



Paper Universitario

CINE ECO-TERRITORIAL, MEMORIA Y EXTRACTIVISMO EN LA AMAZONÍA ECUATORIANA. ANÁLISIS SOBRE ALLPAMANDA (2023) DEL COLECTIVO TAWNA

AUTORES

**Christian León,
director del Área de Comunicación,
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador**

**Yadis Vanegas-Toala,
Universidad Politécnica Salesiana**

Quito, 2025

DERECHOS DE AUTOR:

El presente documento es difundido por la **Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador**, a través de su **Boletín Informativo Spondylus**, y constituye un material de discusión académica.

La reproducción del documento, sea total o parcial, es permitida siempre y cuando se cite a la fuente y el nombre del autor o autores del documento, so pena de constituir violación a las normas de derechos de autor.

El propósito de su uso será para fines docentes o de investigación y puede ser justificado en el contexto de la obra.

Se prohíbe su utilización con fines comerciales.

Cine eco-territorial, memoria y extractivismo en la Amazonía ecuatoriana. Análisis sobre *Allpamanda* (2023) del colectivo Tawna

Eco-territorial cinema, memory, and extractivism in the Ecuadorian Amazon. Analysis of Allpamanda (2023) by the Tawna collective

Yadis Vanegas-Toala

Universidad Politécnica Salesiana, Ecuador
yvanegast@ups.edu.ec
<https://orcid.org/0000-0002-6911-9611>

Christian León

Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador
<https://orcid.org/0000-0002-6108-9286>
christian.leon@uasb.edu.ec

Resumen

En respuesta a la política extractiva impulsada por el Estado, en la Amazonía del Ecuador surgieron iniciativas audiovisuales en defensa de la memoria, el territorio y la vida. Este texto conceptualiza la noción de cine eco-territorial para referir a una práctica colaborativa entre distintos actores en el cual convergen los derechos de los pueblos indígenas, en diálogo con los derechos de la naturaleza a través de una estética y lengua propias. Este trabajo articula un enfoque interdisciplinar que convoca estudios de prácticas audiovisuales indígenas, estudios de memoria y la crítica al extractivismo planteada desde América Latina. El texto analiza el documental *Allpamanda* (2023) —filme dirigido por el colectivo de cine Tawna en colaboración con la Confederación de Nacionalidades de Indígenas Amazónicos del Ecuador (CONFENIAE)— así como los testimonios de sus realizadores y productores. Este largometraje fue seleccionado como caso emblemático de estudio debido a que es la producción más elaborada de cine de los pueblos amazónicos hasta la fecha. El documental involucra a varias nacionalidades originarias así como a cineastas y dirigentes indígenas en un ambicioso trabajo de autorrepresentación, que busca construir un legado audiovisual para futuras generaciones.

Palabras clave: Audiovisual, indígenas, memoria, extractivismo, Amazonía

Abstract

In response to the State-driven extractivist policy, audiovisual initiatives emerged in Ecuador's Amazon region to defend memory, territory, and life. This text conceptualizes the notion of eco-territorial cinema as a collaborative practice among various actors, bringing together Indigenous rights and the rights of nature through a unique aesthetic and language. This work adopts an interdisciplinary approach, drawing on Indigenous audiovisual practices, memory studies, and Latin American critiques of extractivism. The text is based on an audiovisual analysis of the documentary *Allpamanda* (2023) —a film directed by the Tawna film collective in collaboration with Confederation of Indigenous Nationalities of the Ecuadorian Amazon (CONFENIAE)— and includes testimonies from its creators and producers. This feature-length film was selected as an emblematic case study, as it represents the most comprehensive production by Amazonian Indigenous communities to date. The documentary involves several Indigenous nationalities, as well as Indigenous filmmakers and leaders, in an ambitious project of self-representation, aiming to build an audiovisual legacy for future generations.

Keywords: Audiovisual, Indigenous, memory, extractivism, Amazon

1. Introducción

Desde su fundación en 1980, la Confederación de Nacionalidades Indígenas de la Amazonía Ecuatoriana (CONFENIAE) ha luchado por sus derechos territoriales, colectivos, culturales y de autodeterminación de los pueblos amazónicos en el Ecuador. La organización fue uno de los pilares del movimiento indígena ecuatoriano, organizado en la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE). Ha sido protagonista en los hitos históricos del movimiento: los levantamientos indígenas de 1990 y los recientes estallidos sociales de octubre de 2019 y junio de 2022. Las once nacionalidades que la integran —Kichwa, Shuar, Achuar, Waorani, Sápara, Awa, Shiwiar, Cofan, Siona, Siekopai y Kijus— han confrontado complejos conflictos ecosociales detonados por el extractivismo y neoextractivismo petrolero, minero, maderero, hidroeléctrico y de agronegocios como paradigma del desarrollo económico (Acosta & Brand, 2017; Svampa, 2011). En resistencia al extractivismo y neoextractivismo, la CONFENIAE ha generado diversos repertorios de acción colectiva a través de prácticas políticas, jurídicas y comunicativas. En este último campo, ha desarrollado un conjunto de productos audiovisuales como dispositivos de lucha frente al capital extractivo.

En la Amazonía ecuatoriana, desde la soberanía audiovisual, los realizadores indígenas han hecho del cine una herramienta que cumple un rol estratégico en la conquista de derechos (León, 2023) en oposición al colonialismo y la lógica extractiva del Estado-Nación y el capital transnacional (Romero, 2011). En la actualidad, asistimos a la emergencia del cine amazónico ecoterritorial como parte de los repertorios de acción colectiva frente al neoextractivismo (Vanegas-Toala, 2023).

Entre los filmes producidos por indígenas sobre la Amazonía destaca el documental *Allpamanda, Kawsaymanda, Jatarishun* (1992) de Alberto Muenala que registra la marcha de quinientos kilómetros que realizó la Organización de los Pueblos Indígenas del Pastaza (OPIP) exigiendo la legalización de sus tierras. De la misma manera, los trabajos de Eriberto Gualinga, cineasta kichwa, quien desde hace 25 años realiza filmes de crítica al extractivismo en el pueblo Sarayaku a través de películas como *Soy el defensor de la selva* (2003), *La canoa de la vida* (2018) y *Helena de Sarayaku* (2022).

Por su parte, el colectivo Etsa-Nantu/Cámara Shuar ha producido un conjunto de filmes interculturales desde el territorio shuar, algunos de ellos dirigidos por cineastas indígenas como *José Tendetza, defensor de la Cordillera del Cóndor* (2015) de Raúl Ankuash, así como otros filmes de realización colectiva como *Nankints, la otra historia* (2019) y *Genealogía de un territorio en disputa* (2017). Recientemente, se produjeron varios cortometrajes de jóvenes realizadores como *La Industria del Fuego* (2019) de Jimmy Piaguaje, *Sacha warmi* (2021) de Patricia Yallico, *Visión de Chimindi* (2023) de Magdalena Karina Quenama, *Toma de Ayahuasca: Achuar* (2022) de Nase Lino Sumpinanch y *Yocó Cofán: sabiduría y territorio* (2023) de Nixón Andy.

