

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

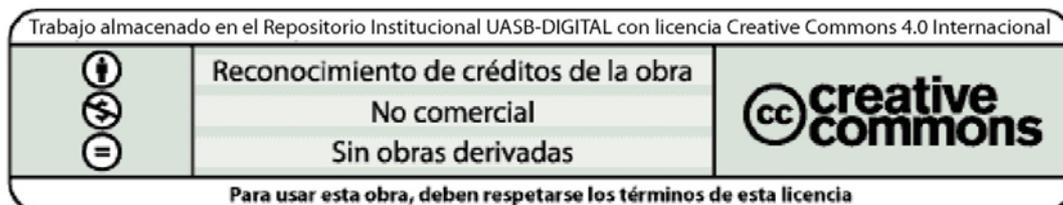
Experiencias y propuestas audiovisuales desde los pueblos y nacionalidades del Ecuador

Casos de estudio: Rumpai, Kinde y Selva Producciones

Segundo Alberto Muenala Pineda

Tutor: Christian Manuel León Mantilla

Quito, 2018



CLAUSULA DE CESION DE DERECHO DE PUBLICACION DE TESIS/MONOGRAFIA

Yo, Segundo Alberto Muenala Pineda autor de la tesis intitulada *Experiencias y propuestas audiovisuales desde los pueblos y nacionalidades del Ecuador (casos de estudio: Rupai, Kinde y Selva Producciones)* 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 (colocar lo que corresponda: Magister 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, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador Pautas para la elaboración de la tesis de maestría 6 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.

Quito, 4 de junio 2018

Alberto Muenala

Resumen

Esta tesis la realizo ante la necesidad de romper el silencio encajonado de lo que se piensa, se hace y se proyecta como cine y audiovisual realizado por los pueblos y nacionalidades del Ecuador.

De esta manera busco la estrategia de visibilizar una parte de la producción de audiovisual a partir de tres colectivos, reconociendo y socializando las propuestas estéticas o el munaylla ruray de estos trabajos, que están en permanente búsqueda de una propuesta original de un cine con identidad.

Sin desconocer la existencia y el trabajo comprometido de otros colectivos de importante producción, en esta ocasión parto del reconocimiento y trabajo que vienen realizando los colectivos Rupai en la zona norte, Kinde en la capital, Selva producciones en la Amazonía, constituyéndose en los referentes de esta investigación, a través de sus representantes recupero diversas manifestaciones del sentir, experiencia y propuestas distintas a la producción convencional, mismas que están enriquecidas por valores y otros elementos que utilizan para esta caracterización de audiovisual de pueblos y nacionalidades.

Los entrevistados coinciden en una falta de interés y apoyo a este proceso de producción audiovisual de los realizadores de los pueblos y nacionalidades, a pesar de que las culturas enriquecen la pluriculturalidad en el país, esta realidad no está incluida ni es asumida desde las políticas públicas de comunicación, de esta manera han sido sometidas al silencio de importantes iniciativas del cine intercultural.

Con esta tesis espero aportar al conocimiento y reflexión de lo que estamos haciendo para que el cine y audiovisual del Ecuador visibilice a todos los sectores, y avance en la construcción de un país plurinacional que en un futuro no muy lejano logre reflejar las culturas con igual derecho, financiamiento, difusión. El reconocimiento y valoración de las diversidades en la producción audiovisual enriquecen el panorama cinematográfico que cuentan con tropos y epistemes de los pueblos y nacionalidades del Ecuador.

Shungumanta ñuka warmi

Juanitaman

ayllukunaman

Sayri Tupac

Julian Tonatihu

Nadxielii Frida

Agradecimientos

A Christian León, a los mashis de los colectivos de producción audiovisual Rupai, Kinde, Selva Producciones y al movimiento de los Pueblos y Nacionalidades que me ha permitido expresar ideas, saberes relacionadas con el cine y video de esos últimos veinte y cinco años.

*“Somos la vida no la historia que renace porque tus anhelos no bastaron para
borrar el color de mi piel...”*

Irma Pineda, Zapoteca

*“Y si soy digno de castigo, pronto estoy a sacrificar mi vida, y se cumpla en mí
el morir para que otros vivan”*

José Gabriel Tupac Amaru Inca

Índice

Introducción	9
Capítulo I. La producción audiovisual de los Pueblos y Nacionalidades del Ecuador (1990-2015)	14
1.1 1990-1999: El levantamiento del 90 y el inicio del audiovisual de los pueblos y nacionalidades	14
1.1.1 2000-2010: Formas de trabajo audiovisual desde la CONAIE.....	19
1.2 Experiencia de Rupai	23
1.2.1 Experiencia de Selva Producciones.....	27
1.3 2010- 2015: Desarrollo del audiovisual como herramienta de identidad y resistencia.....	30
1.3.1 Experiencia de Kinde Producciones	33
Capítulo II. Propuestas estéticas desde los cineastas y comunicadores de los colectivos de producción audiovisual (Rupai, Kinde, Selva producciones).....	39
2.1 Del video indígena al video intercultural	39
2.2 Uso y modo de utilización de la imagen y nuevas manifestaciones narrativas	42
2.2.1 Utilización de la imagen desde Rupai	42
2.2.2 Manifestación narrativa	44
2.2.3 Utilización de la imagen desde Kinde	45
2.2.4 Manifestación narrativa	46
2.2.5 Utilización de la imagen desde Selva Producciones	47
2.2.6 Manifestación narrativa	49
2.3 Experiencias, cambios y propuestas de trabajo.....	50
2.4 Obras representativas de los colectivos.....	56
2.4.1 Propuesta estética y modos de producción del documental <i>“Por la tierra, por la vida, levantémonos”</i>	56
2.4.2 Propuesta estética y modos de producción del docu-ficción <i>Somos pueblo</i>	59
2.4.3 Propuesta estética y modos de producción del documental <i>Los descendientes del jaguar</i>	62

