer un desvío a través del poder de la ciencia y técnica, padece una crisis de civilización y se comporta como mero observador ante el final de un tipo de mundo” (Boff, Valverde, y Domínguez 2002, 1), mundo que los abuelos llaman *Pachamama*. La misma que tiene mucha relación con el ser humano ya que este es parte de ella, nace de ella y no es dueño de ella, por eso es importante regresar a ver atrás como lo hacían los abuelos y abuelas, para que se pueda entender esa relación de respeto que se tenía hacía ella.

Dentro de la cosmovivencia andina la convivencia es importante, ya que la “convivencia no se concibe que sea solo entre personas o humanos. Abarca también a todo el entorno, los animales, las plantas y la Pacha Mama o Madre Tierra. Cuando se

² Kawsay: palabra que hace referencia a la vida, al vivir en armonía como tal.

brinda entre amigos, por ejemplo, nunca se olvida compartir el traguito también con la Madre Tierra y con los *achachilas* o cerros-antepasados protectores de toda la comunidad” (Albó 2011, 136)

En este contexto, toda actividad humana está determinada por un principio más general en el cual “el cosmos andino es un universo organizado en pares-parejas-paridades, los humanos deben buscar el equilibrio, la armonía del socio-cosmos” (Drexler et al. 2015, 95) La convivencia son esos mismos sentimientos, conocimientos, aprendizajes y enseñanzas, que se comparten ya no solo a nivel individual, sino a nivel colectivo-comunitario. Desde lo familiar hasta lo comunitario y en las relaciones con la sociedad, es decir, todas esas características que hacen la vida diaria ya no desde lo personal hacia la sociedad, también desde la sociedad misma interactuando con diferentes individuos que tienen sus propias vivencias y experiencias.

Las vivencias y convivencias fueron compartidas de forma oral por nuestros *yayakuna* (abuelos y abuelas) de generación en generación por eso “es importante saber quiénes somos. Como afirma el pueblo aymara, ‘debemos reconocernos, esclarecer nuestras raíces, recuperar nuestra identidad cultural de herencia ancestral, fortalecerla y mantenerla; ya que un pueblo sin conciencia es un pueblo explotado o que fácilmente se deja explotar’” (Huamacuni 2010, 25)

Cuando se habla de vivencias y convivencias los pueblos originarios hacen referencia a una vida en plenitud, armonía y equilibrio entre las personas, la comunidad y la madre tierra que es la casa común. Es decir, una relación estrecha y armónica entre el ser humano, la naturaleza y sus derechos. Implica también cosmovisiones de los pueblos originarios sobre el equilibrio del todo, una visión cíclica de tiempo-espacio de la vivencia y convivencia, además de una noción del todo conectado e interrelacionado. Por eso los abuelos decían que todos los seres formamos parte de la *Pachamama* y todos somos interdependientes en tanto que existimos a partir del otro.

2.3. Cosmovivencia andina Kichwa Karanki

El pueblo Kichwa Karanki, pueblo milenario, se encuentra asentado en lo que hoy se conoce como la provincia de Imbabura, en los cantones Ibarra y Pimampiro. Para el pueblo Kichwa Karanki, tal como lo es para los andinos todo lo que existe tiene vida y energía, las plantas, los animales, las piedras, los ríos, los boques, las montañas, entre otros seres. Desde el mundo andino no hay seres inertes, solo hay seres que quedaron

dormidos en algún tiempo-espacio de la vida. Cada uno de los seres escucha, se comunica, vive, danza y muchos hasta cantan, eso siempre lo dicen los abuelos y abuelas.

Para la cantora Molina (2010, entrevista personal) “todos los pueblos, naciones y culturas a lo largo de la historia de la humanidad encontraron o buscaron sintetizar en una palabra o una frase la esencia de su ser, cultura, comunal, social y espiritual”, esa palabra o frase fundamental que encerrará su todo y de la cual se entenderá y formarán parte las partes.

Los mayores relataban sus saberes, conocimientos y experiencias frente al fuego sagrado, reunían a jóvenes, pero especialmente a niños, “los niños representan una semilla esperando ser plantada” (Molina, 2010, entrevista personal). Desde varias generaciones atrás hasta nuestros días el *nina tayta*,³ acompaña el *shimi* “la palabra” sagrada de nuestros *yayakuna* (abuelos y abuelas).

En el mundo andino se prioriza lo comunitario, en el pueblo *Karanki* dicen los mayores que lo individual, la existencia del individuo es plena solo cuando se vive en comunidad. No hay lugar para la exclusión, sino, para la relacionalidad, complementariedad, correspondencia y reciprocidad, que son los principios filosóficos andinos en relación simbólica con el todo. Hagamos a continuación una síntesis de tales principios.

- **Tinkunakuy – relacionalidad.** Tiene que ver con una visión armónica de integración de las varias maneras de ser, pensar, sentir y hacer, tomando en cuenta la forma de cuidar y salvar la madre tierra, el cosmos, sus tiempos y las leyes del universo, de esta manera se pretende garantizar un equilibrio entre orden y la armonía en el progreso de la existencia misma; ya que, para nosotros los andinos la *Pachamama* se mueve en relación relaciones de circunstancia y necesidad, ya que, las dos son realidades creadas desde lo más simple a lo más complejo. El principio de relacionalidad, además, significa que lo “específico” es la “especificidad” de la realidad a través de esta relacionalidad integral y totalizadora, pero sobre todo con el dar y recibir.

La relacionalidad tiene que ver con que, “todo de una u otra manera está relacionado con todo. Dice que cada “ente”, acontecimiento, estado de conciencia, sentimientos, hechos y posibilidad se halla inmersos en múltiples relaciones con

³ *Nina tayta* significa el padre fuego que para los runas es el coraje, la fuerza y la representación del sol en la noche.

otros “entes”, acontecimientos, estados de conciencia, sentimientos, hechos y posibilidades”

- **Yanantin – complementariedad.** Según este principio ningún ente, ninguna acción, existe por sí sola de manera individual, sino siempre en coexistencia de su complemento específico: “Este ‘complemento’ (con + plenus) es el elemento que recién ‘hace pleno’ o ‘completo’ al elemento correspondiente” (Estermann 1998, 126). Desde esta visión el ser humano no es un ser independiente y separado, ya que si está separado no en nadie o simplemente está incompleto. Por eso, más allá de entender este principio de complementariedad con un enfoque de género hay que comprenderlo como la armonía entre lo que Occidente considera opuesto: “la vida y la muerte son realidades complementarias, no opuestas o antagónicas. Donde hay muerte, el fin de algo; ahí mismo hay nacimiento, inicio de algo. Esta experiencia se refleja en la concepción andina del tiempo que es circular; inicio y fin coinciden, los extremos se tocan” (García 2004, 74).
- **Ranti Ranti – reciprocidad.** Tiene que ver con la retribución que rige las relaciones humanas con la naturaleza y obviamente con los demás seres. Este principio de reciprocidad tiene como fundamento la ayuda mutua, en el *ayni*, la *minka*, la *jocha*, la misma que se da entre las comunidades, así mismo este principio aplica entre los cosmos y la misma naturaleza que hacen posible la fecundidad, y por ende la supervivencia y el bienestar del ser humano. Molina (2010, entrevista personal) afirma que “la reciprocidad, es parte de nuestra vida cotidiana de muchos pueblos y de muchas de nuestras comunidades”. Como pueblo *Karanki* se va poniendo más en práctica este principio, pero la reciprocidad va primero con la madre tierra, y así con cada uno de los seres que habitan en ella.
- **Ayni – Correspondencia.** Este se entiende como cooperación y solidaridad. El *ayni* significa dar la mano en momentos difíciles; ayuda que será devuelta en la misma medida en una ocasión posterior. Para Molina (2010, entrevista personal) “hay que estar cuando nace un bebé, cuando muere una persona, en las fiestas y en los momentos que sea necesario, porque así cuando no toque, ya sabremos contar con esas personas, así es la vida, sabia y recíproca”. El *ayni* supone que el secreto de la vida está en entender que todo lo que sucede en el interior del sujeto, sucede en el exterior, y todo lo que sucede en el exterior, sucede en el interior del sujeto; hay algo que lo conecta, “que lo interconecta” con el conjunto:

La Ley del AYNI funciona de tal modo que, si “A” ayuda, colabora o comparte con “B”, este no está necesariamente obligado a reciprocitar con el primero, sino que puede hacerlo con un tercero “C” y así sucesivamente, porque se debe entender que: La relación de reciprocidad no es entre dos personas, sino entre la Comunidad con cada uno de sus miembros”. (Milla Villena 2005, 175).

Cada uno de estos principios está ligado a la cosmovivencia del pueblo Kichwa Karanki. En sus cantos en tiempos de *Inti Raymi*, en siembras, en ceremonias rituales, en ceremonias de agradecimiento, en fin, está ligado con la palabra, la experiencia, el sentir y sobre todo el pensar.

Cosmovivencia en general implica la relación e interrelación que existe con la naturaleza y los códigos de supervivencia armónica que deben respetarse. Mientras que cosmovivencia andina específicamente es convivencia y vivencia comunitaria, y esta vista no solo entre los seres humanos, sino también entre los seres que habitamos dentro de este tiempo-espacio de vida.

3. Audiovisión y audiovisual Kichwa Karanki

El audiovisual puede ser visto como un formato; sin embargo, ese término tiene como base, el sonido y la imagen en movimiento. La una no es compañía de la otra, sino que las dos se complementan, las dos tienen la misma importancia, tal cual lo tienen en la tradición oral, intrínsecamente relacionados con la cosmovivencia del pueblo Kichwa Karanki, de la misma manera que “cuando los abuelos nos contaban historias, relatos y cuentos, nos decían escuchen bien lo que les digo e imagínense” (Guatemala 2017, entrevista personal).

El concepto de lo audiovisual merece ser repensado en función de la cosmovivencia de los pueblos originarios y, en particular, del pueblo Kichwa Karanki, para los cuales la relación sonido e imagen constituye un elemento característico de su cultura. Es así que se observa a la imagen icónica y los sonidos como ese “objeto material de la comunicación audiovisual es la imagen icónica y los sonidos, interrelacionados entre sí, dentro de un proceso social de producción de sentido” (Brisset 2011, 47).

La necesidad de contar desde una voz propia el ser y quehacer de un pueblo es importante en el ejercicio de construir, reconstruir y contar las historias desde la comunidad. Las producciones audiovisuales de los pueblos y nacionalidades nacen desde el territorio, con personas con y sin experiencia, que cumplen un rol de visibilizar,

revitalizar y resignificar los conocimientos, además de fortalecer los saberes ancestrales como también procesos organizativos, etc.

Por eso, ha sido importante comprender que el audiovisual “es todo recurso o soporte en los que se combinan simultáneamente audio y video en medios como el cine, la televisión y otros sistemas de carácter didáctico, que utiliza grabaciones acústicas acompañadas de imágenes” (Póveda-López, Caldera-Serrano, y Polo-Carrión 2010, 19). Nos damos cuenta de que está presente el sonido y la imagen los dos con él mismo énfasis; decía *tayta* Ezequiel Chachalo “cierra los ojos, imagina todo lo que te voy contando, siente lo que te voy diciendo y crea tus propios sueños” (2008, entrevista personal).

El lenguaje audiovisual se lo puede considerar un “lenguaje vivo que se amplía y enriquece día a día con nuevas aportaciones. La única condición es la adecuación al significado informativo y expresivo de la situación representada. Significado que naturalmente ha de ser descodificado automáticamente, sensorialmente, por el espectador (Fernández Díez y Martínez Abadía 2001, 23).

El audiovisual ha sido una herramienta de lucha que ha permitido a los pueblos y nacionalidades visibilizar sus luchas, sus cosmovivencias, su cultura, su idioma e identidad. Se puede decir entonces que la relación detallista entre la visión y la audición actúan en forma conjunta para producir o reproducir una información, realidad, relatos, lenguajes, entre otros. En este sentido se debe mencionar que la audiovisión representa una ilusión en cuanto a lo visual y lo auditivo, dado que es una percepción transformada de la realidad en la cual “no se «ve» lo mismo cuando se oye; No se «oye» lo mismo cuando se ve” (Chion 2007, 10).

Se puede decir entonces que la audiovisión puede ser esa conjugación-combinación de emociones sensoriales; de sensaciones visuales como auditivas. Tanto el audio como el video y la misma música son importantes para construir un producto audiovisual. Hay que entender que “escuchar más es saber cómo encontrar el sonido detrás del sonido” (Kerckhove 1999, 113).

Por otro lado, se puede mencionar que, las producciones audiovisuales realizadas desde los pueblos y nacionalidades en América Latina han sido estudiadas desde su proceso, sus técnicas, sus temáticas, sus circulaciones, así como su consumo; debido al contexto que pasan dichos pueblos. La producción audiovisual hecha en y con el pueblo *Karanki* está inmersa en esta dinámica de la producción audiovisual indígena, constituyéndose en un fenómeno nuevo que “a partir de la década de los setenta, las comunidades indígenas en las Américas o Abya Yala han incursionado en estos nuevos

medios, desde la implantación de radios comunitarias y uso de Internet, hasta la producción de largometrajes en sus propias lenguas” (Córdoba 2011, 82)

Es por estas razones que la narrativa audiovisual indígena es la forma en la que los pueblos originarios cuentan sus historias, plasman o argumentan sus obras audiovisuales desde territorio, muchas de esas obras son narradas en lengua originaria.

La naturaleza de los pueblos originarios de transmitir conocimientos y saberes no radica en el medio, sino en conocer la forma en cómo sucede esta experiencia comunicativa para reconocer su importancia. Han hecho uso del audiovisual con distintas lógicas de procesos de producción y realización. Para ellos, no solo es un medio de información, publicidad o entretenimiento, sino que lo ven como una extensión del lenguaje oral y visual para contar desde su cosmovivencia. Tal y como dice Ulcué: “pasamos de ser grabados o documentados a registrar audiovisualmente nuestras propias actividades, como reuniones, asambleas, mingas comunitarias, congresos y algunas ceremonias o rituales tradicionales” (2015, 115). Todo ello con la finalidad de resistir y visibilizar los procesos de lucha por el cuidado de los territorios en beneficio del planeta.

Para Sanjinés, la “narrativa quechua se constituye sobre la anticipación del desenlace, importando los contenidos de la historia antes que el juego narrativo” (1987, 23). También considero que, en los videos desarrollados por los pueblos y nacionalidades, no se busca un personaje principal, ya que no es una construcción individual; responde más bien a un quehacer colectivo de pertenecer a un pueblo, comunidad, etnia, organizaciones, etc. Es decir, que es parte de una construcción histórica.

3.1. Narrativa audiovisual Kichwa Karanki

Para hablar de una narrativa audiovisual *Karanki* es importante entender que se define a la narrativa audiovisual como “la facultad que disponen las imágenes visuales y acústicas para contar historias, es decir, para articularse con otras imágenes y elementos portadores de significación hasta el punto de configurar discursos constructivos de textos, cuyo significado son las historias” (Jesús García 2003, 13). Pero muchos pueblos originarios hemos buscado la forma de apropiarnos del uso de herramientas audiovisuales, y en esa apropiación se debe entender que la narrativa audiovisual desde los pueblos originarios aún está en construcción. La narrativa audiovisual del pueblo Kichwa Karanki en la producción de sentidos, por ejemplo, juega un papel importante para visibilizar procesos comunitarios que hablan de las realidades de sus entornos comunitarios y colectivos, asimismo al “mirar la historia de los medios como quien da un

vistazo desde lo alto, accediendo a estructuras y relaciones imposibles de ver desde abajo” (Zielinski 2007, 17).

Es claro que para los pueblos y nacionalidades la estética y la técnica es algo que no prima en sus procesos de producción, ya que ponen énfasis en lo que la comunidad quiere transmitir, reemplazando al director, por varios realizadores en un solo trabajo colectivo. Así la historia de comunidades no se pierde, sino que se fortalece.

La producción del pueblo Kichwa Karanki, por un lado, permite la visibilización tanto en el interior de las comunidades como por fuera de ella. Así mismo es importante tomar en cuenta que no existe una serie de reglas en los aspectos técnicos y narrativos de la producción audiovisual, ya que “se trata de un *corpus* de obra bastante heterogéneo, geográficamente disperso, y ligado fuertemente a procesos sociales y presiones locales” (Córdoba 2011, 83), pero en el que se toman en cuenta ciertas bases para realizarlas.

La narrativa *Karanki* aún está en proceso de construcción; sin embargo, dentro de esa narrativa podemos decir que lo que interesa es mostrar la vasta extensión de la tradición de transmitir saberes y conocimientos del pueblo. Con respecto a ello hay varios autores que señalan que al momento de ir produciendo las obras audiovisuales, se retoman varios principios y cosmovisiones de los pueblos, es el caso del pueblo *Karanki* y claro “gran parte de estas obras se desarrollan incorporando valores, protocolos y metodologías de cada comunidad o pueblo indígena, lo que Ginsburg (1994) ha denominado ‘*embedded aesthetics*’, lo que se traduce como estáticas incrustadas o enraizadas” (Córdoba 2011, 83).

En este punto es importante mencionar que, que si bien es cierto que la narrativa audiovisual Kichwa Karanki aún sigue construyéndose me atrevería a decir, que tiene dos características, la primera la pertinencia del realizador y la segunda la autorepresentación, las dos tejidas dentro del ser Kichwa Karanki y el reconocimiento como parte del territorio *Karanki*, mismo que tiene sus propias costumbres y tradiciones, que en muchos casos es compartida con otros pueblos andinos, claro como pueblos hermanos que somos. Por ahora se continúa hilando ideas sobre la misma narrativa de los pueblos, pero esta vez construida desde adentro, es decir desde cada uno de los pueblos originarios.

Por ello es que, las nuevas generaciones del pueblo *Karanki* se van apropiando “de las nuevas herramientas tecnológicas [que] para la visibilización de nuestros procesos ha sido fundamental en el momento de defender nuestros territorios. Un ejemplo claro de ello es la apropiación de las herramientas audiovisuales o las imágenes en movimiento” (Ulcué 2015, 113). El pueblo Kichwa Karanki recurre a la audiovisión y al audiovisual

debido a que el audio junto con el video permite contar, crear y recrear historias desde las mismas comunidades, con actores propios y en lengua originaria. Entender que la imagen, junto con el audio deben tener el mismo grado de importancia tal cual lo tienen dentro de la tradición oral y están intrínsecamente relacionados con la identidad de los *Karanki*. La importancia de la audiovisión y el audiovisual radica en que las dos son herramientas que permiten visibilizar los procesos de recuperación, revitalización y conservación de los conocimientos y saberes ancestrales del pueblo Kichwa Karanki.

De ahí el trabajo que se realizó con el proyecto Kipiku de saberes, el mismo que permitió recurrir a esas herramientas como el audio y el video para conocer un poco más sobre la cosmovivencia del pueblo *Kichwa Kichwa Karanki*, su territorio, sus relatos, sus testimonios e inclusive sus canciones. Y claro como lo había planteado en el proyecto, esto se refleja en parte en los videos animados desarrollados en el marco del proyecto.

Capítulo segundo

Proyecto Kipiku narrativa andina en movimiento

La vida, la cotidianidad, la espiritualidad, las luchas de los pueblos originarios han sido contadas de muchas formas y maneras, especialmente desde una mirada externa. Por eso, es importante mencionar que muchos productores audiovisuales y cineastas de pueblos originarios, tenemos como base la autorrepresentación y el lugar de enunciación para realizar nuestras producciones. Además, las estructuras narrativas audiovisuales han sido planteadas de una manera cíclica o en forma de la espiral de tiempo-espacio en el que vivimos, sentimos, pensamos y hacemos los pueblos originarios.

En este capítulo se pretende hilar experiencias desde el pueblo Kichwa Karanki, así como explicar sobre el proceso del proyecto Kipiku *de saberes*, también hacer referencia a la elaboración de la *paklla* y su relación con la metodología diciendo-haciendo. Esto nos lleva a pensar la animación y su importancia en el proyecto, así mismo, la relación de la música con la oralidad dentro de Kipiku. También se pretende poner en el mismo nivel de importancia al audio con la imagen en Kipiku.

1. ¿Cómo enfrentamos las narrativas audiovisuales andinas en movimiento?

1.1. Fundamento de las narrativas audiovisuales de los pueblos originarios

Los pueblos originarios hemos venido enfrentando una batalla por la auto representación dentro de los medios audiovisuales, pero nos apropiamos de herramientas tecnologías del cine y del video que nos han permitido ir contando nuestras luchas, vivencias, conocimientos, saberes, etc. En este sentido, se puede decir que los pueblos originarios “hemos desarrollado procesos de comunicación propia, pero también nos hemos apropiado de medios externos o ajenos, pero que surgen y se articulan en las comunidades indígenas y/o de base” (Ulcué 2015, 111).

Las narrativas audiovisuales andinas tienen que ver con los procesos de auto representación desde los pueblos originarios; sin embargo, es importante “comprender la auto representación como un campo abierto de tensiones y disputas en torno a posicionamientos ideológicos vinculados a la práctica audiovisual” (Muenala Vega 2016, 10), permitiendo que las mismas comunidades originarias “dejen de ser objetos

etnográficos y se definen en cineastas-videastas” (Reza 2013, párr. 10) construyendo y reconstruyendo sus propias historias. Este proceso de auto representación desde el cine y el audiovisual nace a partir de una reflexividad colectiva que pretende continuar con la descolonización de la imagen folclorizada de los pueblos originarios y claro “el camino ha sido complejo pero seguro, batallando contra la visión elitista del cine y siendo cuestionados por quienes desde la visión antropológica y paternalista nos “invitan” a esconder nuestra identidad ancestral en conceptos como “comunitario” o “videastas” (Champutiz 2010, párr. 3). Podemos decir que la auto representación desde el cine y el video es tener la posibilidad de contar nuestros relatos, historias, cantos, vivencias, luchas, etc., en primera persona “cómo somos, cómo sentimos y nuestra propuesta del mundo y del futuro de los pueblos indígenas, afros y montubios, lejos de la visión antropológica del sujeto/objeto histórico” (párr. 5). Realizando muchas de esas producciones en lengua originaria.