En este contexto, se inscribe la obra del colectivo “Tawna. Cine desde el territorio”, fundado en 2017, por indígenas Sápara en colaboración con mestizos. Entre sus producciones destacan: *Vestimenta Sápara* (2019), *Piatúa resiste* (2020), *Shun* (2021), *Amazanga* (2021), *Titsanu* (2021) y *Tuku* (2023). Su producción más ambiciosa es el largometraje documental *Allpamada*¹ (2023), coproducida con la CONFENIAE, que da cuenta de los cuarenta años de la organización y su lucha frente al extractivismo a través de siete casos icónicos de lucha por el territorio.

2. Cine indígena, defensa ecoterritorial y memoria

La representación del otro indígena al igual que el de la selva amazónica, históricamente operan desde un sistema colonial de visión que los confina al imaginario de lo salvaje en oposición a la civilización (León, 2010). En el audiovisual ecuatoriano ha sido predominante lo que Macarena Gómez Barris (2017) denomina como una “mirada extractiva”, como régimen visual colonial que normalizó la expansión del capital extractivo especialmente en territorios indígenas ricos en recursos naturales; y lo que Juan Cajigas-Rotundo (2007) nombra como una “gula de la visión” en referencia a la representación de la naturaleza con la que la empresa moderno-colonial se apropió de territorios. En efecto, esta mirada colonial en el marco del Estado-Nación se expresa en los primeros registros audiovisuales de las misiones salesianas en la Amazonía —de la década de 1920— y continúa con los filmes del *boom* petrolero de la década de 1960 a la luz del paradigma de desarrollo y se re-

actualiza con las narrativas contemporáneas del neodesarrollismo con el auge de la megaminería. A partir de estas narrativas se legitima el extractivismo anclado al imaginario “el doradista” de la selva, en sintonía con la idea de que la construcción socio-histórica del desarrollo, como paradigma modernizador, está atravesado por prácticas discursivas que lo vinculan a la generación de capital (Escobar, 2012, 2014).

En respuesta a esta crisis de representación *otrificante*, desde finales de la década de 1980 los pueblos originarios del país generan apropiación tecnológica audiovisual y apuestan por la autorrepresentación. En esta dirección se producen los primeros filmes realizados por cineastas u organizaciones indígenas como *Levantamiento indígena de 1990* (1991) de Freddy Silva y el ya mencionado *Allpamanda*, *Kawsaymanta*, *Jatarishun* (1992) dirigido por Alberto Muenala, ambos producidos con apoyo de la CONAIE. Efectivamente, esta reivindicación del derecho a la comunicación sucede en paralelo al despertar político del movimiento indígena. En este marco, este giro de soberanía audiovisual a nivel latinoamericano —conceptualizado como estéticas enraizadas (Córdova, 2011) cine y video de los pueblos originarios del Abya Yala (Mora, 2012, 2018) o prácticas audiovisuales indígenas (León, 2017)— está primordialmente vinculado con luchas políticas, sociales y culturales. Esta cultura audiovisual indígena desafía el proyecto homogeneizante del Estado-Nación, como gesto descolonizador que reivindica su lengua, estética y cosmovisión propias, como se puede advertir en filmes como *500 años de resistencia* (1991), realizado por Moti Deren y producido por el CEDIS, la serie de 24 documentales llamada *Kikinyari* (2008), producida la CORPANH, y *Los hijos del jaguar* (2012), de Eriberto Gualinga, entre muchos otros. Posteriormente, con el reconocimiento de derechos de la *Pachamama* y de la Madre Tierra, el video y cine indígena empieza a ser estudiado como parte de las luchas ecológicas de cara al cambio climático (Magallanes, 2016). *Sacha kawsaymanta runakuna Yasunípi* (1993) producido por la CONAIE, *Está hablando la tierra* (1995), de Alberto Muenala y *Sumak Kawsay, una mirada desde los pueblos originarios* (2012), de Patricia Yallico, entre muchos otros, dan cuenta de este giro.

En el contexto del neoextractivismo y el neodesarrollismo contemporáneo emergentemente, el

cine indígena amazónico del Ecuador se nutre de lo que Svampa (2019) denomina el “giro ecoterritorial” para referir a una militancia híbrida que cruza la histórica reivindicación indígena por la tierra con las luchas ecológicas actuales, dando lugar a un cine y una mirada ecoterritorial (Vanegas-Toala, 2020, 2021, 2023). Desde el espíritu del videoactivismo (Galán, 2012), el cine ecoterritorial forma parte de los repertorios de acción colectiva de lucha antiextractiva, a través de la denuncia de los múltiples conflictos ecosociales —despojo territorial forzado, criminalización de la protesta, asesinato de líderes sociales, por ejemplo— que dan cuenta de la profundización de las desigualdades en contradicción con las promesas del modelo de desarrollo extractivista (Vanegas-Toala, 2021, 2023). En este sentido, pese a que el Ecuador reconoce los derechos de la Naturaleza y al Buen Vivir en su Constitución de 2008, el cine ecoterritorial visibiliza las paradojas que experimentan los pueblos y nacionalidades cuyos territorios se han convertido en zonas de sacrificio. Al mismo tiempo, debido a que reivindica las cosmovisiones amazónicas, estas prácticas audiovisuales ecoterritoriales podrían entenderse como una apuesta descolonizadora que posiona sentidos (Castro & Prádanos, 2023).

Desde este andamiaje se comprende que las prácticas audiovisuales indígenas abonan a la construcción de la memoria colectiva de luchas ecoterritoriales desde su propia mirada. Tomando en cuenta que la memoria es un campo en disputa (Jelin, 2012), la soberanía audiovisual de los pueblos originarios cobra especial importancia frente a la historización colonial y el relato oficial del Estado-Nación. Los pueblos originarios reivindican su memoria ancestral —habilitando su voz y testimonios propios— para fortalecer su identidad y sus relatos colectivos (Leone, 2013), lo que reivindica estas memorias subalternizadas y silenciadas por la modernidad. De hecho, aunque la transmisión de la memoria ha sido ancestralmente una práctica desde la oralidad, en la actualidad el audiovisual se ha transformado en una fuente primordial de conocimiento del pasado (Aprea, 2015). Esto explica que las luchas ecoterritoriales contemporáneas están acompañadas por documentales que impulsan la memoria de los pueblos indígenas a través de archivos comunitarios y testimonios de sus luchas (González, 2022).