Capítulo III. Propuestas teórico prácticas desde los cineastas y comunicadores de los colectivos Rupai, Kinde, Selvas Producciones	66
3.1. Proceso socio cultural, organizativo en que se dan las propuestas alternativas de manejo y uso del video como herramienta de comunicación desde los tres colectivos	66
3.2. Desarrollo del audiovisual como herramienta de identidad de los pueblos y nacionalidades desde Rupai, Kinde, Selva Producciones	71
3.3 Video y cosmovisión desde los colectivos Rupai, Kinde, Selva producciones ...	76
Capítulo IV. Modos de producción y propuestas políticas para un cine con identidad desde los Pueblos y Nacionalidades.....	81
4.1 Experiencias diversas de la preproducción, producción, posproducción de los colectivos Rupai, Kinde y Selva Producciones y espacios de difusión.....	81
4.1.1 Presupuesto y difusión de obras de Rupai	83
4.1.2 Presupuesto y difusión de Kinde presupuesto	85
4.1.3 Presupuesto y difusión Selva Producciones	85
4.2. Incursión del audiovisual de los Pueblos y Nacionalidades, en el espacio nacional e internacional	87
4.3 Luchas por la producción audiovisual con identidad frente al Estado.....	92
Conclusiones.....	98
Bibliografía, filmografía, entrevistas, paginas virtuales	101
Anexos.....	105

Introducción

Esta tesis es resultado de un proceso de investigación e inmersión en el mundo audiovisual de los pueblos y nacionalidades como realizador, instructor, productor de un cine en proceso de agenciar, valorar, reconstruir la historia, crear y transformar este lenguaje en sueños, esperanzas desde la resistencia, desde otros valores, pensamientos, idiomas, visualidades que inciden en el fortalecimiento de identidades.

Los Pueblos y Nacionalidades (de aquí en adelante utilizare P y N) en el Ecuador están privados de un Estado propio, con territorios divididos, colonizados, excluidos; a pesar de esta interrupción histórica, preservan sus cultura que se fortalece en la vida comunitaria.

En este contexto, el audiovisual se convierte en herramienta alternativa que ha permitido manifestar, valores, idiomas, sabiduría, literatura, historia, espiritualidad y ritualidad, de lo que se ha preservado en los P y N del Ecuador, con este aporte y esta riqueza cultural abogamos por el reconocimiento y reconstrucción de un nuevo Estado plurinacional e intercultural, que de ponerse en práctica creara nuevas condiciones de vida más equilibrada en la población.

En el tratamiento de esta tesis abordare el tema de la producción audiovisual a partir de tres colectivos que trabajan en distintos puntos del país, cada colectivo difiere en su práctica por determinadas situaciones, ubicación geográfica, situación social, cultural en que desarrollan las obras. A finales de los años 80's el colectivo Rupai nace en la comunidad de Peguche y empieza su caminar, con la propuesta de hacer un trabajo diferente al cine indigenista de esa época, que generalmente era de representación, de desvalorización de la palabra, de conceptos e imágenes que iban en detrimento de la verdadera esencia y sentir de estos pueblos.

15 años más tarde nace otra propuesta de producción audiovisual desde la Amazonía, Selva Producciones se propone reafirmar valores comunitarios en defensa del territorio ancestral y denunciar arbitrariedades de intereses ajenos a la comunidad de Sarayacu. En el año 2007, el colectivo Kinde inicia su producción audiovisual junto al pueblo Kitu kara en Quito reconociéndose como un cine urbano; a través de estos tres colectivos, se conocerá su proceso organizativo, compromiso social, comunitario,

prioridades temáticas de género, fortalezas y debilidades de cada uno, y un análisis de la situación actual frente a las políticas públicas en la comunicación y cine de los P y N.

La producción audiovisual desde los P y N ha tenido un proceso difícil, el paradigma de Estado nación ha dejado de lado históricamente otras formas de vida culturales, armónicas y propias, Carlos Pérez, presidente de ECUARUNARI manifiesta que “el Estado no nos representa, ni respalda ni protege, o mejor dicho o más preciso y explícito son comunidades en resistencia al Estado” (Pérez 2015, 62), de ahí que la producción audiovisual surge desde las comunidades de manera autónoma, para caminar la palabra y la visualidad desde el sentir y ser de estos pueblos.

El audiovisual de los pueblos y nacionalidades tiene un recorrido de aproximadamente 26 años de trabajo discontinuo, en la década de los 90, se inicia una precaria producción desde la CONAIE y Rupai. A partir del 2008 se fortalece y generaliza el proceso de producción audiovisual, a través de los talleres de capacitación audiovisual que emprende Rupai, forjando una nueva generación de realizadores, hombres y mujeres que promueven y enriquecen el audiovisual a través de historias contemporáneas y propuestas de temas tabú, esta experiencia, se constituye en escuela de producción alternativa que permite dialogar y exponer desde las propias comunidades, para legitimar otras propuestas silenciadas.