Otro fundamento que sostiene las narrativas audiovisuales de los pueblos originarios es el lugar de enunciación. Por ejemplo, el cineasta del pueblo Nasa, Ulcú comparte que “el lugar de enunciación es el punto de vista o la mirada que le dan los pueblos indígenas a sus narrativas en la creación de contenidos audiovisuales o cinematográficos” (2022, entrevista personal). Además, a ese lugar de enunciación se puede sumar las diversas prácticas culturales que tienen cada uno de los pueblos y esto “permite pensar el trabajo de apropiación cultural y social de las tecnologías audiovisuales para la construcción de lenguajes, estéticas y narrativas enraizadas” (León 2010, 41), desde el quehacer de los pueblos originarios.

Nuestro lugar de enunciación tiene que ver con la realización del ejercicio de descolonizar la imagen de nuestros pueblos, la misma que ha sido posicionada muchas veces desde una mirada externa y folclorizadora. Lo que los cineastas y productores audiovisuales de pueblos originarios buscamos es nombrar, renombrar y representar nuestras realidades desde la colectividad y la pluralidad. Queremos refutar, de alguna forma, “los cánones clásicos del nacionalismo mediante la ruptura de la visión monolítica de lo indígena y se manifiestan contra una localización estática, conformando un nuevo modo de mirar, una forma de transitar a la interculturalidad sin caer en la homogeneización” (Rodríguez 2007, 123). Lo que se pretende, entonces, es realizar una producción desde dentro hacia afuera, pero que tiene como actores a los mismos pueblos originarios. Además, llegar a trascender desde y con nuestras propias historias; dichas historias para el cineasta Mapuche Nawel “permiten entretener a nuestra gente, ya que

nuestras historias son mágicas y llenas de misterio, pero sobre todo que el audiovisual debe permitir empoderarnos de quiénes somos los pueblos originarios o pueblos runas” (Nawel 2022, entrevista personal).

1.2. Estructura de la narrativa audiovisual andina

La estructura de la narrativa audiovisual de los pueblos originarios no podría ser entendida desde la visión aristotélica de temporalidad, ni tampoco desde un personaje central que termina siendo muchas veces un ser humano. Es decir:

Esta estructura tiene elementos heredados por la dramaturgia clásica. Se distingue por la presencia de una noción continua de los acontecimientos de la historia; en ella se identifican fácilmente el planteamiento, el desarrollo, el clímax y el desenlace. En el planteamiento son presentados los personajes principales y el contexto (lugar y tiempo) en el que se producirá el conflicto de la historia; en el desarrollo sucede una progresión de las acciones que van complejizando el conflicto; en el clímax se posiciona el punto más tenso del conflicto; y en el desenlace el conflicto encuentra solución y se encuentra un equilibrio. (Álvares 2012, párr. 10).

Nos atreveríamos a decir que, para los pueblos originarios la narrativa audiovisual puede ser entendida desde una forma cíclica o espiralada ya que “permite generar y compartir conocimientos y experiencias colectivamente, y en cada contexto tanto los individuos como el colectivo se desarrollan simultáneamente” (Gavilán 2009, 96), además, que “el conocimiento y los procesos históricos pueden comenzar en cualquier punto de la espiral y nunca tendrán un fin” (Gavilán 2009, 96). Es decir, que se hablan de cierres de procesos o ciclos y desde el pueblo Kichwa Karanki, esa forma cíclica o espiral es entendida desde el *ñawpa rimay* (palabra que nos antecede y/o palabra que nos acompaña). Para el músico del pueblo Karanki, Raymi Guatemal “esa palabra oral que nos antecede no está detrás, sino delante, es decir en el presente, desde aquí y en el ahora, por eso cuando se cuenta historias, nunca nos decían un final, sino que se referían a procesos cíclicos y así es nuestra vida decían” (Guatemal 2021, entrevista personal) como todo tiene relación y unión, “lo que se llama comúnmente *pasado*, ya existió, y sigue existiendo de alguna forma y marcha por delante nuestro. Por eso crecemos para *afuera* pero también crecemos para adentro” (Lajo 2016, párr. 5).

El sentir y quehacer audiovisual de los pueblos originarios también tiene que ver con los espacios que para la cantora comunitaria Molina “son el *hanan pacha* (*mundo de arriba*) *kay pacha* (*mundo en el que vivimos*), *uku pacha* (*mundo de abajo o de adentro*) y *el chayshuk pacha* (*el mundo al que se trasciende*)” (2021, entrevista personal). Para la

cineasta Kitu Kara Rocío Gómez “las producciones audiovisuales de los pueblos también buscan trascender” (2022, entrevista personal), y eso es lo buscamos desde el quehacer audiovisual y desde el mismo cine, es decir fortalecer nuestras propias cosmovivencias entendidas como la forma de ver al mundo y de vivir. Esta narrativa audiovisual de los pueblos aún está en proceso de construcción y reconstrucción; sin embargo, es importante recalcar que “el lenguaje y contenido tiene un proceso que se va definiendo con la forma de vida y circunstancias del movimiento de los P y N” (Muenala Pineda 2018, 99).

Gómez asegura que “nuestras narrativas son un proceso de narración constante, pero pretendemos que sean imágenes dignas, es decir que el sonido, los silencios, texto y subtexto como lo llaman, que todo cuente desde la dignidad de lo que somos” (2022, entrevista personal). Esta estructura narrativa audiovisual está tejida de manera cíclica o espiralada, entiendo procesos, pero sobre todo está conectada con los tiempos-espacios desde la cosmovivencia de los pueblos.

Entonces, se puede decir que, como pueblo Kichwa Karanki, narramos audiovisualmente las historias desde una visión cíclica, construyendo y reconstruyendo historias desde el espacio (*kay pacha*) y a su vez desde el tiempo (*kunan pacha*), todo conectado con la auto representación primero individual y desde ahí a la colectividad y comunidad. Tomando en cuenta que muchas historias han sido narradas y contadas, sin tener un final, el cineasta Segundo Fuérez menciona “que nuestra forma de narrar puede tener un inicio, pero no un final” (2022, entrevista personal). Todas esas narrativas audiovisuales andinas en movimiento, nos permiten manejar tiempos-espacios desde cada uno de los pueblos, pero también nos permiten auto representarnos con voz e imagen propia desde nuestro lugar de enunciación y en este caso desde el ser Kichwa Karanki.

2. Conociendo el proyecto Kipiku de saberes

Se expondrá a continuación la explicación de Kipiku de saberes desde nuestro lugar de enunciación como Kichwa Karanki; desde sus participantes y su exposición en cuanto al proceso que se pretende articular a partir del quehacer audiovisual y la oralidad de los pueblos originarios. Conocer a través de la visión de los propios actores la importancia de ir generando procesos a través de esta herramienta audiovisual y la importancia de ir tejiendo historias contadas desde el pueblo Kichwa Karanki.

Es importante decir que el pueblo Kichwa Karanki, está ubicado en lo que actualmente se conoce como la provincia de Imbabura, está presente en los cantones Ibarra y Pimampiro. Dentro de su Estatuto se menciona que el pueblo Kichwa Karanki, “es un asentamiento milenario, su presencia socio política se data desde antes de la llegada de los europeos, actualmente se encuentra en la parte norte del Ecuador” (Pueblo Kichwa Karanki 2004, 1). La vida jurídica la obtiene en el 13 de mayo de 2004, mediante el Consejo de Desarrollo de las Nacionalidades y Pueblos del Ecuador, Codenpe, pero ya en diciembre del 2003 la Ecuarrunari certifica que el pueblo *Karanki* pertenece a la organización CHIJALLTA-FICI. También se debe mencionar que en la actualidad la mayoría de su población habla en *kichwa*, aunque poco se escucha en las nuevas generaciones.

2.1. Antecedentes

Pese a la existencia de una gran diversidad de producciones audiovisuales narradas desde la cosmovivencia de los pueblos originarios, hay pocas o es escasa la producción de material audiovisual que provoque el interés de las nuevas generaciones y especialmente desde y con el pueblo Kichwa Karanki; sin embargo, es necesario hacer un breve recorrido sobre las producciones realizadas desde y con los pueblos originarios, aunque en sus inicios predominaba el documental y eran realizados desde una vista ajena a los pueblos, como se menciona:

El género que mayor desarrollo tiene en las décadas del 70 y 80 es el documental. Si bien, a comienzos de los 70, el cine es un instrumento de propaganda del Gobierno militar nacionalista, posteriormente el documental va perdiendo su carácter institucional. Directores como Teodoro Gómez de la Torre, José Corral Tagle, Édgar Cevallos, Jaime Cuesta, Freddy Ehlers, Ramiro Bustamante, Gustavo Corral y los hermanos Gustavo e Igor Guayasamín hacen su debut en el campo del documental. Con ellos se inicia una preocupación, que luego será constante, por dar testimonio de la riqueza natural, geográfica, social y cultural del país; como consecuencia, se produce un boom de la temática indígena. (León 2010, 71).

En los años 90 del siglo pasado, a partir del levantamiento indígena surge “el video indígena como testimonio de la vida, las costumbres y luchas de las comunidades realizadas desde sus propias necesidades” (León 2010, 75). Obviamente eran pocos los productores de pueblos originarios y claro en esos momentos la producción audiovisual “responde a una necesidad de divulgar actividades dentro de la comunidad, de crear

herramientas de capacitación y diseminación al exterior, y es usado como mecanismo de denuncia ante la violencia” (Córdoba 2012, 97) que estábamos atravesando los pueblos originarios en y desde territorio.

Uno de los cineastas más conocidos en la década de 1990, fue Alberto Muenala, *kichwa* del pueblo Otavalo “quien realiza documentales y ficciones muy innovadores desde 1992” (Córdoba 2011, 99). Con el pasar de los años muchos compañeros y compañeras van incursionando en el quehacer del cine y el audiovisual desde los pueblos, por eso es que “en el nuevo siglo 2000 nace y crecen colectivos de producción audiovisual desde iniciativas comunitarias, colectivos de comunicación, egresados de universidades, grupos afines en ciertos intereses de producción en diferentes géneros” (Muenala Vega 2018, 18), haciendo uso de otros formatos y géneros para ir contando, creando y recreando las historias desde los mismos pueblos.

Muchos compañeros y compañeras incursionaron en el género de ficción o afianzaron el documental desde su lugar de enunciación. Aun así, hay poca producción de animación, especialmente para niños, aunque en la provincia de Imbabura se pueden citar trabajos como: *Yaku Wiki* (2009) de Segundo Fuérez, *La leyenda de la nuera tortolita* (2017) de APAK, Asociación de Productores Audiovisuales *Kichwa*; las dos producciones del pueblo Otavalo.

Una de las integrantes del Colectivo Minga Social menciona que hay varios “documentales que realizamos con el pueblo Karanki, entre ellos: *Memoria de los abuelos* (Lopez 2012), *Pueblo Karanki* (López 2010), *Guanupamba* (López 2012), *Punkuwayku* (López 2011), *Mi raíz* (López 2016). También hicimos ficciones como *Tullpa* (M. Trujillo 2016), *La Kurikinka* (A. Trujillo 2021) realizada en el marco del Laboratorio de Cine Comunitario Miradas Interculturales por el Colectivo Mingasocial” (Trujillo, 2022, entrevista personal). Así mismo, señala la productora audiovisual y cineasta del pueblo Pasto, Eliana Champutiz, “como Corpanp realizamos una docuficción denominada *Imbabura wawakuna* realizada en el año 2011 y *Tierra de cuentos* (2016)” (2022, entrevista personal). Sin embargo, no hay producción de animación, peor aún canciones infantiles con acompañamiento de animación.

El músico y gestor cultural comunitario originario de la comunidad de San Clemente, Raymi Guatemal en su entrevista menciona explícitamente: “yo le cantaba en *kichwa* a mi hijo pequeño, pero, comencé a buscar canciones infantiles en *kichwa* y solo encontré canciones traducidas de castellano a *kichwa*, busqué dibujos animados, pero no logré encontrar algo del pueblo Karanki, pero poco a poco hacíamos cositas pequeñas

para que mi hijo aprenda la lengua *kichwa*” (2022, entrevista personal). Esa oralidad que se refleja a través del canto y que permite la trasmisión de conocimientos, ciencias y saberes del pueblo

Las producciones realizadas por los pueblos originarios buscan, de alguna manera, presentar una realidad sobre nuestra identidad, sobre nuestra cultura, sobre nuestra lengua, en fin. En este contexto, se puede considerar que:

Las imágenes audiovisuales, en particular la televisión, permiten vivir cotidianamente una cierta identidad y una legitimidad en cualquier parte, en cuanto son capaces de actualizar una memoria en el espacio virtual. Así, en cualquier lugar del mundo, un emigrante puede vivir cotidianamente una suerte de "burbuja mediática": radio, prensa y televisión, en tiempo real, en su propia lengua, referida a su lugar de origen y a sus intereses particulares, manteniendo una comunicación íntima con su grupo de pertenencia. En suma, la experiencia de identidad ya no encuentra su arraigo imprescindible en la territorialidad. (Cuadra 2008, 59)

Para Guatemala “esta reafirmación identitaria ya no solo está vinculada al vivir en la comunidad, porque por diversos motivos salimos de ella, pero seguimos conectados hacia ella, entonces, yo sí creo importante ir haciendo videos animados para enganchar a las nuevas generaciones y de esa manera llegar hacia ellos” (2021, entrevista personal). Al no haber historias infantiles contadas y cantadas en *kichwa*, además, de no contar con producción animada desde el pueblo Kichwa Karanki decidimos crear el proyecto de Kipiku de saberes musicales en el año 2016, postulando en el 2017 a la convocatoria del Premio Mariano Aguilera, siendo ganador dentro de la categoría “Nuevas Pedagogías del arte”.

2.2. Datos generales del proyecto “Kipiku de saberes”

Kipiku de saberes es un proyecto que ganó el premio Mariano Aguilera 2017, dentro de la categoría nuevas pedagogías del arte, además trabajó de la mano con el Cabildo de la comuna de San Clemente, el Consejo de Gobierno del pueblo Kichwa Karanki, y trabajó con 56 entre niños, niñas y adolescentes, el equipo del proyecto estuvo conformado por Raymi Guatemala (autor y compositor musical de los temas musicales y guionista), Edison Guatemala (tallerista), Nelson Villacrés (tallerista y artista plástico), Alexandra Pupiales (apoyo logístico), Ati Pupiales (fotógrafo empírico y comunicador comunitario), Viviana Sigcho (animación y edición de los videos), Jesús Bonilla (productor musical) y Kuyllur Escola (directora del proyecto y guionista).

Ati Pupiales relata que “Kipiku se convirtió en un espacio que permitió generar conciencia hacia los niños y jóvenes de quiénes y porqué somos Karankis” (2022, entrevista personal). El proyecto en inicio contó con la participación de 56 personas entre niños, niñas y adolescentes de entre 4 a 14 años de edad, todos elaboraron las *pakllas*. Menciona Guatemal que “muchas jóvenes ya no tocan instrumentos de viento y menos estos instrumentos, y por eso se decide hacer estos instrumentos, porque son fáciles de tocar y sobre todo vamos aplicando la metodología diciendo-haciendo” (2022, entrevista personal). El proyecto contó con 4 fases: preproducción, producción, post producción y difusión. Es importante mencionar que el trabajo fue coordinado con el cabildo de la comunidad, así como, con el Consejo de Gobierno del pueblo Kichwa Karanki, presidida en ese entonces por el compañero Emilio Guamán.

De manera general se ha hecho un recorrido de las producciones audiovisuales que se han venido haciendo sobre el pueblo *Karanki*, además de mirar cómo nace la propuesta de Kipiku de saberes musicales, la misma que elabora como parte de los productos finales 5 temas musicales relacionados con el agua, el aire, el fuego, la tierra y a la reafirmación identitaria *Karanki*. Cada tema musical fue cantado y grabado en *kichwa* por los niños de la comunidad de San Clemente.

3. Tejiendo diciendo-haciendo dentro quehacer del proyecto

Tejer y articular procesos es importante, así como el resultado que no pretende ser la conclusión, sino el inicio de un siguiente ciclo. Para generar las canciones y animaciones como productos finales de este primer ciclo de Kipiku de saberes en territorio Karanki, se puso en práctica el diciendo-haciendo que consiste en “colocar el trabajo como principal forma de aprender, el trabajo como herramienta metodológica, como forma de transmisión de los conocimientos nuevos y antiguos” (Rodríguez 2007, 123), práctica que se plasmó desde una dimensión concreta y simbólica en la elaboración de la *paklla* que podría simbolizar el lugar de enunciación y los dibujos realizados por los participantes podrían simbolizarse desde la auto representación de la oralidad asentada en el aire, fuego, tierra, agua y el ser Kichwa Karanki, esta práctica que está afianzada en la cosmovivencia del pueblo, es decir no solo verlo desde afuera sino hacerlo desde adentro, esas narrativas y/o formas de contar que se tratan de plasmar en producciones audiovisuales.

3.1. Actividades desarrolladas en Kipiku

Para generar las producciones finales de las canciones y los videos animados, hubo actividades intermedias. En opinión del artista plástico y comunicador popular Villacrés “los conocimientos que se comparten, que se devuelve a la comunidad, en cualquiera de los ámbitos, y a cualquiera de sus miembros, sean niños, jóvenes, adultos o abuelitos, siempre será un aporte no solo para las personas individuales, sino sobre todo para la comunidad” (2022, entrevista personal). Esa práctica de devolver se conoce en *kichwa* como *ranti, ranti* (dando y dando, dar y recibir) y esa es parte de la cosmovivencia andina.

En primera instancia se desarrolló con los participantes dibujos que reflejen su sentir, pero sobre todo su conocimiento sobre el agua, el aire, el fuego, la tierra y la importancia de ser parte del pueblo Karanki. En ese marco, fue importante, como dice Guatemal: “tejer historias alrededor de esos temas, por ejemplo, se comenzó a preguntar a los *wawas* si conocían sobre la recuperación de la tierra comunal en 1992; muchos no sabían, así que se envió la tarea de preguntar en sus casas sobre este acontecimiento” (2022, entrevista personal). Así, se fueron erigiendo y reconstruyendo historias alrededor de la oralidad y auto representación plasmada en cada uno de los dibujos (ver anexo 2).

En los dibujos muchos de ellos reflejaron, lo que habían escuchado de sus padres, madres, abuelos y abuelas, por ejemplo, en los dibujos estuvo presente el Tayta Imbabura, cerro sagrado del pueblo, las cosechas, entre otros elementos, Kipiku de saberes. Para el ex presidente del pueblo Karanki Emilio Guamán: “vi como una de las alternativas que podrían llegar a la gente para que puedan valorar una parte de nuestra identidad” (2022, entrevista personal).

En este momento se les preguntó a los niños y niñas si les contaron en *kichwa* o en castellano y en algunos casos mencionaban que fue en lengua *kichwa* y en muchos casos al castellano, sin embargo, es importante mencionar que en todo el proyecto se hizo énfasis en la lengua *kichwa* y esa es la oralidad primaria, y que esta ha permitido construir y reavivar las voces de nuestros mayores, ya que desde sus experiencias hemos visto que esta oralidad primaria es dinámica, continua, acumulativa pero sobre integradora.

Seguidamente, en la elaboración de las *pakllas* se puede ver simbólicamente el lugar de enunciación, dice Raymi Guatemal “hablo como Kichwa Karanki, como comunero, como músico de la localidad, pero sobre todo desde ese legado musical que aprendí de mis abuelos, eso representa la elaboración de las *pakllas* con los *wawas*” (2021, entrevista personal). De alguna manera Raymi dialoga desde su accionar, desde su

pueblo, su realidad, su territorio, es decir habla desde su lugar de enunciación (ver anexo 3).

Los dibujos y la misma elaboración de las *pakllas*, son un detonante o un pretexto, que permitió recordar, contar, recontar, construir historias y reconstruirlas desde esa oralidad cantada, hilando simbolismos entre la auto representación, el lugar de enunciación, la misma oralidad, desembocando esto en producciones musicales y en producciones audiovisuales animadas en 2D. Para Guamán “se debería contar con este tipo de proyectos que lleguen al corazón de la gente en especial de los niños y jóvenes para que se encariñen profundamente con lo nuestro antes que con lo de afuera” (2022, entrevista personal). Además, Kipiku permitió reforzar la metodología diciendo-haciendo a través de las *pakllas*, los dibujos, la construcción del guion comunitario y los cantos en lengua originaria. Para Kuruf Nawel “una película, se asemeja a los telares andinos, ya que son un caminito para tomar, cada hilito se teje de atrás hacia adelante, o de adelante hacia atrás, y así son nuestras historias, no lineales, en ese ir y venir de hilos se transforman en figuras bonitas. Todos los hilos dirigentes forman una figura común, y así formamos o construimos una historia común” (Nawel 2022, entrevista personal).

4. La animación como estrategia para el audiovisual comunitario

En la actualidad existen varias herramientas que han permitido revitalizar y fortalecer los saberes y conocimientos de los pueblos originarios. Es imprescindible que nos vayamos apropiando de esas diversas herramientas que permitan la visibilización de la cosmovivencia, las luchas, los conocimientos y saberes de los pueblos. Desde hace poco tiempo algunos creadores audiovisuales de pueblos originarios han escogido la animación como medio para llegar a aportar en las nuevas generaciones.

4.1. La animación 2D

Existen diferentes definiciones sobre el término animación, no obstante se quiso reflejar la siguiente: “La animación es hacer muchas cosas simples, ¡una a la vez!; muchas cosas realmente simples y entrelazadas paso a paso, una por una en un orden sensato” (Williams 2009, 9). Esas pequeñas cosas a las que podemos referirnos dentro del proyecto Kipiku, son por ejemplo los dibujos, los mismos que intentaron plasmar la carga de saberes y conocimientos de su comunidad. Segundo Fuérez (2022) afirma que “la palabra animación viene de un término que significa anima, es dar alma o vida a ese dibujo u

objeto que es fotografiado cuadro a cuadro” (entrevista personal) y esa vida es la que se pretendió dar a los personajes de nuestros cortos, entendiendo que para los pueblos originarios la tierra, el agua, el aire y el fuego tienen vida, y eso se quería de alguna manera reflejar en los videos animados en 2D.

