

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Maestría de Investigación en Comunicación

Mención en Visualidad y Diversidades

La naturaleza desde la mirada en el cine indígena

**Estudio de cinco películas producidas por la organización CHIRAPAQ en
comunidades quechuas de Ayacucho, Perú**

Ralp Teófilo León Arias

Tutor: Christian León Mantilla

Quito, 2025

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional		
	Reconocimiento de créditos de la obra	
	No comercial	
	Sin obras derivadas	
Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia		

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Ralp Teófilo León Arias, autor del trabajo intitulado “La naturaleza desde la mirada en el cine indígena. Estudio de cinco películas producidas por la organización CHIRAPAQ en comunidades quechuas de Ayacucho, Perú”, mediante el presente documento dejo 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 Investigación en Comunicación 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.

30 de setiembre de 2025

Firma:



Resumen

En el Perú, los medios de comunicación masiva construyen representaciones sobre los pueblos indígenas de los andes y sobre la naturaleza desde lo subalterno y la diferencia colonial, incluso en el intento de incluirlos dentro de las lógicas del Estado nación. Por ello, estas representaciones constituyen un tipo de colonialidad del ver, pues continúan estableciendo la jerarquización de la relación entre las formas de ver hegemónicas y las subalternas. Dichas narrativas niegan o banalizan prácticas y saberes comunitarios ancestrales ligadas a su relación con la Pachamama y fomentan el reemplazo de estos, para alentar la productividad en la agricultura, el manejo del agua y el consumo que profundizan la crisis ambiental en los diferentes territorios. Al mismo tiempo, en los últimos años el acceso masivo a dispositivos audiovisuales permite nuevas miradas desde lo subalterno, como la mirada del cine indígena. La presente investigación busca mostrar cómo el cine indígena hecho por jóvenes quechuas contiene miradas que rescatan la sabiduría indígena y expresan la naturaleza de manera autónoma desde sus imágenes y voces propias. Para dicho fin, se analizan cinco cortometrajes producidos por jóvenes quechuas de Ayacucho, Perú que participaron de los procesos de cine promovidos por CHIRAPAQ Centro de Culturas Indígenas del Perú, organización que promueve la comunicación indígena por más 35 años. Las películas propuestas para el análisis son *Minkakuy* (2015), *Sara Mama* (2020), *Sisa Yuyo* (2021), *Yakuqa Kawsaymi* (2022) y *Kutikamuy* (2021). Se analiza y cointerpreta, junto a las y los realizadores de las películas, la mirada respecto de la naturaleza a partir de las interrelaciones subjetivas en sus comunidades y los conocimientos andinos que les permiten establecer una relación con la naturaleza diferente a la que se impone desde la modernidad capitalista. También se analiza las intersubjetividades expresadas en la construcción audiovisual de las películas, el uso y apropiación del dispositivo cinematográfico para la prolongación de memoria colectiva como acción y práctica viva y de identidad, y el pensamiento, sensación y acción de los pueblos quechuas sobre la Pachamama, reconociendo al cine indígena como enunciados que nacen de la mirada y la corporizan para expresar la naturaleza desde la visualidad de las y los realizadores quechuas.

Palabras clave: mirada, naturaleza, cine indígena, colonialidad del ver, representación de lo andino, identidad, memoria colectiva, Pachamama y Madre Tierra

A Moxo, por el amor y sostén en todo el proceso de investigación y por recordarme siempre que la *esperanza es el sueño de los despiertos* (Aristóteles)

Agradecimientos

A la organización CHIRAPAQ, a su presidenta Tarcila Rivera Zea, al hermano Néstor Casafranca, a Bladimir Ávila Urbano, a Soledad Carrasco, a Nélida Rojas, a Shandy Gómez Sulca y a Dayvis Cerón. A todas y todos los colaboradores y acompañantes del proceso de cine y comunicación indígena que CHIRAPAQ impulsa para contribuir a la autonomías y soberanía audiovisual de los pueblos originarios del Perú.

A mamá María Arias Bulnes por compartirme su vida fortaleciendo la mía. A papá Teófilo León Basilio por la garra crema y el pundonor al existir. A Milena por alentarme durante muchos años con confianza, cariño y alegría.

A Marco y Bereniz por la alegría y complicidad en el cine y en el arte de la amistad. A lxs compañerxs de la maestría, por inspirar y acompañar en la oscuridad.

Tabla de contenidos

Figuras.....	13
Introducción.....	15
Capítulo primero Mirada, cine indígena y naturaleza.....	19
1. Miradas del cine indígena en el Perú	19
2. Estado de la cuestión.....	21
3. Mirada	23
4. Colonialidad del ver	25
5. Cine indígena.....	27
6. Enunciación audiovisual.....	29
7. Naturaleza-Madre tierra-Pachamama	31
8. Acopio y procesamiento de información.....	33
Capítulo segundo La mirada en el cine indígena producido por CHIRAPAQ	35
1. CHIRAPAQ y el derecho a la comunicación de los pueblos indígenas	35
2. Aproximación al cine indígena producido por CHIRAPAQ	36
3. El cine indígena en cinco cortometrajes producidos por CHIRAPAQ.....	37
4. Descripción de la mirada en cinco películas producidas por CHIRAPAQ	39
4.1. Sisa Yuyo (2017).....	39
4.2. Sara Mama (2021)	45
4.3. Minkakuy (2015).....	53
4.4. Yakuqa Kawaysami (2022).....	61

4.5. Kutikamuy (2021).....	67
Capítulo tercero La mirada acerca de la naturaleza en el cine producido por CHIRAPAQ.....	77
1. Sabiduría de personas mayores	77
2. Oralidad como memoria	82
3. Diálogo intergeneracional	86
4. Enunciación audiovisual para expresar la naturaleza	90
5. La mirada acerca de la naturaleza desde las y los realizadores.....	97
6. A manera de debate: ¿Existe una mirada propia del cine indígena?	100
Conclusiones.....	103
Obras citadas.....	107
Anexos	111
Anexo 1. Mapa del Perú.....	111
Anexo 2. Mapa de la región Ayacucho	112
Anexo 3. Guía de preguntas a profundidad y elicitación	113
Anexo 4. Fotografías de elicitación con Nélida Rojas y Shandy Gómez	114

Figuras

Figuras 1 y 2. Fotogramas de <i>Sisa Yuyo</i> que contienen planos generales y conjuntos.....	38
Figura 3. Fotograma de <i>Sisa Yuyo</i> que muestra restos incas debajo de la iglesia colonial.....	40
Figura 4. Fotograma de <i>Sisa Yuyo</i> , plano conjunto que muestra el recojo del sisa yuyo.....	40
Figuras 5 y 6. Fotogramas de <i>Sisa Yuyo</i> , planos detalle de flores de sisa yuyo.....	41
Figuras 7 y 8. Fotogramas de <i>Sisa Yuyo</i> , planos detalle y planos conjuntos.....	43
Figura 9. Fotograma de <i>Sara Mama</i> planos conjuntos con la comunidad en colectivo..	45
Figuras 10 y 11. Fotogramas de <i>Sara Mama</i> planos detalle de pago a la tierra.....	46
Figuras 12 y 13. Fotogramas de <i>Sara Mama</i> sobre el aprender haciendo.....	48
Figuras 14 y 15. Fotogramas de <i>Sara Mama</i> , planos detalle de relación manos y maíz.....	50
Figuras 16 y 17. Fotogramas de <i>Minkakuy</i> con planos inicial y final de la primera escena.....	54
Figuras 18 y 19. Fotogramas de <i>Minkakuy</i> con plano general y primer plano.....	55
Figura 20. Fotograma de <i>Minkakuy</i> con Felicitas conversando con las realizadoras.....	56
Figuras 21 y 22. Fotogramas de <i>Yakuqa Kawsaymi</i> en clave baja.....	61
Figura 23. Fotograma de <i>Yakuqa Kawsaymi</i> con Norma en medio de la Madre Naturaleza.....	62
Figuras 24 y 25. Fotogramas de <i>Yakuqa Kawsaymi</i> metáfora del trabajo colectivo.....	64
Figura 26. Fotograma de <i>Yakuqa Kawsaymi</i> con plano detalle de mano y cactus de tuna.	64
Figura 27. Fotograma de <i>Kutikamuy</i> con plano entero de Shandy en riachuelo.....	66
Figuras 28 y 29. Fotogramas de <i>Kutikamuy</i> con planos de Shandy y su abuela Tiofila..	69
Figura 30. Fotograma de <i>Kutikamuy</i> con plano de Daniel en la cocina.....	70

Introducción

La mirada es un acto de construcción de sentido que genera subjetividades. En el Perú, las miradas sobre lo andino en el cine y los medios masivos han dialogado con la “irrupción de lo popular hacia los centros hegemónicos de poder” descrita por Martín Barbero (1987, 177), donde los migrantes andinos se insertan en el espacio urbano para posicionar sus demandas, reivindicaciones y apropiarse de diversos dispositivos sin renunciar a su cosmovisión. Este proceso generó hibridaciones culturales en el interior de una misma sociedad en “códigos y relatos muy diversos, conmocionando así la experiencia que hasta ahora teníamos de identidad” (Martín-Barbero y Corona Berkin 2017, 46). Sin embargo, estas hibridaciones no coexistieron en igualdad de condiciones, pues los distintos grupos culturales y sus diversas subjetividades, a pesar de tener imaginarios visuales distintos entre sí, “están circunscritos a la misma lógica universalizante de la modernidad/colonial” (Barriandos 2011, 14), que deriva en el régimen escópico moderno.

Este régimen visual hegemónico ha absorbido y/o estereotipado la diversidad andina, y en las producciones audiovisuales se fue construyendo la mirada sobre lo quechua y sobre la naturaleza desde la “diferencia colonial” (Barriandos 2011). Esto se evidencia en producciones comerciales, como la película *Hasta que nos volvamos a encontrar* (Ascenzo 2022, 96:00), donde la cultura andina es banalizada y utilizada como un simple adorno, o en los noticieros que parodian rituales andinos.

En el contexto descrito, esta investigación busca examinar producciones que se contraponen a dicha mirada hegemónica, como son los cinco cortometrajes objetos de estudio y que fueron producidos por la organización CHIRAPAQ: *Minkakuy* (2015), *Sara Mama* (2020), *Sisa Yuyo* (2021), *Yakuqa Kawsaymi* (2022) y *Kutikamuy* (2021). El objetivo es analizar la mirada en estas películas, realizadas por jóvenes quechuas, para describirla y comprender cómo expresan la naturaleza en sintonía con el pensamiento andino. Estas películas fueron producidas en los distritos de Vilcas Huamán, Pujas y Accomarca de la región Ayacucho en el Perú (Anexos 1 y 2).

Los cinco cortometrajes fueron seleccionados por los siguientes motivos: 1) Sus realizadores son jóvenes quechuas de los Andes peruanos, identificados con su cultura, que participaron en las películas promovidas por la organización CHIRAPAQ. 2) Abordan el tema de la naturaleza desde la reflexión y sabiduría tanto de los protagonistas

quechuas que viven en las comunidades, como de las y los propios realizadores. Asimismo, esta selección se justifica por la experiencia de quien escribe, con más de 20 años trabajando procesos de cine con jóvenes quechuas. Dicha trayectoria permitió una reflexión sobre el diálogo intergeneracional y las prácticas colectivas en torno a la naturaleza, similar a la propuesta de CHIRAPAQ, lo que invita a debatir sobre las formas cinematográficas propias de estas poblaciones.

La relevancia de este estudio radica, precisamente, en la comprensión de la mirada en el cine indígena que expresa la naturaleza con formas propias y acorde con la cosmovisión quechua. Así, el estudio invita a reflexionar si el cine indígena se puede conceptualizar desde las maneras particulares del lenguaje cinematográfico que lo definan distinto a otros cines. Esto se debe a que muchos otros estudios sobre cine indígena en Perú se han centrado en el valor de la interculturalidad o en la agencia y el activismo político, sin tomar en cuenta cómo el cine es usado por jóvenes indígenas para construir una mirada propia y alternativa a las representaciones atravesadas por la matriz de la modernidad/colonialidad. Finalmente, aporta al debate sobre la necesidad de políticas culturales que fomenten la expresión artística de los pueblos indígenas desde sus propias miradas. Al analizar su relación armónica con la naturaleza, se ofrece una perspectiva vital para el contexto social peruano.

La pregunta central que guía esta investigación es: ¿qué tipo de mirada plantea el cine indígena de CHIRAPAQ de Ayacucho respecto a la naturaleza? Para responderla, se busca describir la mirada en las formas y contenidos cinematográficos de las películas, y co-interpretar junto a las y los jóvenes realizadores quechuas la mirada acerca de la naturaleza.

La investigación se organiza en tres capítulos. El primero: *Mirada, cine indígena y expresión de la naturaleza*, revisa el contexto del cine sobre lo indígena en Perú a fin de encontrar puntos en común con el cine producido por la organización CHIRAPAQ; presenta el estado de la cuestión y desarrolla el marco teórico con conceptos clave como “mirada”, “colonialidad del ver”, “cine indígena”, “enunciación audiovisual” y “la naturaleza desde el pensamiento quechua”. También se detallan las metodologías utilizadas: análisis cinematográfico, entrevistas a profundidad y elicitación.

La mirada en el cine indígena producido por CHIRAPAQ, es el segundo capítulo que describe la mirada desde las formas y contenidos de los cinco cortometrajes, enfocándose en temas como la alimentación, la relación con el campo, las prácticas tradicionales y la identidad. Este capítulo permite identificar elementos de la mirada en

las películas. El tercer capítulo, denominado *La mirada acerca de la naturaleza en el cine producido por CHIRAPAQ*, analiza y co-interpreta junto a las y los cineastas quechuas los elementos que construyen la mirada y su forma de expresar la Pachamama a través de la enunciación audiovisual. El trabajo concluye con la presentación de las conclusiones, las referencias bibliográficas y los anexos.

Capítulo primero

Mirada, cine indígena y naturaleza

1. Miradas del cine indígena en el Perú

Esta investigación se centra en cómo es la mirada sobre la naturaleza en cinco películas producidas por jóvenes quechuas de la organización CHIRAPAQ en Ayacucho, Perú: *Minkakuy* (2015), *Sara Mama* (2020), *Sisa Yuyo* (2021), *Yakuqa Kawsaymi* (2022) y *Kutikamuy* (2021). El estudio analiza cómo la enunciación audiovisual de estos realizadores se elabora antes, durante y después de la producción, y cómo la mirada a través de dicha enunciación expresa la naturaleza desde su cosmovisión.

Para comprender este enfoque, es crucial diferenciar el cine de CHIRAPAQ de dos modelos históricos en Latinoamérica: el cine indigenista peruano y el cine indígena de *Vídeo nas Aldeias* (VNA) en Brasil.

El Cine Indigenista Peruano¹ buscó mostrar a los pueblos indígenas de una manera diferente a la de los medios masivos. Las películas de la Escuela del Cusco en los años cincuenta, como *Kukulí* (Figuerola, Nishiyama y Villanueva 1961, 60:03) fueron pioneras en esta aproximación. Este cine sobre los indígenas supuestamente oculta al cineasta quien se presentaba como un observador neutro y objetivo. Las películas de la Escuela del Cusco y años después, las películas del cusqueño Federico García Hurtado propusieron acercamientos estéticos innovadores en su quehacer con una mirada de autor y formas de producción que involucraban la participación directa de comuneras y comuneros en sus películas, con el fin de reivindicar la vida y luchas de las poblaciones andinas.

En el año 1972, el gobierno militar del Perú liderado por el General Juan Velasco Alvarado promulgó, tras la gestión y lucha del gremio cinematográfico de la época, la Ley 19327 denominada Ley de Fomento de la Industria Cinematográfica Peruana². En el

¹ Las películas de la Escuela del Cusco y del Cine Club Cusco, fundados en 1955 tuvieron “un carácter de un indigenismo cinematográfico, al instituirse en lo fílmico una tendencia que había proliferado y tenido su principal auge en la literatura y pintura casi 30 años antes” (Quinteros Meléndez 2019, 135).

² El fomento de la producción cinematográfica en el marco de ley 19327 se basó en “al aplicación de incentivos tributarios. El Estado renunció al impuesto que gravaba a las entradas cinematográficas en favor de las producciones nacionales. Así, si la empresa productora exhibía una cortometraje, que debía acompañar en forma obligatoria la proyección comercial de toda películas extranjera, era beneficiada con el equivalente al 25% del impuesto que gravaba el valor de la entrada. Si exhibía un largometraje, el productor recibía el equivalente al íntegro del impuesto” (Bedoya 1995, 187-88).

interés de que el cine sirviera para fortalecer las políticas promovidas por el gobierno militar y gracias a un fuerte sentido crítico social por parte de cineastas de la época, esta ley permitió que se produjeran películas que buscaban la reivindicación de grupos excluidos y la promoción de la identidad nacional poniendo énfasis en la herencia y lucha de los pueblos andinos del país. En ese contexto, las películas de Marianne Eyde, Nora de Izcue, Jorge Suárez o Jorge Vignati se acercaron a las comunidades indígenas con formas y prácticas similares a las producciones indigenistas de la Escuela del Cusco, pero muchas veces, sus películas estaban trastocadas por los lineamientos del gobierno militar en la administración de la ley de cine, que según Ricardo Bedoya (1995), “no tardó en revelarse como supeditada a una política general del Estado orientada a controlar la actividad de los medios de comunicación” (189). La representación de lo andino en estas películas que Bedoya (1995) denomina *cine campesino* fue a través un “acercamiento desprejuiciado, ‘inocente’, a ritos y costumbres, fiestas y tradiciones, rostros y modos de vida hasta entonces ausentes del cine nacional” (208)

Estas producciones buscaron contraponerse a las representaciones sobre los quechuas que se realizaban desde las miradas hegemónicas de la época. Sin embargo, al igual que la Escuela del Cusco, siempre fue el cineasta quien construía el relato sobre los indígenas, a pesar de contar con la participación de las comunidades. A pesar de su valor histórico, el cine indigenista o el llamado cine campesino y sus formas de producción se diferencian de la praxis del cine producido por CHIRAPAQ, denominado cine indígena, pues, entre otras características, se produce desde y con las propias comunidades.

Este cine, más bien, es análogo a la experiencia de Vídeo nas Aldeias (VNA) en Brasil. Fundado en 1986, VNA comenzó a formar a cineastas indígenas a partir de 1997 para que pudieran producir sus propias obras que “son filmadas y dirigidas [...] con espíritu de colaboración continua, especialmente durante las fases de revisión, traducción y edición.” (Lacerda 2018, 2). Este proyecto busca fortalecer la identidad de los pueblos y defender sus territorios y culturas a través de recursos audiovisuales. En VNA, la mirada se construye desde un “ethos amerindio [a partir de una] actitud política, ética y estética que debe estar abierta al potencial de transformación y a lo radicalmente nuevo” (2). Por ello, las películas de VNA son una contranarrativa a los relatos etnográficos e indigenistas tradicionales. Las películas de CHIRAPAQ siguen una propuesta y organización similar a la de VNA. Su mirada se construye desde dentro de la comunidad, en contraposición a los relatos externos que se han producido históricamente sobre los pueblos indígenas.

El acceso a las nuevas tecnologías audiovisuales ha democratizado la producción de imágenes, permitiendo que las miradas desde visualidades históricamente subalternizadas, como las de las poblaciones indígenas, emerjan. Sin embargo, es importante recalcar que la imagen propia de estos pueblos no nació con la tecnología audiovisual. Por siglos, los pueblos andinos han interactuado con imágenes sobre sí mismos que expresan sus formas de ser y estar con otros, creando significados y prácticas visuales que son parte de su cultura. Esto debido a que toda imagen “mora en el pensamiento colectivo del grupo social, indica las características sobre el asentamiento humano, especialmente: su cosmogonía, sus creencias, su percepción del mundo como identidad visual uniforme” (Bermúdez 2010 citado en Marquina 2016, 91). La potencia de estas imágenes (Mitchell 2014) permiten establecer relaciones que construyen miradas más allá de la representación inicialmente ofrecida. Esta dinámica entre las imágenes y los sujetos que miran y se dejan mirar está precedida por una intencionalidad de acercarse al objeto para apreciarlo; es decir, por la decisión de construir una mirada propia desde su cosmovisión.

Por lo tanto, el objetivo de esta investigación es explorar cómo esta mirada, corporizada en la enunciación audiovisual, expresa la naturaleza. Para profundizar en este análisis, la investigación se apoyará en un examen detallado del estado de la cuestión y el marco teórico que la sustentan.

2. Estado de la cuestión

Diversas investigaciones han analizado la construcción de sentidos visuales desde una perspectiva decolonial, donde los pueblos indígenas se apropian de los dispositivos audiovisuales para crear sus propias narrativas. Sarely Martínez y Zaira Coutiño (2019, 49) investigan el cine documental comunitario en Chiapas, México, destacando que su objetivo principal es construir mensajes alternativos que se opongan a la visión homogeneizadora de los medios comerciales. “Actualmente, los documentalistas indígenas chiapanecos registran temas variados, pero relacionados con la vida y preocupaciones de sus comunidades”. Las autoras examinan las profundas relaciones de los cineastas indígenas con sus comunidades como protagonistas colectivos y participan activamente en la creación de la memoria colectiva, pues afirman que “la voluntad de escuchar las propuestas de ancianos, autoridades y habitantes, [...] ha desarrollado entre los documentalistas una conciencia de trabajo colectivo con los miembros de su

comunidad” (2019, 51). Este es un aspecto clave que se alinea con los conceptos de mirada y cine indígena explorados en esta investigación.

Catalina Unigarro Solarte (2010, 53) investiga el cine indígena como una forma de agencia política que “expresa el entrecruzamiento entre una práctica política y una propuesta estética como el cine o el video”. Su investigación enfatiza el potencial del cine para ejercer resistencia y reivindicar posturas políticas a través de la imagen. La apropiación de las herramientas audiovisuales por parte de los pueblos indígenas permite crear contranarrativas que se enfrentan a los discursos racistas y clasistas de los medios masivos. Si bien Unigarro (2010) coincide en que la agencia es un componente fundamental del cine indígena, esta investigación explora, además, cómo las formas cinematográficas específicas de este cine corporizan una mirada que es propia, política y estética.

Claudia Magallanes (2016, 136) se ha aproximado a la visión de la naturaleza en el cine indígena, señalando que “los videos documentales indígenas [...] abarcan [...] el reconocimiento del saber tradicional indígena como válido, necesario y como elemento clave de su vida diaria y de su lugar en el mundo”. La autora utiliza el análisis del discurso para identificar argumentos en favor de las luchas por los derechos de los pueblos indígenas, reconociéndolos como expertos en sus propios asuntos ambientales. Sin embargo, la presente investigación busca ir más allá del argumento político porque propone explorar la naturaleza desde una perspectiva diferente, comprendiendo la mirada en el cine indígena a través de la subjetividad diversa de los realizadores, no solo desde sus convicciones políticas. Además, se argumenta que el enfoque de Magallanes podría ser insuficiente, ya que reduce a la Madre Tierra a un objeto dependiente de lo que las personas dicen de ella, lo cual no capta la complejidad del vínculo y de la filosofía andina sobre la Pachamama.

Andrés Urrego (2020, 64) analiza cómo se forma la mirada en la comunicación audiovisual comunitaria en Colombia. Critica las miradas hegemónicas que influyen en las relaciones sociales y propone que la comunicación audiovisual comunitaria puede generar “resistencias y otros modos de ejercicio del poder”. El acceso a las herramientas de producción audiovisual desde finales del siglo XX ha permitido el surgimiento de esta comunicación como una forma de resistencia a los regímenes visuales hegemónicos. Esta reflexión sobre el carácter comunitario del audiovisual indígena es un punto de partida fundamental para esta investigación.

Finalmente, Alberto Arce Villalobos (2019, 67) analiza los talleres de producción audiovisual para jóvenes en Costa Rica, planteando que el proceso de creación de mensajes propios es una herramienta de empoderamiento. Este proceso permite a los grupos históricamente subalternizados “reconocerse en los discursos mediáticos y romper con las construcciones visuales hegemónicas”. Esta concepción de la creación audiovisual es clave para la reflexión sobre la mirada que se construye desde los pueblos indígenas, grupos que han sido subalternizados históricamente por la diferencia colonial.

3. Mirada

Eduardo de Estal (2010, 15-6) considera que la mirada es una operación compleja y subjetiva que “combina la voluntad y la acción de poner la vista en relación excluyente con un determinado objeto cuyo interés precede [...] a su visión”. Mirar implica que la vista, como agente óptico fisiológico, se fije en un objeto, excluyéndolo del resto del campo visual. Este acto de discriminación es subjetivo y cargado de experiencia, lo que convierte la mirada en un agente de conocimiento que crea imágenes para expresar pensamiento y emociones a partir de la posición del sujeto frente a lo que mira. Esta posición, a su vez, establece una perspectiva específica como un “dispositivo geométrico-político que impone un modo de entender la espacialidad” (18). En el cine, la mirada se construye en la decisión de quien mira sobre lo que filmará desde una espacialidad y posición que expresa el encuadre.

Català Domènech (2012, 3) complementa esta idea al sostener que la mirada discrimina elementos de la realidad para traducirlos en una expresión, un lenguaje que posee “una primera fase iconográfica, en la que se construye para la vista una realidad visual paralela y manipulable”. Por lo tanto, la mirada le da sentido al universo visual, trascendiendo la representación y estableciendo un puente simbólico que amplía significados y sensaciones. La mirada, en definitiva, es una construcción de la experiencia que da cuerpo a los elementos captados de la realidad en imágenes a través del lenguaje.

Por su parte, Mirzoeff (2016) sostiene que la mirada no es única ni se encuentra en estado puro, es activa, situada y mediada por una multiplicidad de factores biológicos, cognitivos, culturales, sociales, políticos, por la memoria y el conocimiento del mundo. La mirada está relacionada con el sujeto visual, sus vínculos culturales y su lugar en el mundo que se transforma en el tiempo. Asimismo, Ardèvol Piera y Muntañola Thornberg (2004, 18), afirman que “cada imagen corporaliza una forma de mirar”, influenciada por lo que hemos aprendido ubicados en un tiempo específico. Además, Walker y Chaplin

(2002, 135) consideran que las miradas de los artistas estarán “influidas por su propia historia y personalidad, por su práctica previa y por su conocimiento del arte del pasado”. El mirar, entonces, nos permite acceder a nuevas formas de conocimiento y prolongar la creación de imágenes en espacio y tiempo.

El acto de mirar nos enfrenta a la multiplicidad de otras miradas, obligándonos a cuestionarnos cómo somos mirados; Didi-Huberman (2017, 13) sintetiza esto al escribir que “lo que vemos no vale -no vive- a nuestros ojos más que por lo que nos mira”. De esta manera, las formas de mirar crean sentidos y posibilitan el intercambio de subjetividades.

Walker y Chaplin (2002, 134) identifican cuatro formas en que la mirada construye sentido con imágenes: la mirada de quienes enuncian, aquella que se ejerce “hacia el motivo o escena que se está grabando. [...] engloba las miradas de todos aquellos artistas que han escudriñado la naturaleza para hacer imágenes representativas”; las miradas intercambiadas por los personajes en la imagen, la mirada de espectadores de la imagen y la mirada de la imagen hacia los espectadores.

Mirzoeff (2016, 31) considera que la mirada es un acto recíproco y político que reivindica la autonomía y un sentido de colectividad porque en la mirada “debemos construirnos los unos a los otros o fracasará sin remedio”. En este sentido, el cine indígena de la organización CHIRAPAQ es un ejemplo de esta mirada mutua, donde realizadores y espectadores construyen sentidos y subjetividades colectivas a través de sus interacciones con las películas expresando sus cosmovisiones.

La mirada, en su interacción con multiplicidad de otras miradas, es susceptible de regulación y ha dado lugar a regímenes visuales que prohíben ciertas miradas. Un ejemplo histórico es el régimen visual colonial, donde la imagen sirvió para reproducir una mirada eurocéntrica que representaba a las poblaciones indígenas y afros como salvajes sin alma y de esa manera se justificaba su racialización y sometimiento (Barriendos 2011). A pesar de los procesos de emancipación, estos regímenes visuales hegemónicos persisten en la actualidad a través de los medios masivos, la publicidad y las redes sociales que reproducen sentidos comunes esencialistas. Esto debido a que cuando miramos “seleccionamos, de modo consciente o no, lugares de enunciación contruidos y asignados como posiciones sociales: la mirada patriarcal, la mirada de la clase dominante, etc.” (Abril 2012, 28). Así, la cultura visual occidental ha arrinconado el concepto de “imagen-mirada [...] para permitir que se impusiera una concepción de la imagen cercana

a la visión, es decir, que fuera inocua [y objetiva]” (Català Domènech 2012, 5) cuando en realidad siempre está mediada por un lugar de enunciación.

En conclusión, la mirada conforma imagen y se expresa desde lugares de enunciación subjetivos y diversos para la comprensión del mundo en espacios y tiempos específicos. La mirada puede ser regulada, prohibida o perseguida de acuerdo a cómo se mueven las lógicas de poder en los discursos visuales en contextos histórico determinado.