El objetivo de los tres colectivos Rupai, Selva producciones y Kinde, es incidir en el mundo audiovisual, superando prejuicios que han marcado estereotipos, levantan producciones comunitarias que reflejan el *munaylla ruray*, o estética de tropos ancestrales y nuevas realidades, con imaginarios que rompen formalismos e ideologías, plantean propuestas cinematográficas “otras”, que superan legados coloniales y/o de servicio partidista.

Los tres colectivos abordan la teoría y práctica desarrollada a lo largo de estos años, generalmente producen propuestas desde sus comunidades en este caso Rupai y Selva Sarayaku desde su visión kichwa, recogen cosmovisiones alimentadas de la tradición oral que es el nexo de unión con los ancestros en el orden moral y espiritual; estos trabajos son guías de conocimiento en el presente y de reafirmación identitaria en el futuro; el Kichwa y los otros idiomas de las nacionalidades se constituyen en medio de comunicación y transmisión de conocimientos, experiencias, necesidades, sabiduría e historia de cada pueblo y nacionalidad.

En el marco de producción audiovisual los tres colectivos marcan claramente diversos tratamientos visual y sonoro que va de acuerdo con el tiempo y las circunstancias históricas que viven y conocen, Rupai en un inicio produce material de reivindicación política, reafirmación cultural y de lucha por la tierra y territorio, la nueva generación de realizadores trata temas de género, y se sumerge en el cine experimental, en el caso de Selva Producciones produce documentales de vida comunitaria y denuncia las intromisiones estatales y de transnacionales petroleras que afectan la armonía de esta comunidad; mientras que Kinde emprende temas de recuperación cultural en un espacio urbano integrado a una sociedad occidentalizada.

A través de los trabajos más representativos de estos colectivos, se selecciona información para detallar propuestas teóricas y reflexiones de la realidad socio-económica que sobrellevan para continuar produciendo material desde lo colectivo y la alteridad.

La metodología utilizada en esta investigación tiene relación con el ejercicio de producción audiovisual y conceptual desde los tres colectivos, análisis de las manifestaciones poscoloniales vigentes, hasta obtener propuestas epistemológicas en la reproducción de la visualidad, que permite avanzar en el proceso de creación de obras decoloniales.

En el marco de conocimientos y transmisión de saberes los pueblos y nacionalidades tienen alto reconocimiento al valor y sentido de la palabra a través de sus idiomas, el cine de los P y N enmarcado en este contexto es una de las artes que está empezando a debatir, proponer y conceptualizar desde los propios realizadores, esto en algunos casos ha llevado a continuar con la discriminación al denominar como “cine de indios o indígenas”, que sería la continuidad a una clasificación neocolonial provocando la diferenciación por su fisonomía, por hablar idiomas ancestrales, o por el trabajo mismo desde otras ontologías y epistemologías. La relegación se aprecia habitualmente en la investigación y escritura que casi siempre es desde la palabra de realizadores blancos o mestizos que trabajan en esta área.

Por otro lado, la escasa producción de material escrito y visual de los P y N ha llevado al desconocimiento de la riqueza espiritual filosófica, que emanarían estos pueblos, esta falta de conocimientos afecta en la aceptación de la diversidad cultural y en la aplicación igualitaria de políticas públicas; a pesar de este distanciamiento hay

prácticas de producción audiovisual con identidad intercultural, “En la actualidad, por primera vez, empiezan a ser revisadas críticamente desde sus fundamentos epistémicos, pero también desde las políticas que articularon respecto a la población indígena” (León 2010, 19).

Este acercamiento del cine a la recuperación de otras formas de concebir la vida en comunidad, manifiestan conocimientos, sabiduría, espiritualidad, armonía, mitos e historias que han perdurado en la memoria oral y son transmitidos por los realizadores a través de sus trabajos audiovisuales, trasgrediendo políticas de silenciamiento estructural que casi nada ha cambiado con la nueva ley de comunicación y más bien hay una continuidad de silenciar identidades diversas en los medios de comunicación que no cumplen con los principios y derechos de la comunicación intercultural, cuando es producida desde los propios pueblos, que tiene una visión más cercana de su realidad, a excepción del CNCine que aprobó en el 2015 una nueva categoría para fomentar el cine de los P y N.

El reconocimiento del cine de los P y N, implica generar una visión diferente al cine tradicional homogeneizador, e implica el derecho a la auto representación para el fomento de las diversidades culturales con sus propias historias y formas de contar distinta como en el caso del documental *Por la tierra por la vida levantémonos*, que trasciende el lenguaje a través de la palabra directa de los protagonistas, de una narrativa cíclica no lineal, y una estética relacionada con los protagonista de esta historia.

La investigación lo desarrollo en varios niveles, investigación textual, investigativo teórico, metodológico y epistémico, el procesamiento de datos de lo obtenido en la investigación interactuó para avanzar en lo planteado en el tema de cada capítulo, los trabajos cinematográficos definen el contexto, la época, las circunstancias de los hechos, la estética plasmada, el modo de producción y la propuesta cinematográfica de cada obra, todo este material me permite realizar un acercamiento a las propuestas de producción audiovisual de los tres colectivos en estudio.