Lo que Williams adicionalmente considera es que “la animación es, por lo general, un trabajo de grupo” (Williams 2009, 23); pero también puede tratarse de un trabajo individual como en el caso de Segundo Fuérez. Lo importante es contar historias, es contar los sueños, entendiendo que siempre se está en constante aprendizaje, “yo hice *Yaku wiki*, primero dibujando uno por uno los movimientos, hoy me doy cuenta que lo que hice fue solo darle movimiento, aunque en la actualidad intentaría darle esa anima, esa vida al personaje” (Fuérez 2022, entrevista personal). En este caso, la animación ha permitido y permite construir y reconstruir historias contadas por los abuelos y abuelas de las comunidades es decir, “la palabra no solo vehicula sonidos, sino, sobre todo, sentires, emociones, afectos, sensibilidades, vibraciones del espíritu que van construyendo un sentido sobre la existencia, sobre la realidad y la vida” (Guerrero 2012, 288–9). En este momento se puede decir, que está presente esa oralidad que no está pensada en un sistema dominante y que aún es practicada en muchos casos en lengua originaria y en otros en lengua dominante.

Por lo antes expuesto decimos que la animación busca mantener la memoria oral, no como un depósito de cosas que solo provienen del pasado, sino que es una construcción social que hace referencia a todo el acumulado social de la existencia de un pueblo, que es lo que le ha permitido construirse como tal.

4.2. Animación como recurso para fortalecer los conocimientos y saberes en las nuevas generaciones

Dentro del proyecto Kipiku *de saberes* se apostó por la música y la animación, puesto que las dos herramientas representan una posibilidad para acercarnos a las nuevas generaciones. Para Guamán “el audiovisual animado con identidad si permite activar y reactivar la memoria, porque cuando se llega a un colectivo en su idioma y en sus formas de vida siempre llama la atención y le ponen interés en valorarlo y practicarlo” (2022, entrevista personal). Se escogieron la música y la producción animada ya que, conversando con los *wawas*, nos dimos cuenta de que escuchando cantos en *kichwa* y viendo los dibujos animados con símbolos propios del pueblo los niños y niñas podían

conectarse con los saberes y conocimientos que de alguna manera han escuchado de sus padres, madres, abuelos o abuelas.

En el libro *Hayao Miyasaki, En el Castillo de los sueños* su autora, Almazán, nos dice que: “Las almas de los niños son heredadas de la memoria histórica de las generaciones anteriores” (Almazán 2019, 10), y la idea es que la animación permita conectar las memorias orales de los abuelos y abuelas con las nuevas generaciones, y de esta manera continuar con el legado del pueblo Kichwa Karanki.

Dentro de la animación hay varias técnicas. Menciona la diseñadora multimedia Sigcho “la animación es darle vida a algo, pero no es tan sencillo, el mismo hecho de darle movimiento no es sencillo, peor aún darle vida o anima a un personaje, por eso fue un reto para mi elaborar los videos de Kipiku, ya que no conocía mucho de la cosmovisión del pueblo Karanki” (Sigcho 2022, entrevista personal). Este problema fue resuelto con la realización de un guion comunitario, con aportes de los niños y de los acompañantes de este proceso, luego ese guion en letras y dibujos fue usado por Sigcho: “con lo que ustedes me enviaron, entendí la historia, aunque las canciones eran en *kichwa*, pero con la historia si logré comprender que se quería, yo también hice mis bocetos y se fue trabajando con esta técnica en 2 D, que de alguna manera era más sencilla para elaborar” (2022, entrevista personal).

La animación nos permite “hablar de nosotros que estamos dentro” (Constante 2018, párr. 2). Ese estar dentro se conecta con el lugar de enunciación y con la auto representación. Por otra parte; fue importante incluir dentro de la animación a niños del pueblo Karanki y utilizar la simbología de la zona, por ello Sigcho utilizó “colores que llamen la atención a los niños, animales que simbolicen mucho para el pueblo Karanki, pero también [...] al Imbabura porque es considerado una divinidad, y así iba buscando elementos que acompañen a la música que estaba en *kichwa*” (Sigcho 2022, entrevista personal). Fue un trabajo enriquecedor puesto que no era un trabajo sencillo unir música *kichwa* con los dibujos, por eso la idea fue mostrar ese complemento del corto audiovisual junto con la música.

Entonces, se puede decir que los pueblos originarios estamos apostando al uso y empoderamiento de las nuevas herramientas tecnológicas que nos permitan narrar muchas historias y a su vez que nos permitan ir escribiendo y reescribiendo la historia del pueblo Kichwa Karanki a través de imágenes animadas. Los cortos animados también pretenden aportar a la comunidad en procesos comunicativos y de revitalización de la cosmovivencia en las nuevas generaciones. No solo se apuesta a las nuevas herramientas

sino a las nuevas o propias formas de narrativa audiovisual, es decir reivindicar las cosmovivencias y luchas de cada pueblo originario y claro en muchos casos esas narrativas no son tan esquemáticas porque somos pueblos y culturas vivas.

Así, Kipiku está compuesto por la realización de cinco cortos animados llamados: Nina Fuego⁴, Allpamamita⁵, Yakumamita⁶, Wayraku⁷, Yawar Karanki⁸.

5. La música y la escucha oral presente en los cortometrajes

Se pretende abordar a la música como ese elemento o herramienta que puede permitir la revitalización de la oralidad o de la misma identidad del pueblo Kichwa Karanki en las nuevas generaciones. La música puede ser un eje articulador con la lengua *kichwa* en la niñez y adolescencia del pueblo *Karanki*, lo cual resulta de importancia para el proyecto Kipiku puesto que a través de ella se recrearon historias sobre el diario vivir de los comuneros en San Clemente.

5.1. Importancia de la música

La música puede ser “concebida de diferentes formas: como producto, como proceso, como medio o utilidad y como fenómeno particular que surge en determinados contextos sociales y culturales. Estos conceptos de música son importantes porque permiten construir principios que guían la acción práctica en educación musical” (Tejada 2004, 15). En este caso, dentro del proyecto de Kipiku de saberes, lo tomamos como un proceso de decir y hacer puesto que “para comprender y valorar apropiadamente la música, el individuo debe tocar, cantar, bailar... hacer” (16).

Para muchos, las artes pueden estar destinadas a infundir una mezcla de emociones. Por eso el arte puede resultar de mucha importancia en la vida de un individuo y como no en la vida de un pueblo, tal y como afirma Guatemal: “la música resguarda, los saberes y conocimientos de nuestros abuelos y abuelas, además nos indica la relación que tenemos como seres humanos con la *Pachamama* y lo que habita en ella” (2021, entrevista personal). La música para los pueblos originarios y, en especial para el pueblo

⁴ https://www.youtube.com/watch?v=3u1kCv_JJg&t=5s

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=gNEusCjGj0g>

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=NfUAR4xW0JM>

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=yS3270K50rI&t=11s>

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=6zrVH0xBTnI>

Karanki, es el puente entre la *Pachamama* y sus deidades y eso se busca reflejar en los cortos animados del proyecto.

Se ha demostrado que la música tiene un gran impacto en el aprendizaje de los niños y por ende se puede decir que la música funciona como un método de enseñanza, por esta razón la aplicamos en el proyecto Kipiku de saberes, porque al final los niños, niñas y adolescentes aprendieron en inicio una canción en kichwa, aunque no preguntaban qué quería decir, solo mencionaban su gusto por el ritmo.

5.2. Música aporte en la revitalización

La música en nuestro pueblo ha presidido la mayor parte de nuestras actividades, desde nacimientos, hasta muertes; en la niñez, en la adolescencia y en la adultez, se utilizaba y aún se utiliza para algunos ritos como el *wasipichay* (limpiar casas de energías negativas), matrimonios y también para agradecer a la madre tierra por todo lo dado, así es que, “algunos pueblos indígenas han recurrido a la música como una herramienta para la transmisión, fomento y valoración de prácticas lingüísticas y culturales” (Vargas 2016a, 77). Además, “la música sirvió para acompañar cantos y danzas en ritos que se realizan para que la sociedad siga su curso” (Quiñones 2010, 93).

Dentro del proyecto Kipiku en los 10 meses que duró el trabajo, los niños aprendieron a perder el recelo de cantar en *kichwa*, después de los ensayos regresaban a casa y ahí preguntaban qué significaba cada tema ensayado, después al siguiente ensayo ya venían con más seguridad para cantar en *kichwa*. Para Guatemala “la música se puede permitir crear un proceso de revitalización hasta lingüística, ya que poco a poco con el canto se puede ir trabajando diálogos en *kichwa*, pero no solo eso, sino que puede permitir el fortalecimiento de las prácticas comunitarias como la misma *minka*, por ejemplo, porque antiguamente, las *mingas* se hacían con música” (Guatemala 2021, entrevista personal).

Por lo tanto, se puede afirmar que la música permite generar procesos y crear espacios de encuentro intersubjetivos; además, la música puede ser vista como una estrategia de aprendizaje que permite la interacción intergeneracional y que puede desembocar en la creación y recreación de historias alrededor de elementos propios del pueblo *Karanki*.

6. La audiovisión en los cortometrajes

La imagen y el audio deben ser comprendidas desde una complementariedad ya que lo que se pretende es asentar el pensar y sentir andino desde la integralidad. Para los pueblos originarios las cosas de este tiempo-espacio son siempre entendidas en relación las unas con las otras, ya que, el todo está entretelado con las partes; nada es estático y todo está en movimiento. La realidad misma es un entrelazado de saberes, sentires, pensares, y aconteceres interrelacionados. No podríamos decir que una es más importante que la otra, por lo cual la imagen y el audio deben estar consideradas en el mismo nivel de importancia; de esta manera se ha querido trabajar en la producción de los cortometrajes de Kipiku de saberes.

6.1. Importancia de imagen y audio

En varios medios audiovisuales, así como en el cine y en la misma televisión no solo la audiovisión influye sobre un sentido que podría ser la vista, “sino que suscitan una actitud perceptiva específica” (Pérez y García 1998, 101). Además, es importante mencionar que “cuando el cine se hace sonoro y parlante, la música queda en cierto modo emancipada, y puede cobrar vuelo” (Deleuze 1987, 314); a pesar de esto se sigue teniendo la idea de que lo visual es más importante y por lo tanto el sonido parece estar subordinado a la imagen.

En los cortos animados de Kipiku de saberes se intenta tener una sinergia entre la imagen y el sonido, puesto que, si la imagen es correcta, el sonido será correcto y viceversa. Por eso decimos que no se pueden entender por separados uno sin el otro, ya que ambas partes crean un todo que se refleja en los cortos animados y esa es la esencia que se quiere mostrar. Así mismo: “el sonido hace ver la imagen de un modo diferente a lo que esta muestra sin él, la imagen, por su parte, hace oír el sonido de modo distinto a como este resonaría en la oscuridad” (Chion 2007, 31). Entonces, tanto el audio como el video y la misma música como tal fueron componentes importantes para construir los cinco cortos animados; Raymi Guatemal (2017, entrevista personal) indica que “la imagen del audio no podría separarse, porque en mi caso para crear y componer un tema musical, me imagino las imágenes, después creo las letras y de acuerdo al tema le voy dando melodía”; entonces, la imagen con el audio va de la mano.

6.2. Ishkanti audio e imagen caminando juntos

En los cortometrajes animados, *Nina Fuego*, *Allpamamita*, *Yakumamita*, *Wayraku* y *Yawar Karanki* se pretendía que el audio y la imagen estén sincronizados, no solo a

nivel técnico, sino también con la finalidad de que pueda evidenciar la sincronización de los tiempos-espacios en que vivimos los pueblos originarios.

La imagen no está por encima del audio, ni viceversa; se intenta comprender que los dos deben estar equilibrados, con esto se hace alusión a la idea de que todos los seres somos importantes, Gabriel Escola afirma que “necesitas de los dos pies para caminar, es decir los dos son importantes, antes nos decían escribe con la mano derecha es la que sirve, pero no es así, las dos manos necesitamos para trabajar, porque las dos son importantes” (Escola 2017, entrevista personal). Esa importancia desde el pueblo Kichwa Karanki podría ser vista desde el *ishkanti*⁹, la misma que es entendida por Guatemala “desde la dualidad, el pariverso (no el universo), porque la vida misma debe estar armonizada y para eso se debe estar en equilibrio, el *ishkanti* está en nuestro vivir diario, ni uno es más ni mejor que él, sino más bien ambos somos importantes en este tiempo-espacio” (Guatemala, 2017, entrevista personal)

Este *ishkanti* permite caminar en la reflexión-autorreflexión, en el construir-reconstruir, en la imagen-audio, en la imagen-sonido, en el adentro-fuera. El *ishkanti*¹⁰ puede ser una nueva propuesta de narrativa audiovisual que evidencie la forma de ver, sentir, oír, hacer, escuchar, decir, etc. del pueblo Karanki; de esta manera se entiende y se reproduce la vida (y los constructos sociales) desde sí mismos. Podemos relacionar la audiovisión con el *ishkanti* ya que en los cortos de Kipiku de saberes se toma el audio y la imagen con la misma importancia, así como la música que está interconectada y relacionada con la oralidad del pueblo Karanki, en este punto es importante preguntarnos: “¿Qué veo de lo que escucho?, ¿qué escucho de lo que veo?” (Torelló y Castells 2014, 115).

7. Análisis de los cortometrajes

A través del análisis audiovisual de los cortometrajes, *Nina Fuego*, *Allpamamita*, *Yakumamita*, *Wayraku* y *Yawar Karanki* se pretende mostrar el contenido del proyecto Kipiku de saberes y la propuesta en proceso de construcción de la narrativa audiovisual en movimiento planteada desde el pueblo Kichwa Karanki.

⁹ *Ishkanti*, palabra kichwa que hace alusión dos seres, cosas o ideas, pero en la misma importancia, equipo

¹⁰ Esta definición aún está en construcción, sin embargo, se pudo tomar un extracto de reuniones mantenidas con los músicos del grupo musical Amaru canto y vida del pueblo Karanki.

7.1. La imagen dentro de los cortometrajes animados de Kipiku

Cada uno de los cortometrajes es la auto representación del ser Kichwa Karanki con la que se pretende “educar y ejercer derechos, mediante un cine dotado de voz propia, generando nuevas posibilidades en cuanto a la difusión y al reconocimiento de sus prácticas culturales manifestando con total libertad innovadoras propuestas estéticas y narrativas” (Lupera y Gavilanez 2019, 02:00). Esa auto representación está dada en los personajes, los niños, cada uno con vestimenta Karanki; también está presente el Imbabura que “es padre de los Karankis, nosotros estamos asentados en sus faldas [...] está presente en nuestra vida y se nos aparece hasta en los sueños” (Molina 2021, entrevista personal); este personaje está presente en tres de los cinco cortos animados

Las imágenes de auto representación buscan “hablar desde nuestra propia voz, desde nuestro corazón” (Cruz 2021, 10:34); esa auto representación en los cortometrajes se ve en las semilla de maíz, la luna, las estrellas, el sol, el agua y el viento, ya que estos elementos, según Guatemala “son importantes en momentos ritualísticos, en épocas agrícolas, en celebraciones como el mismo inti raymi”, (2021, entrevista personal); además hay animales míticos importantes para el pueblo Karanki como los cóndores que aparecen en el corto *Yawar Karanki*, y la llama que aparece en los cortos *Wayraku* y *Yawar Karanki*.

Otro elemento que está en proceso de construcción, desde una narrativa audiovisual en movimiento del pueblo Karanki es el lugar de enunciación, el mismo que para Kipiku de saberes, es hablar desde nuestra cosmovivencia, desde nuestros conocimientos y saberes; pero, sobre todo, desde el ser y el pertenecer al pueblo Kichwa Karanki. En el corto se pueden ver la presencia de montañas, claro, en un inicio no se saben obviamente los nombres; sin embargo, están porque son parte importante para el pueblo. La presencia de la montaña sagrada conocida con el nombre de Imbabura también representa el lugar de enunciación del pueblo *Karanki*, ya que habitamos en las faldas de ese ser; los niños con vestimenta tradicional del pueblo también reflejan ese lugar de enunciación, y menciona Guatemala que a través de esto se pudo ver: “la resignificación del pueblo, pero [que] también se hizo así porque queríamos reivindicar la vestimenta en las nuevas generaciones tanto en hombres como en mujeres” (2021, entrevista personal).

También se debe señalar que al final de cada uno de los cortometrajes, aparece las palabras Kipiku de saberes musicales del pueblo Kichwa Karanki, así como en cada una de las esquinas de la pantalla sale una mano con un color y al juntarse las manos estas

representan los colores de la bandera del pueblo Karanki que son azul, verde, rojo y amarillo; también hay otros elementos a considerar que son pequeños dibujos en el centro de la pantalla, los mismos que son la lluvia, el sol, el fuego, el cóndor, la siembra y el maíz. Recuerda Villacrés: “cuando trabajamos el dibujo y la pintura en el proyecto y después decíamos cuál es el dibujo que representa el proyecto, pero sobre todo al pueblo fue ese el que elegimos, porque se refleja los saberes del pueblo Karanki” (Villacrés 2022, entrevista personal). Cabe decir que los dibujos son “una forma de exteriorizar una representación mental, un modelo organizador interno del individuo” (Leal 2010, 140).

En los cortos *Wayraku* (kipiku de saberes musicales 2022c, 03:12) aparece un joven con vestimenta Karanki tocando la *paklla*, y en *Yawar Karanki* (kipiku de saberes musicales 2022e, 01:29 y 01:57) un padre toca la *paklla* y también se ven dos manos una dando y la otra recibiendo *paklla* (2022e, 02:06); se propuso colocar la *paklla* representando simbólicamente ese legado cultural y musical del pueblo además que como expresa Guatemal “en nuestro pueblo se está perdiendo el uso de la *paklla*, y los mismos instrumentos de viento, entonces quisimos poner en el video para mostrar que aún están presentes, pero también decía mi abuelo Mariano que mediante la ejecución del instrumento conectamos sonidos, imágenes y recuerdos de antes” (Guatemal 2021, entrevista personal).

Villacrés recuerda “que los dibujos animados nacen en el proyecto a raíz de una experiencia que Saywa comentaba sobre como a su hijo mayor le gustaba ver el video de la *Abuela grillo* y que su hijo le decía que no se pega a la abuela agua, entonces decíamos hagamos dibujos animados, aunque decíamos no ha de ser fácil, pero hagamos” (Villacrés 2022, entrevista personal). Además, tomamos en cuenta que “los dibujos animados cautivan a niños, jóvenes y adultos. Existen importantes experiencias de producción de programas educativos, informativos y culturales que utilizan este recurso como una opción comunicacional” (Herrera 2018, 14). Dice Sigcho que “para armar los personajes de los niños, se tomó fotografías de Sara Guatemal y Charik Guatemal con vestimenta tradicional, se utilizaron colores vivos, que permitan llamar la atención de los niños, predominan, colores verdes, café, celeste, dependiendo de la historia” (Sigcho 2022, entrevista personal).

7.2. El audio dentro de los cortometrajes animados de Kipiku

Cabe entender que “la imagen de los audiovisuales es sumamente importante, al igual que la música, que se convierte en un elemento fundamental y esencial para la

narración audiovisual. La música ayuda a mejorar la comprensión del relato y, por ello, es necesario conocer sus funciones en los audiovisuales” (Ahijado, Nicolás, y Jiménez 2016, 84). Otra forma de auto representarnos y visibilizar nuestro lugar de enunciación como pueblo Karanki, es a través de la música, la misma que fue cantada por los niños y niñas de la comunidad, además el video muestra su titulación en kichwa ya que los cortos buscan aportar en la revitalización de la lengua en territorio. Tomando en cuenta que para “los pueblos indígenas, la música, además de ser una expresión de su rica y ancestral cultura, es una oportunidad de que esta, sus tradiciones y su lengua sobrevivan a la tendencia del olvido y el desuso” (Secretaría de Cultura 2019, párr. 3).

En todos los cortos se escucha el sonido de las *paklla*. Recuerda Guatemala: “al inicio con un poco de timidez soplaban los *wawas* la *paklla*, pero les decía no toquemos, tratemos de conversar con el instrumento y veamos lo que nos quiere decir, y poco a poco comenzaron a ejecutar este instrumento y ellos fueron los que grabaron ese sonido en el estudio de grabación, así como el canto de las *wawas*” (Guatemala 2021, entrevista personal). Y en el video *Wayraku* sale una joven cantando desde el minuto 01:51 hasta el 01:53 y dice *phawashpa, muyushpa* (volando y dando las vueltas).

En cuanto a la animación, dentro de los cortometrajes se pueden escuchar varios sonidos, que tratan de armonizar la imagen, la música y las letras en las animaciones; por ejemplo, el latido del corazón en el corto *Allpamamita*. Para Viviana Sigcho “era importante poner este sonido, para que refuerce la idea de tierra en relación con el ser humano, son informaciones que iba buscando para poder realizar los videos” (2022, entrevista personal). También se pusieron sonidos de niños riendo, sonido de la brisa del viento, de pájaros, del agua y el florecimiento de las plantas, ya que como dice Molina “para nosotros los indígenas todo tiene vida y energía” (2021, entrevista personal) y esos sonidos también fueron personajes en los cortos.

Finalmente, se puede decir que las narrativas audiovisuales en movimiento de los pueblos originarios están en ese proceso de construcción; sin embargo, es importante que estas producciones se las vaya realizando desde el territorio, se las vaya haciendo en lengua originaria usando las nuevas herramientas tecnológicas como el cine, el audiovisual y en este caso se pudo ver que se puede hacer animación. Y aquí es imprescindible recalcar que el proyecto quiso aportar a la oralidad primaria y claro ejemplo fue que los temas musicales fueron creados en lengua *kichwa*, tomando como base los testimonios sobre el agua, el aire, el fuego, la tierra y la reafirmación identitaria del pueblo Kichwa Karanki, las animaciones tiene como eje personajes Kichwa Karanki,

pero sobre todo que las canciones fueron cantadas en kichwa y los videos no tiene traducción al castellano.

A manera de conclusión de este capítulo, se puede decir que la auto representación y el lugar de enunciación pueden ser dos de los fundamentos que permiten construir las narrativas audiovisuales desde el pueblo Kichwa Karanki.

Además, dentro de esas narrativas, se considera importantes a la imagen y al audio; tomando en cuenta que se quiere asentar en el quehacer audiovisual los conocimientos y saberes de los pueblos originarios.

Es posible hacer uso de las herramientas del cine y el audiovisual, como en este caso de la animación, que no es algo sencillo de realizar, pero sabemos que se puede convertir en esa herramienta que permite contar, crear y recrear historias de los pueblos, pero tejiendo procesos e ideas desde la colectividad y la comunidad.