4. Colonialidad del ver

El fin de la Colonia como régimen político no erradicó su estructura principal: la colonialidad. Aníbal Quijano (2019, 151) define la colonialidad como “uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación étnico/racial de la población” que organiza las relaciones sociales. Estas jerarquías a partir de la idea de raza persisten en las sociedades actuales regidas por el libre mercado, donde la matriz de la colonialidad aún establece los parámetros de las diversas relaciones de poder entre las personas³.

A partir de esta idea, Barriandos (2011, 15) desarrolla el concepto de colonialidad del ver como aquella “matriz de colonialidad que subyace a todo régimen visual basado en la polarización e inferiorización entre el sujeto que observa y su objeto [o sujeto] observado”. La colonialidad del ver está en las representaciones de los pueblos indígenas a lo largo de la historia, creando regímenes visuales que justifican su dominación y racialización. Estas imágenes “se convirtieron en una potente maquinaria visual destinada no sólo a negar moral, política y ontológicamente la humanidad indígena, sino también a promover su inferiorización corpopolítica” (20). Por ello, la colonialidad del ver es un elemento clave de la modernidad, junto con la colonialidad del poder, el ser y del saber.

La colonialidad del ver opera mediante “superposiciones, derivaciones y recombinaciones heterárquicas” (Barriandos 2011, 16) en representaciones que sostenían la dominación. Por ejemplo, la Colonia aceptó la mirada del *buen salvaje* sobre su propia cultura siempre y cuando no se saliera de los lineamientos impuestos y aceptara un cierto

³ Aníbal Quijano (2019) explica que la colonialidad del poder se constituía a partir de la heterogeneidad histórico-estructural, es decir, que la matriz donde se sustenta la colonialidad tienen que ver con las diversas formas de explotación y racialización presentes en la estructura social de la Colonia, pero que siguen vigente y se actualizan hasta hoy: La explotación indígena en las minas, la esclavitud, la racialización de los cuerpos, la destrucción del territorio por parte del gran capital, la explotación del cuerpo de las mujeres, dan forma a esa heterogeneidad histórico-estructural que le permite a la colonialidad del poder trascender a dicha época, en las formas más complejas del capitalismo moderno.

control civilizatorio. La cultura visual dominante, en lugar de reconocer las visualidades de los pueblos subalternizados, las condena al olvido y “por medio de las múltiples y combinadas discriminaciones y jerarquizaciones de la modernidad-colonialidad terminan perdiendo su capacidad de significar convirtiéndose en un puro objeto significado” (León 2022, 76).

En la actualidad, estos regímenes visuales se actualizan y constituyen “la matriz heterárquica de poder a partir de la cual operan en la actualidad la colonialidad del ver y el racismo epistemológico” (Barriendos 2011, 15). Los medios masivos, la publicidad, el arte y el cine a menudo reproducen retóricas visuales que evidencian el racismo y clasismo estructural. Por ejemplo, la defensa de los derechos de los pueblos indígenas a menudo se enmarca en la metáfora del salvaje que se opone al progreso, manteniendo así una visualidad eurocéntrica.

Además, la colonialidad del ver se sustenta en una contradicción epistemológica: reconocer la existencia del cuerpo indígena dentro del territorio conquistado, y al mismo tiempo es un *no-ser*, por fuera de los patrones de la modernidad (Barriendos, 2011). Esta paradoja se actualizó en el siglo XX, especialmente en las ciencias sociales y el cine etnográfico, donde se buscaba una supuesta objetividad visual, con la idea de que el investigador se hiciera invisible, adoptando una mirada descorporizada que pretendía capturar la realidad.

Barriendos (2011, 21) describe esta práctica como una “doble imbricación antropófaga”: el consumo objetivo del sujeto observado y la autocanibalización de la mirada etnográfica. Esta estrategia visual/ontológica hace aparecer al “objeto salvaje, el no-ser [...], y, al mismo tiempo, el hacerse desaparecer como sujeto de la observación”. La existencia del otro es negada, ya que solo puede ser visto a través de la mirada del observador, garantizando su superioridad racial o clasista.

Durante mucho tiempo, el cine etnográfico y algunas prácticas de cine comunitario intentaron esta aproximación, usando la cámara como un dispositivo neutro para capturar una supuesta autorepresentación de los pueblos. Sin embargo, no tomaban en cuenta la implicancia de la performatividad de los observadores; la “verdad ocular del haber ‘estado ahí’” (Barriendos 2011, 24) que se presenta a través de estas miradas coloniales niega la ontología del otro, transformándolo en un estereotipo generalizado.

Para contrarrestar esta situación, Barriendos (2011) sugiere que es necesario buscar epistemologías otras de la visualidad que desafíen los paradigmas escópicos hegemónicos y cuestionen la colonialidad del ver. Para ello, es necesaria la crítica a los

esencialismos, a las identidades uniformizadas y al desprecio por cosmovisiones diversas que impone la colonialidad y así construir otras visualidades. En este contexto, la mirada acerca de la naturaleza en el cine indígena se presenta como una vertiente que cuestiona la verdad ocular de la colonialidad del ver, con sus principios epistemológicos y ontológicos; y las retóricas basadas en el régimen visual eurocéntrico.

5. Cine indígena

La Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI) define al cine indígena como una práctica audiovisual con un fuerte compromiso en dar voz y visibilidad a la cultura, cosmovisión y luchas de los pueblos originarios. Según Amalia Córdova (2011), implica que exista un alto grado de participación y fomenta la autorrepresentación y el desarrollo de estos pueblos. Christian León (2016, 21) lo entiende como una “cualidad que se distingue por las buenas prácticas y [...] representación respetuosa de los pueblos indígenas, haciendo hincapié en la agencia y la voz de los pueblos indígenas en las obras”.

El cine indígena para Natalia Möller (2018) es una retórica visual donde el sujeto indígena se apropia del dispositivo audiovisual para construirse como un sujeto colectivo. Se mira a sí mismo y a su comunidad, para prolongar memoria e identidad. Aunque las películas puedan ser realizadas por individuos, la creación es intrínsecamente colectiva, ya que la comunidad y las cosmovisiones sobre sus territorios participan activamente.

Este cine subvierte las convenciones del cine etnográfico o indigenista “por medio de una perspectiva invertida en el que la voz de autoridad proviene ‘desde adentro’, es decir desde aquella posición que ocupan tradicionalmente informantes, cuerpos racializados y *otros*” (Möller 2018, 277 énfasis añadido). De esta forma, el cine indígena tiene una “relación beligerante con los relatos e imaginarios asentados sobre los indígenas” (277) producidos desde afuera. En el cine indígena, la mirada parte desde adentro del sujeto colectivo que enuncia; en esa línea, Sakol Keraj (2014, 23) considera que el cine indígena es una “práctica transformadora y [de] ruptura discursiva [...] un campo autónomo e independiente de la producción medial” y así, este cine permite a las comunidades vincular sus narrativas históricas con un mundo más amplio, reconstruyendo identidades y creando intersubjetividad entre generaciones.

El cine indígena se basa en el trabajo colectivo, contraponiéndose al *yo autoral* del cine tradicional y permite dinámicas de miradas alternativas de representación cultural, de acuerdo a Mora (2014). Por su parte, Claudia Magallanes (2016, 134) sostiene

que el involucramiento de los pueblos indígenas en la realización de una película “contribuye a equilibrar las relaciones de poder”. Según Möller (2018, 279) esto sucede debido a que el sujeto colectivo en el cine indígena “conscientemente produce colectividad e identidad en pos de elaborar hegemonía”. Por ello, para León (2017, 64) el cine indígena está vinculado a procesos locales heterogéneos y de resistencia autónoma “que construyen una diversidad de culturas audiovisuales indígenas”.

Esta dimensión política del cine indígena contribuye a la “constitución de modos de existir y de habitar, a la apertura de posibilidades de vida” (Mora 2014, 58). Las películas se convierten formas de visibilizar la existencia de los pueblos indígenas “para la defensa de la vida con un ideal de cambio en los paradigmas civilizatorios de nuestra sociedad” (29) para la negociación de ideas sobre soberanía, ciudadanía y desarrollo.

Así, el cine indígena se aleja de las prioridades comerciales y de los juicios artísticos de la industria. Su trabajo colectivo permite que las comunidades participantes construyan “su imagen pública [...] y hacer visibles ellas mismas, sus necesidades y preocupaciones” (Magallanes 2016, 135).

En ese sentido, Mora (2014, 77-8) considera que el cine indígena toma en cuenta las raíces propias, de los antepasados y de las fuerzas espirituales; se enfoca en la agencia política y la defensa de derechos; se construye bajo lógicas comunitarias y colectivas que expresan lo propio; busca un lenguaje propio y descolonizado; usa de la tecnología como herramienta, no como fin; y corporiza la mirada desde la cosmovisión de los pueblos.

El cine indígena se fundamenta en la experiencia colectiva de la comunidad, donde nociones como territorio e identidad son centrales pues es “condicionado por la pertenencia a un sistema de valores culturales compartidos” (Leyva Quintero, Baker, y Pareja Román 2023, 47). La propuesta de las películas de CHIRAPAQ se acerca a estas concepciones, al ser una imagen colectiva que responde “a la necesidad de hablar para y por nosotros utilizando el plural en la construcción de nuestras narrativas” (Mori 2012 párr. 6).

En ese sentido, el cine indígena permite al sujeto visual, el sujeto colectivo, ser consciente de su mundo y propicia la creación de nuevas subjetividades, debido a que “se relaciona con la construcción del significado, la forma de ver al otro y la manera en que el sujeto se ve a sí mismo” (Marquina 2016, 95).

De esta manera, la mirada en el cine indígena se enfrenta y cuestiona la colonialidad del ver, socavando las “políticas del conocimiento moderno-coloniales” (Schiwy 2005, 95 citada en León 2017, 69). Al desafiar la matriz colonial, este cine se

construye “desde un lugar de enunciación estructurado por conocimientos, epistemologías, cosmovisiones y espiritualidades indígenas” (León 2017, 84).

Esta investigación usa el concepto de cine indígena adoptando la autodenominación de la organización CHIRAPAQ. En el siguiente apartado se precisa la propuesta de “imagen y voces propias”, que profundiza esta elección. Además, no se usa el concepto de cine comunitario. Si bien este implica un proceso de participación colaborativa “para el disfrute y beneficio de la comunidad, todo a través de un proceso democrático de diálogo y colaboración horizontal que busca el consenso” (Schroeder 2023, 13); se diferencia del cine indígena, porque aplica dinámicas y acercamientos estéticos desde y para diferentes grupos subalternizados, no necesariamente pueblos indígenas. Asimismo, el cine comunitario no prioriza la expresión de miradas desde cosmovisiones ancestrales de vínculo con la naturaleza. En cambio, prioriza la agencia, la autorrepresentación y la militancia política.

Finalmente, el cine indígena permite reflexionar sobre cómo los pueblos andinos conciben la naturaleza a través de sus películas, lo que nos lleva a analizar la Enunciación Audiovisual como la forma de corporizar esa mirada.

6. Enunciación audiovisual

En esta investigación es más pertinente usar el concepto de enunciación audiovisual que el de lenguaje audiovisual para el análisis de las películas. La razón es que el lenguaje audiovisual se percibe como un conjunto de reglas rígidas y operativas, como un manual de instrucciones sobre cómo filmar. Esta visión limita el análisis, ya que se centra “en lo que la cámara puede hacer y no en lo que nosotros podemos hacer, ya sea con la cámara o con otros instrumentos, para expresar nuestras ideas a través de imágenes” (Zevallos 2006, 59).

Por el contrario, el concepto de enunciación se enfoca en las “huellas que el sujeto deja en su discurso” (Filinich y Ventura Ramos 2025, 1). Es el acto por el cual el sujeto enunciator da sentido a su mirada. El enunciado, en este caso la película, se convierte en un objeto que, a su vez, *hace ser* al sujeto (2025). La enunciación corporiza el relato, cargándolo con las características y posiciones subjetivas del autor o narrador. La cámara no es solo un instrumento, sino un concepto que abre un sinfín de posibilidades expresivas para la mirada del autor (Zevallos 2006). En esencia, la enunciación audiovisual es un préstamo lingüístico que señala la presencia de un autor o narrador en la obra.

Según Zevallos (2006), la enunciación audiovisual se construye sobre tres aspectos fundamentales, que son la base para analizar la mirada de un realizador: Posición enunciativa, intervalo o fraccionamiento temporal y articulación.

Posición enunciativa abarca todas las decisiones del realizador sobre el uso de la cámara y el sonido, consciente de su lugar en el mundo, su experiencia y su conocimiento. Es la corporización de la perspectiva: las elecciones de planos, ángulos, encuadres, movimientos y sonidos no son aleatorias; derivan de la decisión del autor sobre cómo mirar el mundo, “más arriba, más abajo, más nítido o desenfocado, más o menos luminoso. Toda la gama de alternativas de enunciación depende de esa sencilla decisión que afecta la disposición y la composición de los objetos, de las formas o figuras, ordenándolas en el espacio” (Zevallos 2006, 61). Un enunciativador anuncia y denuncia un mensaje cargado de información desde una posición específica que él mismo decide.

El intervalo o fraccionamiento temporal es el segundo paso en la materialización de la mirada. El enunciativador recoge el espacio registrado en acciones o en signos durante un tiempo determinado que “generalmente [es] regulado en términos de su frecuencia, continuidad o alternancia, de modo que otras posibilidades de fragmentación quedan usualmente vedadas” (62). Así, decide la duración de cada fragmento de la película, regulando el inicio y el final de cada toma. El enunciativador ejerce su autonomía al decidir la duración de los fragmentos y cómo estos se relacionan con los anteriores y posteriores pues

el primer fraccionamiento temporal con fines específicos de enunciación se regula mediante la sencilla decisión de encendido o apagado de cámara, o mediante la decisión de inicio o final de toma en la edición, en otras palabras, mediante la duración de esos fragmentos, [...] y sus relaciones con fragmentos previos o sucesivos. Esta es una sencilla pero importante decisión de enunciación que involucra la autonomía relativa de cada fragmento, su capacidad específica de expresar o significar y de articularse con otros fragmentos. (Zevallos 2006, 62)

Esta decisión acerca de cuánto dura un fragmento de imágenes o unidades cargadas de significado o sentido (y su relación espacial con fragmentos anteriores y posteriores) es crucial para la articulación de un sentido coherente en el montaje final.

La articulación es el tercer y último pilar de la enunciación audiovisual, donde se consolidan la posición enunciativa y el fraccionamiento temporal. La articulación es el proceso de empalmar diferentes unidades significantes (fragmentos de imágenes y sonidos) para crear nuevos significados, pues “la articulación implica por lo menos dos elementos que comparten un punto común, donde generalmente uno de ellos se apoya o

gira sobre la base o eje del otro” (Zevallos 2006, 62). El enunciador decide cómo se mezclan, superponen y enlazan los elementos expresivos para construir unidades de significación más grandes. Es el proceso creativo que define las asociaciones temporales de las imágenes y consolida la mirada de quien enuncia.

Para el análisis del cine indígena, es crucial usar estos tres aspectos de la enunciación audiovisual, pues se comprende que la mirada en este cine tiene una carga diferencial en su práctica en comparación a la realización de otros tipos de cine. Entenderlo como un enunciado nos permite comprender cómo se expresa su mirada, porque es vital reconocer “la ubicación conceptual, artística e ideológica del sujeto enunciator, con todas sus responsabilidades y convicciones” (63) lo que permite sacar a la luz la responsabilidad del realizador por lo que comunica con sus imágenes y sonidos. Este enfoque es fundamental para comprender las particularidades y la riqueza de la mirada que se construye en el cine indígena.

7. Naturaleza-Madre tierra-Pachamama

La concepción que los pueblos indígenas, en particular los quechuas, tienen de la naturaleza es fundamental para comprender su cosmovisión. A diferencia del pensamiento occidental que establece la diferencia colonial entre lo *físico* (comprobable para la ciencia) y lo *metafísico* (que compete al universo mítico/religioso), los pueblos indígenas consideran que “la naturaleza mantiene comunicación con las sociedades humanas, [quienes] mantienen rituales, [...] y prohibiciones que responden al conocimiento de los ciclos naturales de las distintas especies y a las leyes naturales” (Martínez 2017, 253). Es un ente animado donde todo tiene vida y corazón. Esta perspectiva rechaza la relación instrumental y utilitaria que el pensamiento occidental ha establecido, donde la naturaleza es vista como un objeto a explotar para la acumulación de riqueza. Para el sistema mundo moderno “la naturaleza, en sí, no tiene ningún valor; es el trabajo que ‘crea’ valor mediante el producto que se extrae de la naturaleza”, afirma Estermann (2015, 200).

El pensamiento occidental, influido por la filosofía moderna, se basa en la experiencia comprobable y en la separación entre el ser humano y el resto del universo. En contraste, el pensamiento quechua se basa en los principios de relacionalidad, complementariedad y correspondencia. Estos principios impiden la separación entre el ser humano y la naturaleza; el ser humano no domina la naturaleza, sino que es un *ente natural* que está en constante relación con todos los fenómenos del universo “sean éstos

de tipo astronómico, meteorológico, geológico, zoológico o botánico” (201-2). Por ejemplo, el cultivo de la tierra y las prácticas rituales son formas de comunicación directa con las fuerzas vitales del universo, impidiendo que la naturaleza sea vista como instrumental o utilitaria.

El principio de relacionalidad establece que la existencia y acción humana está ligada al mundo percible por todos los sentidos que se extiende a lo experimentado en sueños, sensaciones y eventos naturales diversos. La complementariedad implica que ningún ser puede existir sin los otros. La correspondencia establece que las acciones del ser humano en su entorno tienen un efecto directo sobre él mismo y la naturaleza, una lógica de causa-efecto basada en la experiencia práctica y vivencial, “la rica experiencia vivencial de la ‘realidad’ por parte del runa/jaqi andino. Esta experiencia no se puede clasificar y dividir en ‘partes’ mediante un criterio ‘objetivo’ o ‘real’ [...] La experiencia es integral e integrada” (Estermann 2015, 161).

El término quechua que mejor explica esta cosmovisión es *Pacha*, término que define al mundo “como una totalidad (espacio-tiempo, naturaleza y realidad), a la vez que es concebido como fuerza creadora, el fundamento de todo cuanto existe y ha de existir” (Flores Gutiérrez 2011, 61). Para Estermann (2015, 166), *Pacha* es el “universo ordenado en categorías espacio-temporales, pero no simplemente como algo físico y astronómico”. Es el universo ordenado, el todo existente que supera la dicotomía occidental entre “lo material e inmaterial, lo terrenal y celestial, lo profano y sagrado, lo exterior e interior”. *Pacha* contiene los diferentes estratos de la realidad (hanan pacha, kay pacha y uku pacha) que interactúan desde la relacionalidad, complementariedad y correspondencia para la comprensión del universo.

Estermann (2015, 203) explica que tanto en el idioma quechua como en el aymara, la palabra *Pacha* es usada para comprender la base de la vida:

El sol (inti/willka: masculino), mediante la lluvia (para/jallu: femenino), fecunda a la tierra virgen, y el runa/ jaqi ayuda en este proceso labrándola, o sea: abriéndola para relacionarla con las fuerzas de ukhu/mangha pacha. Sintetizando las fuerzas de arriba (hanaq/alaxa) y abajo (uray/mangha), la *Pachamama* es la fuente principal de vida y, por tanto, de la continuación del proceso cósmico de regeneración y transformación de la relacionalidad fundamental y del orden cósmico.

Entonces la Pachamama, traducida como “Madre Tierra” o “Madre Naturaleza” es la hacedora de vida en relación con todos los seres animados que de ella nacen, y tiene carácter seminal, es decir, todos los elementos de la naturaleza nacen, crecen, se reproducen y mueren de acuerdo a sus dinámicas internas. De esta manera, se comprende

que el ser humano, en el mundo andino, no es un productor que explota la tierra, sino un “cuidante (arariwa), un ‘socio’ natural de la Pachamama y cocreador integral en la casa común de todos los entes” (Estermann 2015, 205).

Esperanza Martínez (2017, 258), considera que Pachamama es el lugar donde se instalan las subjetividades desde las miradas de los pueblos quechuas, las cuales se corporizan y perduran a través de rituales y construcciones de sentidos comunes. Así, los pueblos indígenas mantienen un vínculo integral con la naturaleza e interactúan sensorialmente con ella. La Pachamama es “con la que se establecen relaciones permanentes que se expresan en las manifestaciones culturales [...] mantenidos por siglos”. Si la Pachamama alimenta y acoge la vida y la muerte del quechua, es lógico que la naturaleza se “configure como el fundamento material y emocional del hombre” (Flores Gutiérrez 2011, 64) para crear cultura.

Estos rituales, mitos y signos son de carácter celebratorio y ceremonial, y establecen conexiones simbólicas que trascienden la simple representación. “El ser humano no ‘representa’ a la naturaleza, sino hace las veces de cocreador para mantener y llegar a la ‘con-creción’ plena del orden cósmico” (Estermann 2015, 207).

Así los pueblos quechuas han expresado su mirada sobre la Pachamama a través de relatos y enunciaciones simbólicas mucho antes de la invención del cine. Al apropiarse de herramientas como la enunciación audiovisual, activan su mirada corporizada en el cine indígena. Este medio les permite abordar su concepción de la Pachamama y dialogar con otros sobre su visión del mundo.

8. Acopio y procesamiento de información

Esta investigación es de carácter cualitativo-inductivo al proponerse comprender cómo es la mirada acerca de la naturaleza en el cine indígena desde el estudio de caso de cinco cortometrajes producidos por la organización CHIRAPAQ.

En esta investigación se usan las propuestas metodológicas del análisis cinematográfico y la etnografía, con las herramientas de la entrevista a profundidad y la elicitación. Para lograr el objetivo de describir la mirada desde las formas cinematográficas y contenidos del cine indígena de CHIRAPAQ, se emplea el análisis cinematográfico de las cinco películas especificando el manejo de los componentes de la enunciación audiovisual descritos en el marco teórico. Estos componentes analizados entran en diálogo con el contenido de las películas para identificar elemento de la mirada y cómo es que los realizadores los usan en las películas analizadas. Para alcanzar el

objetivo de cointerpretar la mirada que plantea el cine indígena respecto de la naturaleza, se emplea la etnografía a fin de recoger las reflexiones de las y los realizadores sobre el proceso de creación de sus películas. Se usa la entrevista a profundidad a partir de una guía de preguntas flexible (Anexo 3) con el enfoque de empatía y escucha activa para establecer confianza y respuestas sinceras sobre los elementos de la mirada en sus películas. La elicitación permite a las y los realizadores mirar nuevamente sus películas (Anexo 4) a fin de explorar a fondo las percepciones y experiencias sobre cómo expresaron a la naturaleza en sus producciones. Este espacio permite poner en diálogo su mirada como realizadores con la mirada de sus películas lo que les interpela acerca de la relación del mundo andino con la Madre Tierra y de esa manera, comprender la mirada del cine indígena acerca de la naturaleza.

En resumen, a partir del problema de investigación planteado, se buscará describir la mirada en el cine indígena producido por CHIRAPAQ desde la metodología del análisis cinematográfico y co-interpretar cómo es expresada la naturaleza en la mirada a través de la herramienta de la entrevista a profundidad y la elicitación con las y los realizadores de las películas. Para el análisis y la co-interpretación, el estado de la cuestión sirve como punto de partida para ayudarnos a poner en diálogo en el Capítulo segundo, los resultados hallados con los conceptos de mirada, colonialidad del ver, cine indígena, enunciación audiovisual y naturaleza desde los pueblos indígenas expuestos en este capítulo.

Capítulo segundo

La mirada en el cine indígena producido por CHIRAPAQ

1. CHIRAPAQ y el derecho a la comunicación de los pueblos indígenas

Chirapaq es un vocablo quechua que puede significar *luz del sol después de la lluvia* o *arcoíris*. En otras variantes del idioma quechua, también significa *lluvia de estrellas*.

Este término en lengua originaria sirvió para denominar a CHIRAPAQ, Centro de Culturas Indígenas del Perú, organización fundada el año 1986, en pleno Conflicto Armado Interno⁴, con el fin de plantear propuestas y acciones en favor de las poblaciones indígenas para “contribuir a su visibilización y afirmación, para que luego, organizados, puedan afrontar con voz propia su pasado y presente, para construir un mejor futuro” (CHIRAPAQ Centro de Culturas Indígenas del Perú s. f., párr. 4).

En un contexto de violencia, exclusión y desarraigo, CHIRAPAQ se acercó a las poblaciones quechuas que migraban masivamente desde Ayacucho a Lima y Huamanga. Convencidos de que el arte y la reivindicación de las tradiciones podían sanar el trauma y mantener vivo el vínculo con sus comunidades de origen, la organización promovió talleres de arte (telares y pintura) como espacios de transformación para “recuperar la salud emocional y mantener vivo el vínculo de la población desplazada con sus comunidades de origen” (CHIRAPAQ Centro de Culturas Indígenas del Perú s.f., párr. 7).

Para CHIRAPAQ, la cultura indígena es un activo fundamental para enfrentar los desafíos del desarrollo. Por ello, los talleres buscaban potenciar las capacidades de liderazgo y participación de sus miembros. En 1990, esto se materializó en la iniciativa *Ñoqanchik, talleres de arte y cultura* que fortalecieron la identidad y el diálogo intergeneracional en Huamanga.

En 1993, la organización empezó procesos para cuestionar las formas de representación de los pueblos indígenas en los medios de comunicación masiva. Buscó

⁴ Según la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) “en el departamento andino de Ayacucho, donde (el conflicto armado interno) se inició, se concentra más del 40 por ciento de muertos y desaparecidos reportados a la CVR. Al sumar a ellas las víctimas consignadas por la CVR en los departamentos de Junín, Huánuco, Huancavelica, Apurímac y San Martín se llega al 85 por ciento de las víctimas registradas por la CVR” (Comisión de la Verdad y Reconciliación 2013, 7).

que las propias poblaciones indígenas pudieran elaborar sus enunciados y desarrollar su voz e imagen propias. A través de iniciativas como la radio comunitaria, se formaron líderes y promotores culturales con la idea de que la comunicación sea “un instrumento estratégico para las comunidades y organizaciones, y parte del día a día de la población indígena a partir de su propia creatividad” (CHIRAPAQ Centro de Culturas Indígenas del Perú s. f., párr. 12).

Así nace la propuesta de comunicación indígena de CHIRAPAQ que parte de las reflexiones sobre la esencia del movimiento indígena en el mundo para definir “el tipo de poder y estrategias que se requería para lograr transformaciones estructurales” (CHIRAPAQ, Centro de Culturas Indígenas del Perú 2018, 23). Esta propuesta de comunicación, llamada *Con voz e imagen propia*, tiene el objetivo de empoderar a mujeres, jóvenes y niños para que, afirmando su identidad cultural, pudieran ejercer sus derechos y ser portavoces de sus problemáticas. Así, CHIRAPAQ ha cultivado la autoría, participación y construcción de mensajes desde la mirada de los pueblos indígenas, sentando las bases de lo que se convertiría en su cine indígena.

2. Aproximación al cine indígena producido por CHIRAPAQ

El cine indígena producido por CHIRAPAQ parte de la comprensión de que las sociedades indígenas han sido fundamentalmente visuales. Las imágenes, como expresión visual y subjetiva del pensamiento, han formado parte fundamental de las cosmovisiones prehispánicas y han producido visualidades profundamente ligadas a la relación de los pueblos con la Madre Naturaleza.

La aproximación y apropiación de la tecnología audiovisual y de las formas del arte cinematográfico por parte de poblaciones indígenas fueron determinando la actualización de esas visualidades con nuevas maneras de mirar. Esto hace que, para CHIRAPAQ el cine indígena se comprenda desde dos dimensiones fundamentales: “la intrínseca participación de los pueblos en la resignificación de lo indígena, lo propio y con ello el fortalecimiento identitario, y por otro lado, la de ser memoria viva como enunciación audiovisual depositaria de sus propias miradas” (CHIRAPAQ, Centro de Culturas Indígenas del Perú 2018, 133).

El apropiarse de medios y técnicas ajenas a la tradición cultural de los pueblos hace que el cine indígena sea estratégico para resignificar los sentidos comunes sobre los pueblos indígenas en la sociedad y se vuelve político por la posibilidad de visibilizar narrativas otras que planteen las problemáticas de los pueblos. “De ser parte inseparable

de la naturaleza en un binomio decorativo para las películas denominadas ‘nacionales’ y de ser objeto de estereotipos, los pueblos indígenas hemos pasado a construir nuestra voz e imagen propia” (CHIRAPAQ. Centro de Culturas Indígenas del Perú 2024, 7).

El cine indígena de CHIRAPAQ se expresa, además, con elementos que constituirían su mirada: la aproximación a la voz de sabios y sabias y el diálogo intergeneracional, elementos que, sumados a otros se describen, son fundamentales para el acercamiento a la construcción de la enunciación audiovisual en el cine indígena que producen y amplían la agencia de los indígenas que participan.