3. Análisis audiovisual y voz de los actores

Esta investigación se estructura a partir de dos enfoques metodológicos que se entrelazan y complementan: el análisis del filme mediante fichaje audiovisual y una etnografía multilocal sustentada en entrevistas en profundidad. El primer enfoque se orientó hacia la recolección y sistematización de evidencias audiovisuales del documental, inspirándose en la propuesta de Francesco Casetti y Federico Di Chio (2003) quienes sugieren un conjunto de operaciones de descomposición y recomposición del texto filmico, para identificar los elementos que componen su textualidad sin perder la coherencia enunciativa. Adaptando este modelo, se optó por realizar un análisis por secuencias que documenta los principales acontecimientos, así como la construcción visual y sonora del material. Adicionalmente, se incorporaron al análisis, variables conceptuales fundamentadas en la crítica al extractivismo, las luchas eco-territoriales y los procesos de memoria. A partir de estos elementos, se elaboró una ficha detallada por secuencia del filme, registrando tanto los aspectos formales de cada película como la variación en las representaciones del extractivismo, las luchas eco-territoriales y la memoria.

Para analizar los aspectos comunicativos, creativos y políticos de las prácticas audiovisuales en la película, desarrollamos una contextualización histórica, complementada con una etnografía de la producción audiovisual a través de observación participante y entrevistas a los realizadores. La finalidad de esta etapa fue visibilizar una serie de eventos y relaciones que permitieran establecer el significado histórico de las prácticas de los creadores involucrados en procesos políticos, audiovisuales y comunicativos. Esta tarea se realizó bajo el paradigma de las “etnografías multilocales” que propone el seguimiento discontinuo y fragmentario de personas, biografías, significantes, tramas, historias y conflictos a través de múltiples localidades, estructuras y sistemas (Marcus, 2001). En este sentido, acompañamos el estreno nacional del filme en el contexto del Festival Encuentros del Otro Cine, celebrado el 12 de octubre de 2023, en el que se celebró un foro con la participación del fundador de Twana, Yanda Montaguano, quién fue productor e investigador en la película; Andrés Tapia, ex dirigente de comunicación de la CONFENIAE,

quién participó como co-productor; Rony Albuja, quién participó en la restauración y digitalización de archivos y Tony Chimbo, director actual de comunicación de la CONFENIAE. Posteriormente, realizamos una entrevista en profundidad con Yanda Montaguano, realizada el 24 de mayo del 2023, con el propósito de indagar en aspectos de la producción y las formas de trabajo audiovisual del colectivo Tawna.

4. *Allpamanda*

El documental involucra a varias nacionalidades así como a varios cineastas indígenas en un ambicioso trabajo de autorrepresentación que busca construir un legado audiovisual para las futuras generaciones y, por lo tanto, también reivindica la memoria de las luchas históricas del movimiento indígena amazónico del país. En la cinematografía producida por pueblos y nacionalidades amazónicas del Ecuador, el documental *Allpamanda* (2023) es un caso emblemático de un cine con perspectiva ecoterritorial. El filme fue coproducido por el colectivo de cine Tawna y la Confederación de Nacionalidades de Indígenas Amazónicos del Ecuador (CONFENIAE), y compila archivos audiovisuales de varios directores indígenas así como abundantes testimonios de líderes y lideresas históricos.

El colectivo Tawna no solo investigó y compiló el material rodado en distintas comunidades de la Amazonía ecuatoriana, sino que también invitó a directores amazónicos a realizar distintas secciones del filme, entre ellos Eriberto Gualinga (Nacionalidad Kwicha, de Sarayaku) y Nixon Andy (Nacionalidad A'i Kofan, de Sinangoe). Si las películas previamente mencionadas se caracterizaron por ser narraciones parciales, de corta y media duración —y que abordaron problemas específicos de determinadas comunidades—, *Allpamanda* intenta un relato general que integra distintas luchas y territorios de la Amazonía en un complejo relato histórico. Por esta razón, *Allpamanda* puede considerarse como la película más lograda del cine amazónico pues formula una madura autorrepresentación que desafía los imaginarios coloniales y reivindica cuarenta años de cine y lucha contra el extractivismo.

Este artículo aborda como estudio de caso a *Allpamanda* con el objetivo de analizar el potencial del cine amazónico en la defensa ecoterritorial, a par-

tir de una mirada interdisciplinar que convoca a los estudios de cine indígena, movimientos sociales, ecología política y memoria.

Allpamanda es una producción comunitaria de alto nivel profesional que tardó 4 años en realizarse y tuvo un presupuesto de cien mil dólares. Tanto en tiempo como en recursos supera la media de producciones documentales comunitarias, que normalmente se hacen con bajo presupuesto y en un tiempo acotado. Contó con el apoyo de distintas organizaciones como *Land is Life*, *Black Indigenous Liberation*, *Amazon Watch* y *Global Landscape Forum* y ganó una beca de *National Geographic*. La producción general estuvo a cargo de Yanda Montahuano, Andrés Tapia y Boloh Miranda, y la producción ejecutiva de Lucía Villaruel. La dirección de fotografía estuvo a cargo de Sani Montahuano, Boloh Miranda y Frida Muenala; el grafismo y la animación de Ana Crespo y Kevin Trujillo; el diseño de sonido es de Nicolás Fernández Pérez y la música original, de Grecia Albán. El filme abre camino a nuevas voces, nuevas formas y maneras de producción y distribución dentro del documental contemporáneo que permiten la afirmación de la cultura de los pueblos amazónicos y cuestiona la mirada paternalista del cine indigenista (Enríquez, 2023).

La película, de 93 minutos de duración, está organizada en 13 secuencias que narran 7 casos emblemáticos de luchas antiextractivas de los pueblos indígenas de la Amazonía: la marcha por la legalización de tierras de 1992, el caso Chevron-Texaco, la resistencia contra la explotación petrolera de las comunidades waorani, el caso Sarayaku, la movilización en defensa del río Piatúa, las acciones de protesta contra la minería en la Cordillera del Cóndor y los levantamientos del 2019 y 2022. Cada caso inicia con un *collage* gráfico y se narra a partir de testimonios y material de archivo.

La película va tejiendo el tiempo presente (la puesta en escena de los testimonios) con el tiempo pasado (la reconstrucción basada en el material de archivo). La película está narrada en distintas lenguas indígenas de la Amazonía y subtitulada al español. Usa una voz en *off* femenina y modula la historia a partir de un conjunto de intertítulos que comentan y suministran las claves generales del relato. Los intertítulos permiten la continuidad de la narración y construyen una enunciación colecti-

va que conecta a ancianos y jóvenes, luchas históricas y desafíos actuales, testimonios y archivos.

Los 17 entrevistados, cuyos testimonios se recogen en el filme, son: Tito Merino, Cristina Gualinga, Antonio Vargas, Justino Piaguaje, Emilio Lucitante, Donald Moncayo, Nemonte Nenquimo, Lina María Espinoza, Franco Viteri, José Gualinga, Narcisa Gualinga, Christian Aguinda, Domingo Ankuash, Jessica Nayasha, Marlon Vargas, Andrés Tapia y Nemo Andy. Entre los materiales de archivos utilizados se cuentan testimonios, mapas, revistas, periódicos, archivos cinematográficos históricos, filmes etnográficos, videos producidos por cineastas y comunicadores indígenas, archivos caseros, noticieros de televisión y cadenas de radio y televisión gubernamentales, entre otros.