Para hablar de la producción audiovisual de los P y N, he dividido en cuatro capítulos que permite conocer detalladamente las propuestas colectivas, la forma de desarrollar las obras, las contradicciones, debilidades y fortalezas de los realizadores que responde a realidades distintas.

En el primer capítulo trato los inicios del trabajo audiovisual, vinculado al levantamiento del 90, el florecimiento del movimiento de los P y N y el audiovisual, a través de CONAIE y Rupai, años más tarde continua esta línea de trabajo político y de denuncia el colectivo Selva producciones desde el corazón de la Amazonía, finalmente la incorporación del cine Kitu kara y el tratamiento del audiovisual como herramienta de recuperación de la identidad y resistencia.

El segundo capítulo, trata el análisis de una obra destacada de cada colectivo, para estudiar el tratamiento estético, en las propuestas que están haciendo los realizadores y la importancia de avanzar en el proceso del audiovisual intercultural.

En el tercer capítulo, profundizo la importancia del cine intercultural para avanzar en el proceso decolonial y de auto representación para el fortalecimiento identitario, con el aporte que esto significa para el conocimiento de la cosmoexistencia milenaria de estos pueblos.

En el cuarto y último capítulo, trato las experiencias de producción audiovisual de los tres colectivos, presupuesto y difusión, falta de políticas públicas para este sector, la repercusión y el impacto político del audiovisual de los P y N en el contexto nacional e internacional.

Capítulo I. La producción audiovisual de los Pueblos y Nacionalidades del Ecuador (1990-2015)

Este capítulo abre un abanico de experiencias de producción audiovisual pluricultural desde los Pueblos y Nacionalidades del Ecuador. A partir de la década de los 90's el video se convierte en un vehículo de comunicación que abre un nuevo camino a la auto representación y visibilización.

Son 26 años de escasa pero cualitativa producción audiovisual de los P y N. La iniciativa de producción audiovisual desde el colectivo Rupai, organizaciones provinciales y desde la organización nacional Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE) contribuyen al fortalecimiento de este proceso, la articulación de material entre organizaciones provinciales permite obtener la primera obra de coproducción audiovisual de los pueblos kichwas a través de la película “El levantamiento del 90”, que se realiza con el acopio de material de lo acontecido en las provincias para arma el documental de este acontecimiento histórico. En este capítulo analizare a tres colectivos que surgen a lo largo de estos años en diferentes espacios y tiempo, cada uno con su particular modelo de producción y obras en diferentes géneros.

1.1 1990-1999: El levantamiento del 90 y el inicio del audiovisual de los pueblos y nacionalidades

Inicio este tema reivindicando el concepto de Pueblos y Nacionalidades¹ (P y N) denominación auto reconocida por el movimiento indígena en el Ecuador desde de los años 80. Esta denominación surge en rechazo al término “indio” que ha sido una denominación colonial racista y discriminatoria, Bonfil Batalla sostiene que este término fue creado como “estrategia de homogenización que facilitó la dominación” (Curiel, Gonzales y Gutiérrez 1994, 619). Es una designación cargada de eurocentrismo para aniquilar culturas y dar paso a uno de los más grandes genocidios producidos en la tierra.

¹ El reconocimiento de nacionalidades desde el movimiento indígena viene de los años 70-80 cuando se introduce el termino de nacionalidades indígenas, término que se venía reconociendo en la URSS

Desde los P y N crece la necesidad de un auto reconocimiento en términos políticos, culturales esto abre un abanico de posibilidades más allá de una simple denominación, reafirma y confirma identidades distintas, potencializa y redime a un conjunto de pueblos y nacionalidades que tienen sus propios idiomas, modos de producción, de vida, de sentir y cultura propia. Al reafirmar la existencia de pueblos con distintas culturas e idiomas, se pone en duda la conformación de un Estado-Nación mono-cultural.

Guerrero contextualiza este proceso de Estado de herencia colonial, afirma que nada cambió con la independencia de 1830, más bien los P y N fueron declarados oficialmente tributarios para el sostenimiento de la nueva república “independiente”. Este proceso de colonialidad afecta la integridad de los P y N, y continúa la inestabilidad política por decisiones de las nuevas elites gobernantes. En 1857 deciden que los P y N pasen a “formar parte de las administraciones privadas” como la iglesia, haciendas y otros organismos de explotación. (Guerrero 1998, 115).

Este modelo de administración colonial se enraíza en el Ecuador y no se disolverá ni con la nueva Constitución liberal de 1916. Las haciendas continúan en pocas manos de herederos criollos, se acrecienta la desigual relación de dominio mono-cultural y se acentúa la práctica neo colonial; años más tarde continua esta violación de derechos y la libre determinación de los P y N.

Estas diferencias y modos de explotación inducen a una constante lucha desde los P y N, a través de levantamientos en diferentes zonas del país. Estas experiencias de lucha estimulan que en los años 70 y 80, se consoliden organizaciones “campesinas e indígenas” y dentro de su marco organizativo prevalezca la lucha por la tierra.

Las reivindicaciones políticas han caminado junto a las prácticas culturales en los procesos de lucha de los P y N, un ejemplo claro de este ejercicio se puede reconocer en Mama Dolores Cacuango lideresa Kichwa Cayambi, que paralelo a la lucha por la tierra, en 1946 crea la primera escuelas bilingüe en la zona de Cayambe; la migración a los centros urbanos y la paulatina transculturación en los años 50 da comienzo a distintas expresiones culturales; para los años 70 las manifestación cultural se manifiestan desde las comunidades como en el caso de Peguche, aquí surgen distintos grupos culturales de danza, música, teatro que años más tarde se generaliza en

otras regiones del país; por los 80, se consolida la alfabetización a través de las gestiones del movimiento de los P y N.