Los sabios y sabias de las comunidades fueron motor fundamental del proceso lúdico “aprender haciendo”, gracias al cual logramos desarrollar una metodología aplicable a la currícula educativa de las aulas infantiles. Los niños y jóvenes participantes obtuvieron reconocimiento regional, nacional e internacional, y se convirtieron en actores destacados de diversas organizaciones y profesiones. (CHIRAPAQ Centro de Culturas Indígenas del Perú s.f., párr. 9)

CHIRAPAQ ha brindado acompañamiento en la producción de más de 40 películas indígenas. En todas ellas, los elementos que construyen la mirada y su esencia de ser un cine colectivo, político y que fortalece la identidad, son bases para comprenderlo como una propuesta diferente a los constituido por el cine comercial peruano, por ello es un cine que es una expresión de resistencia a la colonialidad del ver. Además, la sabiduría ancestral planteada en el cine indígena permite una perspectiva sobre cómo está presente la naturaleza en las películas de acuerdo al pensamiento indígena sobre la Pachamama.

3. El cine indígena en cinco cortometrajes producidos por CHIRAPAQ

Bladimir Ávila Urbano, comunicador social y facilitador de procesos formativos en la producción audiovisual de CHIRAPAQ, ha acompañado las películas analizadas desde el año 2014. Él afirma que para CHIRAPAQ el cine indígena es “una herramienta para discutir las problemáticas de las comunidades [...] para hablar sobre nuestras identidades, sobre nuestras costumbres, sobre nuestras sabidurías ancestrales y es una forma de reivindicar los derechos que han sido olvidados de esas comunidades” (Ávila Urbano 2025, entrevista personal).

El cine indígena en CHIRAPAQ se pone en práctica como una herramienta política y de reivindicación histórica, haciendo posible el acompañamiento y la visibilización de las luchas de los pueblos, lo cual se alinea con la toma de conciencia de las raíces propias y los saberes en defensa de sus derechos, rasgo característico del cine indígena según Mora (2014).

Respecto al proceso de acompañamiento de los jóvenes indígenas para la creación de sus películas, el proceso de formación de CHIRAPAQ se basa en la transmisión del conocimiento básico sobre lenguaje audiovisual, pues afirma que, hoy en día, es un lenguaje universal y no es propio del mundo occidental. Asimismo, al ser un proceso de corta duración, no comparable a la formación universitaria, este debe ser didáctico, “como nuestros abuelos nos decían, a través de la práctica, [el] aprender haciendo. Enseñamos las tomas o los planos básicos desde sus propias ópticas, desde su propia imaginación. A partir de eso básico [las y los jóvenes] van experimentando, van haciendo nuevas formas” (Ávila Urbano 2025, entrevista personal). Entonces, la enunciación audiovisual en estas películas asume una resignificación desde la experimentación de las y los jóvenes al usar la herramienta cámara. Más que inventar nuevos planos, se apropian de lo establecido y lo actualizan simbólicamente.

La búsqueda de las y los jóvenes indígenas al momento de apropiarse de la herramienta cinematográfica corporiza su mirada discriminando parte del mundo a partir de sus experiencias y su cosmovisión indígena en sus vidas (Estal 2010), aspecto que está presente en las cinco películas analizadas.

El proceso de cine indígena en CHIRAPAQ inicia en la coordinación previa con los líderes de las comunidades a quienes se les plantea la propuesta. Una vez la comunidad acepta, el equipo de formación de CHIRAPAQ realiza la convocatoria abierta. Así, el proceso de cine indígena no empieza directamente con enseñanzas de temas audiovisuales, si no que aborda temas sobre la identidad como punto de partida para la creación artística. Entonces para este proceso de cine indígena “necesitamos reafirmarnos como indígenas, como parte de nuestro pueblo, desde nuestras costumbres, nuestro idioma, nuestra forma de ser. Luego hablamos [...] del respeto a nuestra Madre Tierra” (Ávila Urbano 2025, entrevista personal).

Luego se ofrece la enseñanza del lenguaje cinematográfico según lo explicado líneas arriba y continúan con los planteamientos de los temas a producir desde lo que conocen y desean las y los participantes. A modo de una asamblea, en un proceso de votación, las y los participantes eligen el tema a producir.

Finalmente, el proceso de articulación de fragmentos filmados para la elaboración de la enunciación audiovisual en la película tiene una dinámica donde participan las y los jóvenes indígenas y de la comunidad en esta etapa. Los jóvenes aprenden aspectos básicos del montaje en la computadora para ir construyendo su enunciación en una primera versión. Luego una editora profesional “va haciendo ajustes y modificaciones al corto.

Exportamos un borrador y les mostramos a los chicos” (Ávila Urbano 2025, entrevista personal). Este primer corte de edición también lo observan las sabias y los sabios que participaron en la producción. En conjunto, jóvenes y mayores proponen cambios, ajustes, tomas que faltan, etc. puesto que “las comunidades también tienen que estar conformes con el corto que van a presentar porque es su corto. Nosotros prácticamente les ayudamos en la parte de aterrizar esa edición” (Ávila Urbano 2025, entrevista personal).

4. Descripción de la mirada en cinco películas producidas por CHIRAPAQ

A continuación, se realizará el análisis cinematográfico para describir la mirada en el cine indígena de CHIRAPAQ acerca de la naturaleza. Para ello, se identificaron 3 temas presentes en los cortometrajes para estructurar el análisis: Alimentación y relación con el campo, Recuperación de prácticas y tradiciones culturales, y finalmente, Identidad.

El primer tema para analizar es la Alimentación y la relación de los pueblos quechuas con el campo, y cómo estos temas ayudan a describir los elementos que construyen la mirada en el cine indígena acerca de la naturaleza. Para dicho fin se analizarán las películas *Sisa Yuyo* y *Sara Mama*.

4.1. Sisa Yuyo (2017)

Sisa Yuyo combina dos narrativas: la voz testimonial de la protagonista sobre la producción agrícola y las imágenes que muestran su vida cotidiana y sus interacciones. Estas dos formas se articulan para estructurarla, permitiendo un análisis detallado de cada escena.

Escena 1: La primera escena de *Sisa Yuyo* empieza posicionando la mirada del espectador en la cotidianidad general de la comunidad. La imagen de la luna llena acompaña el amanecer del pueblo de Vilcas Huamán. Con las primeras luces del día, diversas personas empiezan su día con diferentes actividades: escolares rumbo al colegio y comuneros hacia el campo. La música de violín andino acompaña.

En esta escena, se priorizan los planos generales y sonidos de contexto brindando una perspectiva observacional. Esta perspectiva plantea que las personas y el entorno natural, la Madre Naturaleza, son un todo inseparable y simboliza la complementariedad y relacionalidad entre los seres que la habitan en comunidad. Es decir, las acciones de las personas cumplen un rol en la naturaleza como parte de ella y no de manera utilitaria, por ello en esta relación se prioriza lo colectivo del grupo antes que lo individual. Por lo tanto,

la perspectiva observacional no es objetiva o meramente descriptiva, tiene cargada la posición de enunciación de las y los jóvenes realizadores respecto a lo colectivo pues así contemplan su propio territorio como parte de la Pachamama. Este planteamiento de la posición de enunciación con planos conjuntos y generales es la que recorre toda la película, como se muestran en las figuras 1 y 2.



Figuras 1 y 2. Fotogramas de *Sisa Yuyo* que contienen planos generales y conjuntos, 2017
Fuente: CHIRAPAQ, Centro de Culturas Indígenas del Perú

En esta línea, Luzmila y sus hijos, los protagonistas, son presentados en relación con sus animales, en su chacra y arreando su ganado. Las vacas y los toros no son para Luzmila un insumo de consumo o de producción, sino más bien seres con los cuales se complementan como seres de la Pachamama. En este vínculo con la naturaleza y los seres que la componen, también se basan de los principios de relacionalidad, complementariedad y correspondencia, como afirma Estermann (2015).

Además, en *Sisa Yuyo*, la sabiduría cotidiana de la protagonista es parte de la construcción de la mirada y establece el vínculo de la vida en comunidad y la temática del filme: la relación con el campo de los pueblos quechuas. Por eso, Luzmila narra su vida cotidiana y personal para luego insertar esa vida en el tema colectivo de la película. La puesta en escena de madre e hijo conversando sobre las tareas escolares y sus acciones cuidando el ganado, establecen la segunda línea narrativa que la mirada de las y los realizadores proponen para plantear el tema de la relación con el campo, en esta primera escena.

Escena 2: En la segunda escena se continúan usando estas dos formas narrativas. La voz testimonial de Luzmila recuerda los años en los que no había cosecha de alimentos en la comunidad, debido a las fuertes heladas que perjudicaban la producción. Es entonces la sabiduría de una persona mayor que plantea la memoria de la comunidad. En complemento, la voz testimonial de una hermana mayor de Vilcas Huamán se inserta para articular la información sobre cómo cada 2 de febrero se espanta la hambruna

tradicionalmente con la preparación del *sisa yuyo* y de la quinua. En los años en que la hambruna invadía la comunidad, se realizaba una actividad llamada Muchuy Waraka, festividad que consistía en que la comunidad recogiera la flor de *sisa suyo*, planta silvestre con la que se prepara un guiso.

La escena articula la acción narrativa de Luzmila lavando y preparando el *sisa yuyo*, mientras la hermana mayor reflexiona sobre cómo antes en la comunidad se consumía esta comida. Entonces, la expresión oral de la hermana mayor y las acciones de Luzmila prolongan la memoria colectiva gracias al dispositivo audiovisual. De esta manera, la mirada de las y los jóvenes realizadores de *Sisa Yuyo* apela al diálogo y el cuestionamiento de las nuevas generaciones para adquirir una dimensión temporal. Interpelan, a través de las reflexiones de las dos protagonistas, a su oralidad como memoria, sobre cómo los conocimientos y la sabiduría compartida se intenta mantener en el tiempo y transforman los espacios en donde está presente, a través de las secuencias de cotidianidad.

Siguiendo a Mirzoeff (2016), la mirada situada de las y los jóvenes quechuas está impresa de cómo se ha transformado en el tiempo sus vínculos en comunidad con respecto al uso de la planta del *sisa yuyo*. Esta memoria colectiva desde la oralidad es otro elemento constitutivo de la mirada en la película.

En la siguiente parte de esta segunda escena, las escenas cotidianas dan paso a imágenes descriptivas de la comunidad, pero que contienen una fuerte carga simbólica. Por ejemplo, la articulación de fragmentos de las imágenes de iglesia del pueblo y a la virgen patrona cargando al niño Jesús, ambos símbolos de la fiesta del Muchuy Waraka, mientras que el testimonio de la hermana mayor explica dicha tradición. El niño Jesús con su *waraka* (onda) llena de *sisa yuyo* espantaba la hambruna. Esta fragmentación de imágenes se articula con las de restos arqueológicos prehispánicos debajo de la iglesia católica de Vilcas Huamán (Figura 3): bajo el sol, el dios Inca, la memoria de los pueblos no pudo ser aplastada por la Colonia y más bien se adapta de la misma manera que la planta silvestre que les ayuda a enfrentar la hambruna. Es el signo del conocimiento prehispánico sobre la relación con la *sisa yuyo*, resistiendo al tiempo, a la colonización y a las nuevas formas de producción industrial de alimento en la actualidad.



Figura 3. Fotograma de *Sisa Yuyo* que muestra restos incas debajo de la iglesia colonial, 2017
Fuente: CHIRAPAQ, Centro de Culturas Indígenas del Perú

La última parte de esta escena muestra al hijo de Luzmila uniéndose a su mamá para recolectar la sisa yuyo. Luego también la acompaña durante la preparación de la sisa suyo que es finalmente compartido por comuneros. En *Sisa Yuyo*, se articulan las reflexiones testimoniales sobre esta práctica comunal ubicadas en tiempo pasado, en la memoria y las secuencias que ilustran la práctica como actuales, sin que haya señales de que pudiera ser una actividad olvidada, como al final del documental se presenta. La siguiente cita y la figura 4 muestran estos dos tiempos articulados en el universo de la película, de manera casi poética: “el sisa yuyo crece desde la antigüedad en todas las parcelas, como si fuera mala hierba. La recogemos, la cocinamos y la comemos. Con esta comida espantábamos la hambruna [...] el sisa yuyo se empieza a secar cuando los otros cultivos empiezan a florecer” (Paullo Quispe y Pomahuacre Quispe 2017, 07:09).



Figura 4. Fotograma de *Sisa Yuyo*, plano conjunto que muestra el recojo del *sisa yuyo*, 2017
Fuente: CHIRAPAQ, Centro de Culturas Indígenas del Perú

Escena 3: En esta escena también se plantea esta dicotomía entre el pasado expresado en la voz testimonial y un supuesto presente en la posición enunciativa, y en cómo se fragmentan las tomas y su articulación final con la voz narrativa. Esto hace que la actividad del recojo de sisa yuyo y su preparación funcione como alegoría ficcional

que permite expresar la idea recuperación de esta tradición y de fortalecimiento de identidad.

La articulación de fragmentos entre la voz del recuerdo sobre la preparación de la comida con la flor silvestre y las imágenes de la preparación no busca necesariamente recuperar el Muchuy Waraka, sino que actualiza la preparación como punto de partida para que la enunciación nos hable de las prácticas alimentarias hoy y cómo se puede mirar al campo para la autosostenibilidad. Esta secuencia abre el camino a la reflexión sobre el calendario andino y sus cambios, lo neurálgico de estas actividades en la vida de su comunidad por generaciones, y las amenazas a las prácticas agrícolas tradicionales, como el regreso de la hambruna por el cambio climático. La relación con el campo en la película es presentada como cambiante en el tiempo, pero la mirada en la película no propone juicio sobre esta evolución.

Para fortalecer lo expuesto en *Sisa Yuyo*, la flor salvaje se expresa en planos detalle como signo visual de resistencia frente a los nuevos tiempos. La flor precisa el fruto para fortalecer esta idea en la figura 5. También simboliza que esta relación fundamental con un ser de la Madre Naturaleza es íntima. Las manos y el cuerpo sienten la flor con respeto, como se aprecia en el plano detalle de la figura 6.



Figuras 5 y 6. Fotogramas de *Sisa Yuyo*, planos detalle de flores de sisa yuyo, 2017

Fuente: CHIRAPAQ, Centro de Culturas Indígenas del Perú

En el campo como en la cocina, la sisa yuyo y la mano que lo prepara se articulan para expresar en esa toma los principios de relacionalidad, correspondencia y complementariedad a través del alimento nacido del vínculo tierra-humano (Estermann 2015). Los planos detalle en esta escena no individualizan. Gracias a la articulación, los fragmentos van relacionándose unos con otros, como miembros de un todo. El plato de sisa yuyo como metáfora visual de que el trabajo de cada ser en la naturaleza cumple roles, se relacionan y complementan para, en este caso, enfrentar la hambruna. Es la metáfora de cómo actúa la Madre Naturaleza en la vida del pueblo quechua.

La voz que anuncia que el Muchuy Waraka ya no se realiza en dicha comunidad no se presenta apocalíptica, pues en esta escena se va amalgamando con las secuencias de la preparación de la sisa yuyo con planos conjuntos que simbolizan el compartir en comunidad y con imágenes de cosecha de otros insumos para preparar otros platos también frutos de la tierra. De esa forma, la película busca fortalecer a la identidad a partir de la relación con el campo.

Esto nos lleva a afirmar que la secuencia de preparación de la sisa yuyo emerge cómo una enunciación sobre la reivindicación de la vida agrícola en la comunidad, en diálogo cotidiano entre generaciones y la vida comunitaria más allá de prácticas específicas. Cuando se quiere cocinar y compartir no es necesario una ceremonia especial. La tradición se enuncia, no como idealización de su conservación perfecta, más bien como proceso de resistencia y resiliencia. Por ello, la película interpone imágenes de flores, plantas y alimentos que crecen con el fin de anunciar que el alimento en el campo aumenta y la naturaleza avanza, no se detiene.

Entonces, las secuencias del recojo y de la preparación de la sisa yuyo expresan el *kay pacha* (este mundo) como el mundo del pasado aprendido de generación en generación; el *uku pacha* (mundo de abajo) que activa la memoria del pasado con la voz testimonial y trae la imagen de la sisa yuyo al presente; y el *hanan pacha* (mundo de arriba) que se expresa en la relación con las fuerzas del mundo, abriendo caminos nuevos y cuestionadores de las nuevas generaciones. De esta manera, la película expresa a la Madre Naturaleza como aquel “‘universo ordenado en categorías espacio-temporales’ [...] tiempo, espacio, orden y estratificación son elementos imprescindibles para la relacionalidad del todo” en palabras de Estermann (2015, 166). Además, las tomas articuladas de la preparación de la flor de sisa yuyo, se complementan con otros frutos de la tierra. Una vez más, un ser de la naturaleza no puede existir sin los demás. Así, las y los jóvenes quechuas realizadores construyen la mirada en *Sisa Suyu*.

Escena 4: En esta escena final, se plantea cómo el maíz es fundamental para la alimentación de la comunidad. Luzmila explica en los primeros meses del año “solo hay choclo de los primeros que han sembrado” (Paullo Quispe y Pomahuacre Quispe 2017, 07:09), por eso deben compartir el maíz entre la comunidad. Las imágenes de la preparación de la harina de maíz y la preparación final de la humita ilustran el testimonio. La escena plantea lo fundamental de la complementariedad entre lo que brinda la Pachamama por sí misma y lo que los quechuas pueden trabajar en armonía con ella.

Una vez más, el plano detalle sirve para fortalecer este vínculo con la Madre Naturaleza, como se ve en la Figura 7, mientras que en la Figura 8 el plano conjunto desarrolla la lógica colectiva de la comunidad presente en toda la película: Luzmila llama a una vecina para invitarle las humitas que han preparado. Esto mientras el hijo de Luzmila disfruta una humita sentada a sus pies.



Figuras 7 y 8. Fotogramas de *Sisa Yuyo*, planos detalle y planos conjuntos, 2017

Fuente: CHIRAPAQ, Centro de Culturas Indígenas del Perú

Esta última escena también plantea la preocupación sobre cómo se demora la producción de maíz, rompiendo el calendario andino, debido al cambio climático, y el riesgo de que la hambruna regrese. Por ello, se expresa la necesidad de recuperar la práctica de aprovechamiento del *sisa yuyo*. Una vez más, la voz testimonial plantea una problemática que es ilustrada con imágenes de acción colectiva que simbolizan resistencia y solidaridad. Las imágenes de niños jugando por el campo representan esa esperanza que se equilibra en la crítica de Luzmila por la pérdida de esta práctica: “y ahora la gente tiene suficiente producción, ya no es como antes. Ahora ya no hay hambruna, por eso no se práctica. Los abuelos sí valoraban estas tradiciones” (Paullo Quispe y Pomahuacre Quispe 2017, 07:09).

Entonces, la mirada construye la metáfora de la convivencia entre el aprendizaje necesario del pasado y de la sabiduría ancestral en convivencia incierta con las prácticas actuales; esto como base de la relación de los quechuas con la Madre Naturaleza. Así es la mirada y la expresión de la naturaleza en la película.

4.2. Sara Mama (2021)

Sara Mama se estructura a través de tres narrativas: la voz testimonial de Dayvis, las conversaciones del protagonista con los mayores de su comunidad y secuencias fragmentadas que comprimen el largo proceso de producción del maíz en la cotidianidad y en trabajo colectivo. Estas formas, articuladas de manera lineal, permiten a Dayvis

explorar, aprender y enseñar mientras construye la película. El análisis se realiza de la misma manera que el de *Sisa Yuyo*, por escenas.

Escena 1: Esta primera escena presenta la comunidad de Pujas con planos generales y sonidos ambientales de la cotidianidad, donde niñas y niños en bicicleta o a pie se dirigen a la escuela, en medio de las montañas que los acompañan. Cuando Dayvis llega a la escuela temprano, se proponen planos enteros y conjuntos, donde el niño aparece junto a sus compañeras y compañeros. Entonces, la mirada situada a una distancia y en un tiempo determinado, como sostiene Estal (2010), es corporizada con planos generales para establecer la relacionalidad de las personas con la naturaleza como parte de un todo, característica del pensamiento quechua sobre la Pachamama como afirma Martínez (2017); y con planos conjuntos para remarcar la idea de lo colectivo, característica del cine indígena según Mora (2014). Así se plantean la mirada y la oralidad, que en el caso de Dayvis, va articulando la enunciación.

En el aula de clase, las imágenes se articulan con la voz testimonial de Dayvis expresando su deseo de ser profesor para enseñar a su comunidad a escribir y leer. El testimonio junto a su primer plano proponen, desde la mirada de la película, la idea de solidaridad en el sueño de Dayvis por ofrecer a su comunidad lo que vaya construyendo en su vida personal, rasgo que marca el principio de reciprocidad y correspondencia con el territorio, principios del pensamiento andino sobre la naturaleza según Estermann (2015).

En esta primera escena, la escuela se presenta como el punto de partida para la enseñanza de lo que ofrece la comunidad a cada individuo y es ahí donde se empieza a sostener la tradición del trabajo de la tierra. Por ello, el testimonio del niño establece la relación de la población con el campo desde su propia concepción de mundo: explica que en la escuela le enseñan todo el proceso del maíz en la comunidad. Entonces, la voz testimonial de Dayvis y las imágenes de la escuela se van articulando para ir expresando la memoria colectiva sobre el aprendizaje de la producción del maíz que se prolonga desde las dinámicas escuela – comunidad hacia toda la película.

El aprendizaje en los pueblos indígenas se basa en la idea del *aprender haciendo* y es a partir de esta lógica que Dayvis plantea la mirada junto a los y las realizadores. Esto se ve fortalecido en las imágenes de Dayvis, su abuelo y su madre alimentando a sus gallinas y preparando los insumos que llevarán a la chacra para empezar el proceso del maíz. Por eso, al finalizar la escena, dirigiéndose a cámara, Dayvis invita a ver el proceso del maíz y a ver esta película, con la cual se aprenderá haciendo.

Escena 2: En la primera parte de esta escena, la película profundiza en el uso de la oralidad que transmite la sabiduría a través del dispositivo cinematográfico. La relación con el campo y la alimentación en *Sara Mama* se expresa a manera de tutorial audiovisual sobre cada paso de producción del maíz, su valor ancestral y la necesidad del trabajo colectivo para la producción de la agricultura familiar y de subsistencia. Por ello, al igual que en la primera escena, en esta la película sigue construyéndose desde una posición de enunciación con pocos planos individuales donde predominan las tomas con planos conjuntos, como se aprecia en la figura 9, o planos enteros de más de una persona, y se articulan con la música de arpa y violín que emana de la propia relación entre comuneros, como se describió desde la primera escena.



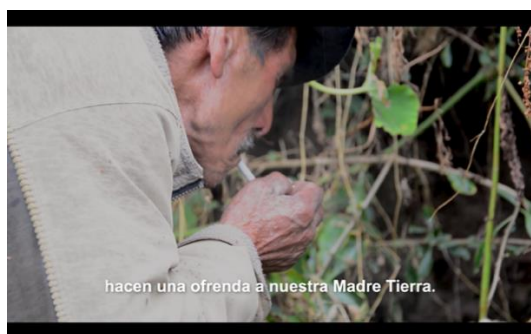
Figura 9. Fotograma de *Sara Mama* planos conjuntos con la comunidad en colectivo, 2021
Fuente: CHIRAPAQ, Centro de Culturas Indígenas del Perú

En la segunda parte de esta escena, la película plantea uno de los elementos fundamentales de la mirada en el cine indígena: La sabiduría de las personas mayores de la comunidad. Su sabiduría es fuente de información para la película y, sobre todo, es componente de circulación de conocimiento en el universo de la película, no solo para los espectadores, sino que también para los demás protagonistas y para las y los realizadores mismos. La voz de las y los mayores deja de ser una voz individual de entrevista periodística y se transforma en la voz de la comunidad, es memoria colectiva que se mimetiza con el devenir de la existencia misma de los pueblos para que la película viaje por la vida del maíz. Dayvis busca esta sabiduría ancestral viva en la oralidad de las y los mayores como la segunda forma narrativa de la película, siendo vital en la concepción de la mirada en la película.

Samuel es el sabio mayor que acompaña este proceso en la película. Es presentado quitando la mala hierba de una pequeña colina para empezar a cavar. Dayvis, en su testimonio comenta que los abuelos sabios realizan una ofrenda a la Madre Tierra para

pedirle permiso antes de empezar el trabajo de arado y sembrado, con el fin de que la producción sea buena ese año. El anciano fuma entregando el humo a la Pachamama y luego deja la ofrenda llena de flores y alimentos preparada por los escolares en el hoyo que cavó. Al finalizar el ritual, cubre la ofrenda y agradece a la Pachamama.

La posición enunciativa en esta parte de la escena establece cercanía con el ritual de ofrenda a la Pachamama, debido a la fragmentación de imágenes con planos detalles que simbolizan la relación íntima del rito con la tierra, a diferencia de los planos generales y conjuntos usados en la primera parte de la escena. Los planos detalle marcan el cuidado y respeto de las manos y el rostro entregando la ofrenda la Madre Tierra, como se puede apreciar en las figuras 10 y 11. Esta escena expresa la naturaleza según las reflexiones de Martínez (2017), quien afirma que la concepción integral de los pueblos indígenas sobre la Madre Naturaleza está marcada por manifestaciones rituales que instauran subjetividades y tradiciones que garantizan sabidurías y prácticas para la sostenibilidad de la vida en la tierra. Por eso, la proximidad de la mirada en escena del ritual es vital para comprender la importancia del proceso de maíz para los pueblos quechuas dentro de *Sara Mama*.



Figuras 10 y 11. Fotogramas de *Sara Mama* planos detalle de pago a la tierra, 2021

Fuente: CHIRAPAQ, Centro de Culturas Indígenas del Perú

Además, la enunciación de esta parte de la escena se basa en la concepción de que la Pachamama es hacedora de vida en el universo y tiene un carácter seminal, según Estermann (2015). La colina del cerro y la tierra donde se deposita la ofrenda es repositorio de flujo de vida, pues ahí la semilla del maíz nace, crece y se reproduce. Y la relación con la mano humana se comprende desde la correspondencia, pues el quechua no es un productor de maíz, es compañero de la Madre Tierra para cuidar la *casa común* en vínculo con los demás seres (Estermann 2015), con la semilla del maíz para que la Pachamama le retribuya con alimento.

En *Sara Mama* también se confirma lo que Flores Guitérrez (2011, 59) plantea sobre cómo todo lo que existe en la Pachamama “es inseparable de la configuración existencial del ser humano”. Por ello, el pueblo quechua se concibe complementario a los demás seres del mundo. Es por eso que el cuidado de la comunidad hacia el campo con técnicas respetuosas de su ser es vital. Estas ideas son base de la subjetividad que los realizadores de *Sara Mama* tienen para construir la mirada en la película.

La articulación de los fragmentos de imágenes del trabajo niñas y niños en la chacra, su aprendizaje y su accionar junto con profesoras y profesores, sabias y sabios de la comunidad, plantea el traspaso de la experiencia. La mirada se construye desde la transmisión de las enseñanzas en comunidad, el aprender haciendo marcados por la sabiduría de las personas mayores y la oralidad. Esta mirada es influida de experiencia, de prácticas previas, de subjetividades y de conocimiento previo, y al ser planteada en *Sara Mama*, produce más conocimiento, como afirman Walker y Chaplin (2002). Las infancias, y más precisamente, Dayvis y los realizadores, al participar de la producción del maíz y aprender de los mayores, también aportan con ideas a la construcción de nuevos saberes.

De esta forma, en *Sara Mama* se ponen en diálogo las concepciones generacionales que articulan miradas presentes en la película. Es decir, la mirada en este cortometraje no es solo de Dayvis, es de las voces por las que el niño nos invita a transitar. Se construye colectivamente y en diálogo intergeneracional, otro elemento fundamental de la mirada en el cine indígena acerca de la naturaleza de CHIRAPAQ. Por ello, las y los realizadores filman a niños liderando los procesos con bromas y juegos, pero sin dejar de lado el aprendizaje.

Este diálogo intergeneracional permite que la mirada también sea atravesada por el flujo temporal de las y los jóvenes y se relaciona con la Pachamama de esta forma. Por ejemplo, en esta parte de la escena, la articulación de fragmentaciones audiovisuales que muestran la preparación del ganado, la limpieza de la hierba mala, la apertura de surcos para las semillas, el cielo y las montañas como transición entre los testimonios de Samuel, simbolizan que el conocimiento viene del pasado de la tierra (*uku pacha*) y sirve para que las infancias aprendan haciendo sobre el maíz en el ahora (*kay pacha*) para mantenerlo en el tiempo hacia el repositorio de la sabiduría ancestral de los dioses, el mundo de arriba (*hanan pacha*), componentes de la concepción del mundo para los pueblos indígenas según Estermann (2015).