La narrativa del filme se estructura alrededor de tres ejes discursivos: la crítica al extractivismo, las luchas ecoterritoriales y la recuperación de la memoria. El filme hace un diagnóstico de lo que ha significado la extracción a gran escala de recursos naturales y sus consecuencias para los pueblos indígenas de la Amazonía. Paralelamente, trabaja en un relato histórico sobre las luchas y logros de las organizaciones de los pueblos amazónicos y sus aliados contra la imposición de la economía extractiva. Finalmente, en un gesto autorreflexivo, aborda la importancia que tienen la comunicación, el cine y los archivos propios, para la transmisión intergeneracional de conocimientos y la memoria.

5. Representación del extractivismo

A través del uso de escenificaciones, testimonios y archivos, se representa al extractivismo como la causa del desplazamiento territorial forzado y la destrucción de la Naturaleza y la cultura, así como los múltiples conflictos ecosociales. En la secuencia introductoria de la película, con un montaje rítmico y de estilo ensayístico, se presenta un conjunto de imágenes de archivo, animaciones y escenificaciones que hacen alusión a la conquista, la colonización y al extractivismo como una de las principales amenazas para la sobrevivencia de los pueblos de la Amazonía. Una voz en *off* femenina en lengua kichwa, cuestiona la explotación de la Naturaleza y la fuerza de trabajo indígena y, plantea, a modo de respuesta, los valores de la CONFENAIE: "territorio", "unidad", "justicia" y "libertad".

Desde esta secuencia introductoria, se posiciona claramente el modelo de desarrollo sustentado en el capitalismo extractivo depredador de la Naturaleza como la más profunda amenaza para la vida de los ecosistemas y los pueblos indígenas de la Amazonía. Como propone Alberto Acosta (2016): “El extractivismo es un concepto que ayuda a explicar el saqueo, acumulación, concentración, devastación (neo) colonial” (p.26). Por esta razón, el filme plantea la necesidad de la organización política y la lucha constante para cuestionar el modelo extractivista y reivindicar las visiones alternativas de vida como de los pueblos Waorani, Cofán, Siona y Siekopai, Kichwa, Shuar.

En distintas escenas se alude al extractivismo a través de planos de mecheros encendidos, pozos de residuos tóxicos, obscuras sustancias vertidas en los ríos, maquinaria pesada abriendo caminos, escenas de intervención de militares y policías armados. La narrativa del filme muestra a las industrias extractivas como fuente de destrucción de especies, la contaminación de los ríos y pérdida de calidad de vida en las poblaciones de la Amazonia, al mismo tiempo que denuncia la violenta intervención del Estado a través del control de la fuerza pública y el ejército en los territorios indígenas. Efectivamente, se evidencia que la presencia de la industria extractiva representa una amenaza para la vida —humana y no humana— en un riesgo permanente de ecocidio y de etnocidio. De este modo, se evidencian las paradojas del modelo de desarrollo extractivista y, al contrario, se da cuenta de la profundización de conflictos de distribución económicos, ecológicos y culturales (Escobar, 2012).

Allpamanda aborda los distintos mecanismos legales y paralegales a través de los cuales el Estado concede territorios ancestrales a empresas transnacionales, para imponer un régimen de capitalismo extractivo. Estos mecanismos generan una vulneración sistemática de derechos humanos, culturales, colectivos, territoriales y de la Naturaleza; además, del incumplimiento de la Consulta Previa Libre e Informada². Justamente, en la secuencia 5 y 6 se aborda el caso Chevron-Texaco, empresa petrolera que empezó sus operaciones en la Amazonía ecuatoriana en 1964 y que llegó a tener 400 mil hectáreas concesionadas por el Estado en las cuales construyeron 339 pozos. A través de los testimonios de Justino Piaguaje (líder del pueblo Siekopai) y Donald Moncayo (miembro de la Unión de

Afectados por Texaco), dimensionamos el desastre ambiental generado por la empresa, así como el juicio que pueblos y afectados mantienen por décadas en su contra³. En una escena Donald Moncayo camina por un sendero lodoso de la selva, introduce su mano en el suelo, muestra a la cámara su mano manchada de un aceite negro, mientras comenta que el petróleo contamina los ríos Heleno y Aguarico, pasa a Perú y Brasil y termina en el Atlántico.

Las secuencias 9 y 10 narran la incursión militar en Sarayaku en defensa de los intereses de la empresa argentina “Compañía General de Combustibles” (CGC) que, de forma inconsulta, realizó tareas de exploración petrolera en su territorio pese a la oposición de la comunidad. Franco Viteri relata los actos de resistencia que durante seis meses de ocupación realizó la comunidad ante la militarización. Además, destaca la intervención de las mujeres indígenas, quienes decomisaron las armas a los militares y se organizaron campamentos de paz. Las secuencias 12 y 13 abordan los procesos de militarización en la Cordillera del Cóndor a raíz de los enfrentamientos de las comunidades shuar con la minera china ECSA. A través de la voz de Domingo Ankuash, líder histórico del pueblo shuar, se cuenta el levantamiento de las comunidades Tundayme y Nankints frente a las concesiones mineras en territorios ancestrales, dinamizadas vía desplazamiento territorial forzado, la criminalización de la protesta y la persecución y asesinato de líderes indígenas como José Tendentza en el contexto de estado de excepción y militarización decretado por el gobierno de Rafael Correa en los años 2013 y 2016.

La película hace una reflexión sobre las distintas formas que el extractivismo adoptó a lo largo de la historia ecuatoriana. Aborda, además, el tránsito del extractivismo clásico cuyo inicio podemos fijar en la colonización de la Amazonía y termina con los procesos del neoextractivismo contemporáneo. Marisella Svampa (2019) caracteriza el neoextractivismo a partir de la sobreexplotación a gran escala de bienes naturales, una ampliación de fronteras de explotación, la acumulación por desposesión, la reprimarización de las economías periféricas, la crisis de la economía global y el rol central de China que puede comprenderse como un proceso de neocolonización. *Allpamanda* logra una visualización de los procesos de transmutación del extractivismo al neoextractivismo y sus nefastas consecuencias.

A través del abordaje de casos emblemáticos de extractivismo y neoextractivismo en la Amazonía, la película cuestiona lo que Macarena Gómez-Barris (2017) denominó como “mirada extractiva” (p. 5). Dentro de la mirada extractivista, la Amazonía se concibe como fuente inagotable de materias primas a ser industrializadas y, a los pueblos indígenas, como sujetos salvajes que requieren ser civilizados. *Allpamanda* realiza una profunda crítica a la mirada extractiva al visibilizar la estela de muerte y destrucción que deja a su paso las economías extractivas, basadas en la explotación intensiva y extensiva del planeta destinadas a sostener el crecimiento del Norte Global.