La desatención histórica induce a la concienciación de identidades como pueblos distintos con prácticas colectivas, que rechazan la representación paternalista, indigenista o nacionalista, reafirmandose como pueblos con culturas diversas y complejas que tienen problemas similares de falta de tierras y territorios. Esta realidad influye para que en 1986 se constituya la más grande e importante organización nacional, CONAIE

En 1988 la presencia e incidencia del movimiento de los P y N, permite consolidar una de sus principales demandas, la creación del Sistema de educación intercultural bilingüe, estos logros fortalece y acrecienta las demandas del movimiento que para 1990 tiene una amplia articulación organizativa nacional, esta fortaleza de P y N manifestará su posición de luchan a través del “Gran levantamiento del 90”; años más tarde en 1992, ante la celebración oficial del “Encuentro de dos mundos”, organiza la campaña de los “500 años de resistencia indígena y popular”. En cada una de estas acciones se cuestiona la homogenización, se sublevan ante los procesos de asimilación e integración que propone el Estado para la subalterización de estos pueblos.

El levantamiento del 90, se inicia con la toma de la iglesia de Santo Domingo, en pleno centro de Quito y lugar simbólico del conservadurismo tradicional, a lo largo de las provincias se extiende el levantamiento progresivo en las comunidades de la zona andina, este levantamiento dura 10 días hasta que los ocupantes de la iglesia se declaran en huelga de hambre, en esta minga política participan la Coordinadora popular entre ellas la CONAIE, ECUARUNARI, La Comisión Ecuménica de los Derechos Humanos y otras organizaciones civiles.

El levantamiento del 90, mostro un alto nivel organizativo, madurez política para proponer cambios al interior del Estado, dejando claro la enorme desigualdad y la falta de gobernabilidad para estos sectores que han permanecido en la indiferencia a pesar de ser importantes contribuidores en la construcción del país.

El levantamiento fue producto de consultas, asambleas comunitarias, debates, y consensos que legitiman como uno de los levantamientos más potentes, con claras reivindicaciones planteadas en 16 puntos. Entre las principales demandas están, la

resolución de tierras en conflicto con las haciendas y el respeto a los territorios en la amazonia, para que el Estado no concesione espacios sin consulta y estudio previo del impacto ambiental, y la consideración de la plurinacionalidad.

En este tiempo de reivindicaciones colectivas y en contra de la práctica neoliberal, se inicia también la recuperación de la imagen a través del cine y audiovisual y de la palabra a través de propuestas claras de reivindicación político - cultural de los P y N; algunos medios de comunicación ofrecen mayor espacio y reconocimiento a líderes, intelectuales y comuneros de los P y N.

Películas como *Yahuar Malku*, *Lluksi kaymanta*, *Tupac Amaru*, *Los hieleros de Chimborazo* y otras, exponen los conflictos y formas de vida de los P y N, circulan en las organizaciones y comunidades, convirtiéndose en herramientas de concientización y conocimiento de otras realidades cercanas o parecidas a las que viven los pueblos colonizados.

La entrada del video como herramienta de producción audiovisual abre las posibilidades para que el audiovisual deje de ser una actividad elitista y comience una nueva era de producción desde las bases, organizaciones y colectivos en formación, cada sector asume la producción audiovisual desde su propia propuesta estética; en el caso del video de los P y N aparece con la propuesta de aplicar un tratamiento adecuado y de respeto a la imagen y pensamiento de estos pueblos, contraponiéndose al contenido de algunas películas indigenistas que denigran o folklorizan a este sector. Christian León nos acerca a esta realidad, “Por medio de la recitación del relato de la desgracia indígena y la repetición de la imagen de un ser impotente ante la opresión, se produce per formativamente un sujeto indígena incapacitado para representarse a sí mismo y necesitado de tutela” (León 2006, 81)

En estas circunstancias emerge el video como herramientas de comunicación que aportará cuantitativamente con información para el reconocimiento y difusión de una imagen diferente a lo que el cine y los medios de comunicación presentan en estos años, como sintetiza Mario Bustos, responsable del área de comunicación de la CONAIE 1990-2010.

El video en la década de los 90 cumple la función de contribuir a los procesos de formación de reflexión, contribuye a los procesos de organización y movilización, contribuye a fomentar los procesos de participación política en los hechos trascendentes de la política nacional en la medida en que a través del

video no solo que se reflexiona, sino que se denuncia las acciones de gobiernos no solamente sus hechos de corrupción sino las acciones de carácter colonial que se sigue proyectando hacia los pueblos indígenas. Esto motiva la resistencia de los pueblos indígenas, pero motiva también la necesidad de ofrecer un conjunto de respuestas hacia la sociedad y un conjunto de demandas y visiones desde los pueblos indígenas para la sociedad, es decir ya no es solamente un elemento que registra acontecimientos, es un elemento que sirve como instrumento de análisis y también propone las visiones que la dirigencia de los pueblos indígenas ofrecía para el conjunto de la organización y la sociedad, sabiendo que las propuestas que proponían era fruto de las asambleas (Bustos 2015).