Figuras 12 y 13. Fotogramas de *Sara Mama* sobre el aprender haciendo, 2021
Fuente: CHIRAPAQ, Centro de Culturas Indígenas del Perú

Además, el diálogo también se plantea en las imágenes que muestran al sabio Samuel mirando el cielo mientras su narración, hecha memoria oral, explica que en la época de siembra la luna está inclinada y eso quiere decir que va a llover. Los realizadores no lo proponen mirándolos, muestran sus acciones o a los comuneros, niñas y niños quienes continúan el trabajo en el campo.

Al final de la escena, los planos conjuntos de comuneros expresan nuevamente que el pensamiento quechua es colectivo y la presentación en primer plano de Samuel no es individual, sino que precisa lo fundamental de su sabiduría en vínculo a lo que conoce de la naturaleza, del cielo, de las montañas y del trabajo de la siembra. Dayvis afirma entonces, desde su propia reflexión que los mayores dan la señal para que esta sea la época de sembrar. En esa líneas, se articulan con el canto de unas mujeres quechuas a modo de signo visual del homenaje a la Madre Tierra por el maíz que les brindará. Los sonidos del viento y de los ambientes de la tierra establecen también la expresión de la naturaleza como parte fundamental del conocimiento de Samuel.

Escena 3 y escena 4: En la tercera escena, el salto de tiempo desde el sembrado nos lleva hasta el maíz crecido e imponente. Una vez más niñas y niños participan activamente junto con mayores, corren hacia el campo alegres. El diálogo intergeneracional y la oralidad en la mirada continúan. Este proceso del maíz le permite a Dayvis profundizar en detalles de cómo se cuida el maíz: presenta su flor de maíz y el hongo de este que se llama *atupaq* y que sirve para preparar guisos o sopas. Así, la mirada establece una vez más la relación con el campo como vital para la vida y la importancia de cuidar los frutos de la Madre Tierra.

La música de arpa andina, que viene de los vientos y de los sonidos de la Pachamama y que siempre acompaña los procesos de cultivo de maíz, es articulada en la escena. La música establece un vínculo alegórico extradiegético que profundiza, de manera sensitiva, el conocimiento del maíz por parte de las niñas y los niños.

En esta escena, también se usa la segunda forma narrativa donde Dayvis va a entrevistar a la mayor Soledad quien plantea cómo se realiza la diversidad de cultivos, para que la tierra siga con vida. Así, la película va mostrando cómo se transmite el conocimiento del maíz de generación en generación, desde la sabiduría de las personas mayores.

En la cuarta escena se presenta la siguiente etapa de la producción del maíz: el despancado y la cosecha. La mirada en esta escena posiciona la enunciación en las acciones previas a la cosecha, como la fabricación de la canasta llamada *isanka* para la recolección del maíz. En esta parte de la escena, se precisa el aprendizaje intergeneracional entre la madre e hijo mientras fabrican la canasta. La voz testimonial de Dayvis mantiene la construcción de la oralidad como gestora de memoria colectiva. La posición enunciativa y la fragmentación de tiempo de las imágenes continúan priorizando los planos colectivos, comunitarios. Y la naturaleza sigue siendo expresada como vital para la vida en el mundo desde la cotidianidad.

La explicación que realiza Dayvis sobre el corte de las ramas de maíz, del proceso de despancado, de las herramientas usadas, de los peligros de cortar sin herramientas o técnicas adecuadas y de cómo las recolectan, establecen la vivacidad de esta actividad tradicional. En medio, la alegría de las niñas y los niños durante la cosecha fortalece esta idea. Las celebraciones de ofrenda a la Pachamama por el fruto de vida, el maíz en este caso es trasladado a la vida cotidiana en una actividad de cosecha. Es totalmente opuesto a las formas de producción industrial de alimentos. Podemos afirmar que esta manera de expresar la vida del mundo andino significa una respuesta a la colonialidad del ver, respuesta urgente como sostiene Barriandos (2011), y que está presente en las representaciones audiovisuales de la televisión, la internet o en películas comerciales en Perú.

Escena 5: En esta última escena se presenta la última parte del proceso del maíz, el desgrano y se establece la metáfora visual de los maíces a modo de la diversidad de seres en la Pachamama. La puesta en escena muestra a Dayvis conversando sobre esta etapa con Soledad: “Los mejores granos vas a sembrar [...] el resto del maíz lo guardas para comer. Lo preparas en cancha, en mote, mote pelado, sopas, ¡y hasta tamales de maíz puedes hacer!” (Cerón et al. 2021, 10:48). Soledad continúa contándole a Dayvis que el maíz para cocinar tiene que guardarlo bien para que se conserve pues lo consumirán por mucho tiempo.

De igual manera que un proceso de aprendizaje, la mirada en *Sara Mama* es una construcción del devenir de la vida del maíz traspasado de los mayores a los niños. Por eso la metáfora de las manos de distintas edades desgranando y escogiendo diversidad de granos de maíz simboliza la vida en comunidad y cómo la Pachamama escoge y moldea el universo para los quechuas de distintas edades, garantizando así su continuidad en el tiempo. Los planos detalle vuelven a significar la relación íntima de la mano quechua con la *Sara Mama* (*madre maíz*), ser que alimenta y que fue provista por la Pachamama (Martínez 2017).



Figuras 14 y 15. Fotogramas de *Sara Mama*, planos detalle de relación manos y maíz, 2021
Fuente: CHIRAPAQ, Centro de Culturas Indígenas del Perú

Dayvis, quien nos guio en el proceso de aprendizaje del maíz, explica los usos de este mientras se articula la fragmentación de tiempo de imágenes del maíz cocinándose. En el espacio de la cocina la posición de enunciación establece una distancia corta de observación que precisa con planos detalles y la luz del sol, la belleza de la naturaleza en el maíz, de cómo se conservan y de cómo se cocinan.

La película finaliza con Samuel arreando a sus burros por el campo donde compartirá y guardará más granos de maíz, dándole cierre al aprendizaje que regresará en la próxima época de siembra. Deyvis reflexiona y, gracias al proceso presentado en la película, elabora sus propios conocimientos a partir de su experiencia: “Si al maíz lo cuidamos con amor, quitándole la hierba mala y regalándolo cuando [alguien] lo necesita, el maíz nos corresponde con el mismo cariño para que sigamos viviendo mucho tiempo” (Cerón et al. 2021, 10:48). La música del arpa y el canto en quechua y la imagen de Samuel mientras se aleja con su burro, simbolizan que el camino del maíz en comunidad continúa. Así la mirada de la película propone nuevos conocimientos a partir de la enunciación de esta tradición del maíz desde las subjetividades de los diferentes miembros de la comunidad.

Sara Mama no es una película que representa la realidad sobre el proceso del maíz, sino una enunciación audiovisual que reinterpreta y expresa la vitalidad del diálogo intergeneracional en la alimentación y la relación con el campo para el pueblo quechua desde la sabiduría de mayores a través de la oralidad. La Pachamama es expresada en el proceso del maíz vital para los pueblos quechuas como alimento y cómo fuente de aprendizaje identitario y cultural.

El segundo tema, Recuperación de prácticas culturales, presente en las películas de cine indígena de CHIRAPAQ será analizado en las películas *Minkakuy* y *Yakuqa Kowaysami*.

4.3. Minkakuy (2015)

Minkakuy se estructura usando tres formas narrativas. La primera forma utiliza dos tipos de musicalidad: la apertura con canto individual y un cierre con música festiva. La segunda forma narrativa se basa en la reflexión de la protagonista, Felicitas, sobre la pérdida de la minka, el trabajo comunitario de apoyo mutuo. Esta actividad ilustra el principio de correspondencia como base del pensamiento quechua en relación con la naturaleza (Estermann 2015). La tercera forma narrativa se basa en la articulación de fragmentos de imágenes de la protagonista Felicitas, volviendo a cosechar con su comunidad. A través de conversaciones cotidianas, estas secuencias muestran cómo la recuperación del trabajo colectivo de la minka fortalece la identidad del pueblo y son hilo conductor de la película.

El análisis de la mirada sobre la naturaleza en *Minkakuy* se dividirá por escenas y según las formas narrativas.

Escenas 1, 3 y 5: La película inicia con el canto individual en quechua que pronto se convierte en canto a dos voces, un canto relacionado con el agradecimiento de los frutos de la naturaleza. La imagen de la casa de Felicitas aparece en medio de maíces aparentemente abandonados. El maíz simboliza los miembros olvidados de la comunidad, los ancianos. Esta toma fortalece esta idea de soledad en relación con otras personas, y así se presenta al inicio a la protagonista. Además, la imagen de la olla que después servirá para la comida compartida aparece también sola, como en la figura 16.

Sin embargo, la posición enunciativa en esta primera toma de la casa articulada al canto también plantea la metáfora del hogar construido como acción humana insertado en el entorno natural, que es parte de un todo con los árboles, el maíz y demás seres de la naturaleza. Es decir, la casa también son parte de la naturaleza porque fue gracias a ella

que se construyó, no es un elemento distinto, marcada con los principios de complementariedad y correspondencia con su entorno, como propone Flores Gutiérrez (2011) cuando afirma que la pachamadre es todo lo que existe en el universo, incluido todo lo que constituye de manera material y emocional del ser humano.

En esta escena, la voz testimonial se plantea desde la puesta en escena en la que la conversación entre Felicitas y doña Maxi es el hilo conductor. En las primeras secuencias articuladas de esta escena, doña Maxi no aparece en el encuadre. Aparentemente Felicitas habla sola. Maxi aparece luego trabajando el maíz. El recurso narrativo de la conversación sirve para plantear el tema del apoyo mutuo y colectividad que empieza con dos personas y crece en la comunidad. Además, al ser ambas ancianas, expresa que el apoyo mutuo es generacional y muestra la minka como práctica olvidada que solo dos mujeres mayores recuerdan.

En toda la película, la angulación de cámara es de 90° hacia los protagonistas y mantiene una distancia observacional con tomas de planos conjuntos y de primeros planos o detalles. Las tomas de planos conjuntos expresan en la enunciación lo colectivo de la vida en comunidad y que es característica del cine indígena. Mientras que las tomas con planos detalle de las manos de Felicitas evidencian una posición enunciativa que busca describir las expresiones y texturas de rostros ancianos, además de la conversación cotidiana, para remarcar así su experiencia y sabiduría sobre la comunidad, base del pensamiento en la cosmovisión quechua. La enunciación construye el relato de *Minkakuy* desde la posición subjetiva de las jóvenes realizadoras aparentemente oculta, pero que expresa ideas sobre la minka, esas marcas discursivas que señala Zevallos (2006) sobre la enunciación audiovisual.

Entonces, la propuesta observacional no es inocente de parte de los realizadores: La oralidad puesta en juego de la conversación es símbolo de sabiduría necesaria para sostener la vida en la comunidad. De esa manera la oralidad prolonga la memoria individual de Felicitas para volverla colectiva desde la voz y sabiduría de los mayores como elementos fundamentales para la construcción de la mirada. Estos recursos son usados en esta escena al igual que en las escenas 3 y 5.

En la siguiente secuencia con imágenes de la preparación de la chicha, se enuncia la forma en que un producto de la naturaleza está destinado a ser compartido en colectivo. Desde la primera toma, las manos de doña Maxi que bate el maíz para la preparación de la chicha, se priorizan los planos detalle a manera de precisar cómo el cuerpo de las personas tiene una conexión fundamental con los seres de la naturaleza y los instrumentos

humanos. Nuevamente, los planos detalle buscan precisar la conexión tangible del mundo con el ánimo que posee el maíz mientras se cocina y será compartido en correspondencia a la futura ayuda mutua. Así, en esta escena, la articulación de los fragmentos de imágenes de preparación de la chicha enuncia la esperanza de la llegada de más personas a la minka. Por eso, cuando Felicitas expresa su preocupación por preparar chicha y por cocinar si es que la ayudan en su chacra está buscando continuar con su propia relación con la tierra en el cultivo del maíz y siendo recíproca con las personas que le ayudarán. Al plantear la ayuda y el convite, Felicitas está ofreciendo también tributo a la Madre Tierra. Esto es base de los principios de relacionalidad y complementariedad del pensamiento andino sobre la Pachamama, según Estermann (2015). “Si vienen las personas a ayudarme, tengo que hacer el almuerzo” (Sulca, Suárez y Mendoza 2014, 07:27). La reflexión de Felicitas nos va introduciendo a cómo era la práctica de la minka y su significado para la comunidad, sin expresarlo directamente. De esta manera es expresada simbólicamente la naturaleza en esta primera escena.

La escena cierra con Felicitas terminando de preparar el refresco de maíz. Al encuadre entra Teodosia, quien recibe una jarra de chicha invitada por Felicitas, al mismo tiempo que le pide ayuda junto a su esposo para la minka, como se ve en la figura 17. El canto de Felicitas en quechua es más alegre que al inicio y ella va caminando por la colina despacio, confiada de la ayuda que vendrá. La enunciación audiovisual plantea planos abiertos y conjuntos donde Felicitas ya no está sola. Esta primera escena propone una mirada donde los sentidos comunes, el cuerpo y las acciones de los personajes proyectan signos visuales sobre el vínculo con la Pachamama. De esta forma, las y los jóvenes realizadores, el sujeto colectivo, son conscientes de su mundo y expresan sus subjetividades sobre las personas mayores y sobre ellas y ellos mismos, dinámica propiciada en la mirada del cine indígena, según Marquina (2016) y que se repite en las escenas 3 y 5. Así se construye la mirada sobre la recuperación de la tradición comunal en *Minkakuy*.



Figuras 16 y 17. Fotogramas de *Minkakuy* con planos inicial y final de la primera escena, 2015
Fuente: CHIRAPAQ, Centro de Culturas Indígenas del Perú

En la tercera escena también se plantea desde la conversación colectiva de todas las personas que llegaron a ayudar a Felicitas previo al trabajo de la minka. Esta conversación cotidiana es la base narrativa ya que, al ser en quechua, denota cercanía entre las personas. Aquí, la posición de enunciación establece tomas en primer plano de Felicitas mirando a la cámara con poca expresividad algo que permite aplicar una elipsis entre tomas. La mirada se construye en la articulación de fragmentos donde Felicitas va intercambiando recuerdos en su voz testimonial, con imágenes de planificación de la próxima minka en su chacra.

Las imágenes a continuación se articulan entre planos conjuntos con planos generales de las personas que llegaron para la minka, y primeros planos de todos los participantes mientras chakchan coca antes de empezar, como en las figuras 18 y 19. Esta es la puesta en escena principal de la tercera escena y expresa el colectivo como un todo. La mirada es íntima y está en relación con el entorno, por ello la conversación de los comuneros chacchando coca no solo es la descripción de la primera actividad que realizan tradicionalmente antes de la minka, sino que simboliza el compartir recíproco, la relacionalidad y correspondencia en comunidad (Estermann 2015). Es decir, el primer paso de la recuperación de la tradición de la minka implica el ritual de chacchar la coca a manera de agradecer a la madre naturaleza por el maíz que cosecharán y para que la Pachamama brinde sus energías para el trabajo.



Figuras 18 y 19. Fotogramas de *Minkakuy* con plano general y primer plano, 2015
Fuente: CHIRAPAQ, Centro de Culturas Indígenas del Perú

El ser humano es complemento de los seres de la naturaleza con vida, según Martínez (2017), por ello, la minka al ser un trabajo colectivo implica una necesaria complementariedad entre miembros de la comunidad y es símbolo de pertenencia a la Pachamama. La conversación misma puesta en medio del campo establece este signo visual de las personas como parte de un todo. De esta manera es expresada la naturaleza en esta escena.

La oralidad es usada para activar la corporalidad de la memoria a través de los recuerdos sobre las prácticas de la minka que Felicitas expresa en quechua, un idioma que arrulla enseña e interpela al mismo tiempo. De esa manera busca recuperar esta tradición cultural de la minka. De hecho, la posición de enunciación y la articulación de las imágenes, al seguir las formas de cómo era la minka, permite a los personajes interpelar sobre la necesidad de la recuperación de esta tradición, reconocer cómo se practicaba y enseñársela a las nuevas generaciones. Por eso, Jacinta, amiga de Felicitas expresa “dicen que así se trabajaba antes. Ahora también debemos trabajar así para que los jóvenes aprendan” (Sulca, Suárez, y Mendoza 2014, 07:27). Así se plantea, como en todas las escenas, dos elementos de la mirada presente en todas las películas: La oralidad como prolongación de la memoria y el diálogo intergeneracional.

En la escena 5, escena final de la película, se plantea, al igual que la primera y tercera, la base narrativa de la cotidianidad en la actividad de la minka. Felicitas dirigiendo la cocina, llamando a sus vecinos y vecinas y compartiendo en colectivo el almuerzo después de la cosecha de maíz, edifican la mirada en el deseo de recuperar la tradición, una memoria propia al pueblo en el intercambio de sus recuerdos. Así, esta última escena, gracias a la enunciación, recupera la esencia de la minka y constituye su reactualización para establecer un diálogo intergeneracional con las jóvenes realizadoras de *Minkakuy*, de la misma manera que en anteriores cortometrajes analizados.

Las imágenes articuladas enuncian la práctica cultural colectiva como base de la relación humano-naturaleza: la preparación de la chicha, el chacchado de coca, la preparación del almuerzo en agradecimiento a las personas que apoyan, además de la minka misma, son secuencias que expresan un obsequio de la Pachamama que la comunidad agradece ayudándose mutuamente y respetando el trabajo con la tierra de manera tradicional, a fin de mantener la cohesión social en real equilibrio, desde la complementariedad y la reciprocidad en comunidad.

Escena 2 y 4: En estas escenas de *Minkakuy*, la narración se basa en el testimonio de Felicitas directo a las realizadoras y la oralidad es reflexiva. Es la conversación entre realizadoras y Felicitas en cámara la que prolonga la memoria de la protagonista, personal que se transforma en colectiva. Es decir, constituye historia oral viva que existe en la película a través de la mirada de las realizadoras. Así, la voz de Felicitas les da estructura a estas escenas desde su testimonio y su sabiduría es un punto de centralidad en su comunidad. De esta manera, se empieza a conocer cómo era la comunidad, la abundancia de maíz que se producía y cómo era la práctica de la minka. Felicitas lo expresa a través de los recuerdos de lo que le contaba su madre. Este acercamiento a su voz, a su oralidad, interpela sobre cómo los conocimientos y la sabiduría compartida se intenta mantener en el tiempo y transforma los espacios a donde va: “Ahora las familias individualmente cosechan sus productos. Yo ya no salgo a la chacra” (Sulca, Suárez, y Mendoza 2014, 07:27).



Figura 20. Fotograma de *Minkakuy* con Felicitas conversando con las realizadoras, 2015
Fuente: CHIRAPAQ, Centro de Culturas Indígenas del Perú

En estas escenas, Felicitas recuerda y reflexiona sobre la práctica olvidada, pero no la describe a detalle, solo de manera general. Esto convierte a su oralidad en un recurso fragmentado para la prolongación de la memoria y de aquel recuerdo que intenta mantener en el tiempo con su voz, pero que la mirada de la película actualiza con las escenas que

describen cómo le ayudan en la minka. Por ello, afirmamos, que hay una intencionalidad de discriminar el campo visual para construir la mirada de las realizadoras, como afirma Estal (2010) y centrar estas escenas en el testimonio.

El testimonio de Felicitas se propone con una posición de enunciación expresada en plano medio. Esta posición de enunciación denota la intencionalidad subjetiva de descubrir el saber de la protagonista por parte de las realizadoras quechuas y esas son las huellas discursivas presentes en toda la enunciación, como afirman Filinich y Ventura Ramos (2025). Es un descubrimiento interpelador cuando la protagonista reflexiona sobre la pérdida de las costumbres colaborativas de la comunidad que aprendió de sus madres y padres. Pero, además, expresa que esta pérdida se debe a la lógica de producción que desecha lo antiguo frente a lo nuevo, lo que dejó de ser útil frente a lo moderno en el contexto capitalista. Por ello Felicitas menciona que “ahora las familias individualmente cosechan sus productos. Ya no salgo a la chacra. [...] ya no tengo fuerza” (Sulca, Suárez, y Mendoza 2014, 07:27). En la escena 4 además plantea cómo el dinero y la necesidad por éste caló en las lógicas de intercambio en la comunidad y dejó de ser necesario el trabajo solidario en su comunidad: “Los trabajadores venían [a la minka] por solidaridad y no por dinero” (Sulca, Suárez, y Mendoza 2014, 07:27).

Así aparece corporizado, en la enunciación de la película, el diálogo intergeneracional elemento de la mirada en estas películas, sobre las posibilidades que tiene la comunidad para recuperar esta práctica tradicional. Entonces, la mirada de la película se construye del encuentro de las miradas de Felicitas y de las realizadoras, resultando una mirada colectiva como afirma Mirzoeff (2016) y que confirma lo que plantean Ardèvol Piera y Muntañola Thornberg (2004) acerca de cómo la imagen cinematográfica pone en juego múltiples formas de mirar que prolongan el conocimiento. Tanto la mirada situada de Felicitas como la de las jóvenes cineastas sobre la tradición está influida por su propia historia e experiencia, pues así se construye la mirada según Walker y Chaplin (2002).

En estas dos escenas también, además del diálogo intergeneracional y de la oralidad, se identifica otro de los elementos para describir la mirada en las películas analizadas: la sabiduría de las personas mayores como Felicitas. Lejos de que su voz se descarte como vieja, su voz y oralidad es fundamental en la mirada del cine indígena característica de este cine según Mora (2014), y que es acorde al pensamiento andino de que los ancianos son repositorios de sabiduría, según Martínez (2017).

La expresión de la naturaleza en estas escenas, a partir del testimonio de Felicitas, es puesta en cuestión con el abandono de la tradición en favor de los modos de producción moderno. La tradición, considerado antiguo, no es útil para el pensamiento capitalista que pone a la humanidad por encima de la naturaleza para aprovechar sus recursos y darle valor de uso y monetario. El pensamiento quechua no entiende así su relación con la naturaleza según Estermann (2015). Por ello, las tradiciones se realizan en armonía con la Pachamama, relacionándose profundamente para trabajar la tierra en comunidad y con sabiduría. Cuando se pierden las tradiciones como la minka, la humanidad estaría destinada a la soledad y la desaparición. En estas escenas, las reflexiones de Felicitas vinculan el abandono a la Madre Naturaleza con el abandono de una tradición como la minka. Las escenas 3 y 5 expresan esa recuperación como se explicó líneas. Así se va desarrollando el tema de la recuperación de la práctica tradicional y la expresión de la Madre Tierra en estas escenas.

En *Minkakuy*, la oralidad que prolonga memoria permite reflexionar sobre las transformaciones en la comunidad, específicamente del trabajo de la tierra y la articulación de imágenes para retornar a la minka. Por ello, *Minkakuy* es una metáfora de la recuperación de la tradición cultural en el camino de lo individual a lo colectivo. Este devenir se simboliza también en el uso del canto que en la primera escena es un canto individual aparentemente individual, mientras que en la quinta escena donde se ilustra la convocatoria y ejecución de la minka, la música es festiva, es música que se comparte en comunidad. El uso del canto y la música como recursos simbolizan reivindicación social comunitaria, colectiva, solidaria, como parte de una mirada que más allá de lo que nos narra la protagonista pensar en cómo los sonidos y la música, los olores, la vestimenta, los espacios y objetos al alrededor, los gestos, los ojos, el sol y la iluminación establecen relaciones intersubjetivas diversas, como explica Abril (2012) sobre la mirada.

El sujeto colectivo que se expresa en *Minkakuy* produce colectivamente a fin de fortalecer su identidad y buscar autonomía audiovisual (Möller 2018). Por ello, *Minkakuy* establece la posibilidad de otras formas de comprensión del mundo desde la oralidad de los personajes, otra episteme alternativa como sostiene Barriendos (2011) y otras formas de ver de la tradición andina presentada en la enunciación audiovisual del cine indígena. Entonces, *Minkakuy* significa una respuesta a la colonialidad del ver en los medios de comunicación masiva.

4.4. Yakuqa Kawaysami (2022)

En *Yakuqa Kawsaymi*, la recuperación cultural se narra a través de tres formas. Primero, las voces de la comunidad cuentan la historia y la problemática del acceso al agua, confluyendo en el relato del trabajo colectivo que recupera técnicas tradicionales para purificar el agua del río. Esta forma empieza en la primera escena y se extiende hasta la quinta escena. Segundo, secuencias descriptivas muestran la vida cotidiana afectada por la escasez y los esfuerzos de la comunidad. Finalmente, imágenes poéticas con musicalidad actúan como transiciones, simbolizando la relación de la comunidad con la Pachamama.

Estas tres formas narrativas están presentes en todas las escenas, por lo cual conviene dividir el análisis en dos partes: Analizaremos las escenas 1, 2, 3, 4 y 5 en conjunto pues en estas se plantea la problemática y luego las escenas 6 y 7, donde se presenta la recuperación de la práctica de limpiar el agua con penca de tuna.

Escena 1, 2, 3, 4 y 5: En la primera escena se presenta a Isabel, una de las protagonistas, quien camina por encima de una colina en medio de montañas, ocupando una pequeña proporción del encuadre. Esta toma permite a las y los realizadores simbolizar la inmensidad de la naturaleza frente a la humanidad. La toma expresa la Madre Tierra acorde a las reflexiones de Flores Gutiérrez (2011) quien afirma que el ser de la naturaleza es todo lo que existe, las montañas y la vida son inseparables, y esta manera de pensar es la que le da sentido material y emocional a la población quechua.

La música de la quena mezclándose con los vientos del ambiente es la articulación del signo sobre la mimetización de la acción humana, la música con la naturaleza. Por ello, la toma muestra un gran plano general. La imagen presenta al río a lo lejos del alcance de Isabel, lo cual es muestra de la dificultad que tiene para conseguir agua, temática que se aborda en la película.

La historia de cómo llegó la población a formar comunidad en esta zona del distrito de Hualla, es narrada por Isabel en esta escena. Explica que donde vivían antes la población también tuvo que enfrentar la dificultad del acceso al agua. “Teníamos que cargarla desde el río más cercano. Ahora nos hemos trasladado a esta nueva comunidad, y aquí el agua nos llega dos veces por semana” (Rojas Rojas et al. 2022, 12:07).

La mirada de las y los realizadores quechuas explora este problema de la escasez de agua en la comunidad mientras la enunciación presenta imágenes de los protagonistas en actividad cotidianas, como cuando Isabel aparece cuidando a sus animales de las primeras escenas. Así, la voz testimonial puede tomar un tono triste, pero las imágenes

en conjunto, no lo están. Es la dicotomía entre el lamento por los problemas y la resiliencia la que va construyendo la memoria oral y visual en esta película. Estal (2010) afirma que la mirada da sentido al mundo de lo visible y le carga de significación y sensaciones para expresar un tema de determinada manera a través de las imágenes, por ello la mirada en *Yakuqa Kawsaymi* se corporiza racional y emocionalmente digna frente a la adversidad.

La posición enunciativa en estas primeras escenas propone una angulación de 90 grados en la mayoría de las tomas. La perspectiva propone una distancia observacional con los personajes, el paisaje y la naturaleza que no es objetiva, sino que plantea la necesidad de ubicarlos siempre en pertenencia y relación con el entorno y en colectivo. Esta manera de plantear la perspectiva es similar en todas las películas analizadas. La naturaleza no es decorativa o contextual, está en constante relación con los personajes, aunque aparentemente no parezca. Por ello, el uso de los planos abiertos en las imágenes fragmentadas. Los planos detalles solo se usan para precisar la relación de correspondencia entre las personas con otros elementos de la naturaleza o para detallar la presencia de otros seres como flores o plantas. Así, las y los realizadores van dejando en la película las huellas de su posición enunciativa, tal como afirman Filinich y Ventura Ramos (2025).

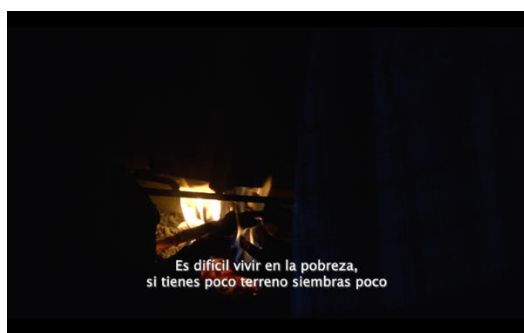
En la segunda escena, se continúa profundizando el problema del agua con el primer plano de Norma, la segunda protagonista, que expresa preocupación, pero con su rostro serio y firme. Norma explica que la escasez del agua se debe al exceso de plantación de eucalipto cerca de las fuentes de agua para la comunidad. Aunque la comunidad haya construido reservorios de agua, no entiende por qué se está secando. Las imágenes de eucaliptos se proponen descriptivas para acompañar el testimonio y dan paso a un pequeño canal de agua seco que termina de ilustrar la secuencia. El tono de su testimonio evidencia firmeza, lo cual está relacionado con la mirada digna que plantea la película frente a este problema. “En tiempo de lluvia viene [el agua] solo veces por semana, pero los meses de agosto, setiembre y octubre, cuando ya no hay lluvia, solo llega una vez a la semana y eso alcanza únicamente para cocinar, no podemos lavar nuestra ropa, ni sembrar huertos, ni regar” (Rojas Rojas et al. 2022, 12:07). Esto es importante pues el testimonio está propuesto en una conversación horizontal, desde una posición enunciativa en plano medio, permitiendo mirar parte de su cuerpo firme ante el testimonio preocupante.