6. Reivindicaciones del cine ecoterritorial

El relato de las luchas ecoterritoriales es el segundo eje narrativo del filme que despliega las acciones realizadas en oposición al modelo de desarrollo extractivista que trató de imponerse de forma inconsulta en los territorios de los pueblos indígenas de la Amazonía. Las luchas ecoterritoriales están representadas a partir de un conjunto de acciones que dan cuenta de la agencia de las organizaciones que resisten al modelo extractivo: marchas, mesas de diálogo, litigios judiciales, acciones simbólicas y diversas prácticas comunicacionales.

En las secuencias 2 y 3 se narra el histórico levantamiento indígena a través de la marcha de la Amazonía a Quito convocada por la Organización de Pueblos Indígenas del Pastaza (OPIP) en 1992 que permitió que se legalicen las escrituras de 19 bloques petroleros⁴, en un total de 1.574.000 hectáreas, que fueron reconocidos como territorios ancestrales. En la secuencia 13 se abordan los recientes levantamientos de octubre 2019 y junio de 2022 en oposición a la agenda de ajuste neoliberal del Fondo Monetario Internacional (FMI) y el avance del extractivismo en territorios indígenas.

Las secuencias 9 y 10 reconstruyen la lucha del pueblo Sarayaku que logró en 2003 un fallo histórico de la Corte Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), que dictó medidas cautelares frente a la exploración petrolera inconsulta y violenta en sus territorios. Las secuencias 7 y 8 abordan el triunfo histórico del pueblo waorani, en el 2019, que logró que la Corte Constitucional del Ecuador

reconociera una vulneración de los derechos de autodeterminación y Consulta Previa Libre e Informada por parte del Estado. En la secuencia 11 se relatan las luchas recientes en defensa del río Piatúa contra la construcción de una hidroeléctrica de la empresa Genefrán.

La película muestra distintos episodios del giro eco-territorial en la Amazonía ecuatoriana que articula una pluralidad de actores en defensa de la vida y el territorio. Además, produce una subjetividad común y amplía los repertorios de contienda, como lo plantea Svampa (2019, p.45). *Allpamanda* constituye un ejemplo modélico de cine ecoterritorial en el cual participan productores, cineastas, artistas, activistas, líderes políticos, así como organizaciones, colectivos, pueblos y organizaciones no gubernamentales alineados en la tarea de construir un relato de las luchas históricas que se han dado en territorio amazónico que permite disputar la narrativa de progreso y civilización de la que viene acompañado el neoextractivismo. El trabajo colaborativo es una de las claves del cine ecoterritorial, como lo sostiene Yanda Montaguano:

Allpamanda es una minga que apoyaron amigos, personas, organizaciones, ONGs, comunidades [...] ha sido un trabajo de boca a boca, de reuniones para hacer esta película que va a ayudar a refrescar la memoria en las comunidades y entre las personas que no conocen nuestra lucha (Montaguano, comunicación personal, 24 de mayo del 2023).

El filme construye un relato que permite conectar luchas particulares de distintos pueblos, sucedidas en distintos momentos históricos, construyendo una representación de la movilización ecoterritorial que tiene como efecto el empoderamiento y la renovación de la esperanza. En efecto:

Los agenciamientos audiovisuales del cine gestado *en, desde y con* pueblos indígenas se han potenciado como dispositivos mediáticos, estéticos y políticos desde los que se resiste a las amenazas de la industria extractiva en sus territorios, y al mismo tiempo se configuran sentidos y acciones que permitan formas alternativas de re-existencia (Vanegas-Toala, 2021, p.78)

Los intertítulos, el *collage* visual y el montaje, construyen un protagonista colectivo (integrado por una

multiplicidad de rostros y voces) y un relato histórico (los procesos organizativos y las acciones de lucha a través de las décadas) que visualizan unas reivindicaciones plurales y discontinuas que confluyen en la política y la imagen.

Por esta razón, caracterizamos a *Allpamanda* como una intersección entre el cine político y el videoactivismo contemporáneo de acuerdo con las tipologías planteadas por Galán Zarzuelo (2012). De forma similar a los grandes manifiestos de cine político como *La hora de los hornos* (1968) o *La batalla de Chile* (1975-1979), *Allpamanda* plantea una relectura de la historia que permite construir una visualidad contrahegemónica de la cual surge un ideario político, así como una contra-memoria que confronta los relatos oficiales. Siguiendo el modelo de *collage* histórico planteado en la primera parte del filme de Solanas y Getino, el filme amazónico realiza una explicación de la historia de extractivismo y las luchas de los pueblos en resistencia a través de un montaje poético y rítmico de distintos materiales de archivo. De forma similar a la obra de Guzmán, *Allpamanda* recupera testimonios y registros de urgencia para construir un relato posicionado de la historia de las luchas de los grupos subalternos. En este sentido, la película puede ser considerada como un manifiesto visual de las memorias de las luchas de la CONFENAIE. Por otra parte, guarda algo de la narración contrainformacional del videoactivismo, de ahí que el material se compone de registros de urgencia y de diversa calidad técnica —grabaciones de teléfonos celulares, videos de registro de comunicadores populares, archivos digitales extraídos de redes sociales, documentales en formato cinematográfico y noticieros de televisión— para construir una historia colectiva de las luchas en la defensa de los derechos territoriales y de la Naturaleza. *Allpamanda* es un gran manifiesto cinematográfico contra el extractivismo y una memoria de las luchas ecoterritoriales en la Amazonia.

El papel de las prácticas audiovisuales indígenas en la lucha ecoterritorial se refuerza a través de escenas que abordan el surgimiento de los medios alternativos del movimiento indígena. En la secuencia final, Andrés Tapia, exdirigente de comunicación de la CONFENAIE y codirector del filme, introduce el trabajo de Lanceros Digitales, colectivo de jóvenes comunicadores que trabajan desde distintos territorios y nacionalidades amazónicas. La

comunicación realizada desde los propios pueblos es fundamental si consideramos que la documentación audiovisual que han producido fue determinante en las sentencias judiciales⁵ de casos como Sarayaku, Waorani y Piatúa. Esto muestra cómo las acciones políticas, jurídicas y comunicacionales, íntimamente conectadas, generan una ampliación de repertorios de acción colectiva en el contexto de la reivindicación de los derechos de la comunicación, los derechos colectivos, los derechos culturales y la disputa ecoterritorial.

7. Puesta en escena de la memoria

Un tercer eje discursivo de la película está relacionado con la recuperación de archivos y testimonios que permiten generar procesos de memoria y reconstrucción histórica de las luchas ecoterritoriales. En este eje la película trabaja sobre la importancia de los procesos de autorrepresentación desde las propias comunidades que, a partir de sus medios, generan materiales que narran la historia desde un punto de vista, una lengua, unos archivos y una comunicación propia. La soberanía audiovisual se conecta de esta manera con las políticas de la memoria para dar cuenta del pasado alternativo, en oposición de la historia oficial que ha silenciado a los pueblos y nacionalidades. En esta dirección, *Allpamanda* reelabora el pasado con estrategias visuales como el uso de material de archivo, la puesta en escena de testimonios de ancianos en diálogo con niños y jóvenes, así como la integración de *collage* visuales. Al respecto, en un foro posterior al estreno de la película en el marco del Festival Encuentros del Otro Cine (EDOC), Andrés Tapia sostuvo que “la película permite no sólo generar memoria histórica para las nuevas generaciones, sino también hacer un trabajo formativo con los jóvenes” (Tapia, Festival EDOC, 12 de octubre de 2023).