El video para finales de los años 80, es un importante instrumento de registro de acontecimientos cotidianos, familiares, culturales y políticos, a pesar de considerarse como material que resume lo que pensaban y ejecutaban las comunidades y organizaciones y parte de un legado de lucha, pensamiento y estructuración de las bases organizativas y comunitarias, este material está en proceso de desaparición por falta de experiencia en el proceso de edición y consolidación como obra audiovisual.

Para los años 90 el video se convierte en un medio de comunicación alternativo que permite compartir experiencias de lucha, reivindicaciones, denuncias de discriminación y explotación. Estas producciones son socializadas en asambleas, muestras de cine y video, que permite fortalecer conocimientos y conciencia de identidades marginadas.

Las organizaciones provinciales y nacionales encuentran en el video la herramienta y la tecnología apropiada para dimensionar estrategias del proceso de comunicación, “desde este punto de vista los movimientos sociales no solo proponen nuevas formas de concebir la política, sino que al vincular su acción con las tecnologías de comunicación forman parte de la disputa por el sentido de la comunicación en la sociedad [...] y la disputa por el sentido y las practicas comunicacionales” (Polanco y Aguilera 2011, 279).

Esta experiencia de comunicación audiovisual desde los P y N, se fortalece en el período de alta tensión y de importantes reivindicaciones políticas, se revitaliza como medio de expresión alterno, y se convierte en la memoria de gran parte del accionar del movimiento de los P y N, y de los movimientos sociales incluido la caída de los presidentes (Bucaram y Jamil). En CONAIE queda un archivo importante de una década activa del movimiento “indígena”; en años posteriores la nueva generación de dirigentes de CONAIE asumirán otros intereses y otras prioridades antes

que el audiovisual. A pesar de todo este trabajo audiovisual este proceso queda incompleto, por falta de formación de cuadros en esta área; finalmente cabe destacar que en estos últimos años se han creado redes de comunicación, que ha permitido construir políticas de formación y comunicación participativas en sus respectivos territorios.

1.1.1 2000-2010: Formas de trabajo audiovisual desde la CONAIE

La CONAIE después de tener una breve experiencias en radio, toma la posta de integrar al video como instrumento significativo de información a través del departamento de comunicación, esta herramienta será el complemento de comunicación que la organización asume para socializar no solo propuestas políticas sino diversos temas socio-culturales. Polanco y Aguilera ha planteado que las organizaciones “definen su identidad, en parte por su condición de exclusión, como parte de otros territorios, cuya dinámica está en gran medida definida por su relación con un centro que las excluye. Ese centro puede ser el Estado, los medios de comunicación masiva, las clases pudientes o medianamente integradas de las ciudades o del campo” (Polanco y Aguilera 2011, 2). La política de exclusión de los sectores pudientes hace que la CONAIE fortalezca de manera distinta una comunicación que le permite tener mayor contacto con sus bases.

El video se convierte en una práctica imprescindible de comunicación y construcción de la otra historia invisibilizada, de esta manera entra en el ejercicio y desarrollo paulatino de producción auto representativo con importantes resultados de producción independiente, autónoma, destacando la verdad ante la tergiversación de cierto medios que defiende otros intereses.

Los P y N, como otros movimientos sociales, no solo proponen nuevas formas de concebir la política, sino que están incorporando a su trabajo nuevos instrumentos que en otros tiempos estaba en manos de sectores de poder dominante; incorporan el video como instrumento de comunicación que le permite socializar acciones y propuestas desde su propia representación fortaleciendo la practica comunicacional desde este sector.

El audiovisual de los P y N refleja el interés político del movimiento de los P y N, más tarde sus obras desarrollan un tratamiento cinematográfico que se aleja del

discurso de práctica antropológica, a través de un trabajo que redime la complementariedad y reciprocidad principios importantes que se manejan al interior de las comunidades. El audiovisual toma el camino de la autogestión, utilizando el video como herramienta de trabajo social para el registro y/o realización de diversos temas, se convierte en un servicio colectivo de comunicación organizacional. En contraste a la alta tecnología de los medios de comunicación masiva la CONAIE produce con un equipo técnico mínimo y sin muchos recursos, coincidiendo con Martín-Barbero cuando menciona que:

La revolución tecnológica de las comunicaciones agrava la brecha de las desigualdades entre sectores sociales, entre culturas y países (pero) ella moviliza también la imaginación social de las colectividades, potenciando sus capacidades de supervivencia y de asociación, de protesta y de participación democrática, de defensa de sus derechos sociopolíticos y culturales, y de activación de su creatividad expresiva (Martin Barbero 2009, 215 en Polanco y Aguilera 2011).

El audiovisual en la CONAIE alcanza importancia cuando refleja las necesidades inmediatas que la comunicación de los pueblos requiere en estos años, sobre todo por la validez de los acontecimientos y temas que tratan con esta tecnología como lo afirma Mario Bustos.