En la tercera escena, los elementos de la cocina van ilustrando cómo se usa el agua por parte de Isabel. Aunque el recurso escasea, los elementos de la cocina son símbolos de cuán necesaria es el agua para la vida cotidiana de la comunidad en un espacio como

ese. En estas escenas, entonces, se identifica otro elemento de la mirada en *Yakuqa Kawsaymi*: la voz testimonial que se transforma en oralidad como activador de memorias. La oralidad como memoria plantea esta resiliencia de la mirada que se explica desde la primera escena.

La fragmentación de la imagen del fogón que sirve para cocinar es un símbolo que permite reflexionar cómo el fuego, también útil en la comunidad, es de más fácil acceso frente al agua en la comunidad. La cocina de Isabel, con los alimentos cocidos con agua y fuego, es el espacio vital de resistencia frente a la pobreza y la dureza la escasez de lluvia en su comunidad. En esta escena, esta mirada se profundiza la sensación del problema ante la ausencia de agua, pero sin dejar de expresar que hay una entrada de luz calidad que le permite continuar resistiendo, a través del acto de cocinar. Esto se corporiza con la iluminación desde sombras marcadas y en clave baja como vemos en las figuras 21 y 22.

En la escena 4, nuevamente las montañas evidencian la inmensidad de la naturaleza frente a la humanidad, con la imagen de Norma sentada en una colina mientras reflexiona sobre cómo en la comunidad pasaron hambruna, retomando la historia empezada en la primera escena. “Mis padres me contaron que hubo tiempo de hambruna. Y no tenía trigo, no tenían nada. [...] Tuvieron que buscar alimento en comunidades lejanas” (Rojas Rojas et al. 2022, 12:07).



Figuras 21 y 22. Fotogramas de *Yakuqa Kawsaymi* en clave baja, 2022
Fuente: CHIRAPAQ, Centro de Culturas Indígenas del Perú

La Madre Naturaleza es expresada trascendiendo lo decorativo y se coloca como fundamental en la relación visual con los quechuas dentro de la película, como se aprecia en la figura 23. Para expresar esto, la mirada de las y los realizadores plantea tomas generales. Es como si Norma le pidiera a la Pachamama más agua y la conexión estaría en la recuperación de la tradición de limpieza de agua del río. Estas imágenes articuladas con la oralidad hecha memoria traduce la sabiduría sobre el pasado transmitida por padres

y madres. Así, la Madre Naturaleza está presente en la mención del agua, debido a cómo este elemento marca la relación de toda la cotidianidad, la sabiduría de los mayores y vincula a comuneras y comuneros, pero en este caso a partir de la necesidad que tienen de este elemento.



Figura 23. Fotograma de *Yakuqa Kawsaymi* con Norma en medio de la Madre Naturaleza, 2022
Fuente: CHIRAPAQ, Centro de Culturas Indígenas del Perú

La película propone una transición visual en la escena 5, que es parte de la tercera forma narrativa. Esta transición se enuncia desde la noche cuando empieza la lluvia y los truenos y va hasta el amanecer con las gotas de la lluvia. Establece la metáfora de la oscuridad y la luz. El agua llega en la noche, torrencial, casi temeraria, pero al día siguiente se empieza a aprovechar. Mientras los truenos golpean la comunidad, la quena andina brinda calma en medio del caos, anunciando que con la llegada de la luz el agua que escaseaba abundará unos días. Esta resiliencia que les permite sostener sus labores en la cocina y en lo cotidiano, pero que no les impide plantear sus problemas y necesidades en la película, se simboliza en la noche con lluvia y el día con el agua aprovechable: agua cae por tubos de los techos y es usada por Isabel y Norma, quien recoge el agua acumulada para usarla en la cocina. Esta articulación de imágenes finaliza con un ave cantando en señal de buen tiempo con agua de lluvia y da paso a la música del charango con tonos más calmos. Esta escena responde a cómo se ejecuta proceso de articulación en la enunciación permitiendo crear mezclas y superposiciones que establecen conexión para construir unidades significantes dentro de la película, según lo define Zevallos (2006). De esta manera la mirada en la película dignifica la cotidianidad de la población, recuperando cada una de sus actividades para hacerle frente a la escasez.

En estas primeras cinco escenas se ha tejido, desde la oralidad como memoria colectiva, la mirada de la película que habla de la identidad en la resiliencia y va alimentando el saber de unos y otros en la colectividad. Por ello, las realizadoras no

buscan representar la problemática, buscan expresar la reivindicación de los saberes escapando de lo individual y dignificando lo cotidiano, como característica del derecho a mirar de los sujetos visuales, según Mirzoeff (2016).

En esa línea, estas escenas permiten comprender que en *Yakuqa Kawsaymi* se pone en diálogo miradas capaces de establecer un diálogo intergeneracional. Esta es una mirada que se construye horizontal entre realizadores jóvenes, protagonistas y espectadores. Así, la película establece a los sujetos colectivos hablando sobre sí mismo, en búsqueda de hegemonía con su cine, como asegura Möller (2018) al referirse al sujeto visual en el cine indígena.

La mirada en estas primeras cinco escenas va configurando un camino resiliente común que fortalece identidad y reconstruye lazos sociales para enfrentar la falta de agua. Así, abre camino a la recuperación de prácticas culturales en las siguientes escenas.

Escenas 6 y 7: La sexta escena empieza con Norma en su chacra preparando los fiambres y a sus burros para bajar al río. Su voz testimonial explica que cuando no llega el agua tienen que bajar al río cargando morón, papa, trigo y maíz para el viaje. La posición enunciativa va articulando fragmentos de imágenes de varios comuneros preparándose para ir al río y así se va componiendo, con diversas tomas desde la casa de Norma, una escena colectiva. Una vez más, la articulación crea la unidad significativa de colectividad (Zevallos 2006).

Norma empieza a descender por la colina con sus burros hacia la quebrada. La inmensidad de los cerros y la música de guitarra andina, la acompañan. Las voces testimoniales de las y los protagonistas van describiendo el encuentro de la comunidad con un río de donde pueden obtener agua trasladándola varios kilómetros. Este es el momento inicial de la recuperación de la tradición de la purificación de agua del río y se propone a partir de varias voces, expresando la colectividad una vez más, rasgo característico del cine indígena, según Mora (2014)

En estas escenas de *Yakuqa Kawsaymi*, la oralidad se vincula con imágenes que describen lo que narra, pero que se articulan con otras imágenes que establecen metáforas visuales. Por ejemplo, la articulación de imágenes con planos conjuntos de comuneras camino al río es interrumpida por imágenes del trabajo ordenado y colectivo de las hormigas, e inmediatamente después se vuelve a articular el caminar de las comuneras. Esto se aprecia en las figuras 24 y 25.



Figuras 24 y 25. Fotogramas de *Yakuqa Kawsaymi* metáfora del trabajo colectivo, 2022
Fuente: CHIRAPAQ, Centro de Culturas Indígenas del Perú

En la articulación que las y los realizadores hacen se propone esta secuencia como metáfora la correspondencia y complementariedad, principios del pensamiento andino sobre la naturaleza según Estermann (2015) entre todos sus seres y de la resiliencia colectiva o comunitaria. La mirada de la película propone en su enunciación estas metáforas que vinculan el trabajo colectivo con la fuerza de otros seres y es parte de la tercera forma narrativa antes mencionada.

Esta escena es la central en el planteamiento del tema de recuperación de la tradición y se expresa en las imágenes que muestran la técnica de purificación del agua recolectada del río, revelando un conocimiento que exhibe la potencia de las imágenes. Los planos detalle se vuelven a emplear para precisar la relación íntima de respeto entre el cuerpo y los demás seres de la naturaleza como muestra la Figura 26.



Figura 26. Fotograma de *Yakuqa Kawsaymi* con plano detalle de mano y cactus de tuna, 2022
Fuente: CHIRAPAQ, Centro de Culturas Indígenas del Perú

Norma recoge la penca del cactus de la tuna, limpia las espinas de varias pencas, bajo el sol que la hace sudar. Luego, Norma en su casa, su espacio íntimo, explica y muestra esta técnica: “La penca junta toda la tierra y la arena [...] en la parte gelatinosa. Esperamos un momento y se limpia. Mis padres me enseñaron a limpiar así el agua y ellos aprendieron de sus padres” (Rojas Rojas et al. 2022, 12:07).

De esta manera, en la escena 6 se corporiza la mirada resiliente de la comunidad de Hualla para aprovechar el agua con técnicas heredadas. El acto de mirar la resistencia de la comunidad activa diálogos en diversos espacios y hacen que Yakuqa Kawsay sea potencial contra narrativa frente al racismo y el clasismo, y busque ser expresión frente a la colonialidad del ver (Barriandos 2011), desde fortalecer la identidad y la colectividad.

Finalmente, la escena 7 interpela desde la oralidad en colectivo sobre la necesidad de reconectar con la Pachamama para cerrar la idea de resiliencia frente al avance de los efectos del cambio climático y de la modernidad: “Debemos volver a convivir todos juntos con nuestra Madre Tierra, para que desde el agua, aire y tierra florezcan los mejores frutos. Le debemos amor, respeto y cuidado a nuestra Madre Tierra” (Rojas Rojas et al. 2022, 12:07).

El último tema en común en las películas de cine indígena de CHIRAPAQ es el de Identidad y se analizará en la última película Kutikamuy.

4.5. Kutikamuy (2021)

Kutikamuy aborda el tema de la identidad mediante dos formas narrativas. La primera combina los testimonios de la protagonista, Shandy, con imágenes de su vida rural y la segunda utiliza los relatos de sus abuelos, articulados con escenas de la cocina, para reflexionar sobre la migración. El análisis se divide en las escenas 1, 3 y 5 con las reflexiones de Shandy y su mamá, las escenas 2, 4 y 6 y la escena final como cierre.

Escenas 1, 3 y 5: La película empieza con Shandy, la protagonista y una de las realizadoras de la película, conectándose con un río. La posición enunciativa en esta primera escena establece el plano entero que define una conexión del personaje con su entorno. Es una distancia observacional, pero que no mira de manera ausente, como lo muestra la figura 27. En esta primera escena se establece la expresión de la naturaleza en relación con la adolescente: Para lavarse y peinarse, Shandy usa la fuente natural del riachuelo, acción común en los jóvenes. Es la autoafirmación universal de la adolescencia en el contexto del campo y de la conexión con la Madre Naturaleza. Es una actualización generacional del vínculo de correspondencia y complementariedad, principios del pensamiento de los pueblos quechuas sobre la naturaleza, según Estermann (2015).



Figura 27. Fotograma de *Kutikamuy* con plano entero de Shandy en riachuelo, 2021
Fuente: CHIRAPAQ, Centro de Culturas Indígenas del Perú

La voz testimonial de Clotilde, mamá de Shandy, plantea desde el inicio recuerdos que serán la base de la película. Cuando su hija era pequeña, dice Clotilde: “juntas viajamos a Lima. Estuvimos medio año allá” (Gómez Sulca, Palacios Baldeón, y Quispe Balboa 2021, 11:01) Agrega que cuando le comentó a su esposo para que Shandy estudié en la capital del Perú, su esposo se negó, “allá tenía que pagar por todo y el dinero solo alcanzaba para la comida. No teníamos un trabajo seguro. Fue así como nos regresamos para que mis hijos estudien en la comunidad” (Gómez Sulca, Palacios Baldeón, y Quispe Balboa 2021, 11:01). Luego de lavarse el rostro y los brazos, Shandy se pone de pie y sube una pequeña colina, alejándose.

Esta introducción presenta, además de a Shandy como protagonista, la temática de la misma: la identidad puesta en juego por la escasez de dinero y el anhelo de la migración. La música de guitarra que acompaña establece la relación con campo y la identidad que no se quiere perder y que hace dudar del deseo de migrar por las dificultades expresadas.

Luego de la introducción el pueblo de Accomarca es presentado con aires bucólicos. El anhelo por la migración en las reflexiones de las protagonistas se contrapone con la articulación de los fragmentos de imagen del pueblo y de las actividades cotidianas en el campo. Por ello, a pesar de la calma del pueblo la película enuncia necesidades de una juventud que creció idealizando lo económico representado en una vida en la ciudad con oportunidades. Esta calma en el campo también se contrapone a la violencia caótica de las ciudades a las que se quiere emigrar, expresada más adelante en la película.

La mirada que proponen las realizadoras plantea una idealización visual del campo en la articulación de los fragmentos de imágenes y sonidos que estructuran la enunciación, pero que es compensada por la reflexión de la adolescente. *Kutikamuy* presenta la cotidianidad de Shandy y su día a día mientras sale a pasear a sus ovejas junto

a su perro. Su rostro mirando el horizonte es la antesala del cuestionamiento de la vida en su comunidad. No es un cuestionamiento agresivo ni mordaz, es más bien un cuestionamiento cargado de ilusión por su futuro, que lejos de renegar de su identidad quechua, busca darle nuevas perspectivas frente a un contexto complejo y eso le permite tener instantes de resiliencia mientras analiza su futuro. Esta reflexión por la exigencia aspiracional que el sistema mundo moderno impone para sobrevivir. De esta forma, se comprende la mirada de la película en su dimensión temporal y situada en relación con los sujetos visuales, Shandy, su madre y las realizadoras, y sus lugares en el mundo como asegura Mirzoeff (2016). En esa línea se enmarca una de las reflexiones de Shandy cuando comenta que siempre lleva libros para estudiar mientras patea, pero sus ovejas se mueven mucho y tiene que estar atenta a ellas: “No me alcanza el tiempo por estar tras las ovejas. A veces ya no puedo leer” (Gómez Sulca, Palacios Baldeón, y Quispe Balboa 2021, 11:01)

Al terminar de pastear y regresar camino a la comunidad, Shandy empieza su reflexión estableciendo un paralelo entre su testimonio y la articulación de las imágenes, profundizando su reflexión sobre el tema de la migración: “Los jóvenes de mi edad ya no están. Se fueron a la ciudad. Se va a Ayacucho, Lima, Ica. ¿A dónde más irán? Ya no regresan” (Gómez Sulca, Palacios Baldeón, y Quispe Balboa 2021, 11:01).

Una flor y ovejas comiendo pastos acompaña a la joven mientras sus pies se alejan por un camino de la colina. Su testimonio se propone como hilo articulador de estas imágenes en el campo. “Aquí en la comunidad no pueden seguir sus estudios. No hay institutos, ni universidad. Tampoco hay trabajo” (Gómez Sulca, Palacios Baldeón, y Quispe Balboa 2021, 11:01). Esta primera escena establece la expresión que tendrá la naturaleza en toda la película. En estas secuencias de pastoreo y relación entre Shandy y sus animales, el vínculo es más que utilitario, es primordial en relación a su existencia. *Kutikamuy* ubica a Shandy en relación con el universo pastoril de la Pachamama, es parte de ella, la abraza, la conoce y la entiende. Sin embargo, esto no le impide cuestionar su vida en comunidad a partir de sentir necesidad y conocer una idea de progreso económico ligado al sistema capitalista.

En estas escenas donde Shandy plantea su deseo de migrar, a pesar de no despreciar su cultura ni territorio, la puesta en escena es abierta en el campo simbolizando libertad al aire libre. La relación de la naturaleza se establece en planos abiertos, donde todos los seres son parte de un todo, como afirma Martínez (2017) sobre la relación de los pueblos indígenas con la naturaleza. En esta primera escena como en las siguientes se

presentan elementos comunes que identificamos en la construcción de la mirada dentro de las películas analizadas: El diálogo intergeneracional y el vínculo con pensamiento del pueblo quechua con la naturaleza a partir de la enunciación audiovisual, que en este caso hace que Shandy cuestione su lugar en el mundo.

En las escenas 3 y 5 la voz testimonial de Shandy y su mamá continúa la forma de articulación como en la escena 1. Así se nos revela, en la escena 3, que ella estuvo un tiempo viviendo en la ciudad y lo expone como una experiencia dura: “Yo lloraba pensando en volver a mi comunidad [...] Siempre me recordaba de mi pueblo y mi mamá. Pensaba cómo estará mi mamá, sola con el trabajo y sus animales” (Gómez Sulca, Palacios Baldeón, y Quispe Balboa 2021, 11:01).

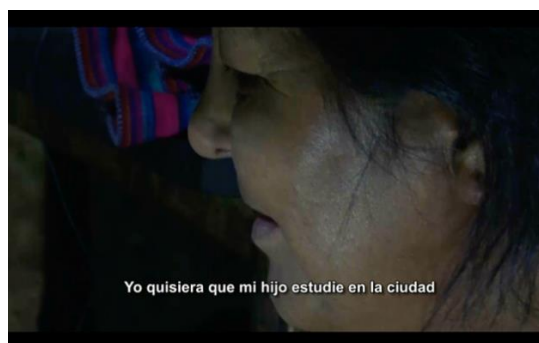
La articulación de imágenes con planos de Clotilde y Shandy limpiando su chacra, sentadas en una colina y pasteando juntas, no se proponen en una continuidad temporal, sino que son insertos de sus actividades cotidianas en el campo a manera de símbolo de resistencia identitaria de ambas frente al recuerdo incómodo de la experiencia en la ciudad. Entonces la relación con la madre simboliza el vínculo de Shandy con su territorio y su identidad en cuestión. La mirada en *Kutikamuy* va resaltando el valor de vivir en el campo sin decirlo, incluso con las limitaciones planteadas por la joven protagonista. Las imágenes del trabajo en el campo de Shandy con su madre fortalecen la idea de que el desarraigo es difícil en algunos jóvenes, a pesar de que hay muchos otros sí les alcanzó.

Estas ideas continúan en la escena 5, donde el testimonio de Shandy manifiesta el amor que siente por su madre en medio del campo: “Yo le cuento mis problemas y ella me da consejos sobre lo bueno y lo malo. [...] Quería abrazarla. No tenía a nadie para contarle como me sentía” (Gómez Sulca, Palacios Baldeón, y Quispe Balboa 2021, 11:01).

La articulación de fragmentos de imágenes y sonidos muestran a Shandy sentada mientras acaricia a una oveja bebé y junto a ella su perro vigilante. Luego el pastoreo de ovejas con Shandy y su mamá. En la primera escena, Shandy anunciaba en su reflexión la idea de migrar. Por ello, Shandy se presentaba en el campo sola, aunque vinculada a los otros seres de la Madre Naturaleza. Había una lucha interna en Shandy por valorar su cultura y vida en el campo sin dejar de aspirar a otras posibilidades. En esta quinta escena, la madre de Shandy está presente para dimensionar visualmente la falta que le hacía en la ciudad, cuando la joven estaba sola, metáfora de la primera escena. Ambas se relacionan fuertemente con el campo y su identidad a través del pastoreo de ovejas. Estas escenas 3 y 5 establecen la analogía entre la relación de madre e hija, con la relación de la Madre

Naturaleza y sus hijos quechuas: cómo afecta dejar a la madre. Es la lucha del desapego a la identidad en medio de la idea de migrar.

Escenas 2, 4 y 6: Estas escenas son el contrapunto narrativo con las escenas 1, 3 y 5. Tiofila y su esposo Daniel recuerdan ambos que su hijo migró a la ciudad. En estas escenas, la película propone un punto de vista diferente al deseo de Shandy, en la voz testimonial de los dos ancianos. En las escenas donde Shandy reflexiona su idea de migrar, la fragmentación de los planos se expone en campo abierto en relación constante con el entorno como se muestra en la figura 28. En cambio, en la escena 2 cuando Tiofila recuerda a su hijo y los problemas que tiene que pasar en la ciudad, la enunciación se construye con planos cerrados, como si ambos mayores estuvieran encerrados en la oscuridad de la cocina como se muestra en la figura 29. Los claroscuros marcados profundizan la tensión de sus críticas a la migración de los jóvenes: “En Lima no encuentra trabajo, tampoco puede seguir estudiando” (Gómez Sulca, Palacios Baldeón, y Quispe Balboa 2021, 11:01) menciona Daniel sobre su hijo. La mirada de la película entonces vuelve a plantear diálogo intergeneracional en la comunidad, pero esta vez sobre la temática de la migración e identidad.



Figuras 28 y 29. Fotogramas de *Kutikamuy* con planos de Shandy y su abuela Tiofila, 2021
Fuente: CHIRAPAQ, Centro de Culturas Indígenas del Perú

En la escena 4, las acciones en la cocina son el símbolo que los conecta con la Madre Tierra y su cultura, los que refuerzan su identidad. Las manos de Daniel rompen los dientes de ajo mientras continúa contando que su hijo no tiene suficiente dinero para volver o para estudiar en la capital. Estos planos detalle que marcan las manos y ojos de los personajes, especifican cómo el quechua crea a partir de los elementos que le ofrece la Madre Naturaleza. Esta característica es común en las películas cuando se proponen planos detalle en la enunciación: Precisar que las acciones de las y los comuneros están íntimamente en contacto entre su cuerpo y tacto con los frutos de la Pachamama, en la producción del maíz o en la cocina con en este caso, pues el quechua es cocreador de vida

junto a la naturaleza, según Estermann (2015). En esa línea, la escena 6 presenta la articulación de fragmentos de imágenes de las manos de Tiofila jugando con una pequeña parte de leña y luego sus ojos vigilan la olla donde cocina. Estas imágenes también son símbolo de la función del pueblo quechua como cocreadores de alimento gracias a los frutos de la naturaleza.

El testimonio de Daniel se articula con las imágenes la pareja cocinando. Esta vez la reflexión sobre cómo los jóvenes en las comunidades se ilusionan por conocer la ciudad, da paso su periplo personal donde Daniel fracasó en su intento de establecerse en la ciudad cuando era joven. La mirada de los realizadores establece la puesta en escena íntima de Daniel en su cocina, en primer plano, como si le abrigara el recuerdo y abrazará su espacio en la comunidad. Las imágenes fragmentadas y articuladas del fogón y el fuego son el símbolo de la llama que denota Daniel cuando recuerda el hambre que pasó. Por eso, la luz del fogón le pinta la mitad del rostro. En estas escenas, la iluminación en clave baja acentúa esta idea como muestra la figura 30.

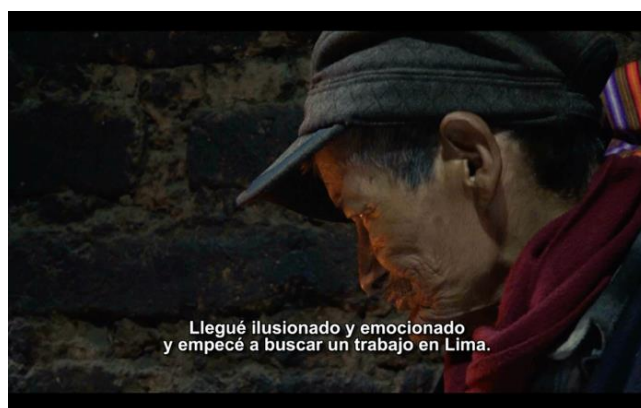


Figura 30. Fotograma de *Kutikamuy* con plano de Daniel en la cocina, 2021
Fuente: CHIRAPAQ, Centro de Culturas Indígenas del Perú

La oralidad como memoria se expresa dura y se construye a partir de la luz de la intimidad de la casa en la comunidad. Así se presenta el arraigo a la identidad. Esa luz y sombra de la cocina simboliza el camino sinuoso que debió pasar Daniel para entender la complejidad de emigrar y su necesidad por fortalecer de su identidad, incluso estando lejos de su territorio. Así es la mirada de las realizadoras en *Kutikamuy*.

En la escena 6 también esta iluminación marca la reflexión de Tiofila sobre los deseos que tiene sobre su hijo: “Yo quisiera que mi hijo estudie en la ciudad y si no consigue trabajo, que vuelva a la comunidad y sea agricultor” (Gómez Sulca, Palacios Baldeón, y Quispe Balboa 2021, 11:01). El rostro de Tiofila vigila el fogón, mientras que sus manos meten más leña para aumentar la llama. El argumento de Tiofila plantea su

deseo de que los jóvenes podrían cultivar verduras, cereales, maíz y trigo en grandes cantidades para la venta, y de esa forma se une a su esposo en la enunciación sobre mantener la identidad de los jóvenes.

Así, la mirada en *Kutikamuy* sustenta la relación intrínseca con la Madre Naturaleza, pues la Pachamama provee siempre con las prácticas de cultivo de alimento, frente a la incertidumbre de los migrantes en la vida en la ciudad. Así la idea de progreso se va deconstruyendo frente a la certeza de que la identidad cultural tiene un valor frente a la modernidad. Además, su sabiduría y experiencia como persona mayor, expresada en la oralidad es sostenido con sus acciones en la cocina que simbolizan una resistencia desde la búsqueda de soluciones colectivas frente desarraigo de los jóvenes y la discriminación y el racismo en la ciudad. Daniel profundiza esta idea haciéndola extensiva a toda la comunidad: “Eso es lo que debería hacer la comunidad. Esa es nuestra esperanza” (Gómez Sulca, Palacios Baldeón, y Quispe Balboa 2021, 11:01). La voz testimonial, la oralidad entonces se enuncia como memoria colectiva.

La película propone un diálogo intergeneracional con las realizadoras al articular los testimonios de los abuelos de Shandy con los de la misma protagonista, para interpelar su discurso como joven. Y así se plantea la identidad en la película.

Escena 7: Finalmente, *Kutikamuy* propone en esta escena el encuentro de las miradas de dos generaciones de personas que migraron, y que estructuraron las escenas anteriores. Aunque en principio son diferentes, en el fondo enfrentan las mismas contradicciones. El deseo de Tiofila y Daniel por que su hijo regrese para dejar de sufrir conlleva con otro deseo para que logre estudiar y trabajar tranquilo en la ciudad.

Shandy y su madre, en cambio, entran en la disyuntiva de la dificultad de migrar a la ciudad para una joven de comunidad frente a las posibles ventajas que ambas han visto: “Saliendo a otros lugares podremos estudiar. [...] Si nos quedamos solo al lado de nuestros padres no aprendemos otras cosas” (Gómez Sulca, Palacios Baldeón, y Quispe Balboa 2021, 11:01).

A pesar de valorar la vida en el campo y la importancia de su relación con su madre, Shandy finaliza aceptando su necesidad de migrar. “No quiero dejar sola a mi mamá, pero mis tías me prometieron que me ayudarían a estudiar allá. Por eso espero poder quedarme en la ciudad” (Gómez Sulca, Palacios Baldeón, y Quispe Balboa 2021, 11:01). Las imágenes muestran a Shandy ponerse de pie y camina alejándose, en clara metáfora de despedida del campo y de la actividad de pastear ovejas, que está terminando de hacer en la película. “Tengo que ir como sea, porque quiero estudiar para ayudar a mi

mamá y a sacar adelante a mi hermanito” (Gómez Sulca, Palacios Baldeón, y Quispe Balboa 2021, 11:01).

Las razones por las que migró Daniel y por las que quiere migrar Shandy no distan mucho, pero la película las pone en debate a fin de plantear su mirada de identidades en disputa en un diálogo intergeneracional que describe la mirada en *Kutikamuy*. Esta mirada es múltiple, espacial y temporal. La toma final de Shandy y su madre caminando por la carretera acompañada de la música de guitarra crean este simbolismo de que migrar no significa, siempre, perder la identidad.

5. Sabiduría de mayores, oralidad como memoria y diálogo intergeneracional

El análisis de las 5 películas permite identificar elementos comunes que describen la mirada en el cine indígena de CHIRAPAQ. Los elementos identificados son la sabiduría de los mayores en conexión con la naturaleza, la oralidad que transmite y actualiza la memoria individual y colectiva, y el diálogo intergeneracional que renueva o pone en cuestión el conocimiento.

La sabiduría de las personas mayores, presente en la mirada de *Sisa Yuyo* y *Sara Mama* expresa el conocimiento sobre la relación de la población indígena con el campo y el aprovechamiento soberano y equilibrado de los frutos de la Pachamama, la flor salvaje y el proceso colectivo del maíz. En *Minkakuy* y *Yakuqa Kawaysami* esta sabiduría activa las voces de los mayores que no solo constituyen añoranza por el pasado, sino que activan acciones sobre la pérdida y recuperación de la práctica tradicional: el trabajo colectivo y la limpieza de agua del río. En *Kutimkamuy* esta sabiduría se centra en las experiencias de la mamá de Shandy y de sus abuelos sobre la compleja situación que enfrentaron cuando migraron frente al deseo, desarraigo y aspiración de muchos jóvenes indígenas, lo que pone en juego la idea de identidad.

La oralidad como memoria, en la mirada de *Sisa Yuyo*, reflexiona sobre el riesgo de perder la práctica de la cosecha y cocina de la flor de campo que ayuda a combatir la hambruna en contextos actuales; y en *Sara Mama*, sobre el compartir de generación en generación el conocimiento sobre el proceso del maíz en el *aprender haciendo*. La oralidad como memoria en *Minkakuy* y *Yakuqa Kawaysami* parte de la reflexión de prácticas olvidadas, la minka y la limpieza de agua, para actualizarlas en secuencias cotidianas y enfrentar contextos complejos. La oralidad como memoria en *Kutikamuy* se plantea como impulsora del encuentro de reflexiones sobre las experiencias de migración, poniendo en juego la identidad de las y los protagonistas de la película.