Capítulo tercero

La revitalización de la oralidad en el proyecto Kipiku

Cuán importante es la oralidad en todas sus dimensiones y dentro de los pueblos originarios. La palabra hablada permite sustentar y sostener la memoria oral, colectiva y comunitaria de un pueblo. De este modo, en este capítulo nos referimos al diálogo de saberes que permite identificar y entender la importancia del audiovisual en los procesos de revitalización oral.

Igualmente vamos a mencionar cómo el audio junto al video sirve como herramienta pedagógica, comunicacional, colectiva y comunitaria. También hay que comprender la dimensión simbólica del agua, el aire, la tierra, la reafirmación identitaria y el fuego que pudieron receptar y percibir los niños el momento de la visualización de los cortos. Además, junto con el significado y sentido de la oralidad presente en niños y niñas que fueron parte del proyecto. Posteriormente aludiremos a los usos y gustos que tiene el público infantil; además, los usos del audiovisual para la revitalización de la oralidad desde el campo pedagógico, comunicacional y comunitario; los mismos que pueden apuntalar a la combinación de la oralidad con lo visual, los dos lenguajes en la misma importancia.

1. Estrategias para revitalizar la oralidad dentro del proyecto

1.1. Diálogo de saberes intergeneracionales

Desde los pueblos originarios, nos hemos enfocado a este diálogo de saberes ya que es una de las formas de compartir experiencia, conocimiento y entendimiento, por ello Nieves Antamba señala que “todos conocemos de algo y ese algo que se sabe y se conoce se debe compartir y ese compartir se lo hace dialogando” (2022, entrevista personal). De esa forma, los abuelos y abuelas compartieron sus conocimientos y saberes que aún perduran.

Se debe entender que el diálogo de saberes es una construcción colectiva de saberes y conocimientos, uno de los niños de la comunidad afirma: “mi abuelito comentaba que es importante dialogar y llegar a acuerdos y eso permite construir juntos algo” (Lechón 2022, entrevista personal). Además, es importante mencionar que “el

diálogo de saberes a possibilidade de estabelecer intercâmbios entre diversas áreas do conhecimento humano, seja entre aqueles reconhecidas e legitimadas pelas instituições que produtoras e difusoras do conhecimento científico, como entre outros conhecimentos considerados não científicos, saberes culturalmente enraizados”¹¹ (Floriani 2007, 107) y si esto lo llevamos al campo intergeneracional pues es importante porque somos seres construyendo conocimientos y saberes colectivos sobre nuestras cosmovivencias como pueblos originarios.

Este diálogo de saberes intergeneracionales es vital para la sobrevivencia y la trascendencia de un pueblo. Esta práctica constituye una manera de relacionar el pasado, el presente, el futuro, pero sobre todo la vivencia y pervivencia de los pueblos a lo largo de la historia, Antamba reflexiona acerca de ello con las siguientes palabras: “nosotros conversábamos con nuestras hijas, mientras sembrábamos, mientras pastábamos los animales, mientras bordábamos o mientras comíamos al calor de la *tullpa*, ahora ya ni eso se hace, porque muchos solo ven la televisión o están en el celular” (Antamba 2022, entrevista personal).

Compartir la palabra es importante, más cuando antiguamente los abuelos y abuelas lo hacían alrededor del fuego, para Guatemala: “entre juegos, entre risas recuerdo que mis abuelos nos iban contando y relatando historias de vida y por eso me acuerdo de la época de hacienda que ellos vivieron, así como las celebraciones que se hacían en la comunidad, eso intento hacer con mis hijos, aunque no es fácil pero vamos conversando poco a poco de lo que me enseñaron” (Guatemala 2022, entrevista personal). Es imprescindible comprender que en este diálogo los participantes entran en una plática, Escola afirma que “cuando se hace o participa en un diálogo de saberes debemos entender que no existe uno que sabe más que otro, existen experiencias y conocimientos diversos que debemos compartir” (2022, entrevista personal).

Este compartir de experiencias, saberes y conocimientos intergeneracionales tiene como punto de inicio “la experiencia personal de las participantes, teniendo presente que los ejercicios personales no son actividades de motivación, sino que son parte sustantiva de la metodología y del desarrollo de los contenidos” (Uribe 2018, 225); sin embargo, más allá de los contenidos, este compartir de palabras ha permitido de una u otra manera

¹¹ “El diálogo de saberes da la posibilidad de establecer intercambios entre diversas áreas de conocimiento humano, sea entre aquellas reconocidas y legitimadas por las instituciones que son productoras y difusoras de conocimiento científico, como entre otros conocimientos considerados no científicos, saberes culturalmente enraizados” (Traducción propia).

que las sabidurías de los pueblos pasen de generación en generación, aunque ya no se tenga tan presente la forma como lo hacían antes o en el idioma en que lo hacían, lo que se pretende con este diálogo de saberes intergeneracionales es salvaguardar a un pueblo y eso se lograría “compartiendo lo aprendido y experimentado, pero, sobre todo, con la motivación de las nuevas generaciones en querer no dejar morir el legado que nos han dejado nuestros *tayta* y *mamakuna*, en nuestro caso no dejar morir nuestros conocimientos y saberes del pueblo Karanki” (Guatemala 2022, entrevista personal).

El diálogo de saberes debe convertirse en una herramienta importante el momento de construir y reconstruir la historia del pueblo Kichwa Karanki en las nuevas generaciones. Además, debe permitir establecer estrategias intergeneracionales que ayuden a revitalizar la oralidad que poco a poco se está dejando de lado en algunas comunidades. Entonces los diálogos de saberes deben ser “procesos de intercambio que permitan construir espacios de encuentro entre seres, saberes, sentidos y prácticas distintas” (Walsh 2005, 45). Por eso, es importante ir tejiendo saberes colectivos, comunitarios e intergeneracionales que desemboquen en la práctica de hacer y decir, de ver y escuchar, de aprender y reaprender; finalmente, de proteger, fortalecer y revitalizar los conocimientos y sabidurías del pueblo.

1.2. Uso de la música como una herramienta de revitalización

La música es un elemento importante dentro de la cosmovivencia de un pueblo, además, en la actualidad se ha convertido en una herramienta muy utilizada de manera pedagógica y hasta comunicacional. Con respecto a esto el testimonio de Guatemala es importante: “aprendí a hacer música, escuchando y viendo a mi padre y abuelo, pero también fui autodidacta y estoy convencido que la música es un medio que permite trabajar con las nuevas generaciones temas identitarios e incluso el fortalecimiento de la lengua kichwa” (Guatemala 2022, entrevista personal).

La música puede permitir averiguar o indagar en la memoria individual, colectiva y comunitaria de un pueblo, pero también puede ser un puente entre los procesos de revitalización oral e identitaria del mismo, ya que es importante “conservar la memoria histórica, que únicamente se reproduce por la tradición oral, en grupos de hablantes que comprenden y nombran el mundo de acuerdo a su relación con ella” (Rodríguez y Magaña 2017, 284). Y esto aunado con la idea de que la música no solo es para crear melodías o temas, sino que también permite crear y reforzar la idea de identidad de un pueblo, a eso se sumarían los diferentes instrumentos musicales tradicionales que aún se resisten a

desaparecer, en una entrevista un niño de la comunidad nos trasmite: “mi papá me contaba que en su pueblo tocaban el pingullo, pero mi mami que es de aquí de la comunidad de Cochabamba, me dice que su abuelito tocaban la gayta o flauta, pero yo ahora no he visto y no sé cómo se harán esos instrumentos” (Guanoquiza 2022, entrevista personal).

En el diálogo de saberes con los niños que participaron en esta investigación se les preguntó si conocían la *paklla*, la que a su vez se les mostró, pero los niños le dieron varios nombres, entre ellos flauta y rondador; luego de esto se procedió a informarles que ese instrumento se llamaba *paklla* y que en el pueblo Karanki ya nadie lo toca. Poco a poco comenzamos a comentarles sobre el proyecto Kipiku; uno de los niños en su entrevista nos dijo que “ahorita que escucho ese sonido me acordé que un tío de mi mamá decía, cuando era joven solo con gaita y campanillas bailábamos, pero ahora los *wampras* con guitarra no más quieren bailar” (Churuchumbe 2022, entrevista personal) y claro nos dimos cuenta que es importante afianzar y enfatizar la metodología:

En todas las culturas los niños y las niñas aprenden haciendo, mirando, escuchando y jugando en situaciones compartidas con adultos y otros niños de su entorno social. Existen diferencias entre los niños de diferentes culturas con respecto a qué aprenden y en las estrategias por medio de las cuales lo hacen. Estas diferencias están vinculadas con los instrumentos, las condiciones de vida y los objetivos que se plantea cada grupo social. (Rosemberg y Amado 2014, 10).

En ese diciendo-haciendo, previa a la visualización de los cortos del proyecto Kipiku de saberes, pedimos a los niños que dibujen lo que habían escuchado sobre la cosmovisión andina, sobre el *tayta* Imbabura, sobre el pueblo Kichwa Karanki, sobre el cóndor o sobre el agua, el aire y el fuego. Los niños procedieron a dibujar de manera superficial algunos elementos como el aire, el ser humano, las montañas, un sol, un ser humano con sombrero; pero en la gran mayoría estuvo presente el agua, quizás esto tenga que ver con que “el agua está asociada con la sangre de la Madre Tierra o Pachamama, que fluye para dar vida, como también se encuentra concentrada en el vientre de una madre y es considerada Yacu Mama o madre agua”(C. A. Trujillo et al. 2018, 6).

Por otra parte, los niños procedieron a llenar una pequeña encuesta, la misma que permitió ver si estaban familiarizados con alguno de los siguientes temas: (ver anexo 1 y 4).

- Su conocimiento sobre el idioma kichwa.
- Qué conocían sobre el pueblo Karanki
- Si alguna vez han observado un cóndor andino.

- Si han visto dibujos animados en kichwa.
- Si pensaban que el agua, el aire, el juego y la tierra tenían vida.

Todos afirmaron que no sabían sobre el pueblo *Karanki*. Muchos, en cambio, dijeron que los elementos de la naturaleza tienen vida; tres de cinco entienden o hablan kichwa, uno nos informó que le han contado historias de su comunidad; otro solo sabe sobre cosmovisión andina, tres de ellos habían observado videos en kichwa, pero traducidos, no creados por los mismos indígenas y finalmente pocos han tenido la oportunidad de ver al cóndor andino.

Por otro lado, debo mencionar que en varios temas musicales interpretados por algunos músicos del pueblo Kichwa Karanki se encuentran presentes en sus letras las montañas sagradas como el Imbabura, el Cubilche; la tierra, el agua, el río Tahuando etc. Además, son cantados en idioma kichwa. José Escola informa que “cuando era pequeño escuchaba en una radio viejita la canción del río Tahuando y mi papito decía que los antiguos iban hacer ceremonias en ese lugar; también me acuerdo del *Jaku yari*. Cuánto sentimiento al recordar sobre lo que decían esas canciones” (Escola 2022, entrevista personal), entonces podemos decir que “las tradiciones orales son todos los testimonios orales, narrados, concernientes al pasado. Esta definición implica que solo las tradiciones orales, es decir, los testimonios hablados y cantados, pueden ser tenidos en cuenta [...]. Resulta, pues, que todas las tradiciones que comunican algún hecho que proviene del pasado, constituyen fuentes para la historia” (Vansina 1966b, 33–34). Por eso creemos importante volver la mirada y la práctica al quehacer musical y Kipiku tiene ese componente.

La música ha puede servir como un elemento revitalizador de la oralidad y cómo decirlo de la misma lengua kichwa, considerando que la música puede ser vista como una estrategia “de intervención en favor de las lenguas y culturas en riesgo” (Vargas 2016b, 80). Zoila Molina afirma que “cantando criamos a nuestros hijos, cantando recibimos a un recién nacido y cantando enterramos a un ser que deja este mundo” (2021, entrevista personal).

Finalmente, se puede decir que la música estuvo siempre presente en los pueblos originarios y por ende ha estado conectada con la oralidad, por eso algunos autores dicen “que la oralidad es importante pero, el occidente ha enseñado que la oralidad no es importante sino la escritura” (Comunicación 2015, 2:43), y esa oralidad conectada con los ritmos musicales de un pueblo en este caso del pueblo *Karanki*, permiten “generar

lazos afectivos y efectivos que refuercen, reivindiquen y posicionen a las lenguas “minoritarias” paralelamente a las hegemónicas” (Vargas 2016b, 80) y eso debería ir de la mano con la reafirmación identitaria del pueblo.

1.3. Construcción colectiva

La construcción colectiva comunitaria en movimiento ha sido importante dentro de los pueblos originarios, más aún, cuando se pretende dejar un legado de saberes y conocimientos a las nuevas generaciones. Esta construcción colectiva comunitaria debe ser entendida como la participación de todos los involucrados en el proceso, cualquiera que fuera este. Hay que tomar en cuenta tres componentes, el escuchar, el decir y el hacer. Además, que esta construcción colectiva comunitaria no solo es entre seres humanos, sino con los demás seres y obviamente entendiendo que somos pueblos y culturas vivas en movimiento.

Al inicio fue un reto trabajar con los niños y niñas que formaron parte del proyecto Kipiku, ya que se tenía que construir imágenes, letras y canciones de manera colectiva y comunitaria. Guatemal manifiesta que “cuando una persona quiere crear alguna cosa, en mi caso la música, pues no solo es crear y ya, sino que eso va de la mano con la crianza tal cual se trabaja en la chakra” (2022, entrevista personal). En ese momento nos dimos cuenta de que se debe ir tejiendo el proceso de escuchar, por lo tanto, escuchamos a cada uno de los niños y niñas, considerando que “el que escucha lo hace para dialogar. Así, el sabio que oye los principios de la naturaleza indudablemente contribuye a cambiarlos, porque no es un ser pasivo que solo oye, sino un ser que oye hablando y, en consecuencia, percibe al mismo tiempo que modifica lo percibido.” (Martínez Villarroja 2019, 91), José Escola afirma “mi tayta decía mientras compartes lo que sabes, tú estás aprendiendo, así que gana el que dice y el que escucha” (2022, entrevista personal).

De la misma manera, sucedió el momento de aplicar esta investigación a los niños que fueron parte de ella, cuando se empezó a explicar y a contarles un poco sobre el proyecto denominado Kipiku de saberes y la importancia que tienen el agua, el aire, el fuego y la tierra para el pueblo *Karanki*. En ese momento el niño Joel Lechón señaló: “cuando estamos trabajando la tierra o estamos en *minka* los mayores saben decir en kichwa *uyay wamprakuna*, escuchen jóvenes, aprendan a escuchar, porque hacemos lo que hacemos o porque sembramos lo que sembramos, ustedes tienen que estudiar pero no olvidarse del trabajo con la tierra” (Lechón 2022, entrevista personal), y mientras compartíamos se les explicó cuán importante es escuchar y trabajar de manera colectiva

tal cual se so lo hace en la *minka* y así fuimos tejiendo el diálogo con los niños que formaron parte de esta investigación.

Dentro del proyecto Kipiku de saberes el escuchar fue una actividad colectiva comunitaria, ya que los niños y niñas nos escucharon, pero también escucharon a sus abuelos, abuelas, padres y madres que a través de las historias que les iban relatado sobre la vida que tiene el agua, la importancia que tiene la tierra, los sueños y la vida en la época de hacienda. En este momento se junta el decir con el hacer y de manera colectiva comunitaria se decide dibujar lo que más les llamó la atención de todo lo que escucharon. Al respecto, se pueden recoger las palabras de Guatemal al argumentar que “es importante decir y hacer y más aún si lo hacemos de manera comunitaria, así estaríamos hablando desde el nosotros colectivo y no desde la individualidad” (2022, entrevista personal), considerando que “las personas que constituyen el “nosotros” hacen algo más que representarse a sí mismas: se constituyen como pueblo” (Butler 2010, 231).

Tanto en el proyecto Kipiku como en la aplicación de esta investigación, los niños empezaron a dibujar lo que habían escuchado en relación al agua, al aire, al fuego, al cóndor, al tayta Imbabura y a la tierra. El decir y hacer van entretejiéndose en cada uno de los dibujos realizados por los *wawakuna* (niños y niñas) tomando en cuenta que el dibujo “es un producto, donde el niño(a) ha puesto de manifiesto al adulto su nivel madurativo y su capacidad de razonamiento, sin embargo, se debe tener presente que no solo se valora el producto sino también el proceso por el cual ha tenido que pasar para llegar al grafismo final” (Puleo 2012, 169). Y ese proceso tiene relación con la manera de vida cíclica que tienen los pueblos y esa construcción colectiva comunitaria se ve reflejada en donde uno se encuentre, “nosotros los comuneros no solo hacemos los trabajos para nosotros, sino para todos, porque pensamos en los que pasaron por estas tierras, en los que estamos aquí y en los que vienen atrás, por ejemplo, mis nietitos” (Antamba 2022, entrevista personal). En esas palabras se manifiestan el escuchar, el decir y el hacer, pero además esto se conecta con el *ñawpa rimay*, que es la palabra que ha estado, está y continuará.

Se puede decir entonces que la construcción colectiva comunitaria en movimiento está presente en el momento de escuchar, decir y hacer, y esto a su vez permite construir una memoria colectiva comunitaria en las y con las nuevas generaciones; en este sentido, “las experiencias y conocimientos compartidos se recuperan de los individuos que vivieron en el pasado circunstancias semejantes” (Manero y Soto 2005, 179).

Finalmente, tanto el diálogo de saberes intergeneracionales, así como la importancia y el uso que le damos a la música como herramienta de revitalización de la oralidad se construyen de manera colectiva comunitaria, considerando que nos permiten proteger y transmitir los saberes y conocimientos que aún perviven en las comunidades del pueblo Kichwa Karanki, en este caso.

2. El trabajo con el audiovisual para revitalización de la memoria oral

Crear o hacer uso de diversos mecanismos que permitan revitalizar la memoria oral es importante, tomando en cuenta que en la actualidad varios trabajos audiovisuales han sido realizados con fines educativos, lingüísticos e históricos desde los mismos pueblos originarios; en este caso, haremos énfasis en la producción audiovisual realizada dentro del proyecto Kipiku. En los cortometrajes animados se puede visibilizar la cosmovivencia del pueblo *Karanki*, a través de la lengua kichwa, las letras de las canciones y elementos sagrados como el *tayta* (padre) Imbabura, el agua, el aire, el fuego, la tierra, los cóndores y la reafirmación identitaria del pueblo.

En este acápite se hará hincapié en la dimensión simbólica del agua, aire, fuego y tierra desde la cosmovivencia andina. Tomamos en cuenta que “el conocimiento de la naturaleza es el conocimiento del cosmos” (Ávila 1975, 106); así, cada uno de los llamados elementos de la naturaleza son cardinales dentro de la vida de los pueblos originarios. La carga simbólica que nuestros mayores nos comparten termina convirtiéndose en memorias sobre la *yakumama* (madre agua), el *wayra* (padre viento), el *tayta nina* (padre fuego) y la *allapamama* (madre tierra).

2.1. Representaciones simbólicas de la imagen desde la cosmovivencia andina

Dentro de la cosmovivencia andina, las imágenes pueden representarse mediante los sueños, conversaciones, a través de la naturaleza, incluso de los mismos recuerdos, relatos orales y musicales; tomando en cuenta que “la imagen está en el origen y por su misión mediadora entre los vivos y los muertos, los humanos y los dioses: entre una comunidad y una cosmología; entre una sociedad de las fuerzas invisibles que los dominan. (Debray 1994, 30). Por ello, dentro del proyecto Kipiku los niños empezaron a dibujar lo que recordaban, lo que habían escuchado y de la misma manera sucedió con los niños que formaron parte de esta investigación, “en los dibujos que hicieron los niños del proyecto Kipiku se vieron por ejemplo que dibujaban al agua con ojos, nariz y boca y

eso representa que el agua es un ser que tiene vida y la niña que lo dibujó lo vio así” (Guatemala 2022, entrevista personal).

En los cortos elaborados en el proyecto Kipiku se puede visualizar varias representaciones simbólicas, las mismas que fueron escogidas de los dibujos realizados por los niños. Tal es así que están presentes, una pareja de cóndores que tienen mucha representatividad para los pueblos originarios puesto que “el cóndor aparece como un ente de arriba, del Hanan-pacha: como ser aéreo, además de vivir en las cimas, vuela; es decir, simbólicamente es un personaje que vive en las alturas, cuyo dominio es el cielo visible y ese no-lugar llamado Hanan-pacha, por eso, doblemente pertenece al mundo de arriba, al Hanan-pacha” (Espino 2004, 310–11).

Los niños que estuvieron en esta investigación mencionaban que pocos habían visto al cóndor. Sin embargo, recordaban que sus abuelos y abuelas sí lo habían visto antes; el cóndor para los pueblos originarios según Escola “simbolizan la lealtad y la fuerza” (2022, entrevista personal). Así mismo, el cóndor o *kuntur* “es como un mensajero, un transportador de la energía de dos posibles poderosos, tal como se proyectan desde el *kay pacha*, los *auki*” (Mamani, Huamán, y Julca 2019, 120). De ahí que la pareja de cóndores que se ven en el corto *Yawar Karanki* y el cóndor que aparece en el corto *Nina Fuego* del proyecto Kipiku *de saberes*, son considerados como “una divinidad dual y su presencia puede anunciar el bien o puede traer el mal” (Arguedas 1984, 36–37); esta idea se encuentra conectada con la pareja de cóndores que traen el mensaje de los seres sagrados que habitaron en el territorio Karanki, en el video se ve como cada uno de ellos entregan algo al niño y niña que salen en el video animado.

Así mismo, están presentes la tierra y los niños, la madre tierra está reflejada en el video *Allpamamita* como una mujer embarazada que está recostada. La representación de esta imagen “vincula la creación con lo femenino y convierte a esta en depositaria y trasmisora de un legado” (Rodríguez 2007, 17). Dicho legado, en opinión de Nieves Antamba, es “todo lo que aprendimos de nuestras mamas, mujeres sabias que podían conversar con las plantas, con la *chakra* y también sabían todo lo que nos venía a través de los sueños” (Antamba 2022, entrevista personal). Claro como dice el niño Churuchumbe “en casa mi mami y mi abuelita me enseñan a trabajar la *chakra* porque dicen que de ella nacimos y a ella regresaremos y que ahora si no se trabaja con ella no tuviéramos que comer” (Churuchumbe 2022, entrevista personal). Por eso en el video se puede observar la conexión que hay entre la *allpamama*, el niño y la niña mediante una semilla de maíz.