Yo digo primero que el tema del video le da más veracidad a los acontecimientos, siendo que la misma producción radiofónica podíamos generar esa verosimilitud de los acontecimientos históricos y actuales, pero el video ya tiene otra connotación, es mucho más directa, es mucho más vivencial le da como más veracidad a los acontecimientos a lo que estamos expresando, demandando, diciendo, denunciando[...] el video empieza a ser un elemento, un hecho que afirma lo que nosotros muchas veces estábamos diciendo y que muchas veces no era creído porque así era la visión en esa época, lo que decían los pueblos indígenas, las organizaciones pasaban por los aparatos de filtro y de mediación de los medios de información que tomaban lo que a ellos más le interesaba de esas afirmaciones, pero el video empieza a dar un testimonio de las cosas que nosotros anunciábamos y denunciábamos tanto en la radio como en los medios impresos. (Bustos 2015).

Aquí Mario Bustos confirma las denuncias y/o demandas de los P y N, que no eran escuchadas, pero a partir de los años 90, esta situación va a cambiar, porque los mismos medios buscan un nuevo interlocutor y sobre todo porque el video empieza a

emitir material documental testimonial directo de los acontecimientos que no eran emitidos por los medios de comunicación sea prensa, radio o tv comercial.

La práctica del video aborda temas con libertad y sin censura, se destaca la incursión de cineastas y comunicadores de los P y N con propuestas distintas; comienza a realizarse documentales que interpelan prácticas coloniales discriminatorias y producen temas relacionados con los derechos colectivos, ecológicos, de espiritualidad andina, cosmoexistencia y temas políticos como práctica de autodeterminación, y autogestión desde las organizaciones y en este caso desde el área de comunicación de la CONAIE .

En la mayoría de países de alta población de P y N, desde la década del 90 se da un alto valor a la comunicación, en Colombia las autoridades tradicionales afirman de hecho que: “la autonomía se construye a través de la apropiación de su propia imagen” (Mateus 2013, 127). Este concepto se aplica también en los trabajos que desarrolla la CONAIE:

Registrar acontecimientos es como registrar la historia, más aún cuando son editados y difundidos, de alguna manera nos permite reavivar la memoria en uno y otro momento, la historia ha sido registrada por un grupo de la sociedad y solo los acontecimientos de estos grupos privilegiados de la sociedad en términos políticos y económicos, mientras que los acontecimientos del pueblo más aun particularmente de los P y N , no cuentan para sus registros históricos, entonces es una manera de demostrar que los P y N han venido siendo actores fundamentales en la construcción de los procesos históricos de nuestros países. Por otro lado el tema del video para nosotros ha sido para valor y resignificar nuestros hechos culturales desde el tema de las fiestas, el tema de la administración de justicia, el tema de los procesos de producción, los saberes ancestrales medicinales que se dan para procesos de identidad cultural, han sido muy significativos.(Bustos 2015)

Las producciones audiovisuales realizadas en la CONAIE de 1990 al 2000 son: *El levantamiento indígena del 90*,(1990, 57 min.), realizado en coproducción con las organizaciones provinciales, la *Movilización por la ley agraria* (1994, 45 min.), *Allpa mama rimakun- Habla la madre tierra* (1994, 25 min.), *Entre el espíritu y los hombres, Mujer sabiduría y poder* (1998, 35 min.), *Tejiendo de arco iris los hilos de la vida* (1998, 40 min.), *Encuentros en las fiestas del sol* (1997, 35 min.), *La caída de Abdala Bucaram* (1997, 35 min.), *La caída de Jamil Mahuad* (2000,40 min.), estas realizaciones son de producción colectiva de CONAIE a través de jóvenes

comunicadores como, Rebeca Llasag, Lucila Lema, Mario Bustos, en algunos casos con el apoyo de colaboradores extranjeros como David Turner y Rainer Stokerman, y en otros casos con la realización de Alberto Muenala.

Al interior de la CONAIE, este equipo de colaboradores convierte al área de comunicación en una productora alternativa con “alto nivel de autogestión, entonces con los financiamientos que tuvimos de las ONG’s, nos permitió contar con equipos, cámaras y editoras”, dice Bustos (2015).

1992, se convierte en un año estratégico para proponer cambios, demandas y derechos a una añeja estructura colonial que se reproduce en distintas instancias, gubernamentales y sociales de los países de Abya Yala. Un ejemplo de estas manifestaciones se dio en la asamblea general de CLACPI Coordinadora Latinoamericana de Cine de los Pueblos Indígenas al celebrar el IV Festival de Cine de los Pueblos Indígenas realizado en Cusco Perú en 1992. Se refrenda y mantiene el patrón patriarcal al elegir como representantes del cine indígena a mestizos dejando en la suplencia a los delegados de P y N del continente, esta representación frente a la diversidad de delegados cineastas de los P y N, causa división, cuestionamiento y alejamiento de los cineastas de P y N, determinando la suspensión del siguiente festival de CLACPI, que no se realiza en 1994.

Como consecuencia de lo acontecido en el festival de Lima y Cusco en el 1992, en 1994 la CONAIE asume el compromiso de respaldar y convertirse en la cabeza principal de la organización del Festival de cine denominado “Festival de cine y video de las Primeras Naciones de Abya Yala” desconociendo desde el inicio la denominación de “festival indígena”.

El festival de Abya Yala o de la “serpiente” traza su accionar desde la forma misma de organización colectiva, siguiendo la estructura de la organización nacional se conforma un consejo coordinador con un coordinador general (Alberto Muenala), que sistematiza la representación de las organizaciones a nivel nacional, en permanente conexión y coordinación con las organizaciones de base de la CONAIE, esta articulación permite abrir horizontes y hacer realidad el derecho a la creación y difusión del cine de los P y N.