El diálogo intergeneracional en *Sara Mama* y *Kutikamuy* es el encuentro entre jóvenes y mayores para describir el proceso del maíz y plantear el debate sobre la migración e identidad. Estas acciones y conversaciones intergeneracionales construyen las estructuras de estas películas. En *Sisa Yuyo*, *Minkakuy* y *Yakuqa Kawaysami* el diálogo intergeneracional plantea la distancia observacional de las y los realizadores, lo que denota la intencionalidad subjetiva de descubrir, interpelar y ser interpelados por el saber de los y las protagonistas, y permiten el descubrimiento de nuevos conocimientos mientras avanza las películas.

A partir de estos elementos se construye el enunciado audiovisual mediante la posición de enunciación y la fragmentación de imágenes de tres tipos de perspectivas que corporizan la mirada en estas películas sobre la naturaleza: los planos generales para establecer la pertenencia de la humanidad a la Pachamama proveedora del mundo y la inseparable relación entre seres; los planos conjuntos para precisar la esencia colectiva y comunitaria de los pueblos y del cine indígena, según Mora (2014), y los planos detalle que precisan la manera en que interactúan los humanos con la naturaleza, la importancia de la percepción del mundo a través de los sentidos y el plano sensorial que establece la relación con la Pachamama de manera holística, y no utilitaria como la concibe el pensamiento occidental, tal como lo explica Estermann (2015).

La articulación de la fragmentación temporal de las imágenes descritas, por su parte, establece unidades significantes en montaje lineal que expresan la cotidianidad de acciones y la vida en comunidad, como la cosecha de la flor silvestre en *Sisa Yuyo* y el proceso comunal del maíz en *Sara Mama* para plantear el tema de las relaciones con el campo y la alimentación. La articulación se propone en paralelo, cuando expresa por un lado recuerdos y reflexiones sobre una tradición perdida como el trabajo colectivo en *Minkakuy* y la limpieza de agua en *Yakuqa Kawaysami*, mientras las unidades significantes expresan la minka y la limpieza del agua en tiempo presente. Algo similar sucede en *Kutikamuy*, cuando se contraponen las reflexiones de la protagonista joven con las de los abuelos expresadas en la articulación de escenas organizadas en paralelo.

En este punto es importante comprender que las enunciaciones no solo organizan el conocimiento sobre la realidad en sentidos comunes dentro de las películas, sino que también desempeñan un papel de vínculo significativo con el entorno sensorial y consciente con la Madre Naturaleza desde un punto de vista concreto y simbólico.

El cine indígena de CHIRAPAQ se presenta en las cinco películas como un proceso colectivo y participativo que les permite a las y los realizadores construir su

imagen propia, expresar sus concepciones del mundo y preocupaciones, según afirman Magallanes (2016) y Mori (2012). Frente a la representación de los pueblos indígenas en los medios de comunicación de masas y el cine comercial, la potencia de dichas imágenes propias sirven para “movilizar estrategias políticas de transformación de modelos occidentales de invisibilización de formas de vida de grupos históricamente excluidos”. (Leyva Quintero, Baker, y Pareja Román 2023, 5). Así las películas actualizan la relación de los quechuas con el campo y la alimentación, la recuperación de prácticas tradicionales y la identidad desde una visualidad que se mira a sí misma y proponen establecer un diálogo horizontal entre realizadores jóvenes, protagonistas y espectadores, muy lejos de las representaciones que invisibilizan o subordinan lo andino. De esta forma, también abre camino a ser una respuesta a la colonización del ver (Barriandos 2011) en los medios de comunicación masiva y “liberar la visualización de las ataduras del lenguaje, y en reactualizar la memoria de la experiencia como un todo indisoluble, en el que se funden los sentidos corporales y mentales” (Rivera Cusicanqui 2015, 23).

Entonces, la mirada en las películas habita desde el valor del conocimiento puesto en común a través de la sabiduría de los mayores, oralidad como memoria y el diálogo intergeneracional. Estos elementos están cruzados por el vínculo de los quechuas con la Pachamama a partir de los principios de su pensamiento: Relacionalidad, complementariedad y correspondencia. (Estermann 2015).

A continuación, co-interpretaremos la mirada junto a las y los realizadores indígenas de las películas analizadas.

Capítulo tercero

La mirada acerca de la naturaleza en el cine producido por CHIRAPAQ

En el capítulo segundo se identificaron tres elementos que describen la mirada en el cine indígena acerca de la naturaleza producido por la organización CHIRAPAQ: la sabiduría de las personas mayores, la oralidad como memoria y el diálogo intergeneracional. Además, se describe cómo se corporiza la mirada en la forma de la enunciación audiovisual de las películas. En el presente capítulo, estos tres elementos y la forma cinematográfica son analizados a partir de las entrevistas a profundidad y la elicitación de realizadoras y realizadores de las películas objeto de estudio de la presente investigación, con el fin de co-interpretar la mirada.

Para dicho fin, se realizaron cinco entrevistas a profundidad. Las y los realizadores entrevistados fueron Nélica Rojas (realizadora de *Yakuqa Kawsaymi*), Shandy Gómez Sulca (realizadora y protagonista de *Kutikamuy*), Dayvis Cerón (realizador y protagonista de *Sara Mama*), Soledad Carrasco (editora de *Sisa Yuyo*) y Bladimir Ávila Urbano (acompañante del proceso de *Minkakuy*). Luego de las entrevistas a profundidad, se aplicó la metodología de elicitación donde las y los realizadores volvieron a ver sus películas y profundizaron el proceso de co-interpretación.

Es importante señalar que muchas de las temáticas que identificadas en los cortometrajes fueron abordadas por las y los realizadores desde la etapa misma de planteamiento del tema antes de la etapa de filmación y por ello, habrá mucha referencia a esa etapa en el momento de sus reflexiones sobre los procesos de producción de las películas.

La co-interpretación de la mirada acerca de la naturaleza se dividirá en apartados definidos por los tres elementos que describen la mirada y la enunciación audiovisual, para que al final se examine cómo se expresa la naturaleza en las películas a profundidad.

1. Sabiduría de personas mayores

En los 5 cortometrajes los coprotagonistas son personas adultas mayores quechuas de las comunidades donde se produjeron. En *Yakuqa Kawsaymi*, Nélica Rojas y sus compañeras entrevistaron a la protagonista Isabel, quien es una persona mayor que vive

en la comunidad Saurma, Ayacucho, Perú y que, según la joven realizadora, “sabe la necesidad del agua desde hace años. [...] Ella contaba que antes había agua y que luego escaseó. Ella es una persona importante ahí en la comunidad” (Rojas 2025, entrevista personal). Rojas confirma que uno de los criterios para decidir a qué personaje acercarse en la producción de la película fue el conocimiento que tuviera sobre los hechos que pasó la comunidad. Ese conocimiento, para las y los realizadores indígenas, es conservado por las personas mayores, debido a que “ellos tienen más vida que nosotros, más experiencia, pues han vivido bastante tiempo. Saben cuál ha sido siempre la necesidad del agua” (Rojas 2025, entrevista personal).

Por su parte, Dayvis Cerón, realizador de *Sara Mama*, sostiene que una persona adulta mayor adquirió conocimiento de la vida en el campo que alguien joven no tiene, pues “un anciano de alguna parte sumó otro [conocimiento], en otro momento también adquirió más conocimiento y es la sumatoria de conocimientos lo que lo hace valioso”. (Cerón 2025, entrevista personal). Por ello, afirma que en *Sara Mama*, el sabio Samuel fue elegido para participar porque es “el *yachachiq*, que vendría a ser la persona más sabia de mi pueblo, que menciona todos los conocimientos como las señas que nos presenta la naturaleza” (Cerón 2025, entrevista personal).

Entonces, la experiencia de las personas mayores que participan en los cortometrajes es fundamental. Shandy Gómez, realizadora de *Kutikamuy*, resalta esto al momento de decidir porqué eligen acercarse a las voces de las personas mayores. Para el caso de *Kutikamuy*, ella sostiene que eligieron el testimonio de sus abuelos, pues sus voces son como documentos vivos, tienen más experiencia y consideran necesario conservar su sabiduría para las nuevas generaciones a través del dispositivo cinematográfico. Gómez asegura que “alguna sabiduría que tenemos de mi pueblo no lo tenemos escrito en documentos o en libros que la nueva generación pueda leer. Por eso elegimos entrevistas a los mayores, para tener ese conocimiento” (Gómez Sulca 2025, entrevista personal). Este conocimiento fue expresado por sus abuelos y su madre en *Kutikamuy* a partir de la experiencia de migrar que, según afirma la joven “pasa generación en generación, aunque ya no sea la misma situación o el mismo contexto” (Gómez Sulca 2025, entrevista personal). Así se va construyendo memoria colectiva que se documenta en el cine indígena.

Soledad Carrasco es cineasta quechua de la región de Ayacucho y participó del proceso de formación y producción de *Minkakuy* y *Sisa Yuyo*. Además, finalizó el proceso de edición y post producción de *Sara Mama*, *Yakuqa Kawsaymi* y *Kutikamuy*. Carrasco

asegura que las y los jóvenes cineastas eligen naturalmente conversar con las personas mayores de la comunidad debido a que “es un proceso que fluye. Los chicos dicen que sí o sí hay que consultar con los mayores, que es importante la voz de ellos y obviamente la nuestra.” (Carrasco 2025, entrevista personal). Por esa razón, asegura, la mayoría de los participantes en las películas personas mayores, los sabios y sabias que brindan sus testimonios.

Para Bladimir Ávila en el proceso de la película *Minkakuy* y del cine indígena en general, fue importante consultar los conocimientos de los mayores debido a que “los abuelos tienen una parte importante de saberes para guiar la parte temática del corto. Ellos comparten sus conocimientos y sus vivencias. Han vivido parte de la historia; por lo tanto, son ellos los que dan el soporte temático. Así se construye el cortometraje en la comunidad” (Ávila Urbano, 2025, entrevista personal). Es tal la importancia y participación de las personas mayores en las películas que también pueden opinar sobre las primeras versiones editadas de los cortometrajes.

En *Minkakuy*, la voz de Felicitas transmite este conocimiento sobre lo que fue la minka y la necesidad de rescatarla. Según Ávila Urbano, Felicitas lleva consigo esta sabiduría en sus reflexiones, pues son estos sabios y sabias quienes interpretan sus vidas mientras narran sus historias en las películas, y así van “dando el soporte temático porque conocen un conocimiento recibido de sus padres o lo han vivido por experiencia propia. Entonces es ahí donde los mismos jóvenes también van aprendiendo parte de historia” (Ávila Urbano 2025, entrevista personal). Esto establece las bases del diálogo intergeneracional.

Para Dayvis Cerón escuchar y valorar la sabiduría de las personas mayores es vital para sus vidas y les diferencia de la valoración que en la ciudad se le da a los adultos mayores. Cerón afirma que en la ciudad “no aprecian los conocimientos que tienen los abuelos. Solo saben movilizarse de un lugar a otro y, por ejemplo, aquí todo el tiempo compran alimentos. En cambio, la persona del campo, además, tiene que saber cómo adquirir su alimento, cómo y cuándo se tiene que trasladar y las condiciones para conseguirlo” (Cerón 2025, entrevista personal). Por ello, la sabiduría de sabias y sabios como elemento de la mirada es una manera de comprensión del mundo desde dicha sabiduría. Cerón coincide en que esta sabiduría se enseña cotidianamente en las comunidades en la dinámica cultural del *aprender haciendo*, y así se expresa en *Sara Mama* donde “el sabio Samuel nos explicaba, en la película, porqué en una chacra debemos sembrar variado, policultivo, cultivo rotativo, etc.” (Cerón 2025, entrevista

personal). De esta manera, *Sara Mama* plantea una forma de comprender la sabiduría de sabios y sabias, distinta a la del pensamiento occidental, y como elemento de la mirada en el cine indígena, puede significar una respuesta a la colonialidad del ver.

De igual manera, para Soledad Carrasco el acercamiento a la sabiduría que tienen los mayores en *Sisa Yuyo* se evidencia cuando recuerdan la festividad del Muruy Waraka para combatir la hambruna con la recolección y preparación de flor de campo. Esta sabiduría permite definir la intención de la película por recuperar un saber tradicional practicado en el pasado. Por ello, *Sisa Yuyo* “hace una referencia a sucesos que han pasado antes que los abuelos recuerdan, que los abuelos añoran” (Carrasco 2025, entrevista personal).

Las miradas en estos cortometrajes, entonces, van construyéndose desde la sabiduría ancestral y tradicional que guardan las personas mayores de la comunidad, sabiduría nace del vínculo de los pueblos indígenas con la Madre Naturaleza. Esta sabiduría es compartida a las y los cineastas indígenas para que puedan expresar la naturaleza y pueda ser resguardada y reinterpretada en las películas.

Diálogo teórico con la sabiduría de las personas mayores

La valoración por la experiencia y el conocimiento transmitido de generación en generación por las personas mayores es la principal razón por las cuales las y los realizadores de estas películas se acercan a la sabiduría como elemento para la construcción de su mirada. De esa manera, confirman la aproximación teórica sobre el cine indígena al tomar en cuenta sus propias raíces ancladas en conocimientos prácticos y espirituales que perduran en el tiempo, y expresan lo propio al reinterpretarlo desde su acercamiento a las voces de sabias y sabios, como afirma Mora (2014). Además, la sabiduría de sabios y sabias en el enunciación audiovisual posiciona la mirada del sujeto colectivo a fin de cuentas que se mira a sí mismo en los mayores y a la colectividad (Möller 2018). Su posición de enunciación se alimenta de los conocimientos, epistemes y cosmovisiones que las personas mayores les ayudan a comprender y así van definiendo de manera natural sus procesos creativos, como escribió León (2017). Conscientemente, el sujeto colectivo del cine indígena fortalece su identidad a partir de esta sabiduría y va construyendo su autonomía cultural, característica importante del cine indígena según las reflexiones de Leyva Quintero, Baker, y Pareja Román (2023). Así el elemento de sabiduría de las personas mayores se establece como base de la construcción de la mirada en este cine.

La mirada de las y los realizadores reinterpretan la sabiduría no solo para divulgarla, sino sobre todo para, a través de la enunciación, expresar pensamiento, sensaciones y subjetividades, creando nuevo conocimiento. Siguiendo las reflexiones de Mirzoeff (2016), esta mirada se sitúa desde aspectos cognitivos y culturales acerca de la Pachamama que ellas y ellos comprenden y reinterpretan a partir de las voces de las personas mayores y luego expresan en sus películas. Entonces no representan la sabiduría de las personas mayores, las reivindican desde sus subjetividades como jóvenes en un sentido de colectividad, acorde con la reflexión teórica del cine indígena y a cómo expresan la naturaleza en sus películas.

Esta reivindicación es fundamental para comprender la relación profunda del pueblo quechua con la naturaleza, en correspondencia y complementariedad (Estermann 2015). Toda la sabiduría de las personas mayores sobre la tradición, el proceso agrícola y la identidad es la base de la relación con la Madre Tierra que se expresa en las películas en sus testimonios orales y en la enunciación audiovisual.

La Madre Tierra en la mirada de las y los jóvenes realizadores se expresa en la enunciación audiovisual a partir del cómo muestran el elemento de la sabiduría que buscan en las sabias y los sabios: Testimonios orales, presencia en las actividades cotidianas, signos del entorno natural que conectan con su sabiduría, colectividad, el cuerpo en contacto con los frutos de la Pachamama, etc.

Además, como afirma Dayvis Cerón, la reivindicación de la sabiduría de las personas mayores como elemento para la mirada acerca de la naturaleza es posible porque se posicionan desde las retóricas y sentidos contrarios a las miradas dominantes de regímenes visuales hegemónicos. En el mundo occidental, las personas mayores dejaron de ser productivas para la maquinaria capitalista. De esta manera, la sabiduría de las personas mayores contribuye a construir una mirada acerca de la naturaleza que cuestiona la verdad ocular presente en las enunciaciones atravesadas por la matriz de la colonialidad del ver, aquella matriz que uniformiza y subordina las cosmovisiones, epistemologías y visualidades de los pueblos quechuas, según Barriandos (2011). Hasta hoy, las imágenes que representan a los pueblos indígenas quechuas en la televisión y cine comercial siguen convirtiendo en superficial su moral y su humanidad para profundizar su discriminación y el racismo. La mirada acerca de la naturaleza construida a partir del elemento de la sabiduría de las personas mayores visibiliza la existencia de los pueblos como parte de la Madre Tierra, contribuye a equilibrar las relaciones de poder desde lo visual y sirve como estrategia de agencia para la defensa de sus culturas y de sus identidades, una de las

características del cine indígena, según Mora (2014), frente a la visualidad hegemónica de la colonialidad del ver.

2. Oralidad como memoria

El segundo elemento presente en la construcción de la mirada acerca de la naturaleza es la oralidad como memoria. Los testimonios orales estructuran las escenas mientras edifican memoria colectiva desde las subjetividades y de forma creativa de la misma manera en que se hacía desde antes de la llegada del cine o el video a estos pueblos. Los dispositivos audiovisuales establecieron nuevas formas de expresión, documentación y reinterpretación de la memoria de los pueblos, pero la tradición oral resguardaba los conocimientos en el tiempo y constituía la memoria de los pueblos desde hace siglos.

Carrasco afirma que, *Sisa Yuyo*, como en las demás películas, se sostiene en la oralidad porque “naturalmente en las comunidades andinas somos orales. No es una decisión que se tenga que tomar. Por eso necesitan escucharse en la comunidad para comprender los mensajes” (Carrasco 2025, entrevista personal).

Es por esta razón, que se explica el interés de las y los jóvenes por buscar aquellos temas o conocimientos perdidos para ser recogidos oralmente, “es lo primero que proponen los chicos cuando quieren elegir un tema para los cortometrajes. Ellos siempre dicen ‘hay cosas que se están perdiendo y que queremos recuperar’” (Carrasco 2025, entrevista personal). El dispositivo cinematográfico les permite expandir las posibilidades de expresión de los conocimientos a través de la oralidad perdurables en el tiempo, por eso el interés por temas sobre saberes que pueden estar cayendo en el olvido. Según Carrasco, las y los jóvenes realizadores ven al cine como una herramienta que les permite “recuperar esa memoria de los pueblos. Aquellas tradiciones o cosmovisión que se van perdiendo y que ellos lo ven como una añoranza. La recuperación de los conocimientos a través de las imágenes, documentando con el audiovisual” (Carrasco 2025, entrevista personal). De esa manera, las tradiciones a través del cine también pueden ser reinterpretadas y amplían la riqueza de la memoria colectiva documentada en el audiovisual.

En ese sentido, Cerón también cree que las películas van edificando memoria colectiva desde la oralidad y de esa manera construyen la mirada. Esta memoria se evidencia en la preocupación por mostrar en *Sara Mama* el ciclo del maíz en la comunidad y la recuperación de prácticas tradicionales casi olvidadas en *Minkakuy* y *Yakuqa Kawsaymi*. Cerón afirma que, en *Sara Mama*, el mayor Samuel le transmite, a través de

la oralidad, el conocimiento y que siente la responsabilidad de “transmitir, en la película, ese conocimiento a las futuras generaciones”. (Cerón 2025, entrevista personal). De esta manera, la memoria es reinterpretada también por las y los realizadores. Además, esta memoria desde la oralidad de los protagonistas, también se reconstruye en la puesta en práctica de la enunciación audiovisual misma. Por eso, las películas no solo recogen la voz testimonial, sino que asumen una oralidad que se performiza en imágenes. Por ello, en *Sara Mama*, “el abuelo Samuel no transmite su saber como en una entrevista, sino que aparece en el lugar donde estamos trabajando el maíz. Es decir, en el mismo sitio físico me dice ‘se tiene que sembrar así’. Ahí también la comunidad sigue las enseñanzas de Samuel” (Cerón 2025, entrevista personal). Esto quiere decir que las imágenes cinematográficas no son acompañantes ilustrativas del testimonio, son la corporización documental de la oralidad como memoria colectiva presente en la mirada del cine indígena.

La oralidad como memoria, al igual que la sabiduría de las personas mayores, se fundamenta en la práctica natural de los pueblos, pues los pueblos quechuas han transmitido conocimiento de manera oral por siglos. Para Ávila Urbano la oralidad permite “que la misma comunidad pueda expresar en sus películas tradición y identidad cultural con sus propias voces, y así construir sus propias miradas” (Ávila Urbano, 2025, entrevista personal). Por ejemplo, en *Sisa Yuyo*, la oralidad plantea cómo es la práctica cotidiana del recojo y cocina de la flor silvestre (sisa yuyo), para combatir la hambruna cuando las siembras por sequía o inundaciones se pierden. La memoria colectiva se interpreta en la película cuando las y los realizadores comprenden que “hay familias que saben que la sisa yuyo es rica en hierro y que, sin necesidad de que haya hambruna, forma parte de su dieta alimenticia” (Ávila Urbano 2025, entrevista personal).

Entonces la oralidad como memoria colectiva expresa las formas en que “combaten nuestras comunidades diversas problemáticas. En el caso de *Sisa Yuyo*, la problemática de la alimentación, por ejemplo. Y así hay varios ejemplos que nuestros pueblos siempre tienen conocimientos desde nuestros abuelos, transmitidos oralmente y formando memoria colectiva” (Ávila Urbano 2025, entrevista personal).

Gómez plantea que los testimonios se transforman en oralidad cuando, además de información, logran transmitir emociones en la manera, el ritmo y el tono en que se expresan. Afirma que, al ver las películas, las personas en la comunidad “se sienten identificadas y esto es posible gracias a los testimonios sobre lo que viven día a día. Los protagonistas mostramos nuestros miedos, nuestros dolores, pero son expresados en la

voz, las emociones sobre lo que vivimos gracias a la oralidad” (Gómez Sulca 2025, entrevista personal). El cine indígena eleva la oralidad a una forma de retórica que potencia la enunciación de la película y corporiza sonoramente la mirada para prolongar la memoria colectiva dentro de las películas. “Hay personas que vuelven a sus comunidades después de mucho tiempo y cuentan su historia y sus emociones. Y de esta forma se va creando, como te decía, una memoria sobre la migración en *Kutikamuy*” (Gómez Sulca 2025, entrevista personal).

En el caso de *Kutikamuy*, además, Gómez asegura que la oralidad como memoria establece un contrapunto, base estructural de la película, a partir de las distintas experiencias vividas por su madre y sus abuelos, para edificar la manera en que los pueblos indígenas comprenden las dinámicas sociales frente a contextos complejos que les exigen buscar otras opciones de vida.

Mi mamá no tenía conocimiento sobre las ciudades porque a veces viajaba con sus hermanos. Pasaron muchas complicaciones por necesidad cuando viajaban. Por eso mi mamá decía ‘¡no!, no quiero que pases eso. Quiero que viajes, quiero que tu futuro sea más que el mío’. Y mis abuelitos también cuentan su experiencia de que cuando viajaron tuvieron dificultades, porque algunos la pasan mal al migrar. (Gómez Sulca 2025, entrevista personal)

Cerón, además, sostiene que la oralidad como memoria colectiva en la mirada de las películas permite que se fortalezca la identidad debido a que las personas se interesan por la recuperación de las prácticas tradicionales ligados a su cultura. “Hay que buscar nuestra memoria a través de filmar los testimonios orales, la identidad fortalecida se ve en la película”. (Cerón 2025, entrevista personal). Y de esa manera, el cine indígena permite el empoderamiento y la agencia que se manifiesta en la dignificación de dichas prácticas recuperadas, como explica Cerón:

se nota en la película mi propio empoderamiento de tomar esa decisión de participar a partir de mi voz [oralidad] y compartir lo que sé. En ese proceso de grabar la película, que son varios meses por cada actividad que realizábamos, sentía una conexión mucho más profunda hacia mi propia cultura. Se revalora mi propia identidad a través de todo el ciclo del cultivo del maíz. Es una forma de mostrar la memoria colectiva en lo que se oye y mira en toda la película. (Cerón 2025, entrevista personal)

En resumen, la oralidad como memoria interpreta, expresa y prolonga la sabiduría y la cosmovisión de los pueblos desde sus subjetividades y emociones, y va fortaleciendo la identidad cultural en beneficio de su agencia. Así, el elemento de la oralidad como memoria en la mirada expresa la naturaleza en las reflexiones de todos los protagonistas,

sean niños, jóvenes o adultos, sobre la forma en que los saberes, prácticas y subjetividades son parte del pensamiento andino y las formas de existir en la Pachamama.

En *Sara Mama*, la oralidad como memoria en la mirada expresa la naturaleza a través de la enunciación audiovisual del ciclo del maíz en la comunidad, mientras el testimonio oral profundiza en la conexión entre la comunidad y el alimento vital. En *Sisa Yuyo*, la Madre Tierra se expresa en la dinámica de testimonios e imágenes sobre la cosecha y uso de la flor de campo para proponer nuevas formas de uso en la actualidad. La oralidad como memoria en la mirada de *Minkakuy* expresa a la naturaleza en el recuerdo y añoranza de la protagonista por la tradición olvidada mientras la comunidad se organiza para ayudarle. En *Yakuqa Kawsaymi*, la oralidad como memoria expresa la Pachamama en las reflexiones sobre la escasez de agua y en la conjunción con las imágenes resilientes de la recuperación de la limpieza de agua para consumo que les permite enfrentar esta problemática. Finalmente, la oralidad como memoria en *Kutikamuy* expresa la naturaleza en el contrapunto de los recuerdos y reflexiones sobre la migración y la identidad conectada con su entorno natural entre personas de diferentes generaciones.

Además, según las y los realizadores la oralidad como memoria en la mirada acerca de la naturaleza rescata del olvido conocimientos culturales para hacer frente a las narrativas sobre los pueblos quechuas en la televisión y cine comercial. Y de esa manera, la oralidad como memoria se alimenta del diálogo intergeneracional.

Diálogo teórico con la oralidad como memoria

La oralidad como memoria como elemento de la mirada coincide en posicionarse como un recurso expresivo de la naturaleza y prioriza el agenciamiento político y la defensa de los derechos de los pueblos (Mora 2014). Por ello contribuye a recuperar lógicas comunitarias colectivas que son prácticas que vinculan a los pueblos con la Madre Tierra. En las películas, la oralidad constituye memoria desde las subjetividades de las y los protagonistas para hacer del cine indígena una práctica transformadora y que rompe con las formas discursivas del cine convencional, como afirma Keraj (2014) en sus escritos sobre el cine indígena.

La oralidad como memoria colectiva presente en las películas analizadas también fortalece la teoría de que el cine indígena permite construir la imagen pública de las comunidades, haciéndose visibles junto a sus preocupaciones y necesidades, según Magallanes (2016). La memoria colectiva que constituye la mirada expresa a la Pachamama en la sabiduría sobre identidad, comunidad y territorio a partir de sistemas

de valores culturales y principios compartidos a través de las películas (Leyva Quintero, Baker, y Pareja Román 2023) tales como la relacionalidad, la complementariedad y la correspondencia (Estermann 2015).

Al apelar a los recuerdos, emociones y conocimientos, la oralidad como memoria colectiva hace comprender la mirada como un complejo acto de combinación de voluntad y acción para depositar la vista en relación excluyente con un determinado acontecimiento u objeto de interés, dentro de las películas analizadas, y que es la manera en que Estal (2010) definió la mirada.

Finalmente, al igual que la sabiduría de las personas mayores, la oralidad como memoria en la formación de la mirada, contribuye a una manera diferente de mirar en comparación con las producciones creadas desde la colonialidad del ver (Barriandos 2011). Logran evitar la condena al olvido de los conocimientos culturales y las relaciones desiguales alentadas por las representaciones de los pueblos quechuas en la televisión y cine comercial, profundizando la expresión de la naturaleza desde la voz e imagen propia presente en la mirada de las películas.

3. Diálogo intergeneracional

El tercer elemento de la mirada es el diálogo intergeneracional. Ligado a los anteriores elementos (la sabiduría de las personas mayores y la oralidad como memoria), el diálogo intergeneracional expresa la naturaleza desde la concepción de los temas hasta el montaje o articulación final.

Gómez afirma que el diálogo intergeneracional está presente en *Kutikamuy* debido a que el tema de la migración

es un tema que atraviesa a varias generaciones y tenemos diferentes maneras de ver lo que hemos vivido. Por ejemplo, hay coincidencias, en el dolor que sintieron los que migraron antes por dejar la tierra. También está el miedo a la discriminación en las ciudades por dónde llegan los migrantes. Pero también hay diferencias. Mis abuelos o mi mamá y las personas mayores migraron a la ciudad por necesidad extrema, por falta de dinero; en cambio los jóvenes, más que nada ahora migramos en busca de oportunidades de estudiar. (Gómez Sulca 2025, entrevista personal)

En *Kutikamuy* el diálogo intergeneracional es base de la construcción de su articulación narrativa en el montaje pues intercala la oralidad y secuencias de sus abuelos con los testimonios y acciones de Shandy como protagonista.