En las escenas 2 y 3 del filme se presenta a Tito Merino, líder kichwa, quien guarda un archivo personal de periódicos, revistas y registros de videos de la marcha realizada por la Organización de los Pueblos Indígenas del Pastaza (OPIP) en 1992. En una escena donde aparece con una cámara y varios *cassettes* de video, sostiene: “No utilizamos escopetas o piedras. Trabajamos con esta herramienta para registrar y dar a conocer nuestra visión del mundo [...] Este es el registro de la marcha. Ustedes no deben olvidar la historia de nuestro pueblo

y su lucha”. Rony Albuja, encargado de la preservación y digitalización de archivos, contó cómo se lograron rescatar una parte de las cintas de Merino salvadas del deterioro (Albuja, Festival EDOC, 12 de octubre de 2023). Estos materiales rescatados y digitalizados se vieron por primera vez gracias a *Allpamanda*. De esta manera, la película permite reflexionar sobre la importancia de los archivos producidos, custodiados y preservados por la propia comunidad que generan un contrapunto con los archivos oficiales que cuentan el relato dominante de la historia. En este sentido, *Allpamanda* puede considerarse como un “contra archivo” o archivo comunitario que permite la emergencia material de otras miradas frente al pasado.

En varios momentos del filme se escenifican los testimonios de los líderes indígenas en conversación con niños y jóvenes a quienes dirigen su relato. De esta manera, el documental genera una autoreflexión sobre la transmisión intergeneracional de conocimiento. Así, por ejemplo, al inicio de la secuencia 2, Tito Merino se dirige a sus tres hijos frente a la hoguera:

Hoy les voy a contar cómo vivíamos en el pasado. Yo crecí en la comunidad Curaray, con mis abuelos. Bajo sus cuidados adquirí todo el conocimiento sobre la selva, de ríos y lagos, de cómo se vive en la selva. Allí iniciamos la lucha por nuestras tierras.

A través de esta particular puesta en escena del testimonio se produce una relación entre los líderes que narran, los jóvenes que escuchan y el espectador del relato intergeneracional proyectado en la pantalla. En este gesto encontramos un rasgo característico del documental contemporáneo que pone énfasis en el acto presente para rememorar sobre los hechos del pasado. En este sentido, pasamos “de la validación del recuerdo como rescate del pasado al interés sobre cómo los testigos viven y recuerdan ese pasado” (Aprea, 2015, p.12). A través de la puesta en escena del diálogo intergeneracional, *Allpamanda* realiza un acto autoreflexivo que tematiza el recuerdo como una construcción destinada al futuro, al mismo tiempo que posibilita entender el carácter transaccional o transitivo de la memoria, ya que el espectador no solo se enfrenta a una versión del pasado, sino a una rememoración destinada a la continuidad futura de las luchas por la vida y el territorio.

Esta particular forma de concebir la memoria tiene relación con los rituales culturales de los pueblos amazónicos basados en la transmisión oral del conocimiento y la sabiduría. En la secuencia 10, Franco Viteri, líder del pueblo kichwa de Sarayaku, toma guayusa en la madrugada con dos jóvenes a quienes explica sobre el “Runa yachay”, la educación o transmisión de conocimiento a los niños. La práctica de la toma de la guayusa es un ritual para agradecer a la madre Naturaleza y transmitir conocimientos ancestrales de manera oral (Acosta, 2020). Este ritual se escenifica en varios momentos del filme, aludiendo a la forma tradicional de transmisión de conocimiento que se traslada al universo audiovisual. Tomando en cuenta la tesis de Martín-Barbero (2017) en torno a la visualidad electrónica como una forma de oralidad secundaria, consideramos que la película realiza una labor ritual de transmisión de conocimiento intercultural e intergeneracional en un poderoso proceso de conjuro de la memoria.

Para el pueblo Sapara, la toma matutina de guayusa es el marco para el relato e interpretación de los sueños que constituyen la identidad cultural y la memoria colectiva (Bilhaut, 2011). En relación con esta centralidad que tiene la actividad onírica en la cultura sapara, Yanda Montaguano ha planteado la íntima relación que tiene el cine con el relato oral y el sueño:

Para mí el cine es como soñar, en los sueños, en cada imagen, hay un mensaje, hay símbolos. Eso debemos ahora juntar con la tecnología, el espíritu, la naturaleza y ser humano para contar una historia [...]. Todo está vinculado en la cultura sapara –la visión espiritual, la visión de los sueños, el mundo material–. Ahora estamos utilizando la tecnología para lanzar esa voz, esa mirada que construye (Y. Montaguano, comunicación personal, 24 de mayo de 2023)

Allpamanda reconstruye el pasado desde una dimensión performativa que evoca el ritual de guayusa a través de un relato colectivo en el cual conviven archivo y testimonio, pasado y presente, memoria y deseo, recuerdo y sueño. Las secciones de *collage* de imágenes acompañadas con la música de Grecia Albán parecerían apoyar esta lectura de la película como acto ritual de transmisión intergeneracional de conocimientos y memorias. A través del uso de medios y archivos propios, la película construye una autorrepresentación del pasado que permite la

emergencia de una memoria y una historia autónoma de las luchas contra el extractivismo y a favor de la vida y el territorio.

8. Conclusiones

En el contexto de la expansión de la economía extractiva en la Amazonia surgió un cine ecoterritorial que, a partir de la colaboración de distintos actores, plantea una estética y política audiovisual destinada a la defensa de los derechos territoriales, colectivos, culturales y de la Naturaleza. Este tipo de audiovisual propone un nuevo régimen de representación opuesto al colonialismo y desarrollismo que se basan en la explotación de la Naturaleza y el trabajo indígena. En el caso ecuatoriano, el filme *Allpamanda* (2023), producido por el colectivo Tawna y la CONFENIAE, constituye la expresión más lograda de prácticas audiovisuales indígenas y cine ecoterritorial, en tanto es icónica. El filme da cuenta de una maduración de la soberanía audiovisual capaz de vincular el histórico legado del cine indígena y comunitario, a las formas de acción colectiva propias del giro ecoterritorial y a la emergente cultura mediática de defensa de la vida y el territorio. La dinámica de “minga” en referencia al trabajo colectivo de co-producción, alude a las prácticas cooperativas de resistencia frente a extractivismo, en las cuales cada vez más la dimensión comunicacional cobra relevancia, en tanto permite visibilizar estas luchas a escala local y global, así como estimular una comprensión solidaria de los conflictos ecosociales desde un lente intercultural. En este sentido, estas reflexiones contribuyen a la consolidación de una emergente línea de investigación que cruza los estudios de movimiento sociales, cine y comunicación con estudios de ecología política crítica.