Vale la pena recalcar que la madre tierra simboliza o representa para los pueblos originarios “el sujeto con el que se establecen diálogos permanentes de cuyo resultado, somos testigos, se construyen complejas construcciones culturales e identidades históricamente ecológicas; muestra de ello son los mitos creacionales o mitos fundacionales de las culturas indígenas que han sido repetidos miles de veces por cientos de generaciones a través del tiempo” (Martínez 2010, 2). Es el diálogo que las nuevas generaciones están olvidando, porque posiblemente sus padres y madres ya no conversen sobre ello o simplemente a ellos tampoco les enseñaron; sin embargo, Zoila Molina manifiesta que “mientras vamos sembrando, vamos conversando con la tierra y por eso sentimos que para entrar a sembrar se debe hacer descalzos para poderla sentir más cerca, le decimos gracias, pero también le pedimos que nos dé una buena producción, como yo tengo mis nietos a ellos les voy enseñando lo que me enseñó mi madre” (Molina 2022, entrevista personal)

Otro símbolo presente que se puede ver en el video es el tayta Imbabura que es una montaña sagrada para los pueblos que están asentados a sus pies y uno de ellos es el pueblo Karanki. El tayta Imbabura representa la energía de nuestros ancestros, esa “energía es algo que tiene que ver con lo que se mueve, que transforma, con algo que vivimos” (Pilataxi 2021, 52). Muchos relatos e historias se han escuchado acerca del Imbabura, así como se afirma en el cortometraje *Tierra de cuentos* “muchos me conocen, estoy en las fiestas, estoy en los inti raymis, soy el tayta de todos los karankis” (Kuruf 2017, 4:28). Los abuelos y abuelas siempre han contado que el Imbabura es un ser espiritual y como “un ser humano grande y fuerte con un poncho que llamamos ruana y ese poncho era de color rojo y parecía un poncho viejo con flecos, así estaba puesto, en cambio el sombrero era medio rojo, medio blanco, así le vi, pero de perfil no más” (Corpanp 2010, 12:11).

Así como estos relatos hay muchos, los niños que apoyaron en la investigación comentaban que, en algunos libros, imágenes de televisión e internet se ve la imagen del, pero como menciona el niño Héctor Lechón “convivimos con él, aunque no conocemos sus historias, tal vez porque no preguntamos en la casa, pero se escucha que antiguamente se hacían unos pagos a él y que si él los escuchaba ya les hacía soñar” (Lechón 2022, entrevista personal). Por la importancia que tiene el Imbabura hemos creído importante que esté presente en los cortometrajes. Además, porque los niños, niñas y adolescentes que estuvieron en el proyecto Kipiku lo dibujaron: “el Imbabura es nuestro apu sagrado, quien nos protege como un padre y quien nos reprende cuando no cuidamos la tierra, el

espíritu de él siempre nos guía y nos acompaña en nuestro diario vivir” (Guatemal 2022, entrevista personal). Esta es la razón por la que está presente en los cortos como ese protector que es para el pueblo *Karanki*.

Lo que se ha pretendido representar de manera simbólica en los cortometrajes son los seres sagrados que aún perviven en la memoria de los abuelos y abuelas, pero que se deben reforzar con algunas herramientas audiovisuales en las nuevas generaciones, siempre dotándole del valor simbólico que tiene para el pueblo *Karanki*.

2.2. Memorias de la *yakumamita*, el *wayra*, el *nina* fuego y la *allpamamita*

Hacer uso de varias herramientas visuales y audiovisuales se están convirtiendo en una demanda actual, considerando que las memorias orales pueden convertirse en memorias audiovisuales construidas y reconstruidas desde y con el territorio.

Los cinco cortometrajes elaborados dentro del proyecto *Kipiku* fueron proyectados a los niños que fueron parte de este trabajo investigativo, ellos pudieron observarlos en sus respectivos hogares con la familia, además de realizar preguntas que giraron alrededor de las narraciones escuchadas en relación a su comunidad, al agua, al aire, al fuego y la tierra; fue importante lo que cada uno después nos pudo compartir.

Con relación a la *yakumamita* (madre agua), los niños supieron manifestar que el video les gustó, dos de ellos mencionaron que antes habían visto otro video sobre el agua, pero que el video *yakumamita* era cantado en kichwa, que aunque ellos no entendían bien, sus madres les iban traduciendo en casa, uno de los niños explicó: “mi mami me dijo que la canción y los dibujos se relacionan al agua y que debemos cuidarla como a una madre” (Lechón 2022, entrevista personal), en el video se puede escuchar la canción que dice: “*Yaku mamita, yaku mamita/Tikrankiyari, tikrankiyari/ Ama kunkanki, ama kunkanki/ Llakishamari, llakishamari*”(kipiku de saberes musicales 2022d, 1:08). Interpretado al castellano quiere decir madre agua regresa, no te olvides de nosotros, si lo haces nos pondremos triste, y en las imágenes se ve como cae la gota de agua de la nube y así podemos reflejar el sentir al agua como una madre.

Guatemal afirma que “nuestros mayores nos han dicho que la *yakumama* tiene memoria y no es tan fácil entender cuando uno es niño, sino mientras vamos creciendo” (Guatemal 2022, entrevista personal). Hay que considerar que la madre agua “ha sido un referente y así mismo un vehículo para construir lazos de memoria e historia en diferentes lugares, uno de ellos es el entrettejido de recuerdos, creencias y la remembranza de los relatos populares por parte de los campesinos o adultos mayores” (Chaparro y Gordillo

2019, 6).

Para muchos pueblos originarios es difícil entender que la *yakumama* sea vista como un simple recurso natural: como nos dice un niño “en la escuela algunos profesores saben decir que el agua, es incolora e inodora, pero en la casa a mis familiares cuando ahí medio entiendo en kichwa saben decir *yaku mama*, es decir mamá agua, por eso dicen que debemos cuidar al agua como a una madre porque ella nos da vida” (Churuchumbe 2022, entrevista personal). Lo básico del cuidado de la *yakumama*, por parte de los pueblos originarios, no se relaciona con la obtención de recursos, sino más bien con la imagen de la madre que “desde nuestro vientre traemos nuestro líquido donde el cual nos movemos, desde ahí viene el origen del agua” (Ulcué 2017, 1:37).

La memoria del agua es importante y esa misma memoria debe ser transmitida a las nuevas generaciones que, como menciona Nieves Antamba, “el agua tiene mucha relación o nace de ellas nuestras lagunas, quebradas, ríos y también seres que no son humanos, pero cuidan del agua en cualquier lado donde ella va” (Antamba 2022, entrevista personal). Por eso se puede decir que “por estas tierras deambulan las voces de nuestros muertos, andan con cuerpo de río y memoria de agua, vibrando como el árbol al viento. Por eso canto para que canten las flores y los caminos, los cerros y las lagunas para que sepa la luna que soy quechua yanakuna hombre del agua y el arco iris”(Lozano 2019, 74). Esas memorias del agua se quieren plasmar en estas producciones audiovisuales hechas desde y con los pueblos originarios.

Así como la *yakumama* tiene memoria, así mismo tiene el *wayra*. Para Guanoquiza “cuando vi el video de *wayraku*, me acordé de las veces que el viento nos ha ayudado para aventar las basuritas del trigo cuando ya hacemos trillar, o me acorde del mal aire que a veces nos da cuando vamos por algún lugar que no debemos ir” (Guanoquiza 2022, entrevista personal). Una parte de la canción dice: “*Wayraku, wayraku/Urku akchawan wiñanki/ Wayraku, wayraku/ kawsay kamayukmi kanki*”(kipiku de saberes musicales 2022c, 0:56), que se interpretaría al castellano como: *aire o vientesito, vienes desde los cabellos de las montañas, aire o vientesito eres el cuidador de la vida*. En una entrevista José Escola nos cuenta que “yo recuerdo que mi madrecita decía el viento junto con las nubes juegan porque el viento o aire como le dicen sabe dónde vive y de donde salen las nubes” (Escola 2022, entrevista personal).

Muchos elementos se conjugan en el video de *wayraku*, elementos como las montañas, los animales, las plantas y la alegría de los niños, que, según Guatemal: “cuando éramos niños el *tayta wayra* nos permitía jugar, pero también nos cuentan los

abuelos que con la energía del viento se aprendió a tocar la flauta y en mi caso fue mi inspiración para retomar la pakllita, también decían que cuando una persona fallece soltaba su último suspiro y es obviamente el último aire” (Guatemala 2022, entrevista personal). Finalmente, una cosa que llamó la atención de los niños en el video es la alegría que tiene el viento; uno de ellos afirmó que “el dibujito del viento es como que estuviera bailando de un lado al otro y se le ve feliz” (Lechón 2022, entrevista personal), ese ir y venir el viento representa la niñez y los juegos que se hacen con el viento.

En cuanto al video *nina fuego*, el mismo niño recuerda y menciona que “mi abuelita me decía que debo cuidar bien el fósforo y no gastar, que debo aprender a encender el fuego y que si lo logró a la primera vez algo me querrá decir el fuego” (Lechón 2022, entrevista personal). Considerando que “el fuego es un gran maestro y a veces uno es mal alumno” (Ministerio del Ambiente, Agua y Transición Ecológica de Ecuador 2021, 0:13), esa enseñanza tratan de dejar las últimas letras de la canción que dice “*Runa samyta maskakpika, tiuku / Ninakuta tikray muyushpa, kawsashun*” (kipiku de saberes musicales 2022b, 1:48), que en castellano sería: si buscas la energía del *runa*, debes vivir regresando a ver al fueguito sagrado.

El fuego sagrado es “el pensamiento del hombre ancestral escuchando el corazón de la vida en todo lo que existe”(Sánchez y Mora 2019, 285). Este es el sentir que los niños vieron en el video, como menciona Danny Guanoquiza: “en el video, vimos a un abuelo, a una pareja de niños, a un cóndor, a una montaña, a las estrellas y a la luna, y la imagen del fuego estaba en el centro, porque dice mi abuelito que el fuego no solo nos da calor, sino que dice cosas cuando sabemos entender” (Guanoquiza 2022, entrevista personal). A esta idea se sumaría que el fuego sagrado siempre ha estado presente en la construcción de los llamados relatos orales que en la actualidad estamos perdiendo, ya no todos prenden un fogón en casa.

El fuego sagrado entonces es “un elemento conectado con el corazón, con el espíritu, simboliza sanación y comunidad, comunicación a través de la palabra que en él se calienta y se repite para que se adhiera en la mente y el corazón de las comunidades que se permiten ser con su compañía y guía; conocimiento del arte milenario del aprendizaje humano; abuelo y orientador de la vida” (Sánchez y Mora 2019, 290). Es ese elemento el que se está reactivando a través de los diálogos o círculos de saberes donde se deposita la palabra frente al fuego, permitiendo conectarnos con la memoria del pasado, presente y futuro.

Por último, en cuanto a la *allpamamita*, se debe decir que viene de dos palabras

que quieren decir “madre tierra”. La *allpamamita* nos permite ir tejiendo memoria con los tiempos-espacios de la vida sabia. Como nos dice el niño Gael Lechón “me llamó la atención el latido del corazón y una semilla que después se convertía en un bebé y que la mamá estaba acostada” (Lechón 2022, entrevista personal) a esto podemos sumar las primeras letras de la canción que dice “Kanmantami wacharkani / Shinallata tikrashami / May pachapi purikushpa / Kampak samiwan purisha” (kipiku de saberes musicales 2022a, 0:38) y que en castellano se podría interpretar como: De ti nací, así mismo a ti volveré, en cualquier espacio que yo esté, con tu energía caminaré.

Considerando que la *allpamama* es “comparada con la madre protectora porque ella da alimento, da cariño, crea espacios para la recreación, proporciona la sabiduría que se necesita para vivir, es el símbolo de fecundidad en donde se esparce la semilla para producir los alimentos” (Alulema Pichasaca 2018, 72). Así, para los pueblos originarios la *allpamama* o madre tierra es una gran protectora de memoria y sabiduría.

Este diálogo de saberes en donde se enseña y se aprende puede plantearse de alguna manera como un modelo educativo, el cual tiene que ver con roles y actividades compartidas, ya sea entre madres, padres de familia, los mismos estudiantes, los educadores y la comunidad como tal; puesto que es de carácter grupal e integrado, teniendo como base la metodología diciendo-haciendo, participando-colaborando, de la misma manera en la que nos han enseñado nuestros mayores.

Terminando esta parte de memorias de la *yakumamamita*, *el wayra*, *el nina fuego* y la *allpamamita* se puede decir que, para los pueblos originarios, estos elementos tienen una carga simbólica fuerte, puesto que representan las memorias orales de enseñanza-aprendizaje de los abuelos y abuelas, así como de las nuevas generaciones.

3. Análisis de la oralidad en los cortometrajes

Para realizar este estudio se consideró un grupo de niños de tres comunidades Chilco, Jurapango y Cochabamba, además, se hizo entrevista a profesores, padres, madres de familia y alguno que otro compañero y compañera de las comunidades antes mencionadas, todo ello con la finalidad de recoger sus palabras y aporte en este trabajo investigativo.

Tomando en cuenta que muchas veces se oye que debemos volver a nuestras raíces orales, aunque dichas raíces orales se están muriendo con el pasar de los años. En la actualidad, se ha visto un auge de producción audiovisual y cine realizado desde los

pueblos originarios. Con esta producción se pretende autorepresentar las vivencias, los saberes, conocimientos, luchas, la oralidad, entre otros temas, que nacen de los pueblos originarios.

Los cortometrajes realizados por pueblos originarios pretenden muchas veces reforzar la memoria oral, colectiva y comunitaria, permitiendo de alguna manera recobrar la vida de la historia no contada, o invisibilizada que hemos tenido los pueblos. La oralidad dentro de los cortometrajes es interactiva, recreativa, histórica e identitaria, porque permite ir creando y recreando historias que pasan de generación en generación.

3.1. Recepción de cortometrajes del proyecto

En este momento nace la pregunta: ¿Qué miraron, sintieron y escucharon los niños cuando visualizaron los cortometrajes? A partir de la información recibida lo que más les llamó la atención fueron “los videos que más me gustaron fueron *allpamamita*, porque vi a dos niños que estaban vestidos como nosotros cuando vamos a la escuela, también me gustó el video *nina fuego*, porque me acordé cuando sabíamos cocinar en *tullpa* y como sabíamos ir a coger la leña con mi abuelita para prender el fuego” (Churuchumbe 2022, entrevista personal). Nos damos cuenta que el audiovisual es útil para activar el recuerdo, pero, además, como menciona el profesor Mesías Carlosama “el audiovisual es una alternativa metodológica porque permite la reflexibilidad de los niños en los primeros años de infancia” (Carlosama 2022, entrevista personal).

Es sustancial mencionar que “el cine no es solamente para exhibir sonidos e imágenes, sino también para generar sensaciones y reacciones en los espectadores, a través de los canales sonoro y visual”(Chion 2007, 119). Los cortometrajes permitieron a los niños generar el recuerdo de algunas cosas, entre ellas como afirma uno de ellos: “cuando en la casa nos dicen que no pasemos por una quebrada porque nos puede dar mal aire y claro me acorde cuando estaba escuchando y viendo el video de *Wayraku*” (Lechón 2022, entrevista personal). Fueron varias las emociones y sensaciones que generaron los videos en los niños; unos empezaron a recordar relatos, historias, etc.; otros, se rieron al ver los dibujos, también sintieron inquietud porque no lograban entender el kichwa. Sin embargo, cuando regresaron a casa y lograron ver con los familiares comenzaron a conversar sobre las experiencias que habían tenido en diferentes momentos de sus vidas.

La visualización del video entre los niños y sus familiares permitió abrir un intercambio de ideas, además de un diálogo sobre lo que se había visto, así como afirma Danny Guanoquiza, uno de los niños participantes del proyecto: “mi padre se sintió triste

cuando vimos video de *Nina fuego*, porque recordaba como el abuelo de él le conversaba las historias de su pueblo, pero también me dijo que al siguiente día había tenido un sueño con el cóndor y me dijo que es de buena suerte” (Guanoquiza 2022, entrevista personal). Por otro lado, otro de los niños menciona que “cuando vi los videos al siguiente día soñé al Imbabura y le pregunté a mi mami que significaba soñar con él, ella dijo que no sabía, pero después fui a preguntar a mi tía abuela y me dijo que puede ser algo sobre las cosechas que vamos a tener” (Lechón 2022, entrevista personal).

Mientras se proyectaban los videos también se pudo ver curiosidad en los niños, ya que entre ellos se decían por ejemplo ¿te gustaría conocer el cóndor o si alguna vez has subido al Imbabura?, entre otras preguntas que comenzaron a generarse. En este punto es importante señalar que informamos que cuando vayan a observar el video con sus familias en casa pregunten a sus padres, madres, tías o tíos sobre el cóndor andino, la importancia de la tierra, el agua e historias que hayan escuchado acerca del Imbabura.

También es valioso mencionar que para el profesor Carlosama “luego de observar un video con cualquier tipo de imágenes los niños pueden tener una aproximación a crear y recrear historias, además, estas pueden ser contadas o dibujadas de acuerdo a su entorno social” (Carlosama 2022, entrevista personal). Se podría afirmar que: “la animación es utilizada para narrar cualquier tipo de historia (horror, romance, pornografía, suspenso, acción, etc.), y en ese sentido puede dirigirse a públicos de todas las edades. Sin embargo, tradicionalmente han sido los más pequeños los que se ven atraídos por los dibujos animados, regularmente cómicos o de aventuras, al grado de preferirlos por encima de cualquier otro tipo de programa televisivos” (Cornelio 2015, 126). En la actualidad se están haciendo más videos animados y los mismos están siendo utilizados como material pedagógico para trabajar con los niños. En los cortometrajes se puede ver algunos rasgos característicos que identifican al pueblo karanki, por ejemplo, la lengua kichwa, la vestimenta y los seres sagrados que aún están presentes en la vivencia del pueblo, como la tierra el agua, los seres sagrados entre otros.

Finalmente, son varios los sentimientos que pueden evocar los cortometrajes animados, más aún cuando se presentan rasgos característicos del lugar o de las personas donde se proyectando los videos. Los niños participantes, tanto en las entrevistas como el diálogo entablado entre ellos, respondieron que se debería hacer más dibujos animados sobre las historias de la comunidad, el niño Joel Lechón menciona “nosotros podemos ayudar a grabar las entrevistas y a dibujar si es que se necesita” (2022, entrevista

personal). Con esto se puede decir entonces, que la visualización de estos videos dejó anhelos y deseos de poder hacer trabajos futuros. (ver anexo 5)

3.2. Receptividad de la oralidad en niños y niñas

La receptividad de la oralidad dentro de esta investigación tiene que ver con los factores comunes que se entrelazan más allá de las imágenes. Son los relatos, historias, conocimientos y saberes que los pueblos llevan y pasan de generación en generación. Se crean y recrean historias orales alrededor de varios elementos, en este caso alrededor del fuego, el aire, la tierra, el agua y la reafirmación identitaria de un pueblo. Esa receptividad es puesta en escena cuando cada participante de este trabajo va narrando relatos escuchados en sus hogares o en la misma escuela.

A los diversos relatos orales muchas veces se busca transcribirlos, no solo en textos; como afirma Raymi Guatemal “todo lo dejado por nuestros abuelitos y abuelitas queremos dejarlos a nuestros hijos en canciones, poesías y como no en videos animados o documentales hechos por nosotros mismos los indígenas, porque queremos resignificar la enseñanza y legado que nos dejaron” (Guatemal 2022, entrevista personal). La receptividad de la oralidad permite ir construyendo y reconstruyendo la memoria oral de un pueblo, considerando que “el rescate de las otras historias, o bien, podría decirse “las historias de los otros” implica un esfuerzo que no debe limitarse a corrientes revisionistas provenientes de una disciplina científica” (Tato 2008, 3), al contrario, deben permitirse coexistir.

La idea en hacer los cortometrajes animados nació de “rememorar las historias contadas por mi abuelito paterno que se llamaba Mariano. Él me contaba algunas historias alrededor de su trabajo en la hacienda, pero también sueños sobre el *tayta* Imbabura; sus palabras me rondaban en mi cabeza y con el aporte de cada uno de los niños que fueron parte del proyecto pues se iba construyendo la letra, canción y guion del video” (Guatemal 2022, entrevista persona). Tales elementos ancestrales y vivenciales se pueden ver y oír y son de “carácter ancestral que perviven, con sus matices y diferentes versiones y actualizaciones” (Toro 2014, 245). Muchos elementos que se ven y escuchan en los cortometrajes de Kipiku aún están presentes hasta nuestros días.

Cuando se mostraron los videos los niños, comenzaron a realizar varias preguntas, entre ellas: ¿Quién nos había contado esas historias, por qué y cómo se hacen los videos? En ese momento se les pidió volver a ver los videos en compañía de su familia y también se les dijo que pregunten sobre los videos. Después de una semana se entabló un círculo

de saberes, uno de los niños mencionó que “hace poco escuché una historia que le contaba mi papi a mi mami y era sobre el agua que recorría por acá atrás de la escuela y decía que ahí hay una piedra mágica, la misma que no debe ser quitada de ahí, decía que era una piedra que tenía como magia, pero que no se tenía que quitar porque si alguien le sacaba ya no correría más agua por ahí” (Lechón 2022, entrevista personal). Otro de los niños afirmó poco después: “me contaron en la casa sobre el tayta y la esposa de él que se llama Isabel Cotacachi y que había pasado algo entre ellos y por eso él tiene un corazón y solo se puede ver desde Otavalo” (Churuchumbe 2022, entrevista personal).

El tiempo que se conversó con los niños nos pudimos dar cuenta que ellos si habían escuchado muchas cosas a lo largo de su corta edad, entre ellas: “se dice que los cóndores solo tienen una pareja, si uno de ellos muere el otro no vuelve a conseguir otra pareja, también dice que le llamó la atención la canción que habla sobre la tierra y dicen los antiguos sabían cantar antes de sembrar y el momento de cosechar, aunque eso ya no se ve” (Lechón 2022, entrevista personal). Las palabras compartidas por los padres o madres a los niños y ellos a nosotros podrían considerarse fuentes orales, además de que, aunque en inicio no entendieron el kichwa, con ayuda en casa pudieron entenderlo.