Por su parte, Rojas planteó la temática en *Yakuqa Kawsaymi* a partir del conocimiento que tenía de la limpieza de agua del río con penca de tuna, que le fue

enseñado por su padre. “Cuando mi papá me enseñó de pequeña, fue sorprendente, porque me preguntaba cómo una planta, la penca puede cristalizar tanto el agua” (Rojas 2025, entrevista personal). Explica que, a partir de este conocimiento, establecieron el diálogo con las demás personas en la comunidad que sabían de esta técnica para enfrentar la falta de agua. “Cada vez que bajan al río, toda la gente limpia el agua así. Por ello lo mostramos en la película. Ya sabíamos que la señora Norma iba a hacer eso, por ello la filmamos” (Rojas 2025, entrevista personal).

La mirada en *Yakuqa Kawsaymi*, para Rojas, contiene este diálogo a fin de profundizar la lógica de rescate de técnicas comunitarias y colectivas para la convivencia con la Madre Naturaleza, y así expresa la naturaleza en su película. El cine es, para ella, una herramienta “que permite establecer el diálogo con la gente de otros pueblos que ven la película y hagan también esa limpieza del agua. A mí me parece súper necesario, si es que un pueblo no tiene agua y ven este cortometraje, pueden aprender y saber cómo purificar el agua” (Rojas 2025, entrevista personal).

En *Sara Mama*, el diálogo intergeneracional está presente en el intercambio de los testimonios de Dayvis Cerón y las personas mayores, y en las secuencias del proceso de cultivo de maíz realizado por adultos y escolares bajo la dinámica del *aprender haciendo*. Cerón afirma que para filmar las imágenes de *Sara Mama* donde escolares y adultos comparten los trabajos del proceso del maíz, se basaron en las enseñanzas cotidianas de sus padres y madres. El diálogo intergeneracional en la comunidad se reflejó de esta manera en la película: “Mi papá también tiene muchos conocimientos del maíz y creo que me influenciaron a mí. Cuando filmamos la elaboración del abono, yo decidí participar más por eso” (Cerón 2025, entrevista personal).

Además, considera que el maíz atraviesa la vida de la comunidad en todas las generaciones y por esa razón eligieron mostrar cómo trabajan juntos adultos y escolares, materializando el diálogo intergeneracional. “Elegimos el maíz porque siempre está en nuestro día a día para adultos y niños. El maíz siempre está presente en el desayuno, en el almuerzo, hasta en la cena. En forma de mote, cancha o en la misma sopa. Es lo más común que puedes encontrar en tu casa” (Cerón 2025, entrevista personal). Elegir el vínculo del maíz con la relación del pueblo quechua con el campo, en diálogo intergeneracional, le permite a *Sara Mama* expresar a la Madre Tierra como hacedora de vida. La imagen de todo el proceso productivo y colectivo del maíz, los rituales previos y los saberes sobre este proceso compartidos entre niños y adultos expresan cómo la Pachamama existe e influye profundamente en sus vidas y así también es en la película.

Por su parte, Carrasco menciona que el hecho de que los jóvenes decidan filmar con personas adultas sobre los distintos temas en la comunidad ya establece el diálogo entre las generaciones “independientemente de si aparecen los jóvenes como protagonistas o no en las películas. Se ve que la relación con los mayores es algo también innato que se da en muchas comunidades. Los chicos mismos se incentivan a preguntarles a las personas que ha vivido mucho tiempo en la comunidad” (Carrasco 2025, entrevista personal).

Debido a esto, Carrasco considera que en *Sisa Yuyo* el diálogo intergeneracional se establece no en los testimonios, si no en las secuencias de imágenes donde los niños acompañan siempre la labor de las protagonistas aprendiendo a recoger la flor silvestre o aprendiendo la fabricación de canastas; y antes de la producción de la película, está presente en la investigación de los temas. “Algunos tenían esas dificultades de poder acceder a los sabios en la comunidad, por eso necesitaban el diálogo intergeneracional en todo el proceso producción. En *Sisa Yuyo*, las acciones muestran todo el proceso del diálogo entre los niños y los mayores.” (Carrasco 2025, entrevista personal).

Según Ávila Urbano, de igual manera, se da la dinámica intergeneracional en *Minkakuy*, donde las y los realizadores proponen acercarse a los recuerdos de Felicitas para interpretar la minka, el trabajo colaborativo tema de la película. “Los jóvenes entendieron que desde el momento de la pre producción tenían que establecer el diálogo con la abuela Felicitas para comprender lo que era la minka en la comunidad y luego plasmarla en el corto” (Ávila Urbano 2025, entrevista personal). Además, según explica Ávila Urbano, *Minkakuy* expresa la necesidad real de Felicitas y de muchos mayores por la ayuda colectiva, pues “la abuela Felicitas no tenía para pagar peones que le ayuden a cosechar maíz. Entonces nos preguntamos ¿qué hacemos? Entonces así se planteó hacer el corto y los vecinos se sumaron a hacer realmente la minka” (Ávila Urbano 2025, entrevista personal). Esta performance planteada para la película fue posible gracias al diálogo intergeneracional que activó esta acción para la película, la cual simbolizó la reciprocidad, un principio del pensamiento andino y su relación con la Pachamama, en la construcción de la mirada en *Minkakuy*. “En la comunidad yo tengo mi cultivo de maíz, por ejemplo. Invito a las personas de la comunidad para que me ayuden. Preparo mi chichita y mañana me estoy haciendo una cosecha o estoy construyendo mi casa. Pido ayuda, voy y comparto, y ahí la gente de buena voluntad viene” (Ávila Urbano 2025, entrevista personal).

Diálogo teórico con el diálogo intergeneracional

El diálogo intergeneracional en la mirada de las películas analizadas es el elemento que permite la reinterpretación de la sabiduría de los mayores transmitida de generación en generación y que es recogida a través de la oralidad como memoria y de la enunciación audiovisual. Las y los jóvenes realizadores quechuas plantean el diálogo intergeneracional tal como lo hacen en la cotidianidad, aprendiendo y cuestionando. Esto se presenta de manera más clara en *Kutikamuy*. Es por esa razón que la mirada en las películas en general no es única ni inmutable. Está situada temporalmente y se construye de aspectos cognitivos generacionales, culturales y hasta políticos, tal como sostiene Mirzoeff (2016) sobre la mirada. Es una mirada también relacionada al sujeto visual colectivo, compartida entre miembros de la comunidad a través del dispositivo cinematográfico. Por ello, también busca en este diálogo, la reivindicación de la tradición y las nuevas formas de situarse en el mundo de los jóvenes, que por un lado aprenden, recuperan y permanecen en la práctica cultural como en *Yakuqa Kawsaymi*, *Minkakuy* y *Sisa Yuyo*; y por otro, cuestionan o reinventan lo recibido como en *Kutikamuy* y *Sara Mama*. Es una mirada que busca autonomía a partir de subjetividades y sentido de colectividad conformada desde lugares y tiempos de enunciación específicos (Mirzoeff 2016).

El diálogo intergeneracional además termina de delinear, junto con los anteriores elementos, al sujeto colectivo que usa el cine para expresarse a sí mismo en el cine indígena, como sostiene Möller (2018). Es difícil pensar en un cine indígena que no tenga en su mirada el elemento fundamental que permite el diálogo entre mayores y jóvenes, un elemento muy propio de las comunidades indígenas.

Una de las formas más nocivas de la matriz de colonización presente en la actualidad es el adultocentrismo⁵, que incluso en estos tiempos garantiza el poder adulto sobre las infancias y las adolescencias influyendo en sus imaginarios, identidades y vínculos a partir de contextos determinados. En las películas analizadas, al permitirse el diálogo intergeneracional en la comunidad, rompen con esta lógica, debido a que las y los jóvenes realizadores establecen su mirada en sus enunciaciones audiovisuales con autonomía. De esa manera, la experiencia de las y los jóvenes vincula sus historias locales

⁵ Luisa Sanabria Torres (2010) sostiene que “el adultocentrismo es la expresión de un tipo de colonialidad del adulto hacia los niños y las niñas que influencia su ser, su subjetividad, así como los imaginarios y prácticas sociales. Desde la colonialidad del saber adulto, se establece que el conocimiento de niños y niñas es inválido. Si el conocimiento del niño es ignorado, no es posible concebir que sus decisiones u opiniones tengan algún tipo de valor”.

con un mundo más amplio al compartirla con el dispositivo cinematográfico, permitiendo entrar a otra dinámica de identidades en juego e intersubjetividades compartidas, según sostiene Keraj (2014) sobre el cine indígena.

Entonces, el diálogo intergeneracional le permite a la mirada expresar la naturaleza desde las lógicas de sus principios de relacionalidad, complementariedad y correspondencia presentes en las escenas que enuncian trabajos o acciones colectivas, como la producción del maíz, la recolección de agua, la preparación de la flor de campo o la *minka*. El diálogo intergeneracional en la mirada acerca de la naturaleza hace que el cine indígena se comprenda como un cine colectivo que busca expresar lo propio, además de la equidad por intermedio de procesos educativos en los temas que son presentados en las películas (Mora 2014).

El diálogo intergeneracional, finalmente, implica un involucramiento de los pueblos quechua en la realización cinematográfica misma, marcando su participación como fundamental en las producciones y así el cine indígena contribuye al equilibrio de poder respecto a las representaciones hegemónicas sobre lo andino en el cine comercial y la televisión (Magallanes 2016). Este elemento también constituye a la mirada que puede ser una respuesta a la colonialidad del ver.

4. Enunciación audiovisual para expresar la naturaleza

El acto de mirar construye enunciado y, al mismo tiempo, la mirada existe y se corporiza en él. La enunciación audiovisual expresa la naturaleza a partir de los elementos de la mirada de las y los realizadores en las películas analizadas (Català Domènech 2012).

La posición enunciativa, la fragmentación temporal de las imágenes y la articulación fueron interpretados por las y los entrevistados desde sus reflexiones sobre el proceso de producción para comprender cómo se expresa la naturaleza en la mirada de sus películas.

Referente a la posición de enunciación, Cerón considera que en *Sara Mama* se usaron muchos planos detalle con el fin de “tener una conexión mucho más profunda con el maíz que aparece ahí, es como si lo tuvieras en tu mano. En cambio, si ves una cantidad de maíz ya es como que no le das importancia” (Cerón 2025, entrevista personal). La posición de enunciación con planos detalle establece la conexión simbólica de la experiencia de los pueblos indígenas con los demás seres de la naturaleza. Así lo comprende Cerón:

Por ejemplo, si yo te digo maíz solo piensas en una palabra y posiblemente en una representación en tu mente. Pero si una persona en el campo le preguntas o le dices maíz, no solo va a pensar en la representación, sino que va a pensar en cómo lo cultivó, cuáles fueron todos los pasos que pasó para obtenerlo, en cuánto sufrió para obtener ese maíz. Es para una conexión mucho más profunda contigo mismo. (Cerón 2025, entrevista personal)

Esto evidencia que la mirada crea y se corporiza en el enunciado a partir de todo el imaginario indígena sobre la relación del hombre andino con la Pachamama y así expresa la naturaleza. Por ello, decidieron filmar todo el proceso del maíz en varios meses y establecer la articulación en el montaje de manera cronológica según se produce el maíz para profundizar esa conexión con la mirada de los quechuas.

De igual manera, Cerón comenta que los planos detalle de ojos de personajes también lo plantearon debido a que “las personas que lo vean tengan una conexión mucho más profunda, ya que no es que miras a una persona en cuerpo completo de lejos, sino le miras a los ojos como aparece en la película” (Cerón 2025, entrevista personal). Para el joven realizador, fue importante establecer una posición enunciativa cercana a personajes, al maíz y a otros frutos del campo, porque es la manera en que los pueblos observan la naturaleza y así, acercan a los espectadores a esta forma de mirar.

Rojas comenta que en *Yakuqa Kawsaymi* grabaron planos conjuntos de personas en su cotidianidad donde enfrentaban la situación de falta de agua “para que la gente vea la necesidad que hay en la comunidad. Aparecen los comuneros escarbando papa ¿por qué? Porque la papa cuando hay agua o llueve, crece bastante. Entonces lo que se ve en la película es lo normal. Y eso hace ver a la gente que el agua es muy importante” (Rojas 2025, entrevista personal). Para la joven realizadora, la cotidianidad tal como la viven en la comunidad es establecida por planos conjuntos, enteros o medios, que describen la temática de la película a través de acciones colectivas. Estos tipos de planos relacionan directamente imágenes y la realidad, expresando la esencia de las lógicas colectivas de la comunidad.

Además, Rojas considera que los planos detalle logran interpretar la belleza que encuentra en su cotidianidad a través de artificios como el enfoque. “Entonces sale muy bonito. Me gustaba trabajar con los enfoques de los paisajes para hacer ver la naturaleza o cuando salen las personas, enfoco solo los pies pisando el campo y ¡ay!, se ve muy bonito” (Rojas 2025, entrevista personal). La subjetividad de su reflexión establece una mirada que se compone de aspectos sensitivos muy profundos en relación con la experiencia de vivir en una comunidad de los andes que comparte la joven realizadora.

La idealización con la que se expresa la naturaleza a través de la belleza que muestra la cámara corresponde al fuerte vínculo emocional que le despierta valores positivos de vivir en los andes.

Gómez considera que la manera en que establecieron los planos en *Kutikamuy* está fuertemente vinculada a cómo les enseñaron a mirar el mundo en su comunidad. La joven lo explica de la siguiente manera:

Mi mamá me enseñó a mirar la hora, aunque no teníamos relojes, con el sol y con la sombra. Ponía en la palma de mi mano un dedo y según la sombra ya calculaba si es que ya es tarde y tenía que regresar a mis ovejas. Igual con la luna. Cuando en la noche sale la luna es más grande y briosa en el campo, y según la etapa donde está, podemos ir más seguros de noche. Es muy hermoso, es una experiencia ancestral de mi comunidad. (Gómez Sulca 2025, entrevista personal)

La joven realizadora de *Kutikamuy* explica que los planos generales del pastoreo de ovejas expresan estas enseñanzas que provienen de la conexión con la Pachamama. Además, los planos generales se definieron a partir de lo que ella considera inmensidad de la Madre Naturaleza. “Siempre cuando hacía lluvia también nos íbamos a los cerros para ver a lo lejos el paisaje natural inmenso con la lluvia y ahí tomábamos las imágenes. Y mirando ahí pensaba ¿cuántas veces he caminado por ese lugar en mi niñez? Y me dan ganas de relajarme en el campo” (Gómez Sulca 2025, entrevista personal). Esta carga subjetiva de la joven realizadora cuando mira el paisaje andino le permitió expresar en planos generales su relación con la naturaleza para establecer el vínculo con la identidad en su territorio y poner en cuestión la idea de la migración, tema central de *Kutikamuy*. Entonces, la posición enunciadora del plano general también permite conectar con la identidad. “Cuando muestras esta película, así como el campo, ves y te identificas. Hasta te llena de creatividad y de imaginación. Hasta con eso puedes crear algún dibujo según imaginas. Dices ‘yo también en mi pueblo siento así, en mi pueblo he vivido con esas experiencias’. Es una experiencia muy bonita ver así la naturaleza” (Gómez Sulca 2025, entrevista personal).

Carrasco sostiene que en los procesos de producción y en particular en el de *Sisa Yuyo*, siempre las y los realizadores plantean registrar “lo que ellos mismos ven, lo que creen que sea conveniente para contar su tema a través de imágenes. Entonces ellos van buscando siempre cómo los elementos que tienen alrededor” (Carrasco 2025, entrevista personal). Entonces, plantean planos generales para expresar a la naturaleza en su comunidad tal cual la perciben y cómo es el campo, cómo son los árboles, las casas, la gente. La realizadora lo explica de la siguiente manera:

Hay una necesidad para mostrar el contexto en el que se cuentan las historias, en el que suceden las cosas. Pero también pienso que hay bastantes tomas de los detalles de cosas, por ejemplo, en *Sisa Yuyo*, ahí este los campos verdes, la flor de campo, el maíz, la comunidad, la gente caminando por ahí. O sea, es lo quieren mostrar desde su punto de vista, el contexto de la comunidad. (Carrasco 2025, entrevista personal)

A pesar de que en *Sisa Yuyo* la posición de enunciación con planos generales se propone para mostrar el contexto como lo ven las y los realizadores, la afirmación de Carrasco permite deducir que dicha expresión del contexto natural les despierta subjetividades que van más allá de la descripción representativa de la escena. Puesto que, al momento de la articulación de planos generales con planos detalle permite definir la conexión de la Pachamama con las personas en constante interacción. Entonces los planos generales dejan de ser contextuales para expresar la naturaleza como parte de la vida misma en la cosmovisión quechua mostrada con la enunciación de la película. Así se construye la mirada.

Por otro lado, Carrasco también sostiene que los planos conjuntos se basan en las lógicas colectivas de la comunidad, pues “los chicos siempre quieren que en las tomas salgan más de una persona en actividad porque si no, la historia sería de una sola persona. Entonces, tienen siempre la noción de colectividad, por eso muestran una comunidad donde viven varias personas con sus propias historias interrelacionadas” (Carrasco 2025, entrevista personal).

Ávila Urbano sostiene que, al momento de crear imágenes, las y los jóvenes se basan en las historias que las personas mayores les contaban a las nuevas generaciones. Por ello, para el realizador quechua, los referentes para la creación audiovisual en los pueblos indígenas son

nuestros abuelos quienes anteriormente hacían sus cuentos bajo la fogata, contaban sus historias o algún mito, alguna leyenda. Entonces todos los niños [...] se imaginaban e iban creando escenas, planos, tomas. [...] y, como conocen sus comunidades, van diciendo ‘yo lo grabo desde esta parte, este ángulo’ y así van haciendo sus tomas. (Ávila Urbano 2025, entrevista personal)

El proceso de registro de sonido es muy similar al proceso de las imágenes planteado en el análisis de las y los entrevistados. Cerón considera que el grabar los sonidos fue necesario para completar la identificación que buscaron con la película. “Fuimos cerca de un puquial para grabar a un zorzal un ave muy común en mi comunidad. Ese audio aparece al inicio de la película, porque representa lo que somos en la comunidad” (Cerón 2025, entrevista personal).

Gómez explica que el uso de la música andina en las películas también fue fundamental para que en la articulación de las imágenes se vaya potenciando las sensaciones de identidad y cercanía a la cosmovisión de los pueblos quechuas, por ello “la música de fondo da vida al cortometraje. A mí personalmente, ver imágenes del campo y escuchar esa música, me da paz. También los instrumentos que hemos usado han sido instrumentos que usa la comunidad. Una cuestión cultural, histórica y de identidad” (Gómez 2025, entrevista personal). La mirada de la joven realizadora se corporiza también en muchas de las melodías y armonías del ande, que son las expresiones de los sonidos vivos de la naturaleza. Entonces, se puede afirmar la música y los sonidos en la mirada de las películas expresan a la Pachamama de manera sonora.

Finalmente, la articulación de los fragmentos de imágenes captadas desde una posición enunciativa en planos generales, conjuntos y detalles también expresan la manera en cómo es la relación de la cotidianidad y la identidad de los pueblos quechuas con la Madre Naturaleza, bajo los principios de complementariedad y correspondencia que establece que todo vive en la Pachamama y la humanidad es una parte de todos los seres dentro del orden cósmico andino. Por ello, no cabe en el pensamiento andino la explotación de los recursos naturales por el capital sino, la reciprocidad entre los seres. Y esto, para las y los entrevistados, establece una mirada diferente a otros productos audiovisuales. “En realidad es demasiado distinto. Por ejemplo, hay un programa de televisión donde presentaron personajes andinos. Y actuaron muy distinto. Hablaban exagerando nuestras costumbres y formas de hablar. Nosotros mostramos la comunidad tal como es. Nosotros grabamos lo hermoso de la cotidianidad de la gente” (Gómez Sulca 2025, entrevista personal).

De igual manera piensa Rojas al comentar sobre cómo las imágenes de las noticias representan a las personas andinas en los medios de comunicación. “Es muy distinto porque nosotros transmitimos lo vivido, lo real, lo que pasa en el campo. Por ejemplo, cuando hay protestas, la televisión de frente nos acusan de ‘terrucos’⁶ y así empezaban a llamarnos” (Rojas 2025, entrevista personal). Así, las imágenes en el cine indígena producido por CHIRAPAQ combaten la avalancha de representaciones sobre lo andino que invaden redes sociales y medios de comunicación cuando se refieren a temas de

⁶ “Terrucos” era la manera en la que el ejército peruano empezó a llamar de manera despectiva a miembros de organizaciones subversivas durante el periodo del Conflicto Armado Interno en Perú entre 1980 y 2000. Hoy en día, ciertos sectores de la población utilizan dicho término de manera discriminadora en medios de comunicación, en redes sociales o en la cotidianidad para insultar a cualquier persona que se organice para reclamar derechos o sea crítica disidente de políticas conservadoras o de derecha en Perú.

reivindicación histórica o vida digna. Las y los realizadores indígenas de estas películas lo entienden desde sus propias experiencias:

Tuve inconveniente con otras personas en la ciudad, cuando les comenté que soy de Ayacucho, me dijeron ‘ojalá no seas una de las terrucas’. Me quedé fría. No sabía cómo responder y me afectó porque yo sé cómo trataban a mi pueblo durante esa época del terrorismo, porque mi mamá la vivió. Sé cómo sufrieron las personas con toda esa violencia. (Rojas 2025, entrevista personal).

Para las y los realizadores entrevistados, la enunciación audiovisual de las películas analizadas junto a los elementos sabiduría de los mayores, oralidad como memoria y diálogo intergeneracional, corporiza una mirada acerca de la naturaleza reivindicativa de la vida de los pueblos quechuas como parte de la Pachamama.

Diálogo teórico con la enunciación audiovisual

La enunciación audiovisual que corporiza la mirada acerca de la naturaleza en el cine indígena, según las y los realizadores entrevistados, busca ser autónoma, propia, independiente y descolonizada, y esta afirmación está de acuerdo a las reflexiones de Mora (2014) sobre el cine indígena.

La posición enunciativa está definida principalmente por tres tipos de escalas de planos en muchas de las tomas de las películas: Plano general, planos conjuntos que pueden ser enteros o medios y planos detalles.

Los planos generales se construyen basados en la manera en que las y los realizadores aprendieron a mirar la naturaleza y las actividades que la relacionan con los pueblos indígenas. Además, desde la concepción de la inmensidad de la naturaleza como creadora de vida para los quechuas, que les permite conectar con su identidad y territorio. Los planos generales también expresan la conexión visual de las personas con los demás seres de la Pachamama como parte de un todo indistinto, en relación, correspondencia y complementariedad, principios de la concepción de los pueblos indígenas sobre la Madre Tierra según Estermann (2015).

Los planos conjuntos, enteros o medios, expresan las lógicas colectivas de la comunidad, las formas de estar juntos. Los planos conjuntos parten de la mirada de las y los realizadores sobre la esencia comunitaria y colectiva de sus comunidades. La comunidad no existe sino es en relación constante de todos los miembros de esta cumpliendo roles, y en vínculo con los seres de la naturaleza. Las historias de personajes en la comunidad expresan la historia de los demás, por ello plantean siempre la presencia

de más de una persona en la mayoría de las imágenes. Esta esencia colectiva de su cine es también acorde a las reflexiones sobre el cine indígena de Möller (2018) y Mora (2014)

Los planos detalle sirven para profundizar los vínculos identitarios y sensitivos del pueblo quechua como cocreador con los seres de la naturaleza en base a la filosofía andina propuesta por Estermann (2015). Por ello, se detalla el vínculo del cuerpo, manos, ojos o rostros, mientras se cocina, limpia el agua o se cosecha maíz, por ejemplo. Las imágenes en este caso están ligadas a la experiencia y al imaginario de los pueblos indígenas sobre los otros seres de la naturaleza con quienes se interrelacionan, y que son mirados por las y los realizadores durante el proceso filmado. Por ejemplo, el maíz ocupando la mayor parte del encuadre en un plano detalle expresa no solo el maíz mismo, sino todo el proceso por el cual ese ser llega desde la Madre Tierra hasta las manos del campesino quechua.

Además, los planos detalles también les permitieron establecer el signo visual de lo que comprenden como belleza en la naturaleza, a partir del artificio del enfoque de los seres que decidieron filmar. Esto con el fin de expresar la conexión emocional positiva de la vida en comunidad indígena. Así la mirada construye la enunciación audiovisual para expresar, desde los pueblos indígenas, su cosmovisión y su relación con la naturaleza (Estermann 2015).

Estos planos y su articulación, la enunciación audiovisual evidencian las huellas de estilo propio de las y los realizadores, como afirma Zevallos (2006). Estas huellas discursivas se fundan en la pertenencia de las y los realizadores al pueblo indígena quechua y que se sustentan en su percepción de su cotidianidad, su identidad y su cultura. Asimismo, la mirada de sí mismos ubicados en el mundo influye en esta enunciación creando el sentido de ser y existir de sus películas. Su sentido de pertenencia al mundo andino se extiende a la existencia en la enunciación audiovisual expresada. La mirada acerca de la naturaleza se va corporizando y recomponiendo en las películas cuando empiezan a ser vistas por más espectadores, en una dinámica característica de las enunciaciones según Filinich y Ventura Ramos (2025).

Entonces la enunciación audiovisual de las películas permite corporizar, en imágenes y sonidos, las posiciones subjetivas e intelectuales de las y los realizadores quechuas sobre sus comunidades, su identidad, su cultura y la naturaleza. La mirada no es representativa ni alegórica en el cine indígena, es reflexiva a partir de la manera en que miran su vínculo con la Pachamama y así la expresan gracias al dispositivo cinematográfico.

El cine indígena de CHIRAPAQ se estructura por conocimiento, epistemologías, cosmovisiones y espiritualidades ajenas a lo impuesto por la colonialidad del ver en representaciones audiovisuales sobre lo andino de otros medios, como afirma León (2017). La enunciación audiovisual en las películas analizadas muestra la cotidianidad desde adentro para buscar autonomía por parte de los pueblos. Por ello, las películas analizadas también se posicionan más allá de la estética del cine y buscan el agenciamiento político para la reivindicación de la diversidad de las culturas y la defensa de derechos, característica del cine indígena en general planteada por Mora (2014).

5. La mirada acerca de la naturaleza desde las y los realizadores

La sabiduría de las personas mayores, la oralidad como memoria, el diálogo intergeneracional y la enunciación audiovisual permiten que la mirada acerca de la naturaleza en las películas analizadas esté acorde a las reflexiones sobre la *pachasofía* quechua propuesta por Estermann (2015). Por ello, las reflexiones de las y los realizadores entrevistados se vinculan fuertemente a cómo su cosmovisión influye en la realización de sus películas.

Ávila Urbano explica que las cinco películas expresan la relación del pueblo quechua con la Madre Naturaleza puesto que “lo que pasa en las películas sucede en el lugar donde estamos, tanto en la comunidad, como en las chacras, en las montañas, las lagunas. Es decir, todos los seres, en la cosmovisión andina, tienen vida, y por ello, está muy presente en las películas” (Ávila Urbano 2025, entrevista personal).

Para las y los cineastas indígenas, los tres elementos de la mirada en el cine indígena se usan cotidianamente en sus vidas y “están muy ligados a la relación de los pueblos originarios de los Andes con la naturaleza. Por ejemplo, en *Sisa Yuyo*, *Sara Mama* o *Yakuqa Kawsaymi* con saberes ancestrales sobre la relación del pueblo con la alimentación o con el agua” (Ávila Urbano 2025, entrevista personal).

En las películas analizadas, se muestra esta relación con la Pachamama en la manera en que los protagonistas quechuas van narrando sus procesos, vidas y cosmovisiones, por ejemplo, para enfrentar algún problema.

Las comunidades buscan una forma, una alternativa, varias alternativas de cómo sobresalir frente a diversas necesidades que tienen. Por ejemplo, en *Yakuqa Kawsaymi*, la falta de agua les ha llevado a recuperar una forma de cómo purificar el agua. Igual en *Sisa Yuyo*, la recuperación del alimento de la planta salvaje o en *Minkakuy* la búsqueda por recuperar el trabajo colectivo de reciprocidad. Y así hay varios ejemplos que nuestros pueblos siempre tienen con conocimientos desde nuestros abuelos, conocimientos que

han sido aprendidos en relación con cómo vemos la Madre Naturaleza. (Ávila Urbano 2025, entrevista personal)

Por su parte, Carrasco afirma que en las películas analizadas “directa o indirectamente, la Madre Tierra está presente en las imágenes donde toda su inmensidad se muestra frente a la humanidad pequeña, o en las conversaciones y diálogos” (Carrasco 2025, entrevista personal). Además, cada uno de los conocimientos, reflexiones y acciones presentadas en las películas, tienen una relación profunda con el pensamiento quechua en relación con la Pachamama vista como un todo, donde todos los seres tienen vida y a los que hay que agradecer por lo que ofrece al pueblo quechua. En *Sara Mama* por ejemplo “en la producción del maíz se ven distintos momentos como los rituales de agradecimiento a la Madre Tierra. Esto es porque antes de alguna actividad o trabajo en comunidad se hace un ritual de agradecimiento, un *pagapu* a los cerros, como muestra de reciprocidad por la buenas cosecha o por el buen trabajo, etc.” (Carrasco 2025, entrevista personal). La realizadora quechua, agrega que en la cotidianidad mostrada en las películas también se evidencia la influencia de la Pachamama en la vida del pueblo quechua, y así se expresa la naturaleza “en *Yakuqa Kawsaymi*, [donde] la recuperación de esta limpieza del agua río también es una práctica tradicional que está heredada de la coexistencia con la Madre Tierra. La vida de las comunidades gira en torno al territorio, a la Madre Tierra” (Carrasco 2025, entrevista personal).