En la obra, el extractivismo es representado a partir de dos elementos: por un lado, la destrucción de la Naturaleza y pérdida de calidad de vida en las poblaciones de la Amazonia; por el otro, la violenta intervención del Estado a través del ejército que busca sofocar las acciones de resistencia. En un segundo eje discursivo se ponen en escena las luchas ecoterritoriales que son visibilizadas a través de marchas, mesas de diálogo, litigios judiciales, acciones simbólicas y prácticas comunicacionales. A través de una narración que conjuga elementos del cine político y el video activismo, se construye un actor colectivo, una subjetividad común que amplía los re-

ptorios de contienda que prevalecen a lo largo del tiempo. Finalmente, en un tercer eje discursivo se aborda la construcción audiovisual de la memoria a través de medios y archivos propios que permiten la transmisión intercultural e intergeneracional de conocimientos en contrapunto con la historia oficial. Este estudio aporta una comprensión crítica del papel de la memoria colectiva como insumo fundamental de resistencia y de las transformaciones en sus modos de transmisión, evidenciando cómo las tecnologías audiovisuales reconfiguran prácticas de hacer memoria que antes se basaban en la oralidad. En esta dirección, el artículo abre una línea de investigación emergente que articula los estudios de memoria, resistencia y apropiación tecnológica mediática desde los pueblos originarios, que invita a explorar los nuevos dispositivos de producción y circulación de contra memorias o memorias insurgentes con potencial emancipatorio.

Allpamanda es un manifiesto audiovisual contra el extractivismo y una memoria de cuarenta años de luchas ecoterritoriales de los pueblos amazónicos en Ecuador, que a su vez inspira esperanzadoramente a las nuevas generaciones que confrontan la arremetida del neodesarrollismo-neoextractivista. La película construye un relato antiextractivo desde una visión, lengua, archivos y comunicación propias que afirma los procesos de autorrepresentación, soberanía audiovisual y construcción de una memoria autónoma sobre el pasado. El filme trabaja sobre tres ejes discursivos que se entrelazan: la representación crítica del extractivismo, las luchas ecoterritoriales y la puesta en escena de la memoria. Desde una dinámica del activismo mediático convergente, *Allpamanda* abona a la construcción de la memoria colectiva de las luchas históricas por la vida y el territorio a partir de un manejo de archivo inédito en las producciones de pueblos y nacionalidades en Ecuador, pues realiza un montaje con distintos tipos de registros provenientes de diversas tecnologías mediáticas, de diversos actores, de distintas territorialidades y de distintas temporalidades. De ahí que esta investigación abona a la comprensión de nuevas prácticas comunicacionales que adscriben a un ecosistema de acciones colectivas frente a la arremetida del extractivismo, inspirándose en la memoria colectiva. La consigna popular de la CONFENIAE “Somos los hijos del primer levantamiento, no se construye el presente sin conocer el pasado. La verdadera historia es la que no nos han contado” se revitaliza hoy desde una reconfiguración de

la memoria colectiva, agenciada desde el cine y el filme *Allpamanda*, como fuerza viva de la lucha por la vida y el territorio frente a los embates del neodesarrollismo-neoextractivista.

Notas

1. Créditos de *Allpamanda*. Dirección: Tawna, cine desde territorio. En colaboración con CONFENIAE. Producción general: Boloh Miranda Izquierdo. Producción: Yanda Montahuano. Co-producción: Andrés Tapia/Sacha Cristo. Producción ejecutiva: Lucía Villaruel. Asistente de producción: Frida Muenala, Sani Montahuano. Producción de campo: Frida Muenala, Sani Montahuano. Directores invitados: Eriberto Gualinga (Sarayaku), Nixon Andy. Dirección de fotografía: Sani Montahuano, Boloh Miranda, Frida Muenala. Sonido directo: Miguel Imbaquingo. Guión: Tawna, CONFENIAE, Viga Durango. Montaje: Ana Prieto, TAWNA. Montaje adicional: Sergio Venturini. Gráfica: Ana Crespo. Dirección de animación: Ana Crespo. Animación: Kevin Trujillo. Investigación histórica: Patricio Meza Saltos. Textos: Katy Machoa. Investigación archivo: Boloh Miranda Izquierdo, Yanda Montahuano, Vanessa Terán, Karen Toro. Restauración y digitalización: Ronny Albuja. Foto fija: Fabiola Cedillo. Transporte: Silvio Casantuna. Voz introductoria: Mariana Canelos. Traducciones a Kichwa: Enoc Merino Santi. Traducciones a Kichwa: Mariana Canelos. Traducciones a Waorani: Delfín Andy. Traducciones a Shuar: Víctor Ángel Chiriapa Tucupí. Traducciones a Siekopai: Judith Piguaje. Subtitulación: Pedro Soler. Diseño de sonido y mezcla: Nicolás Fernández Pérez. Estudio de postproducción de audio: Ruido EC. Artista de Foley: José Salgado. Color y finalización: Cuarto Blanco. Colorista: Nicolás Andrade. Productor de finalización: Daniel Andrade. Música original: Grecia Albán.

Músicos: Moisés Pauta, Grecia Albán, Felipe Aizaga, Pedro Pablo Villacís. Grabado en: Estudio La Bulla. Mezcal y Máster: Renato Arias.

2. La Consulta Previa Libre e Informada es un derecho fundamental de pueblos indígenas y tribales, reconocido tanto en el Convenio 169 de la OIT como en la Constitución de la República del Ecuador. Establece que los gobiernos deben consultar a los pueblos originarios antes de tomar decisiones que puedan afectarlos, especialmente, en relación con proyectos de desarrollo que impacten sus derechos territoriales, colectivos y culturales que coloquen en riesgo sus medios de vida. Aunque exige participación efectiva basada en prácticas propias de pueblos, en Ecuador su aplicación ha sido deficiente, reducida o manipulada.
3. El caso Chevron-Texaco se inició en 1993, denunció la afectación socioambiental de seis comunidades indígenas y campesinas en la Amazonía ecuatoriana. El caso ha implicado más de tres décadas de litigio y se encuentra en vigencia. Aunque inicialmente una corte ecuatoriana dictó sentencia a favor de los afectados, un juez federal de Estados Unidos anuló la misma. Ha sido uno de los casos más emblemáticos y controversiales en derecho ambiental.
4. En Ecuador, un bloque petrolero es un área geográfica asignada para la exploración y explotación de petróleo bajo control estatal y/o concesión a empresas extractivas transnacionales. Gran parte de los bloques petroleros se asientan sobre territorio de pueblos indígenas y originarios, así como sobre parques nacionales de interés ecológico.
5. Para ampliar sobre sentencias judiciales se puede consultar la plataforma del Observatorio de Conflictos Socioambientales (<https://www.observatoriosocioambiental.info/>) y la plataforma del Observatorio Jurídico de Derechos de la Naturaleza (<https://www.derechosdelanaturaleza.org.ec/casos-ecuador/>).