Es vital estimular la receptividad de la oralidad, haciendo uso de varias herramientas, sean visuales, sonoras o gráficas. Así, los niños quisieron dibujar lo que más les llamó la atención de todo lo visto y escuchado, dijeron que se sentían más a gusto así, dibujando y coloreando. Además, decidieron escribir en la pizarra algunas palabras (*runa, yawar, wayra, urku, ñuka, tayta*, etc.) que se les había quedado el momento de escuchar las canciones; por otro lado, en castellano escribieron las imágenes que se acordaban de las conversaciones dadas en casa como: el cóndor, el fuego, el abuelito, la mariposa, la llama, el sol, el poncho, pantalón blanco, el Imbabura, entre otros.

Se puede decir entonces que “reconocer la oralidad como una forma más de literatura es acabar con esa subordinación social y cultural a la que han estado y siguen sometidos” (González 2021, 26). Por eso para nosotros los pueblos originarios se puede decir que la oralidad se convierte en fuente de tradición, recuperación, reivindicación, recepción, pero sobre todo pervivencia de una cultura viva y en movimiento.

3.3. Significado y sentido la oralidad en niños y niñas

En esta parte de la investigación se debe mencionar el significado y sentido que los niños le dan a la oralidad en los cortometrajes visualizados, considerando fundamental “la expresión, transmisión y recepción de ideas y sentimientos” (Johansson 2005, 520)

que tuvieron los niños. El significado que tienen para ellos las historias o relatos compartidos por sus familias. Lo que se pudo evidenciar es que lamentablemente no hay mucho conocimiento sobre el pueblo Kichwa Karanki, a pesar de eso, la opinión de unos de los participantes afirma que “el video Yawar karanki, significa para mí que no solo soy parte de mi comunidad, sino que pertenezco a un pueblo, pero eso no saben mis padres, tampoco he escuchado en la escuela, pero ahora sé que soy *Karanki*, pero me falta mucho por saber” (Lechón 2022, entrevista personal). Como nos damos cuenta el niño le da su significado, pero también reafirma que hay un desconocimiento y eso se da porque en algún momento de la historia nos hicieron olvidar sobre el asentamiento de los pueblos originarios.

El sentido que los niños le dan a la oralidad es sustancial ya que, como afirma niño Danny Guanoquiza, “ya no se conversa mucho en casa sobre estos temas, pero como medio curiosidad sobre algunas cosas que vi en los videos, por ejemplo, de la vestimenta, mi padre me dijo que, si antiguamente así vestían los mayores, ahora ya no se ve me dijo” (Guanoquiza 2022, entrevista personal). Esa curiosidad que es natural en los niños al final se intenta unir con el significado que cada uno de los niños le da a algo que les llamó la atención, “le insistí a mi padre que me diga que significa por ejemplo el poncho rojo y lo que me dijo es que él se acuerda que así le sabían poner desde niño, eso se acuerda” (2022, entrevista personal). Nos damos cuenta que el niño quiere seguir indagando en un significado de algo que vio en el video.

Con respecto a las canciones escuchadas en los cortometrajes vistos uno de los niños informa: “yo si hablo kichwa y cuando escuché los temas me sentí feliz porque no había escuchado ese tipo de canciones, también me acordé cuando bailan de casa en casa en el mes de junio” (Lechón 2022, entrevista personal). Poco a poco se va dando un sentido a la oralidad porque se van escuchando de recuerdos y sentires de cada uno de los niños. Esa palabra hablada y compartida en ese momento nos permite ir tejiendo significados, pero sobre todo sentires de algo que han visto, escuchado o han vivido. Tomando en cuenta que “el hablante no elige una palabra o un solo sintagma para una misma función, sino que acumula distintas palabras que expresan lo mismo y que aparecen en la misma posición” (Llórente 2005, 109) y fuera esa posición de la palabra hablada si la viéramos en escritura de un verso por ejemplo, pero como lo expresamos de manera oral escuchamos reiteradas veces aunque en distintas voces.

En los diálogos compartidos y recogidos dentro de la investigación, se puede decir que para algunas personas por ejemplo el cóndor significa estar más cerca del espacio de

arriba con los seres sagrados que se adelantaron de este tiempo-espacio de la vida, pero por ejemplo los niños cuando preguntan en casa sobre este animal encuentran varias respuestas entre ellas: “para mi significa un animal fuerte, pero que está desapareciendo, porque estamos invadiendo su casa, pero me decían en la casa que antes cuando se iban a los altos lugares veían huesos de él y hacían un instrumento musical” (Lechón 2022, entrevista personal) y así podemos seguir con cada relato, significado y sentido que nos dan los niños acerca de los temas planteados en esta investigación.

Por otro lado, se vuelve imprescindible volcar nuevamente nuestros oídos y ojos hacia nuestro pasado que no está detrás, sino delante, considerando que “los ancianos nos hicieron entender que no solo hay una historia y una tradición cultural propias. Nos mostraron, además, una dinámica de construcción propia, la oralidad” (Kalisch 2010, 6). El sentido que los niños le dan a la oralidad es importante porque en opinión de uno de los niños participantes “creo que deberían nuestros padres compartirnos sus ideas o decirnos por ejemplo que significa cuando uno sueña algo” (Churuchumbe 2022, entrevista personal), es decir volver a preguntar, ese ejercicio se debería volver hacer y por ejemplo en opinión de Guatemala “no solo nos enfoquemos a entender a la educación desde la escuela o a esa educación que nos enseña a leer y a escribir, sino que deberíamos hacer más círculos de saberes y armar diálogos de saberes intergeneracionales” (2022, entrevista personal), estos de alguna manera permitirá compartir palabra.

Finalmente se puede decir que los niños comenzaron a interactuar entre ellos pero también con sus familiares, ya que les preguntaron varias cosas, por lo tanto se puede decir que “la dinámica oral, pues, implica la construcción y reconstrucción de un marco lógico afirmado y activado, y posibilita así que el aprendizaje se origine dentro de la lógica propia y sus términos propios” (Kalisch 2010, 8). Cada niño le va dando un significado y sentido a las historias contadas en casa y las que vieron en los cortometrajes animados. No es una única construcción, sino que son varias reconstrucciones orales que debe ir haciendo.

3.4. Usos y gustos del público infantil

En la actualidad hay muchas producciones audiovisuales realizadas por los pueblos originarios en diferentes formatos, sin embargo, del pueblo Karanki son muy pocas las producciones realizadas desde el territorio, más aún en formato cortometraje infantil en 2D. Las producciones han sido propuestas desde una dinámica comunitaria y

no individual. Esas producciones podrían tener varios usos y más aún cuando se relacionan con los niños.

No ha sido sencillo realizar las producciones audiovisuales y cinematográficas desde nuestros territorios; sin embargo, los pueblos originarios nos hemos venido apropiando de las herramientas del quehacer audiovisual y del mismo cine, y dichas “prácticas audiovisuales indígenas han tenido un largo proceso de reflexión desde sus propios realizadores y desde las comunidades de solidaridad integradas por activistas, gestores culturales, curadores o investigadores” (León 2017, 62). Se ha ido reflexionando, pero también reinventándose con la finalidad de no dejar morir los saberes y conocimientos que nos dejaron nuestros ancestros.

Guatemala expresa que “los videos pueden servir para motivar a las nuevas generaciones en cuanto a nuestro ser Kichwa Karanki” (2022, entrevista personal); así mismo, las imágenes pueden ser solo un indicador para tratar de interpretar o descubrir más realidades que nos representan o nos subyacen. Pero, para los niños pueden representar una herramienta de aprendizaje: “creo que estos videos se pueden usar para aprender algo del kichwa, aunque yo hablo kichwa mi mami dijo que se pueden enseñar a los más pequeños con cantos” (Lechón 2022, entrevista personal). Por otra parte, “los medios audiovisuales deben ser pensados, en el contexto educativo indígena, como una forma de promoción, difusión y emancipación de los pueblos aborígenes y no como reproducción del mundo no indígena y el consumo estéril de los productos ofrecidos por las industrias culturales globales” (Carías 2018, 10)

Chachalo sugería que “los aparatos que ustedes están usando para tomar fotos o para grabarnos puede utilizarse para que puedan mostrarnos como somos, y somos seres humanos con mucho que podemos dar a este mundo en el que vivimos, pero también para decirles a los de afuera que vivimos cuidando el lugar donde vivimos y de donde nos alimentamos” (Chachalo 2009, entrevista personal). De ahí que se debe entender que las imágenes creadas o recreadas van más allá de tocar temáticas de lucha por nuestros territorios o problemas que están afectando a la madre tierra, ya que “la tecnología del video se convirtió en un instrumento para la reinvención de las culturas indígenas, situándose en contra de los efectos de la larga discriminación de los indígenas, su lenguaje, prácticas médicas, relaciones sociales y económicas” (Villaroel 2010, 4). Con la misma herramienta con la que nos investigaban o nos observaban, ahora se quiere dejar un soporte audiovisual de los conocimientos, la ciencia y los saberes de los pueblos originarios.

En cuanto a los gustos del público infantil, se puede decir que los niños tienen interés en ver dibujos animados en kichwa, pero subtítulos al castellano, aunque para uno de los niños participantes “sería bueno que nos puedan enseñar hacer dibujos animados porque así podríamos ir contando varias historias que hemos escuchado en la comunidad” (Churuchumbe 2022, entrevista personal). Esta actitud es entendible porque ellos quieren hacer o aprender ya que “los niños imitan permanentemente a la gente que los rodea, es lógico que también imiten a las personas que ven en la televisión o en el cine” (Muñoz 2004, 6).

Para Guatemala “cuando éramos pequeños, no teníamos televisión, pero a veces nos juntábamos en alguna casa y lo único que queríamos ver son dibujos animados de la época y recuerdo que alguna vez imitamos con mi hermano mayor a jugar a los piratas tal cual vimos en unos dibujos animados” (2022, entrevista personal). Por ello al hablar de usos con los niños ellos prefieren los dibujos animados porque les llama la atención los personajes, el colorido, y en “en estos dibujos vimos imágenes como nosotros y de animales que tenemos en la casa” (Lechón, 2022, entrevista personal), como podemos observar no solo se trata de gustos, sino de otros factores y aspectos como la imitación, los colores, los personajes y claro la admiración “que es el aspecto de mayor recordación en los niños a la hora de hablar sobre una película o programa” (Naranjo 2017, 106). Además, se puede decir que usar dibujos animados en este caso ha permitido dar a conocer un poco más sobre la pertenencia de un pueblo, entendiendo que estas animaciones infantiles tienen una estructura sencilla y sobre todo que permite dialogar sobre tema del diario vivir que tienen ahora los niños o que tuvieron sus padres, madres, abuelas o abuelos.

Finalmente, hay que trabajar y hacer uso del audiovisual y el mismo cine, puesto que permiten desarrollar percepciones en los niños sobre varias temáticas, además, se puede trabajar con ellos en explorar los sentidos y los significados que pueden tener sobre los tópicos abordados. Lo que se pudo sentir es que de alguna manera se transmitió el valor y la importancia que tiene la comunidad para cada uno de ellos, aunque, hay muchas cosas que aún deben volver a preguntar en casa. Concluyendo podemos afirmar que estos cortometrajes animados “favorecen la comprensión de la realidad, ya que se presentan como un dibujo caricaturizado precisamente para facilitarnos su recuerdo, junto a unas palabras y expresiones no verbales que refuerzan el concepto básico” (Puiggròs, Holz, y Pujol 2005, 3). Y le agregaría también que estos dibujos animados presentados favorecieron a recordar la lengua kichwa y las vivencias compartidas.

4. Usos del audiovisual para la revitalización de la oralidad

El audiovisual puede utilizar desde varias formas y con formatos diversos, más aún cuando estas están conectadas el ámbito educativo, comunicacional y sobre todo comunitario. Para llegar al uso del audiovisual se mencionará la preproducción, producción y post producción desde la labor comunitaria, puesto que el Kipiku de saberes se desarrolló desde la práctica comunitaria.

El audiovisual permite aportar en la revitalización de la oralidad, desde diferentes espacios y momentos, considerando que las producciones audiovisuales realizadas desde territorio nos permiten ejercer legítimamente nuestra palabra, imagen y lengua.

4.1. Uso del audiovisual a nivel pedagógico

Conforme se da un crecimiento acelerado de las nuevas tecnologías, se ha visto que en muchas unidades educativas cuentan con internet y una que otra cuenta con salas para proyectar piezas audiovisuales, eso hace pensar que se está haciendo uso de esta herramienta para poder llegar a los estudiantes, sin embargo, hay poco material audiovisual con pertinencia cultural.

El profesor Pupiales afirma que “los niños después de ver los videos pueden construir historias, contarlas o a su vez dibujarlas, considerando que los niños van adquiriendo aprendizaje de varias formas” (2022, entrevista personal). Tomando en cuenta que “los audiovisuales se convierten en auxiliares de la didáctica más tradicional” (Alba 2008, 34), aunque hay que decir que debe haber una razón por la cual se hace uso de este recurso en las aulas y qué tipo de información se quiere compartir con los estudiantes. Por eso es necesario señalar que “el recurso del audiovisual debería ser algo que resulte de una reflexión pedagógica de qué quiero enseñar y no el principio” (UNIFE Federal 2021, 29:50), es decir deberíamos saber el por qué y para qué, porque si no se puede caer en no hacer uso de la manera correcta y adecuada en el campo educativo.

Las herramientas audiovisuales deben permitir enriquecer las experiencias educativas de aprendizaje como menciona Mesías Carlosama “las canciones junto con los videos deben ir de la mano, ya que dentro del proceso de enseñanza todo tipo de material es muy esencial, más aún la música y el video juntos son muy atractivos para la concentración mental que permite adquirir conocimientos a largo plazo” (2022, entrevista personal). Aunque también indica que “sería interesante desarrollar una producción

audiovisual que refleje nuestra propia vivencia, para que nuestros niños, jóvenes y adultos podamos valorar nuestra riqueza del pueblo Kichwa Karanki” (2022, entrevista personal). Es decir, hacer producciones desde y en comunidad, reafirmando desde la imagen e idioma nuestro ser Karanki.

Dentro del campo educativo formal e informal como se los llama, se debería ir “reflexionando sobre los dibujos animados como transmisores de valores culturales y educativos, para nuestros niños y adolescentes, así como para los niños y adolescentes procedentes de otras culturas y con una diversidad de orígenes geográficos”(Puiggròs, Holz, y Pujol 2005, 3), pero eso sí para realizar estas producciones audiovisuales se debe tomar en cuenta nuestra realidad actual, enmarcada en nuestra comunidad permitiendo reencariñar a las generaciones que vienen con nuestros saberes, conocimientos y ciencias que hemos tenido como pueblo Karanki.

Las producciones audiovisuales animadas pueden ser vistas como una alternativa de enseñanza-aprendizaje, en donde los niños y niñas pueden aprender conceptos, procedimientos, actitudes, identidad, cultura, lengua entre otros componentes, permitiendo también conectar mundos, realidades y sensibilidades. Dentro de los cortometrajes animados de Kipiku, las imágenes y el sonido juegan un papel dual y complementario tomando en cuenta que se pretende crear de alguna forma referentes narrativos y semióticos vistos desde la cosmovivencia andina. Los audiovisuales en el campo educativo pueden hacer “aportes valiosos de carácter cultural y sociológico que enriquecen el significado y la comprensión de las historias” (Bermúdez 2016, 106), dichas historias permiten crear y recrear momentos, sentimientos pero sobre todo respaldo de las memorias orales de un pueblo.

Por ello, es esencial comprender que el quehacer audiovisual del pueblo Karanki pretende aportar en el campo educativo de forma cíclica, considerando la asociación entre el *rurana* (hacer) y a su vez con el *nina* (decir), *muskuna* (soñar), el *yuyaya* (pensar) y con *yuyarina* (sentir); tomando en cuenta que los pueblos originarios y por ende la “la comunidad indígena tiene unas epistemes propias,” (Dorado 2021, 271) y esas epistemes son las que se pretenden compartir en la realización de productos audiovisuales infantiles,

4.2. Uso del audiovisual a nivel comunicacional

El audiovisual se ha convertido en una herramienta comunicacional de lucha, porque nos ha permitido como pueblos originarios apropiarnos de herramientas para visibilizar desde la imagen y la palabra los conocimientos, saberes, ciencia y el legado

cultural de los pueblos. Hay que ver al audiovisual y a la comunicación de manera complementaria y no por separado, puesto que estos dos componentes de alguna manera pueden aportar en la revitalización de la oralidad.

Así como la comunicación tiene un proceso, el audiovisual también; estos dos procesos pueden permitir una dinámica participativa tomando en cuenta que las construyen “estructuras narrativas y maneras de contar historias, de organizar la información, que implican unos contenidos y formas de leer e interpretar el mundo” (Aguaded 2005, 33). Ello conlleva en ser y hacer comunicación audiovisual, entendiéndose a la comunicación como la generadora de procesos culturales, identitarios, de lucha y sobre todo de reencariñamiento del ser Karanki.

Por otro lado, es importante mencionar que el lenguaje audiovisual comunica y bajo esa premisa los cortometrajes animados de Kipiku pretendieron comunicar por medio de imágenes y canciones los relatos, las historias, los pensamientos, los sentimientos y las vivencias compartidas por los abuelos y abuelas acerca del agua, el aire, el fuego, la tierra y la reafirmación identitaria. Los símbolos como el cóndor, el fuego, las semillas, el agua, los niños, el abuelo; comunican porque “hay mucha simbología presente en los cortometrajes de Kipiku, los mismos que comunican el pasado, el presente, el futuro y la trascendencia de la palabra compartida por nuestros mayores, así como también las letras de las canciones como en el caso de Yawar Karanki, donde la letra se refiere al ser un Karanki” (Guatemal 2022, entrevista personal). En este proceso, el lenguaje audiovisual pretende comunicar una forma narrativa de auto representación.

La comunicación y el audiovisual van tejiendo emociones y sensaciones en espacios-tiempos diversos considerando que “el lenguaje audiovisual permite una visualización en tiempo “presente” de un material producido en otro momento y lugar que le da una densidad no equiparable a ningún otro formato, soporte y producto” (Heras y Miano 2012, 36). Por eso un comunicador audiovisual está en la capacidad de “realizar un análisis crítico de los productos audiovisuales que consume y, al mismo tiempo, de producir mensajes audiovisuales sencillos que sean comprensibles y comunicativamente eficaces”(Ferrés 2007, 103), mensajes que en caso de Kipiku quieren llegar a los niños. Así, es imprescindible crear producciones audiovisuales que permitan comunicar nuestros pensamientos, sentimientos, rostros, nuestro idioma y formas de vida como pueblos originarios, siendo y mostrándonos como *runa* (ser humano) que somos.

En los cortometrajes animados de Kipiku “las canciones transmiten conocimientos y a su vez tradición, porque los cantos también son una forma de

comunicación con nuestros seres sagrados, además, muchos cantos y ritmos se han ido perdiendo, muchas veces esos cantos contaban grandes historias” (Guatemala 2022, entrevista personal). Estas piezas audiovisuales de alguna forma quieren desmontar los imaginarios que se tienen sobre la cosmovivencia del pueblo Karanki, así como ponen en valor la oralidad o la palabra compartida de los abuelos y abuelas acerca del vivir, permitiéndonos re reconstruir a través del video Yawar karanki nuestra auto determinación identitaria.

Por otro lado, es importante mencionar que cuando hablamos de comunicación, nos referimos a una comunicación propia la misma que:

nos permite recrear, compartir y transmitir nuestra memoria, realidades y sueños, lo que somos como pueblos, a través de la palabra, la práctica, las señas, los sonidos y las diferentes formas de expresión de los seres espirituales, naturales y humanos. Como la espiral, que tiene un punto de inicio y se desenvuelve en el tiempo, así se desenvuelve el caminar y el crecimiento de nuestros pueblos. (Barbosa 2015, 143)

Esa comunicación propia se ha ido tejiendo de la mano con el audiovisual considerando que“ el registro audiovisual de los diferentes pueblos indígenas, como herramienta de conservación de la memoria, se hace cada vez más pertinente, si se presta atención al contexto de exterminio que se vive actualmente” (Ulcué 2015, 129).

Por lo tanto, es adecuado decir que los pueblos originarios hacemos uso de la comunicación y el audiovisual desde la auto representación, desde la auto determinación pero sobre todo, desde la apropiación de estas herramientas, con la finalidad de visibilizar el ser y hacer de cada uno de los pueblos, por la necesidad de contar desde ellos quiénes son, cuáles son sus costumbres y el porqué de ellas, cuáles son sus luchas, cuáles son sus demandas y que están haciendo para cuidar su territorio, a la madre naturaleza y no dejar morir su cultura y todo lo que conlleva.

4.3. Uso del audiovisual a nivel comunitario

Para llegar a saber cuáles serían los usos del audiovisual a nivel comunitario, primero deberíamos entender la dinámica de los pueblos originarios y cómo esa dinámica se la ha puesto en escena en el quehacer audiovisual desde los pueblos. Estas producciones audiovisuales nacen de la necesidad de dar voz e imagen a los pueblos desde cada uno de los territorios, desde cada una de las comunidades y desde cada una de las realidades.

Este surgimiento de las producciones audiovisuales atraviesa los procesos comunitarios y la forma de producir contenidos audiovisuales desde la comunidad, además, lo que se pretende es resguardar la memoria y la identidad de un pueblo, para que las nuevas generaciones y las presentes, vean y escuchen las historias de lucha de su comunidad, los relatos orales de los abuelos y abuelas, pero sobre todo no olviden quiénes son y de dónde vienen. Por eso, es momento de hacer que las producciones audiovisuales estén involucradas con las mismas comunidades y sus miembros, puesto que “la recuperación o consolidación de la memoria histórica y la identidad cultural es, a la vez, un objetivo y un medio para el fortalecimiento de la organización comunitaria” (Álvarez y Gumucio 2014, 46)

En esa búsqueda de “salvaguardar una memoria histórica que genera en la sociedad una información no conocida y distinta, diferente de la de los medios de información comerciales y oficiales” (49). Desde hace varios años los mismos pueblos originarios han incursionado en la producción de contenidos audiovisuales desde los territorios, haciendo uso de varios formatos como el documental; tal es el caso del compañero Eriberto Gualinga de la comunidad de Sarayacu; también ha hecho uso de la animación el compañero Segundo Fuérez del pueblo Otavalo, el mismo firma buscar “tejer el audio-visual desde nuestra esencia, desde nuestra lengua y con todo el corazón” (Segundo Fuérez” s/f, párr. 1). También se tiene a compañeras que han hecho docuficciones como Rocío Gómez del pueblo Kitu Kara, Eliana Champutiz del pueblo Pasto y como estos existen más casos. Lo importante de cada uno de estos casos es que han trabajado con la dinámica de producción comunitaria.