Gómez entiende que en *Kutikamay*, la Madre Naturaleza está expresada no solo como gran escenario para el tema de la película, sino como signo del cuidado de su madre al saber que quiere migrar a la ciudad. En la película “para mí la Madre Naturaleza o también conocida como Pachamama, es una forma simbólica que se ha considerado para representar a la madre, pues representa una mujer. Es, para nosotros, nuestra mamá” (Gómez Sulca 2025, entrevista personal).

En *Yakuqa Kawsaymi*, la Madre Naturaleza está en “la lluvia, porque más que nada vivimos de lluvia y del agua que la Pachamama nos da. Usamos la lluvia para alimentarnos, para cocinar, para las plantas” (Rojas 2025, entrevista personal). La joven realizadora Nélica Rojas afirma que su película expresa de esta manera con la naturaleza y eso le transmite paz. También cree que la Madre Tierra es proveedora de vida, por eso en su película “la Pachamama, pienso, está en la comida que nosotros tenemos, el agua, la fuerza que ella nos da” (Rojas 2025, entrevista personal).

Para Cerón, *Sara Mama* expresa la Madre Naturaleza “como una entidad viva. La conexión profunda que tiene no solo el pueblo, sino la persona misma. Por ello hay que

agradecer lo que nos da y eso se ve en la película. Pues todo lo que viene de la tierra, también va la tierra. Todos somos uno” (Cerón 2025, entrevista personal). La escena de *Sara Mama* donde el sabio Samuel realiza una ofrenda a la Madre Tierra antes del inicio de trabajo para sembrar maíz resume lo que menciona el joven realizador quechua. “Es un regalo que tú le das a la Madre Naturaleza, [...] un poco de tu atención y luego, en reciprocidad, te da mucho más de lo que tú le diste, y así se repite el ciclo. Le debemos dar a la Pachamama más allá de los rituales, eso mostramos en la película” (Cerón 2025, entrevista personal).

En las películas analizadas, la mirada acerca de la Pachamama la define como proveedora de vida, en su inmensidad y en relación recíproca, complementaria y de correspondencia constante con las personas y los demás seres. Así también lo comprende Ávila Urbano: “La madre naturaleza es como una mamá que nos abriga, que nos tiene ahí donde nosotros estamos viviendo constantemente y el agua, que es otro elemento importante, es como la sangre de una persona que recorre por todo. Estamos vinculados siempre con las almas de naturaleza, es parte de nuestra cosmovisión” (Ávila Urbano 2025, entrevista personal).

Entonces, los saberes de las personas mayores transmitidos por la oralidad como memoria y puestas en diálogo de manera intergeneracional presentes en la mirada son el punto de partida para expresar la naturaleza desde el vínculo ancestral de los pueblos quechua, y por ende de los jóvenes realizadores, con la Pachamama. En resumen, la enunciación audiovisual junto a los otros elementos descritos corporiza esta mirada acerca de la Madre Naturaleza, y así se expresa en el cine indígena producido por CHIRAPAQ.

Diálogo teórico con la mirada acerca de la naturaleza

Los elementos que configuran la mirada acerca de la naturaleza en el cine indígena tienen su base en la cosmovisión andina sobre la Pachamama y esto coincide con las características del cine indígena expuestas por Mora (2014). Asimismo, siguiendo las nociones planteadas por Leyva Quintero, Baker, y Pareja Román (2023), en las películas la comunidad, el territorio y la identidad expresan lo indígena a partir de un sistema de valores culturales compartido donde la relación con la naturaleza es vital para la existencia.

Además, como mencionan las y los realizadores, sus películas expresan a la Pachamama como proveedora de vida, es la madre que acoge y que, a su vez, recibe a los

seres cuando el ciclo de la vida acaba. La Pachamama entonces da y recibe en el orden cósmico de los pueblos quechua donde todos los seres habitan. Así se construye el orden mental y emocional del hombre quechua, según Flores Gutiérrez (2011).

En las películas, por ello, se expresa el ciclo de las prácticas culturales que deben ir conservándose, recuperándose y renovándose a partir de la concepción del ser humano como un ser más dentro de la Madre Tierra y no por encima de ella, de acuerdo a la *pachosofía* planteada por Estermann (2015). Todo en la Madre Naturaleza existe con el mundo y su permanencia en la subjetividad de los pueblos expresada en las películas se manifiesta en la cotidianidad, los rituales y las normas de convivencia armónica con ella, según la forma en que los pueblos entienden a la naturaleza para Martínez (2017). También se manifiesta en la belleza de la naturaleza y sus seres, expresada por las y los realizadores a través de la cámara con artificios como el enfoque.

Además, siguiendo a Martínez (2017) las películas expresan que los pueblos quechuas interactúan sensorial y cognitivamente con la Pachamama desde los principios de relacionalidad (simbolizado en el trabajo respetuoso de la tierra para el alimento en *Sara Mama* y *Sisa Yuyo*), de complementariedad (ejemplificada por la recuperación colectiva de prácticas en *Minkakuy* y *Yakuqa Kawsaymi*), y de correspondencia (vista en el sentido de identidad y permanencia expresado en *Kutikamuy*).

La mirada acerca de la naturaleza en estas películas es colectiva y establece puentes simbólicos y de sentidos donde la sabiduría de las personas mayores, la oralidad como memoria, el diálogo intergeneracional y la enunciación audiovisual, definen la cosmovisión andina de la Pachamama en su propia expresión (Estermann 2015).

6. A manera de debate: ¿Existe una mirada propia del cine indígena?

La descripción y co-interpretación de la mirada en las cinco películas invita a reflexionar sobre si esta mirada en el cine indígena posee particularidades que van más allá de las exploradas. Acercamientos previos, como el cine indigenista o andino, también buscan ser una “herramienta para conservar la memoria cultural de una sociedad” (Noriega y Morales Mena 2015, 12) mediante el registro de la oralidad. Además, existe la coincidencia del uso de lenguas originarias y en la búsqueda del empoderamiento de los pueblos que, como se vio en el Capítulo primero, el cine indigenista abordó desde una posición foránea.

Surge entonces el debate: Si existen rasgos comunes con el cine indigenista, andino o campesino, ¿cuál es la particularidad de la mirada del cine indígena? ¿Qué lo

diferencia de otro tipo de cine? ¿Basta con el uso de lenguas originarias o que la dirección esté a cargo de un/a indígena?

Tras la descripción y co-interpretación de la mirada en las cinco películas, esta investigación propone que la particularidad radica en las formas de producción que influyen profundamente en la mirada y en su corporización estética. Mientras las producciones indigenistas, campesinas o andinas se nutrieron de estéticas como el neorrealismo italiano o el modernismo literario, estas, aunque críticas a las expresiones hegemónicas, mantuvieron las formas del cine occidental.

Por el contrario, la propuesta de las cinco películas se basa en la construcción colaborativa entre los jóvenes indígenas y CHIRAPAQ, permeando todo el proceso de creación y producción. El lenguaje cinematográfico se cuestiona constantemente para resignificar la enunciación audiovisual según la experiencia y cosmovisión de los pueblos. Este proceso se apoya en el diálogo constante con la comunidad y retoma la herencia de la creación de imágenes mentales y artísticas a partir de la tradición oral, preexistente a la colonización.

Esto, sin embargo, no garantiza que la mirada de los jóvenes indígenas esté completamente libre de la herencia del lenguaje del cine, por un lado, o de las ideas de una organización que acompaña el proceso, por el otro, aún cuando CHIRAPAQ es un espacio liderado por y para los pueblos indígenas. Los propios realizadores confirman que sus reflexiones y experiencias fueron tomadas en cuenta, asegurando que la mirada en estas películas responde a sus propias autopercepciones. Aun así, ¿esto es suficiente para determinar la particularidad de la mirada del cine indígena?

Además, surge la pregunta sobre la necesidad de validación de una supuesta “autoridad” cinematográfica. Los espacios de difusión para el cine indígena replican prácticas de festivales occidentales y esto sugiere una búsqueda implícita de dicha validación. ¿Deben acaso los cineastas indígenas acceder a estos espacios o profesionalizarse para que su cine adquiriera particularidad?

Finalmente, la búsqueda de imágenes y sonidos propios en la mirada en el cine indígena es una tarea pendiente. La descripción y co-interpretación de la mirada en estos cinco cortometrajes invitan a continuar explorando este tema en futuros estudios.

Conclusiones

La mirada en las producciones de cine indígena de CHIRAPAQ sobre la naturaleza se expresa en los contenidos y formas cinematográficas que las y los realizadores quechuas decidieron imprimirle a partir de su conocimiento subjetivo sobre sus comunidades en interrelación con los demás comuneros y con sus vínculos con la Madre Tierra. Por ello, según las y los realizadores indígenas, la mirada respecto de la naturaleza es colectiva.

La mirada en el cine indígena producido por CHIRAPAQ sobre la naturaleza contiene tres elementos que la describen: la sabiduría de las y los mayores en conexión con la naturaleza, la oralidad que transmite y actualiza memoria individual y colectiva, y el diálogo intergeneracional que prolonga o pone en cuestión el conocimiento.

La sabiduría de las personas mayores en la mirada acerca de la naturaleza en las películas analizadas es recogida desde la convicción de que su conocimiento es vital para la existencia y es un vehículo de conexión con la Pachamama.

La mirada en el cine indígena acerca de la naturaleza, según las y los realizadores, reivindica la sabiduría de las personas mayores en concordancia con la percepción de estas personas en los pueblos indígenas donde son consejeros, maestros y sabios, y son sumamente útiles para la comunidad. En ese sentido, la mirada acerca de la naturaleza pone en valor sus conocimientos expresados en las películas y transmitidos de generación en generación.

De esta manera, para las y los realizadores indígenas, la sabiduría de las personas mayores construye memoria colectiva que se comparte, resguarda y reinterpreta en su enunciación audiovisual. El cine indígena se concibe como documento vivo que permite conocer los hechos y conocimientos del pasado a las nuevas generaciones.

La oralidad en la mirada acerca de la naturaleza adquiere una forma reflexiva sobre los conocimientos de las tradiciones, procesos, experiencias y los hechos que van enfrentando los protagonistas en las películas. Interpela sobre cómo la sabiduría compartida por la población quechua se intenta mantener en el tiempo y transforma los espacios donde habita.

La oralidad como memoria en la mirada acerca de la naturaleza, según las y los realizadores, transmite diversas subjetividades y emociones en la manera, el ritmo y el

tono en que se enuncia. Los protagonistas expresan miedos, dolores y esperanzas que se potencian a través de la enunciación audiovisual.

Entonces, la oralidad en la mirada acerca de la naturaleza transmite y actualiza memoria individual y colectiva desde la práctica viva, lo que implica ideación, imaginación, emoción y pensamiento expresados a través de la enunciación audiovisual. Según las y los realizadores, así se va edificando, subjetiva y creativamente, la memoria colectiva con las mismas dinámicas que practicaban los pueblos antes de la llegada del cine o el video.

Las imágenes cinematográficas materializan en la enunciación audiovisual la oralidad como memoria, creando más conocimiento. En *Sara Mama* por ejemplo, el realizador explica que el sabio brinda su testimonio no como una entrevista periodística, sino que se hace presente en el lugar donde se lleva a cabo el sembrado del maíz, actuando como asesor de la actividad.

La oralidad como memoria en la mirada acerca de la naturaleza busca fortalecer la identidad de las y los autores quechuas y la comunidad, revalorando el derecho de contar y ser contados.

La sabiduría de los mayores y la oralidad como memoria permiten establecer que las reflexiones e interpelaciones de las y los protagonistas están atravesadas por su contexto histórico. El diálogo intergeneracional en la mirada acerca de la naturaleza, según las y los realizadores, es el elemento que permite la reinterpretación de la sabiduría y que es recogida por la oralidad como memoria.

El diálogo intergeneracional en la mirada acerca de la naturaleza establece las acciones y las conversaciones que proponen las y los realizadores con personas mayores para construir las estructuras narrativas de estas películas.

El diálogo intergeneracional en la mirada acerca de la naturaleza tiene la intención subjetiva de las y los realizadores, de descubrir, interpelar y ser interpelados por el saber de los y las protagonistas, y permiten el descubrimiento de nuevos conocimientos en el desarrollo de las películas.

Las y los realizadores plantean el diálogo intergeneracional en la mirada acerca de la naturaleza en la dinámica del *aprender haciendo* entre jóvenes y mayores como lo hacen en la cotidianidad comunal de manera natural.

El diálogo intergeneracional para las y los realizadores indígenas establece que la mirada acerca de la naturaleza no es única ni inmutable, sino subjetiva y colectiva, definida por lugares de enunciación y en contextos específicos, lo que fortalece los

procesos identitarios a partir de sistemas de valores culturales compartidos, y de aspectos cognitivos, generacionales y culturales en relación profunda con la Pachamama.

Los tres elementos que describen la mirada del cine indígena permiten que las películas expresen la naturaleza a partir del fuerte vínculo entre el pueblo quechua con la Madre Tierra basado en los principios filosóficos de relacionalidad, complementariedad y correspondencia. Además, permiten a la enunciación audiovisual corporizar la mirada respecto de la naturaleza en tres tipos de perspectivas de la posición de enunciación: planos generales, planos conjuntos (enteros o medios) y planos detalle.

La posición enunciativa y la fragmentación en planos generales de los espacios naturales que corporizan la mirada simbolizan la pertenencia del pueblo indígena quechua a la Pachamama, su inmensidad como creadora de vida y la inseparable relación entre los seres del universo que les permite conectar con su identidad y territorio. Según las y los realizadores, materializan la forma en que aprendieron a mirar la naturaleza y las actividades que de ella nacen.

La posición enunciativa y la fragmentación en planos conjunto (enteros o medios) expresan las lógicas colectivas de los pueblos indígenas y, según las y los realizadores, las formas de estar juntos en comunidad, donde viven varias personas con sus propias historias interrelacionadas.

La posición enunciativa y la fragmentación en planos detalle simbolizan el vínculo sensorial/emocional de los pueblos indígenas con los demás seres con la Pachamama de manera holística y no utilitaria. La distancia focal corta del plano detalle es similar a la manera en que las y los realizadores aprecian la naturaleza y así, acercan a los espectadores a esta forma de mirar. Además, según las y los realizadores, les permiten expresar la Pachamama reinterpretando la belleza que encuentran en su cotidianidad a través de artificios como el enfoque. El enfoque aísla un ser de la naturaleza en la imagen cinematográfica y despierta valores positivos sobre la experiencia de vivir en los andes.

Según las y los realizadores, los sonidos que expresan la naturaleza en la enunciación audiovisual fortalecen la percepción sensorial y la pertenencia al territorio. Asimismo, la música, especialmente los ritmos y cantos del género del huayno, potencia la identidad y cosmovisión de los pueblos quechuas, simbolizando los sonidos vivos de la naturaleza.

La enunciación audiovisual que corporiza la mirada acerca de la naturaleza es problematizada en el uso colonialista inconsciente aprendido del lenguaje del cine comercial. Por ello, se prioriza la oralidad y la observación, antes que la construcción

estética pulcra en el uso de la técnica. Más que “inventar” nuevos planos y tomas, se apropian de lo establecido y lo actualizan simbólicamente.

La enunciación audiovisual que corporiza la mirada del cine indígena producido por CHIRAPAQ se construye a partir los recuerdos, historias y la imaginación que las y los realizadores despertaron al escucharlas de sus padres y abuelos. Según las y los realizadores, permite expresar sus posiciones subjetivas e intelectuales sobre la Pachamama, su identidad y su cultura, y de esa manera expresa la naturaleza.

La Pachamama, en la mirada de las y los realizadores, se expresa como un todo con vida, donde los rituales tradicionales profundizan y armonizan el vínculo con la humanidad. También se expresa como proveedora de vida y cuidado materno en su inmensidad frente a las personas y los demás seres, de acuerdo con la cosmovisión andina.

La Pachamama, en la mirada de las y los realizadores, se expresa también en la interacción sensorial y cognitiva con ella, desde los principios de relacionalidad, de complementariedad y en correspondencia con la identidad cultural.

El cine indígena producido por CHIRAPAQ se fundamenta en el ejercicio del trabajo colectivo, marcado por la relación con la Pachamama y un sistema de valores e identidad compartidos. Promueve la agencia y la autonomía en la expresión de la naturaleza.

La mirada acerca de la naturaleza en el cine indígena construye su imagen y voz propia sobre la Madre Tierra, lo que expresa, dignifica y recupera lógicas comunitarias que mantienen viva las culturas andinas. De esa manera, el cine indígena expresa la Pachamama, de manera diferente a las representaciones atravesadas por la colonialidad del ver en medios de comunicación de masas y el cine comercial.

Obras citadas

- Abril, Gonzalo. 2012. “Tres dimensiones del texto y de la cultura visual”. *IC – Revista Científica de Información y Comunicación*, 9: 15–35.
- Arce Villalobos, Alberto. 2019. “Diálogos audiovisuales: Contranarrativas culturales y descolonización de la comunicación”. *MILLCAYAC - Revista Digital de Ciencias Sociales* VI (10): 61–88.
- Ardèvol Piera, Elisenda, y Nora Muntañola Thornberg. 2004. “Capítulo I: Visualidad y Mirada. El análisis cultural de la imagen”. En *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*, editado por Elisenda Ardèvol y Nora Muntañola, 17-46. Barcelona: Editorial UOC.
- Ascenzo, Bruno. 2022. *Hasta que nos volvamos a encontrar*. Perú: Netflix. Digital.
- Barriendos, Joaquín. 2011. “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”. *Nómadas*, 35: 13–29.
- Bedoya, Ricardo. 1995. *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*. Segunda edición. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima.
- Català Domènech, Josep. 2012. “La rebelión de la mirada. Introducción a una fenomenología de la interfaz”. *Formats* 3 (51): 1–14.
- Cerón, Dayvis, Alondra Martínez, Brayan Castillo, Deysi Gutierrez, Esmith Gamboa, José Luis Chávez, Kevin Gutiérrez y Leydi Espinoza. 2021. *Sara Mama*. Perú: CHIRAPAQ. Digital.
- CHIRAPAQ, Centro de Culturas Indígenas del Perú. 2018. *Con voz e imagen propia: balance del proceso en comunicación indígena de CHIRAPAQ*. Lima: CHIRAPAQ.
- . 2024. *Cine, Identidad y Sanación desde las mujeres indígenas. Memoria de la Muestra de Cine Indígena 2022*. Lima: CHIRAPAQ.
- . s. f. “CHIRAPAQ. Centellar de estrellas.” *CHIRAPAQ*. Acceso el 10 de enero. <https://www.chirapaq.org.pe/es/quienes-somos/historia/significado>
- . s. f. “Historia de CHIRAPAQ”. *CHIRAPAQ*. Acceso el 11 de enero. <https://www.chirapaq.org.pe/es/quienes-somos/historia/historia>
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. 2013. *Conclusiones Generales del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: Instituto de Democracia y Derechos Humanos de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Córdova, Amalia. 2011. “Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina”. *Comunicación y medios*, 24: 81–107.

- Didi-Huberman, Georges. 2017. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Traducido por Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial.
- Estal, Eduardo del. 2010. *Historia de la mirada*. Buenos Aires: Atuel.
- Estermann, Josef. 2015. *Filosofía Andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. Segunda edición. Quito: Abya-Yala.
- Figuerola, Luis, Eulogio Nishiyama, y César Villanueva. 1961. *Kukuli*. Perú: Escuela del Cusco. DVD.
- Filinich, María Isabel, y Lorena Ventura Ramos. 2025. “La enunciación: reflexiones actuales”. *Tópicos del Seminario*, 53: 1–12. doi:10.35494/topsem.2025.1.53.904.
- Flores Gutiérrez, María. 2011. *Filosofía Andina: El humanismo ecológico*. Lima: Editorial San Marcos.
- Gómez Sulca, Shandy, Marisol Palacios Baldeón y Milagros Quispe Balboa. 2021. *Kutikamuy*. Perú: CHIRAPAQ. Digital.
- Keraj, Sokol. 2014. “Indigenidad y cine indígena”. *Poliantea X* (18): 11–32.
- Lacerda, Rodrigo. 2018. “O cinema indígena colaborativo do Vídeo nas Aldeias e o Património Cultural Imaterial”. *MEMORIAMEDIA*, 3: 1–11.
- León, Christian. 2016. “Video indígena, autoridad etnográfica y alter-antropología”. *Maguaré* 30 (2): 17–45.
- . 2017. “Hacia una re-conceptualización de las prácticas audiovisuales indígenas”. En *Comunicación y sociedades en movimiento: la revolución sí está sucediendo*, editado por Paula Restrepo, Juan Carlos Valencia y Claudio Maldonado Rivera, 61-87. Quito: CIESPAL.
- . 2022. “Telecolonialidad, visualidad y poder. Desafíos actuales de los estudios visuales desde América Latina.” En *Cultura visuales desde América Latina*, editado por Deborah Dorotinsky y Rían Lozano, 69-86. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Leyva Quintero, Elcira, Peter Baker y Roberto Pareja Román. 2023. “Hacia una ontología del cine indígena en América Latina”. *Pléyade*, 32: 45–63.
- Magallanes, Claudia. 2016. “Hablando de nuestra Madre: videos indígenas sobre la naturaleza y el medio ambiente”. En *Miradas propias. Pueblos indígenas, comunicación y medios en la sociedad global*, editado por Claudia Magallanes Blanco y José Manuel Ramos Rodríguez, 133-152. Quito: CIESPAL / Universidad Iberoamericana Puebla / Abya-Yala.
- Marquina, Orietta. 2016. “La cultura visual desde el campo social de la mirada”. *Conexión* 5 (5): 88–101.

- Martín-Barbero, Jesús. 1987. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Ediciones G. Gili.
- Martín-Barbero, Jesús, y Sarah Corona Berkin. 2017. *Ver con los otros: comunicación intercultural*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Martínez, Esperanza. 2017. “Los derechos de la naturaleza en los países amazónicos”. En *Ecología Política en la mitad del mundo. Luchas ecologistas y reflexiones sobre la naturaleza en Ecuador*, editado por Elizabeth Bravo, Melissa Moreano, y Ivonne Yáñez, 253-262. Quito: Abya-Yala.
- Martínez, Sarelly y Zaira Coutiño. 2019. “Documentalistas indígenas en procesos de colaboración comunitaria en Chiapas”. *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, 10: 46–58. doi:10.15304/ricd.3.10.5920.
- Mirzoeff, Nicholas. 2016. “El derecho a mirar”. *IC – Revista Científica de Información y Comunicación*, 13: 29–6. doi:10.12795/IC.2016.i01.01.
- Mitchell, W.J.T. 2014. *¿Qué quieren realmente las imágenes?*. Ciudad de México: COCOM.
- Möller, Natalia. 2018. “Autorrepresentación y sujeto colectivo en el cine indígena latinoamericano”. En *La mirada insistente. Repensando el archivo, la etnografía y la participación*, editado por Christian León y María Fernanda Toya, 275-284. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Mora, Pablo. 2014. “Lo propio y lo ajeno del otro cine otro. Un panorama de la producción audiovisual indígena de Colombia.” En *El documental en la era de la complejidad*, editado por Christian León, 57-78. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Cinememoria.
- . 2015. “La autorrepresentación audiovisual indígena en Colombia”. En *Poéticas de la resistencia: el video indígena en Colombia*, editado por Pablo Mora, 26-45. Bogotá: IDARTES / Cinemateca Distrital.
- Mori, Newton. 2012. “El Cine Indígena”. *Servindi*, 15 de octubre. <https://www.servindi.org/actualidad/74666>.
- Noriega, Julio y Javier Morales Mena, eds. 2015. *Cine andino*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Pakarina Ediciones.
- Paullo Quispe, Alfredo y Claudia Pomahuacre Quispe. 2017. *Sisa Yuyo*. Perú: CHIRAPAQ. Digital.
- Quijano, Aníbal. 2019. *Ensayos en torno a la colonialidad del Poder*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Quinteros Meléndez, Alonso. 2019. “De la representatividad indigenista a la performatividad documental: Una aproximación al documental peruano”. *Cine Documental*, 19: 128–55.

- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2015. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.
- Rojas Rojas, Nélida, Mary Lu Vargas Escriba, Brayan Pastor Curihuamán, María Najarro, Nery Vargas, Darling Najarro, Britani Arango, Yuliza Lizarbe y Luis Castro. 2022. *Yakuqa Kowaysami*. Perú: CHIRAPAQ. Digital.
- Sanabria Torres, Luisa Paola. 2010. “Enfoque diferencial de edad en la política de reparación individual dirigida a niños, niñas y adolescentes víctimas del conflicto armado en Colombia”. Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <http://hdl.handle.net/10644/2327>.
- Schiwy, Freya. 2005. “Entre el multiculturalismo e interculturalidad: video indígena y descolonización del pensar”. En *Construcción y poética del imaginario boliviano*, editado por Josefa Salomón. La Paz: Plural.
- Schroeder, Paul. 2023. “Cine comunitario de pueblos originarios en Abya Yala, siglo XX”. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, 26: 9–25.
- Sulca, Fiorela, Lizbett Suárez y Pio Mendoza. 2014. *Minkakuy*. Perú: CHIRAPAQ. Digital.
- Unigarro Solarte, Catalina. 2010. “Producción audiovisual indígena, una experiencia de agencia política. Estudio de caso: el video indígena del Cauca”. Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <http://hdl.handle.net/10644/2664>.
- Urrego Salas, Andrés. 2020. “Formación de la mirada y configuraciones de cultura política en procesos de comunicación audiovisual comunitaria”. Tesis de maestría, Universidad Pedagógica Nacional. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/12707>.
- Walker, John A. y Sarah Chaplin. 2002. *Una introducción a la cultura visual*. Traducido por Angels Mata. Barcelona: Ediciones Octaedro / Ediciones Universitarias de Barcelona.
- Zevallos, Raúl. 2006. “Las primeras herramientas de la enunciación audiovisual”. *Butaca*, 29: 58–63

Anexos

Anexo 1. Mapa del Perú

Mapa donde se resalta la región Ayacucho en color azul.



Anexo 2. Mapa de la región Ayacucho

Resalta la provincia de Vilcas Huamán (en color rojo) donde se encuentran los distritos de Vilcas Huamán, Pujas y Accomarca, zonas donde se produjeron las películas analizadas.



Anexo 3. Guía de preguntas a profundidad y elicitación

Preguntas para entrevista a realizadores jóvenes del pueblo quechua

1. ¿Cómo fue el proceso de hacer la película?
2. ¿Qué les gustó más del proceso?
3. ¿Cómo y por qué eligieron el tema?
4. ¿Cómo decidieron a quién entrevistar y por qué?
5. ¿Cómo decidieron qué grabar y qué no? Y ¿Por qué? Por ejemplo: Cuándo en las películas grababan a los personajes en sus chacras, o yendo al río a recoger agua y luego grabar cuando la limpian. ¿Por qué decidían grabar esas acciones y no otras?
6. ¿Qué tipo de tomas, planos y sonidos decidieron filmar y por qué?
7. ¿Qué es la madre naturaleza para ustedes?
8. ¿Por qué eligieron grabar a las sabias y a los sabios mayores?
9. ¿Cómo ves que se plasma esta sabiduría en tu película?
10. ¿Crees que en tu película la oralidad crea un rol importante? ¿Cómo y por qué?
11. ¿Crees que en tu película hay un diálogo entre jóvenes, niños y mayores? ¿Cómo se muestra en tu película?
12. ¿Qué es para ti la Pachamama?

Después de ver los cortos en elicitación

1. ¿Cómo ven que se presenta la Madre Naturaleza en sus cortos? ¿Les gustó cómo lo hicieron, están satisfechas?
2. ¿Creen que la recuperación prácticas tradicionales se muestran bien en sus películas? ¿Por qué?
3. ¿Creen que la pérdida de la identidad se muestra en sus cortos? ¿Por qué?
4. ¿Creen que el trabajo comunitario y colectivo de la comunidad se representa bien en sus cortos? ¿Por qué?
5. ¿Creen que sus cortos son diferentes a cómo se presentan en noticias o películas comerciales a los pueblos andinos? ¿Por qué?

Anexo 4. Fotografías de elicitación con Nélida Rojas y Shandy Gómez