Referencias

- Acosta, A. (2016). Aporte al debate: El extractivismo como categoría de saqueo y devastación. *Forum for Inter-American Research*, 9(2), 25–33.
- Acosta, A., & Brand, U. (2017). *Salidas del laberinto capitalista. Decrecimiento y postextractivismo*. Fundación Rosa Luxemburg.
- Acosta, A. M. (2020). *Comunicación, poder e interculturalidad en la Amazonía sur*. Universidad Andina Simón Bolívar.
- Apra, G. (2015). *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Ediciones Manantial.

- Cajigas-Rotundo, J. C. (2007). La biocolonialidad del poder: Amazonía, biodiversidad y ecocapitalismo. En S. Castro-Gómez & R. Grosfoguel (Eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 169–194). Siglo del Hombre Editores; Universidad Central; Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos; Pontificia Universidad Javeriana; Instituto Pensar.
- Casetti, F., & Di Chio, F. (2003). *Cómo analizar un filme*. Paidós.
- Castro, A., & Prádanos, L. (2023). Retos estéticos del postdesarrollo: Imaginarios no extractivos y futuros postfósiles en medios culturales andinos. En G. Muller & B. Loy (Eds.), *Post-Global Aesthetics: 21st Century Latin American Literatures and Cultures* (pp. 149–167). De Gruyter.
- Córdova, A. (2011). Estéticas enraizadas: Aproximaciones al video indígena en América Latina. *Comunicación y Medios*, 24, 81–107. <https://doi.org/10.5354/rcm.v0i24.19895>
- Enríquez, J. (2023). Rikuna: Autorrepresentaciones de pueblos indígenas Kichwa en el documental ecuatoriano contemporáneo. *La Cifra Impar. Revista de Estudios de Audiovisuales*, 3, 8–31.
- Escobar, A. (2012). *Una minga para el postdesarrollo: Lugar, medio ambiente y movimientos sociales en las transformaciones globales*. Ediciones Desde Abajo.
- Escobar, A. (2014). *Sentipensar con la tierra: Nueve lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Ediciones Unaula.
- Galán Zarzuelo, M. (2012). *Cine militante y videoactivismo: Los discursos audiovisuales de los movimientos sociales*. Editorial Atrapasueños.
- Gómez-Barris, M. (2017). *The extractive zone: Social ecologies and decolonial perspectives*. Duke University Press.
- González, J. C. (2022). Visualidades y memoria: Hacia un archivo audiovisual de las luchas socioambientales. *Conexión*, 11, 149–169.
- Jelin, E. (2012). *Los trabajos de la memoria* (2a ed.). Instituto de Estudios Peruanos.
- León, C. (2010). *Reinventando al otro: El documental indigenista en Ecuador*. La Caracola.
- León, C. (2017). Hacia una re-conceptualización de las prácticas audiovisuales indígenas. En P. Restrepo, J. C. Valencia, & C. Maldonado (Eds.), *Comunicación y sociedades en movimiento: La revolución sí está sucediendo* (pp. 61–87). CIESPAL.
- León, C. (2023). Indigenous audiovisual practices, post-national discourses and poetics of the small. En D. Coryat, C. León, & N. Zweig (Eds.), *Small cinemas of the Andes: New aesthetics, practices and platforms* (pp. 91–114). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-031-32018-7_5
- Leone, M. (2013). Memoria y pueblos indígenas: Posibilidades y limitaciones de un enfoque. *Prácticas de Oficio. Investigación y Reflexión en Ciencias Sociales*, 11-12, 11–25.
- Magallanes, C. (2016). Hablando de nuestra madre: Videos indígenas sobre la naturaleza y el medio ambiente. En C. Magallanes-Blanco & J. M. Ramos Rodríguez (Eds.), *Miradas propias: Pueblos indígenas, comunicación y medios en la sociedad global* (pp. XX–XX). Ediciones CIESPAL.
- Marcus, G. (2001). Etnografía en/del sistema mundo: El surgimiento de la etnografía multilocal. *Alteridades*, 11, 111–127.
- Martín-Barbero, J. (2017). Visibilidad(es) y visualidad(es). En J. Martín-Barbero & S. Corona (Eds.), *Ver con los otros: Comunicación intercultural* (pp. 44–65). Fondo de Cultura Económica.
- Mora, P. (2012). Poéticas de la resistencia: El video indígena en Colombia. Cinemateca Distrital.
- Mora, P. (2018). *Máquinas de visión y espíritu de indios: Seis ensayos de antropología visual*. Instituto Distrital de las Artes - Idartes.
- Romero, K. (2011). *El cine de los otros: La representación de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano*. Abya-Yala/FLACSO.

- Svampa, M. (2011). Extractivismo neodesarrollista y movimientos sociales: ¿Un giro ecoterritorial hacia nuevas alternativas? En M. Lang & D. Mokrani (Eds.), *Más allá del desarrollo* (pp. 185–217). Fundación Rosa Luxemburg/Abya-Yala.
- Svampa, M. (2019). *Las fronteras del neoextractivismo en América Latina: Conflictos socioambientales, giro ecoterritorial y nuevas dependencias*. Calas Maria Sibylla Merian Center.
- Vanegas-Toala, Y. V. (2020). Comunicación y el giro ecoterritorial en red campo-ciudad. En N. Medranda-Morales & N. Valbuena-Bedoya (Eds.), *Comunicación y ciudad: Lenguajes, actores y relatos* (pp. 123–142). Abya-Yala. <https://books.scielo.org/id/9jbn9/pdf/medranda-9789978105702.pdf#page=125>
- Vanegas-Toala, Y. V. (2021). Etsa-Nantu / Cámara Shuar: Prácticas audiovisuales desde la ecoterritorialidad y el biocentrismo. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 16(2), 76–95. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-2.encs>
- Vanegas-Toala, Y. V. (2023). Eco-Territorial Cinema: An intercultural, translocal, and expanded community process. En D. Coryat, C. León, & N. Zweig (Eds.), *Small cinemas of the Andes: New aesthetics, practices and platforms* (pp. 197–217). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-031-32018-7_10

Sobre los autores:

Yadis Vanessa Vanegas-Toala es Doctora en Comunicación (UPF-Barcelona) y Magíster en Estudios de la Cultura (UASB-E). Investigadora en movimientos sociales, ecología política y prácticas comunicacionales. Docente en la UPS (Quito) y coordinadora del grupo “Comunicación y Derechos”. Premio Mejor Tesis Doctoral en Bienestar Planetario 2022 y Premio Extraordinario de Tesis Doctoral 2024.

Christian León es Doctor en Ciencias Sociales (UBA - Argentina) y magíster en Estudios de la Cultura (UASB-E). Investigador en visualidad, colonialidad, memoria y cultura popular. Docente y director en la UASB-E. Autor de varios libros y artículos sobre audiovisual, crítica cultural, musealidad y documental indigenista.

¿Cómo citar?

Vanegas-Toala, Y., & León, C. (2025). Cine eco-territorial, memoria y extractivismo en la Amazonía ecuatoriana. *Comunicación y Medios*, 34(51), 65–77. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2025.76553>