Cuando se habla de las fases de producción audiovisual con la práctica nos dimos cuenta y conocimos qué es la preproducción, la producción y la post producción. Una vez adoptado este conocimiento se incluyó estas fases dentro de los cinco cortometrajes animados del proyecto Kipiku de manera comunitaria, a su vez se realizó el trabajo con el cabildo de la comunidad, con la asamblea comunal, con el apoyo del Consejo de Gobierno del Pueblo Karanki, pero sobre todo con los participantes del proyecto. Al hablar de preproducción se trabajó con los niños, niñas, adolescentes y jóvenes que participaron en el proyecto. En este proceso empezamos juntos a crear las letras de las canciones, los bocetos para los dibujos animados y todo fue de manera colectiva y participativa. Además, necesitábamos crear los guiones para cada cortometraje animado, eso lo hicimos en *minka* y de manera sencilla para que todos lo podamos entender, por eso se usó un formato donde se hablaba de imagen, audio y texto, nada más, es así que:

Al interior de las comunidades, la apropiación de los medios constituye un espacio de negociación hacia procesos de construcción de identidades donde el objetivo no es la recuperación y reconstrucción de un pasado congelado e idealizado, sino que interesa abarcar las dinámicas identitarias y las problemáticas del territorio, la historia de sus relaciones con los europeos y los estados nacionales, las luchas políticas actuales por el reconocimiento de sus derechos (Villarreal 2019, 4).

Ya en el proceso de producción, se juntaron más compañeros y se continuó con la *minka*, en este momento fue fundamental el apoyo de la familia, ya que los participantes iban a sus casas después de los talleres a consultar relatos e historias sobre el agua, el aire, el fuego, la tierra y sobre todo sobre la importancia y el significado del ser *runa* (ser humano) karanki; cada uno regresaba con sus aportes y continuamos construyendo las ideas que porque en un principio“(no sabíamos cómo hacer los guiones porque no sabíamos qué es eso y cómo explicar a los participantes, así que solo nos enfocamos en los temas guías y en la idea de todo lo que los niños, niñas, jóvenes nos compartían” (Guatemal, 2022, entrevista personal).

Seguimos hacienda *minka* y en esta post producción se sumaron más compañeros, tales como el grupo Amaru canto y vida, también nos apoyó Raymi Guatemal en el tema musical; se sumaron Carlos Chango y Viviana Sigcho, quienes ayudaron en poner en imágenes los guiones construidos, el compañero Jesús Bonilla nos guio y acompañó en la grabación de los temas musicales y de esta manera se fueron sumando personas en esta post producción que no fue un trabajo de una sola persona, fueron de varias manos y corazones.

Todo este proceso de construcción fue colectivo y comunitario, afianzando más nuestras prácticas comunitarias como la *minka*, la pampa mesa (comida comunitaria), el *ranti ranti* (reciprocidad). Por otra parte, para iniciar este círculo de palabras y acciones fue importante hacerlo con una ceremonia ancestral, dando gracias a los *apus* sagrados por esa construcción comunitaria de fortalecer la oralidad desde los pueblos, haciendo uso del audiovisual.

Ahora bien, en cuanto al uso de audiovisual a nivel comunitario, este nos ha permitido construir y reconstruir historias, además de realizar diálogos intergeneracionales; también se ha podido realizar muestras itinerantes en algunas comunidades. Otro uso que se le ha dado al audiovisual es el retomar nuestra lengua madre a través de los cantos, y finalmente como expresa uno de los niños participantes “queremos aprender hacer dibujos animados para contar algunas cosas que nos han

contado nuestros padres” (Lechón 2022, entrevista personal). Ese espíritu de querer hacer desde la comunidad y desde el territorio es lo que nos llama a seguir apostándole al audiovisual como una herramienta que puede permitir revitalizar la oralidad.

Para concluir este capítulo puedo decir que se han tejido ideas y recorrido caminos para entender y comprender cuán importante es revitalizar nuestras oralidades como pueblos y qué herramientas se puede usar para fortalecerlas; una de ellas es el audiovisual la misma que permite ir contando y visibilizando las dimensiones simbólicas que tiene el pueblo Karanki alrededor del agua, el aire, la tierra, el fuego y la reafirmación identitaria, además de conocer el significado que tuvo para los niños la visualización de los cortos animados. Llegando finalmente a conocer los gustos que tiene el público infantil y la importancia que tiene el audiovisual en la pedagogía, la comunicación y en lo comunitario. De esta manera se puede concluir que se puede producir audiovisuales desde las practicas comunitarias, desde los pueblos originarios, pero, sobre todo, el audiovisual permite fortalecer lazos con la música, las imágenes y las oralidades; las mismas que son parte de nuestro vivir.

Conclusiones

Hay ciclos que en la vida se van abriendo y cerrando. En esta ocasión, este recorrido entre teorías y experiencias, entre conocimientos y saberes acerca del audiovisual y la importancia que tuvo este componente dentro del proyecto Kipiku de saberes, está llegando a su fin. Sin embargo, es también el comienzo para teorizar desde el quehacer audiovisual de los pueblos originarios, en el caso particular de este estudio, con mayor énfasis en el pueblo Kichwa Karanki. Este tejido de conocimientos y saberes dentro de este trabajo me deja algunas conclusiones, entre otras, la necesidad de construir una teoría audiovisual desde el territorio; además, es imprescindible comprender el aporte y el papel que juegan las producciones audiovisuales, en especial las animaciones en la reivindicación y revitalización de la oralidad de los pueblos. Esa oralidad que está presente las mismas prácticas ceremoniales de los pueblos originarios, oralidad que estuvo presente en el proyecto Kipiku y oralidad presente en la misma cosmovivencia del pueblo Kichwa Karanki.

Las creaciones audiovisuales han permitido recoger la memoria oral de los abuelos y abuelas, así como las luchas, los saberes y conocimientos que dejan los procesos históricos de los pueblos originarios. Muchos relatos orales cobraron vida en cada palabra compartida por los entrevistados, así como el sentir y pensar de quienes han sido parte de Kipiku de saberes. Esas palabras compartidas estuvieron llenas de procesos y prácticas ancestrales permitiendo entender el presente, pasado y futuro desde la cosmovivencia del pueblo Kichwa Karanki. Además, esas palabras exponen la oralidad y los procesos que sostienen el quehacer colectivo y comunitario de Kipiku de saberes.

Al entrelazar conceptos como cosmovivencia andina, oralidad y producción audiovisual del pueblo Kichwa Karanki puedo decir que la teoría en torno a la narrativa audiovisual está en proceso de construcción. Es importante mencionar, que en el primer capítulo se enfatizó en la cosmovivencia. Este término, que aún está siendo escrito y construido es más activo que nunca en las mismas comunidades. Esto va atado a la oralidad que poco a poco se ha reavivado, tomando en cuenta la importancia que ha tenido dentro de la transmisión de conocimientos y saberes a través de la palabra compartida. Precisamente es lo que intenta respaldar de alguna manera, esa oralidad, mediante las producciones audiovisuales hechas desde los mismos territorios. Esas narrativas que se

van construyendo desde el territorio *Karanki*, narrativas que no son esquemáticas pero sí más sentidas y conectadas con la oralidad y la cosmovivencia Kichwa Karanki

En el segundo capítulo se pudo evidenciar la experiencia vivida y compartida desde el Kipiku de saberes. El proceso de este proyecto, a través de las voces de los partícipes, expuso la metodología del diciendo-haciendo y cómo esta se fue hilando o relacionando con la animación, la música, la oralidad y la misma lengua kichwa. También, en esta sección, se recoge la importancia que tuvo el audio y la imagen en la construcción de los cortos animados. Sin embargo, se debe mencionar que desde el inicio hasta el final la revitalización de la palabra hablada y compartida por cada uno de los actores, presentes en el proyecto, fue importante. Aunque se necesitó reforzar la importancia de la lengua kichwa en la cosmovivencia del pueblo Kichwa Karanki, se reafirmó la identidad en los participantes del proyecto. Esto se reflejó, de alguna manera, en las producciones audiovisuales, las que nos permiten hablar desde nuestro lugar de enunciación y auto representación como pueblo Kichwa Karanki.

Avanzando en este cierre, en el capítulo tercero abordamos la aplicación de la metodología propuesta en esta tesis. En este momento se aplicaron encuestas focalizadas a los niños de las comunidades de Chilco, Cochas y Jurapango. En inicio los niños se sintieron un poco tímidos el momento de responder la encuesta, pero una vez superada esa fase, se logró hacer un diálogo de saberes. Esta interlocución quedó expresada mediante dibujos, que reflejaron, el poco o nulo sentido de pertenencia hacia el pueblo Karanki, así como hacia la lengua kichwa. Por otra parte, se puede mencionar que el audio y el video nos sirvieron como herramientas comunicacionales, pedagógicas, colectivas y comunitarias. Fue a través de la visualización de los cinco cortos animados, que el grupo objetivo pudo ver, escuchar y comprender la simbología presente en las producciones. Estos elementos estuvieron plasmados en dibujos, que en su mayoría reflejan el apego con la tierra, los animales, el agua y el mismo aire. Pese a que una vez más se evidenció el patrón de poco conocimiento en cuanto al pueblo Karanki específicamente.

Además, es importante mencionar que se pudo evidenciar que el audiovisual puede ser considerada como una herramienta que permite la revitalización de la oralidad. A su vez, este recurso puede aportar a la consolidación de esa transmisión de saberes y conocimientos en las nuevas generaciones. A partir de la visualización comenzaron a surgir otras narraciones, otras historias, pero, sobre todo, se pudo evidenciar el interés de los niños en contar los relatos transmitidos por sus abuelos, tíos, tías o su mamá y papá,

además de observar el anhelo de ver estos relatos en dibujos animados para que todas las personas puedan mirar un pedacito de su comunidad en las pantallas.

Igualmente, hay que remarcar lo importante que es revitalizar nuestras oralidades como pueblos y a su vez hacer uso de varias herramientas ya sean audiovisuales, artísticas o de otro tipo. Cualquiera que fuera la herramienta, lo primordial es aportar el fortalecimiento de esos lazos con la comunidad y el pueblo, y a su vez, con la cosmovivencia del pueblo Kichwa Karanki.

Ahora bien ¿Cuáles fueron los aportes generados desde la producción audiovisual del proyecto Kipiku que permitieron la revitalización de la oralidad en tres comunidades en la provincia de Imbabura? Se puede mencionar que la producción audiovisual del proyecto Kipiku aportó de manera positiva en el recuerdo de los relatos antiguos, en la creación de nuevas ideas para fortalecer la lengua materna, pero, sobre todo, en el conocimiento, reconocimiento y re-encariñamiento de los participantes a ser parte del pueblo *Karanki*.

Por último, cerrando este caminar, el recorrido no ha sido fácil, puesto que cuando se abordó esta tesis, no se pensaba hacerla desde la teoría escrita, desde afuera, sobre nosotros los pueblos originarios. Por ello, lo que intenté es recoger la experiencia y teoría escrita que haya nacido desde el territorio. Creo que es importante teorizar desde cada uno de los territorios, sobre todo, es imprescindible revitalizar nuestras memorias orales, y a su vez, reforzar el aprendizaje de estas nuevas herramientas como el audiovisual y el mismo cine, permitiendo de esta manera crear y recrear historias, relatos, leyendas, entre otros, del pueblo Kichwa Karanki.

Finalmente, la experiencia vivida es importante sistematizarla, algo que se pretendió en esta tesis. Las experiencias y sobre todo las cosmovivencias son las que no solo se ven, sino que se viven a diario en las comunidades y por ende se transmiten de manera oral. Creo firmemente, como mujer, como realizadora audiovisual, como estudiante, como ser parte del territorio *Karanki* que es transcendental resguardar un pedacito de esa memoria oral colectiva y comunitaria del pueblo Kichwa Karanki. Por lo tanto, este ejercicio académico pretendió aportar a la reflexión de lo que se viene desarrollando en las comunidades, en este caso particular, la producción audiovisual animada realizada con el objetivo de dinamizar la memoria y la oralidad comunitarias.

Obras citadas

- Acevedo, Juan. 2016. Especial Cosmovivencia Andina. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=IYxawrfbVt0>.
- Aguaded, José Ignacio. 2005. “Estrategias de edu-comunicación en la sociedad audiovisual”. *Comunicar: revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, n° 24: 25–34.
- Aharonián, Coriún. 2000. *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. 2.a. ed., Corregida y Aumentada. Montevideo: Ed. Tacuabé.
- Albó, Xavier. 2011. “Suma qamaña = convivir bien. ¿Cómo medirlo?” En *Vivir bien: ¿paradigma no capitalista?*, editado por Ivonne Farah H. y Javier Medina, Primera edición en español. La Paz, Bolivia: [Roma]: CIDES-UMSA; Sapienza Università di Roma.
- Alemán, Carmen Elena. 1997. “Oralidad: problemas y dificultades en la investigación de campo”. Editado por Ricardo Kaliman. Tucumán: Universidad de Tucumán.
- Aleman Bay, Carmen. 2013. “La narrativa sobre el indígena en América Latina: Fases, entrecruzamientos, derivaciones”. *Acta literaria*, n° 47. Universidad de Concepción: 85–99. doi:10.4067/S0717-68482013000200006.
- Almazán, Clara. 2019. “Hayao Miyazaki - En el castillo de los sueños”. *Online 11/11 Hayao Miyazaki Libro director de cine*. <https://claalmazan.blogspot.com/2019/11/de-director-de-cine-hayao-miyazaki.html>.
- Alulema Pichasaca, Rafael. 2018. “La sabiduría cañari de la chacra en relación con la salud y el ambiente, frente a la modernización agropecuaria en la organización Tucayta”. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/6826>.
- Álvares, Pocho. 2012. *Cine Comunitario en América Latina y el Caribe*. UNESCO.
- Álvarez, Pocho, y Alfonso Gumucio, eds. 2014. *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. FES comunicación 14. Bogotá: Friedrich-Ebert-Stiftung.
- Aretz, Isabel. 1993. “Oralidad. Anuario para el rescate de la tradición oral de América Latina y del Caribe”. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000262492>.
- Arguedas, José María. 1984. *Katatay*. Lima: Horizonte.
- Ávila, Francisco. 1975. “Dioses y hombres de Huarochirí, Papeles sobre los incas. Manuscrito n.º 3169”. Madrid.
- Barbosa, Fernanda. 2015. *Comunicación indígena o la realidad con ojos de mujer*. Colección Becas. Bogotá: Cinemateca Distrital.
- Benalcázar, Vinicio. 2019. “Memoria y oralidad: El camino hacia la historia de vida de Raimundo Simbaña”. En *The 2nd World Conference on University Researchers (WCUR)*, editado por Inés Mónica Sarmiento-Archer y Leonor Taiano Campoverde, 293–300. New York: Escribana Books. https://www.academia.edu/43215247/MEMORIA_Y_ORALIDAD_EL_CAMINO_HACIA_LA_HISTORIA_DE_VIDA_DE_RAIMUNDO_SIMBAÑA_Vinicio_Benalcázar_Jácome.
- Bermúdez, Óscar Javier. 2016. “La oralidad rebelada: el caso de la Escuela Audiovisual Infantil”. Pontificia Universidad Javeriana. doi:10.11144/Javeriana.10554.21078.
- Boff, Leonardo, Juan Valverde, y José Francisco Domínguez. 2002. *El Cuidado esencial: ética de lo humano, compasión por la Tierra*. Madrid: Editorial Trotta.

- Brisset, Demetrio. 2011. *Análisis fílmico y audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.
- Butler, Judith. 2010. *Quiénes somos “nosotros”? o, cómo (no)hablar en primera persona del plural*. Editado por Adolfo Rubio, G. van Roermund, y Wilson Herrera Romero. Primera edición. Colección Textos de ciencias humanas. Bogotá, D.C: Editorial Universidad del Rosario.
- Cárdenas, Yolanda Suescún, y Liliana Torres García. 2008. “La oralidad presente en todas las épocas y en todas las partes”. *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, n° 12: 31–38.
- Carías, Fernando. 2018. *Los Medios Audiovisuales en la Propuesta Pedagógica Intercultural de la Universidad Nacional Experimental Indígena del Tauca (Venezuela)*. Primera edición. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Institut de la Comunicació.
- Champutiz, Eliana. 2010. Componentes de la narrativa cinematográfica de pueblos indígenas. Personal.
- Chaparro, María Paula, y Natalia Gordillo. 2019. “La educación popular, puente para reconstruir la memoria del agua”. En https://rdigitales.uptc.edu.co/memorias/index.php/5_cong_pedag/5_ped_cong/paper/view/3407. <http://repositorio.uptc.edu.co/handle/001/5078>.
- Charupá, Roberto Tomichá. 2015. “Espiritualidad, ética y buen convivir”. *RedPensar* 4 (2): 1–20.
- Chion, Michel. 2007. *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- Civallero, Edgardo. 2007. “Tradición oral indígena en el sur de América Latina: Los esfuerzos de la biblioteca por salvar sonidos e historias del silencio”. En . IFLA. <https://www.academica.org/edgardo.civallero/102>.
- Comunicación, Revista Luciérnaga -, dir. 2015. *Abadio Green Stocel. 1*. <https://www.youtube.com/watch?v=wOCv9JCvPro>.
- Constante, Soraya. 2018. “El cine indígena ecuatoriano quiere sacudirse los estigmas”. *El País*, octubre 12, sec. Cultura. https://elpais.com/cultura/2018/10/12/actualidad/1539303256_789914.html.
- Córdoba, Amalia. 2011. “Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina”. *Revista Comunicación y Medios*, n° 24. Universidad de Chile: 81–107.
- . 2012. “Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina”. *Comunicación y Medios* 0 (24). doi:10.5354/0716-3991.2011.19895.
- Corpanp, dir. 2010. *Imbabura wawakuna*. Docuficción. <https://www.youtube.com/watch?v=PGv5jcJWwec>.
- Cruz, Ángeles, dir. 2021. *Cine Indígena: Cruces culturales y (auto) representaciones*. <https://www.youtube.com/watch?v=ANSvYnWq1bs>.
- Cuadra, Álvaro. 2008. *Hiperindustria cultural*. Colección Comunicaciones. Santiago, Chile: Univ. ARCIS, Ed. ARCIS.
- De Sousa Santos, Boaventura. 2009. *Una epistemología del Sur: La reivindicación del conocimiento y la emancipación social*. Buenos Aires: Clacso.
- Debray, Régis. 1994. *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Deleuze, Gilles. 1987. *Estudios sobre cine*. Barcelona: Paidós.
- Dorado, José Antonio. 2021. *Los Misak, de la tierra a la pantalla. Laboratorio de creación audiovisual en el Resguardo Indígena de Wampia (Colombia)*. Universidad de Granada. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/68574>.

- Drexler, Josef, Roendo-Iván Rojas-Reyes, Ángel-Polibio Chalán-Chalán, y David Achig-Balarezo. 2015. “La paridad en el mundo andino”. *MASKANA* 6 (2): 89–107. doi:10.18537/mskn.06.02.07.
- Eliade, Mircea. 1983. *Mito y realidad*. Barcelona: Labor.
- Espino, Gonzalo. 2004. *Adolfo Vienrich: la inclusión andina y la literatura quechua*. 1. ed. Lima, Perú: Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.
- Estermann, Josef. 1998. *Filosofía andina: estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. 1ra ed. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala.
- . 2011. *Compendio de la Filosofía Occidental en Perspectiva Intercultural*. Vol. 1. Compendio de la Filosofía Occidental en Perspectiva Intercultural. La Paz: Instituto Superior Ecuaméxico Andino de Teología (ISEAT).
- Fernández Díez, Federico, y José Martínez Abadía. 2001. *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós.
- Ferrés, Joan. 2007. “La competencia en comunicación audiovisual: dimensiones e indicadores”. *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación* 15 (29): 100–107. doi:10.3916/C29-2007-14.
- Floriani, Dimas. 2007. “Diálogo de Saberes”. En , 105–16. Brasilia: Centro de Informações. Documentação ambiental editoração.
- Franco Ramírez, Vanessa. 2021. “La literatura oral: una apología del concepto. Parte I: La falsa analogía”. *Lingüística y Literatura* 42 (79): 451–65. doi:10.17533/udea.lyl.n79a25.
- García, Jesús. 2003. *Narrativa audiovisual*. Signo e imagen 33. Madrid: Catedra.
- García, Jorge, Alfredo Lozano, Julio Oliviera, y César Ruiz. 2004. *Sumak yachaypi, alli kawsaypipash yachakuna =: Aprender en la sabiduría y el buen vivir = Learning wisdom and the good way to live*. Kamunta-kamunta Amawta Runakunapak Yachay, ARY; Colección Amauta Runacunapa Yachay, ARY; Collection Amauta Runacunapa Yachay, ARY, 2 niki = no. 2. Ecuador: Amawtay Wasi Pakta kawsaypak Sumak Yachay Wasi: Unesco.
- García Salazar, Juan, y Catherine Walsh. 2017. *Pensar sembrando/sembrar pensando con el Abuelo Zenón*. Primera edición. Quito: Cátedra de Estudios Afro-Andinos, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador: Abya Yala.
- Gavilán, Víctor. 2009. “El modelo mental de los pueblos indígenas”. *Revista Espacio Regional* 2 (6): 95–98. doi:10.32735/esp.reg.v2i6.72.
- González, Anaïs. 2021. “TRADICIÓN ORAL. La memoria oral como herramienta para el trabajo en cooperación internacional”, octubre. <http://tauja.ujaen.es/jspui/handle/10953.1/15181>.
- Guanche, Jesús. 2008. “La Cultura Popular Tradicional Conceptos y Términos”. *Editorial Adagio*. https://www.academia.edu/42188854/La_cultura_popular_tradicional_conceptos_y_t%C3%A9rminos.
- Gubern, Román. 2010. *Metamorfosis de la lectura*. 1. ed. Colección Argumentos / Anagrama 410. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Guerrero, Patricio. 1993. *El saber del mundo de los condores: identidad e insurgencia de la cultura andina*. Editorial Abya Yala.
- . 2012. *Corazonar Una Antropología Comprometida Con La Vida*. Place of publication not identified: Editorial Acad Mica Espa.
- Heras, Ana Inés, y Amalia Miano. 2012. “El lenguaje audiovisual en la investigación social y la comunicación pública del conocimiento”. *Ciencia, Público, Sociedad* 1: 18–40.

- Herrera, César. 2018. “Dibujos animados. Una opción comunicacional”, febrero. Quito, Ecuador: CIESPAL. <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/13146>.
- Huamacuni, Fernando. 2010. *Buen vivir/vivir bien filosofía, políticas, estrategias y experiencias regionales andinas*. Coordinadora Andina de Organizaciones Indígenas – CAOI. https://www.escribnet.org/sites/default/files/Libro%20Buen%20Vivir%20y%20Vivir%20Bien_0.pdf.
- Huarachi, Simón. 2011. “Cosmovivencia Andina. Vivir y convivir en armonía integral – Suma Qamaña”. *Bolivian Studies Journal/Revista de Estudios Bolivianos* 18 (diciembre). doi:10.5195/bsj.2011.42.
- Huichaqueo, Francisco. 2015. Entrevista Francisco Huichaqueo (KulMapu cap IV) Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=jcI54mXnQks>.
- Illicachi, Juan. 2014. “Desarrollo, educación y cosmovisión: una mirada desde la cosmovisión andina”. *Universitas*, n° 21 (diciembre): 17. doi:10.17163/uni.n21.2014.09.
- Iturmendi, David Mariezkurrena. 2008. “La historia oral como método de investigación histórica”. *Gerónimo de Uztariz*, n° 23–24. Instituto Gerónimo de Uztariz: 227–33.
- Jiménez, Marisela, y María Sánchez. 2019. “Mitos y Leyendas: de lo oral a lo escrito”. *Arjé* 25 13: 19.
- Johansson, Patrick. 2005. “El sentido y los sentidos en la oralidad náhuatl prehispánica”. *Acta poética* 26 (1–2). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas: 515–46.
- Kalisch, Hannes. 2010. “Escritura y oralidad: sentido y significado de las publicaciones monolingües en la lengua autóctona”. 2010. <https://1library.co/document/zp7vnloz-escritura-oralidad-enenlhet-sentido-significado-publicaciones-monoling%C3%BCes-aut%C3%B3ctona.html>.
- Kerckhove, Derrick de. 1999. *La piel de la cultura: investigando la nueva realidad electrónica*. Barcelona: Gedisa.
- Kipiku de saberes musicales, dir. 2022a. *ALLPAMAMITA*. <https://www.youtube.com/watch?v=gNEusCjGj0g>.
- , dir. 2022b. *NINA FUEGO*. https://www.youtube.com/watch?v=3u1kCv_JJg.
- , dir. 2022c. *WAYRAKU*. <https://www.youtube.com/watch?v=yS3270K50rI>.
- , dir. 2022d. *YAKUMAMITA*. <https://www.youtube.com/watch?v=NfUAR4xW0JM>.
- , dir. 2022e. *YAWAR KARANKI*. <https://www.youtube.com/watch?v=6zrVH0xBTnI>.
- Kuruf, Nawel, dir. 2017. *Tierra de Cuentos*. Ficción. https://www.youtube.com/watch?v=yiIHED_vmuc.
- Lajo, Javier. 2016. “Pacha y paqha: tiempo y espacio en la filosofía andina”. *La Biodiversidad*. 19 de junio 2016. https://www.biodiversidadla.org/Documentos/Pacha_y_paqha_tiempo_y_espacio_en_la_filosofia_andina#:~:text=En%20el%20Quechua%20y%20en,%22%2C%20lo%20%22secreto%22.
- Leal, Aurora. 2010. “Dibujos infantiles, realidades distintas: un estudio sobre simbolización gráfica y modelos organizadores”. *Revista de Psicología da Unesp* 9 (1): 140–67.
- León, Christian Manuel. 2017. *Hacia una re-conceptualización de las prácticas audiovisuales indígenas*. Primera edición. Comunicación para el buen vivir 9. Quito, Ecuador: Ediciones CIESPAL.

- León, Christian Manuel. 2010. *Reinventando al otro: el documental indigenista en el Ecuador*. Ecuador: La Caracola.
- Lévi-Strauss, Claude. 1995. *Antropología estructural*. Traducido por Eliseo Verón. Barcelona (España): Altaya.
- Lienhard, Martin. 1991. *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina, 1492-1988*. 1. ed. Hanover, N.H., U.S.A: Ediciones del Norte.
- Llórente, María Ema. 2005. "Oralidad y sentido en Trilce, de César Vallejo". *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, n° 18. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey: 105–32.
- López, Armando, dir. 2010.
 ———, dir. 2011. *Punkuwayku*.
 ———, dir. 2012. *Guanupamba*.
- Lopez, Armando, dir. 2012. *Memoria de los abuelos*.
- Lorusso, Fabrizio. 2015. "Relato oral: Herramienta para la historia económica y social". *Tiempo y sociedad*, 13.
- Lozano, Karol Julieth. 2019. "Auka urkuta yakumanta. Guardianes del agua y la montaña reconstrucción de las bioraladuras con los wawas (niños y niñas) de la escuela de saberes Munay-ki Uma del Resguardo Hatun Wakakayu de San Agustín (Huila) : un aporte a la defensa y cuidado de la vida del territorio." *reponame:Repositorio Institucional de la Universidad Pedagógica Nacional*. Universidad Pedagógica Nacional. <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/11226>.
- Lupera, Fernanda, y Erick Gavilanez, dirs. 2019. *Cine y auto representacion documental*. <https://www.youtube.com/watch?v=R8OCZ1MPCRc>.
- Mamani, Carlos. 1989. *Metodología de la historia oral*. La Paz: THOA.
- Mamani, Mauro, Carlos Huamán, y Yolanda Ruth Julca. 2019. "José María Arguedas: poeta quechua de la transformación". *Letras (Lima)* 90 (132): 110–37. doi:10.30920/letras.90.132.5.
- Manero, Roberto, y Maric Soto. 2005. "Memoria colectiva y procesos sociales". 2005, *ENSEÑANZA E INVESTIGACIÓN EN PSICOLOGÍA*, 10 (1): 171–89.
- Cornelio Marí, Elia. 2015. "Niños Mexicanos y Dibujos Animados Norteamericanos: Referencias Extranjeras En Series Animadas". *Comunicar*, enero. https://www.academia.edu/77470202/Ni%C3%B1os_mexicanos_y_dibujos_animados_norteamericanos_referencias_extranjeras_en_series_animadas.
- Martinez, Esperanza. 2010. "Pachamama y sumak kawsai". Acción Ecológica. <http://comitesromero.org/sicsal/reflexiones/CentenarioProanhoEMartinez.pdf>.
- Martínez Villarroya, Javier. 2019. "¿Cosmovisión o cosmoescucha? La preeminencia del ojo en los estudios sobre Mesoamérica". *Acta Poética* 40 (2): 77. doi:10.19130/iifl.ap.2019.2.857.
- Milla Villena, Carlos. 2005. *Ayni: semiótica andina de los espacios sagrados*. 4. ed., Ampliada. Lima, Perú: Amaru Wayra.
- Minga, Nancy. 2017. "Agroecología: diálogo de saberes para una antigua y nueva propuesta para el campo". *Antropología Cuadernos de investigación*, n° 17 (agosto): 86. doi:10.26807/ant.v0i17.92.
- Ministerio del Ambiente, Agua y Transición Ecológica de Ecuador, dir. 2021. *El fuego es uno de los cuatro elementos de la cosmovisión andina*. <https://www.facebook.com/AmbienteEc/videos/el-fuego-es-uno-de-los-cuatro-elementos-de-la-cosmovisi%C3%B3n-andina-conoce-c%C3%B3mo-imp/484542416281911/>.
- Montoya, Víctor. 2002. "El origen de los cuentos". *Sincronía*, n° 23 (Summer 2002). Departamento de Letras: 6.

- Moya, Alba. 2009. *Arte oral del Ecuador*. Quito, Ecuador: Fondo Editorial, Ministerio de Cultura.
- Muenala, Alberto. 2018. “Experiencias y propuestas audiovisuales desde los pueblos y nacionalidades del Ecuador. Casos de estudio: Rupai, Kinde y Selva Producciones”. Maestría en Estudios de la Cultura Mención en Artes y Estudios Visuales, Ecuador: Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/6180/1/T2609-MEC-Muenala-Experiencias.pdf>.
- Muenala Pineda, Segundo Alberto. 2018. “Experiencias y propuestas audiovisuales desde los pueblos y nacionalidades del Ecuador: casos de estudio; Rupai, Kinde y Selva Producciones”. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/6180>.
- Muenala Vega, Yauri. 2016. “La autorepresentación en la práctica audiovisual de realizadores kichwa otavalos como estrategia para la continuidad histórica de su identidad étnico-cultural.”, julio. Quito, Ecuador: Flacso Ecuador. <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/8835>.
- . 2018. *Kikinkunawan: visualidades comunes: la autorepresentación en la práctica audiovisual de realizadores kichwa otavalos*. 1era. edición. Quito, Ecuador: Abya Yala.
- Muñoz, Serafín Aldea. 2004. “La influencia de la Nueva Televisión en las Emociones y en la Educación de los Niños”. *Revista Internacional de Psicología* 5 (02): 1–31. doi:10.33670/18181023.v5i02.28.
- Naranjo, Isabella. 2017. “Consumo de productos audiovisuales de ficción en el Resguardo indígena Wasiruma (Vijes, Valle del Cauca)”, n° 11: 90–115.
- Nazarea, Virginia D., Rafael Guitarra, y Maricel Pineiro. 2004. *Ñaupá rimaikunata charishpa katinamanta =: Cuentos de la creación y resistencia = Stories of creation and resistance*. 1a. ed. Quito, Ecuador: Abya Yala: SANREM.
- Nielsen, Clarun, y Paola Jelonche, trads. 2018. *Mitos y leyendas del mundo*. 1a ed. Buenos Aires, Argentina: Leda Barrionuevo.
- Ong, Walter. 1987. *Oralidad y Escritura*. Argentina: Methuen & Co. Ltd., Londres.
- Ong, Walter. 2006. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Pacheco, Carlos. 1997. *La comarca oral: La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: La Casa de Bello.
- Pérez, Herminia, y Francisco García. 1998. “Los sonidos del cine”. <http://www.redined.mec.es/oai/indexg.php?registro=00820063000165>, enero.
- Pilataxi, César. 2021. “¿Qué es la energía?”, n° 2.
- Póveda-López, Inés-Carmen, Jorge Caldera-Serrano, y Juan-Antonio Polo-Carrión. 2010. “Definición del objeto de trabajo y conceptualización de los Sistemas de Información Audiovisual de la Televisión”. *Investigación bibliotecológica* 24 (50). UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información: 15–34.
- Pueblo Kichwa Karanki. 2004. “Estatuto del pueblo Kichwa Karanki”.
- Puiggròs, Núria Rajadell, Verónica Violant Holz, y Maria Antònia Pujol. 2005. “Los dibujos animados como recurso de transmisión de los valores educativos y culturales”. *Comunicar*, n° 25. Grupo Comunicar. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15825191>.
- Puleo, Elda. 2012. “La evolución del dibujo infantil. Una mirada desde el contexto sociocultural Merideño”. 2012 16 (53). <https://document.onl/documents/la-evolucion-del-dibujo-infantil-una-mirada-desde-el-contexto-.html?page=1>.

- Quintar, Estela, y Angélica Quiñones. 2016. “Memoria histórica, cosmovisión, cosmovivencia en el mundo afrocolombiano: problemática social derecho social y humano en niños, niñas y adolescentes afrodescendientes desplazados víctimas o afectados por violencia de Estado y el conflicto armado en el Distrito de Bogotá”. *IPECAL/CLACSO*, 58.
- Quiñones, Jesús, y Cultura y. 2010. “La Música de Los Pueblos Originarios de América y Su Relación Con El Mito, El Rito, El Juego y La Fiesta No2”. https://www.academia.edu/30284370/La_m%C3%BAsica_de_los_pueblos_originarios_de_Am%C3%A9rica_y_su_relaci%C3%B3n_con_el_mito_el_rito_el_juego_y_la_fiesta_No2.
- Ramírez Poloche, Nancy. 2012. “La importancia de la tradición oral: El grupo Coyaima - Colombia”. *Revista Científica Guillermo de Ockham* 10 (2). Universidad de San Buenaventura Cali: 129–43.
- Reza, José Luis. 2013. “Una mirada al cine indígena. Autorepresentación y el derecho a los medios audiovisuales”. *Cinémas d’Amérique latine*, n° 21 (diciembre). ARCALT: 122–29. doi:10.4000/cinelatino.283.
- Rodríguez, Ana Daniela Nahmad. 2007. “Las Representaciones Indígenas Y La Pugna Por Las Imágenes. México Y Bolivia a Través Del Cine Y Elvideo”. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, n° 45. Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe: 105–30.
- Rodríguez, Germán. 1999. *La Sabiduría del Cóndor: Un ensayo sobre la validez del saber Andino*. Quito, Ecuador: Abya Yala.
- Rodríguez, Lilian y Jorge Magaña. 2017. “Revitalización de la lengua y la cultura a través de la música”, diciembre. <http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/44205>.
- Rodríguez, María del Carmen. 2007. “Subjetividad postcolonial a través de los recuerdos de la madre tierra: las islas del Caribe como ejemplo” 4 (2).
- Rosemberg, Celia R., y Bibiana Amado. 2014. “Aprender haciendo con otros. Un estudio del aprendizaje infantil en el marco de los sistemas de actividad de comunidades rurales”. *Revista de Investigación en Psicología* 10 (2): 9. doi:10.15381/rinvp.v10i2.3895.
- Sánchez, Alberto. 2020. “La narración oral como identidad de los pueblos originarios”. *La Vaca Independiente*. diciembre 21. <https://lavacaindependiente.com/la-narracion-oral-como-identidad-de-los-pueblos-originarios/>.
- Sánchez, Federico, y Aura Mora. 2019. “Epistemologías del fuego, una propuesta a partir del pensamiento Ancestral”. *Misión Jurídica* 12 (16): 281–308. doi:10.25058/1794600X.995.
- Sánchez Parga, José. 1991. “Entre palabra, escritura e imagen”. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, n° 40 (octubre): 73–78. doi:10.16921/chasqui.v0i40.761.
- Sanjinés, Jorge. 1987. ““El plano secuencia integral”. *Imagen: la revista boliviana de cine y video*.”
- Sans, Heras Monner, y Ana Inés. 2009. “PENSANDO LO AUDIOVISUAL. MÉTODO, TÉCNICA, TEORÍA.” En . IRICE/CONICET e Instituto para la Inclusión Social y el Desarrollo Humano. <https://www.aacademica.org/ana.ines.heras/26>.
- Schiwy, Freya. 2005. “La Otra Mirada Freya Schiwy | PDF | Pueblos Indígenas de las Américas | Descolonización”. *Scribd*. <https://es.scribd.com/document/84970428/La-Otra-Mirada-Freya-Schiwy>.
- Secretaría de Cultura. 2019. “La música de los pueblos indígenas revitaliza las lenguas”. *gob.mx*. <http://www.gob.mx/cultura/es/articulos/la-musica-de-los-pueblos-indigenas-revitaliza-las-lenguas?idiom=es>.

- “Segundo Fuérez”. 2022. *Runanimation*. Accedido septiembre 22. <https://www.segundofuerez.com/cv>.
- Tejada, Jesús. 2004. “Música y mediación de la tecnología en sus procesos de aprendizaje”. <https://idus.us.es/handle/11441/16854>.
- Terrón de Bellomo, Herminia. 2001. “Los Relatos Orales De La Creacion: Construcción De Un Mundo Ordenado”. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Jujuy*, núm. 19. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18501907>.
- Torelló, Josep, y Jaume Duran Castells. 2014. “Michel Chion en La audiovisión y una propuesta práctica sobre un fragmento de Nostalgia de Andrei Tarkovski”. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* 0 (18): 111–17.
- Toro, Diana Carolina. 2014. “Oralitura y Tradición Oral. Una propuesta de análisis de las formas artísticas orales”. *Lingüística y Literatura*, 239–56.
- Torres, Víctor Hugo. 1999. *Manual de revitalización cultural comunitario*. 1ª ed. Quito: COMUNIDEC. https://www.academia.edu/44217142/Manual_de_revitalizaci%C3%B3n_cultural_comunitario_V%C3%ADctor_Hugo_Torres_D.
- Trujillo, Amanda, dir. 2021. *La Kurikinka*.
- Trujillo, Carmen Amelia, José Alí Moncada Rangel, Jesús Ramón Aranguren Carrera, y Kennedy Rolando Lomas Tapia. 2018. “Significados del agua para la comunidad indígena Fakcha Llakta, Cantón Otavalo, Ecuador”. *Ambiente & Sociedade* 21 (julio). <https://doi.org/10.1590/1809-4422asoc0100r3vu18L1AO>.
- Trujillo, Marcelo, dir. 2016. *Tullpamama*.
- Tufiño, Belén. 2018. “Testimonio oral: tiempo, espacio y sentido, en la parroquia de Zámiza”. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/6160>.
- Ulcué, Gustavo. 2015. *Espiritualidad, política e imagen en movimiento del pueblo nasa*. Editado por Pablo Mora Calderón. Colección Becas. Bogotá: Cinemateca Distrital.
- . 2017. “Yu’ Luuçx, Hijos del agua”. *Retina Latina*. <https://www.retinalatina.org/video/yu-luucx/>.
- UNIPE Federal, dir. 2021. *Usos del audiovisual con fines pedagógicos: recursos y estrategias para la producción autónoma por Lutchenberg Erwin*. Argentina. <https://www.youtube.com/watch?v=PUnXQMEdUzc>.
- Uribe, Erika Paulina. 2018. “Un viaje ancestral: mujeres afrocolombianas, indígenas y campesinas del valle de aburrá en diálogo de saberes intercultural”. *Ratio Juris* 13 (26): 215–30. doi:10.24142/raju.v13n26a10.
- Vansina, Jan. 1966a. *La tradición oral*. Labor.
- . 1966b. “La tradición oral”. En . Barcelona: Labor.
- Vargas, Itzel. 2016a. “El potencial de la música en las prácticas (re)vitalizadoras y de fortalecimiento lingüístico y cultural de los pueblos indígenas mexicanos”. *Cuicuilco* 23 (66): 75–93.
- . 2016b. “El potencial de la música en las prácticas (re)vitalizadoras y de fortalecimiento lingüístico y cultural de los pueblos indígenas mexicanos”. *Cuicuilco* 23 (66): 75–93.
- Tato Vázquez, Paula Lucia. 2008. “III Jornada de Historia de la Patagonia Mesa de Temática: E4 Antropología e Historia: interdisciplinariedad, convergencias disciplinares y estudios de caso en Patagonia”. https://www.academia.edu/44750926/Proceso_historico_de_la_constitucion_del_Lof_Norquinco.

- Vich, Víctor, y Virgínia Zabala. 2004. *Oralidad y poder: Herramientas metodológicas*. Bogotá: Norma.
- Villaroel, Mónica. 2010. “El arte del video indígena en los Andes.”, n° 16: 76–94.
- Villarreal, María Claudia. 2019. “Pueblos Indígenas, Estrategias de Producción Audiovisual y Apropiaciones Comunitarias de La Cámara”. *IMÁGENES EN TRÁNSITO. Acciones y Procesos*, enero. https://www.academia.edu/41775046/Pueblos_ind%C3%ADgenas_estrategias_de_producci%C3%B3n_audiovisual_y_apropiaciones_comunitarias_de_la_c%C3%A1mara.
- Walsh, Catherine. 2005. “Interculturalidad, conocimientos y decolonialidad”. *Signo y Pensamiento* 24 (46): 39–50.
- Williams, Richard. 2009. “Kit de supervivencia del animador - pdf Docer.com.ar”. <https://docer.com.ar/doc/xse1eve>.
- Zielinski, Siegfried. 2007. *Siegfried Zielinski: genealogías, visión, escucha y comunicación*. Editado por Andrés Burbano. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte: Ediciones Uniandes.

Anexos

Anexo 1: Formato de encuesta focalizada para niños

ENCUESTA FOCALIZADA

Tema de tesis: Uso del audiovisual para la revitalización de la oralidad en 3 comunidades de la provincia de Imbabura. Caso de estudio Proyecto Kipiku.

Nombre:

Edad:

Comunidad:

Preguntas

1.- ¿Le has preguntado a tu abuelo, abuela, mamá o papá, alguna historia de la comunidad?

SI

NO

2. ¿Representa algo para ti o tu comunidad el Tayta Imbabura?

SI

NO

3. ¿Has escuchado hablar o conoces algo sobre el pueblo kichwa karanki?

SI

NO

4. ¿Conoces que significa la cosmovisión andina?

SI

NO

5. ¿Conoces o has visto al cóndor andino?

SI

NO

6. ¿Crees el agua, el aire, la tierra y el fuego tienen vida?

SI

NO

7. ¿Has visto dibujos animados en kichwa?

SI

NO

8. ¿Conoces quiénes son los kichwa Karanki?

102

SI

NO

9. ¿Hablas o entiendes el idioma kichwa?

SI

NO

10- ¿Te han contado historias y/o cuentos sobre tu comunidad?

SI

NO

Gracias por su respuesta

Anexo 2: Realización de bocetos que fueron parte del proyecto Kipiku de saberes

Registro fotográfico: Atik Pupiales, 2017

Anexo 3: Elaboración de *pakllas*



Registro fotográfico: Atik Pupiales, 2017

Anexo 4: Aplicación de encuesta focalizada para niños y dibujos previos a la visualización de los cortos



Registro fotográfico: Raymi Guatemala 2022

Anexo 5: Visualización de los cortos y creando historias a través de dibujos



Registro fotográfico: Raymi Guatemal 2022.