Este festival apegado a los principios filosóficos de la CONAIE reproduce la reciprocidad al compartir el festival con 43 comunidades del Ecuador, universidades,

Casa de la Cultura; realiza, encuentros y mesas de debate relacionadas a los derechos de comunicación y producción audiovisual de los P y N y otros tópicos necesarios de la época. Los participantes cineastas, académicos, dirigentes y comunicadores nacionales e internacionales arman la histórica “Declaración de Quito”, idea colectiva e innovadora que proyecta y plantea propuestas de trabajo audiovisuales alternas de participación, producción y derechos de los P y N de Abya Yala, para el mundo, estos son algunos puntos de esta declaración del Festival de las Primeras Naciones de Abya Yala (Quito).

Los pueblos indígenas proclamamos nuestro derecho a la creación y recreación de nuestra propia imagen. Reivindicamos nuestro derecho al acceso y apropiación de las nuevas tecnologías audiovisuales. Exigimos respeto por nuestras culturas (espiritual y material). En tanto somos pueblos recíprocos, exigimos que las imágenes que sean captadas en nuestras comunidades, regresen a éstas. Necesitamos organizar la producción propia de videos y masificarla, construir redes efectivas de intercambio, solidarias y mancomunadas; necesitamos promover la diversidad de géneros y formatos, facilitando la apertura a la creatividad, reconociendo todas las potencialidades de nuestras formas ancestrales de auto-representación. (Declaración CONAIE, Quito 1994)

El festival de Abya Yala o de la “serpiente” se desarrolla en cuatro ocasiones (1994- 1996- 1999- 2001), sin embargo nuevos dirigentes de CONAIE, ven prioritario el trabajo en otros temas coyunturales y el Festival desaparece, dejando una cualitativa y cuantitativa videoteca con importantes obras cinematográficas que por su alto valor histórico es necesario digitalizar para su preservación y difusión de este material audiovisual importante como base de datos del proceso histórico vivido por los P y N en esta década.

1.2 Experiencia de Rupai

A través del tiempo los P y N, han practicado la interculturalidad y se han alimentado de elementos de otras culturas que se han ajustados a necesidades inmediatas, como en el caso de las artes, específicamente en la música kichwa-otavalo, a lo largo del tiempo se han ajustado ciertos instrumentos musicales para la conservación, transformación y enriquecimiento de la música kichwa, generando importantes espacios de preservación cultural. Un camino similar sigue el video desde finales de los años 80 se convierte en un medio alternativo de producción audiovisual.

Corporación Rupai, “Runa, Pacha Sapi” (Raíz del hombre en el tiempo) empieza su caminar en 1987, con el propósito de apoyar procesos de comunicación y educación bilingüe intercultural, lo conforman alrededor de 12 personas (kichwas y mestizos) de diferentes procesos sociales, con una perspectiva de trabajo alternativo y de apoyo al proceso de educación bilingüe sobre todo en la producción de textos escolares, diagramación e investigación de la matemática Kichwa. En el campo audiovisual las primeras obras rompen con cierto tabú, al auto reconocerse como producciones “en contra corriente”, rompe con el cine indigenista de cierta matriz patriarcal, vigente en los años 70’ y 80’, empieza a producir material sin importar el formato ni el tiempo, el principal objetivo es validar el idioma y la narrativa Kichwa.

Rupai incursiona en el audiovisual de los P y N, con una propuesta de producción comunitaria, haciendo del video un instrumento de comunicación alternativa, desde esta experiencia prioriza la imagen, el pensamiento y el sentir de subjetividades, marcando una clara diferencia a la imagen que presentaban sobre los P y N, abre nuevos derroteros para la preservación cultural, política y artística. De esta manera Rupai impulsa otros procesos de comunicación participativa, coincidiendo con lo que plantea Polanco y Aguilera, que la comunicación guarde correspondencia con la diversidad cultural, en este caso el idioma, la cosmoexistencia, el sentimiento y prácticas culturales diversas para el encuentro y el intercambio creativo entre culturas. Así se da un paso importante en la concienciación de avanzar desde diferentes espacios culturales y políticos para la construcción de un país intercultural con igual oportunidades para todos (Polanco y Aguilera 2011, 50).

La producción audiovisual desde Rupai, queda marcada como una experiencia que privilegió la reconstrucción del proceso histórico que atraviesa el país en el marco de la época neoliberal, el video y el cine se convierten en herramientas indispensables que recupera y difunde todo el acontecer relacionado con la cultura, política y conocimientos ancestrales, que apoyaran al fortalecimiento de la identidad cultural.

Lugar de trabajo

En los años 90 Rupai extiende su campo de trabajo a la coordinación y coproducción de trabajos audiovisuales con diferentes organizaciones provinciales y

nacional, entre ellas la Federación Indígena y Campesina de Imbabura (FICI); Organización de Pueblos Indígenas de Pastaza (OPIP) y CONAIE entre otras. De esta manera hace realidad el objetivo de apoyar a comunidades, pueblos y organizaciones a nivel nacional en el proceso de educación y comunicación desde las bases y de acuerdo a sus necesidades inmediatas, en este sentido el trabajo que viene realizando Rupai coincide con lo que dicen Polanco y Aguilera en el caso colombiano: “cada organización e inclusive cada persona produce políticas en la medida en que sus discursos y acciones inciden en otros en tanto construyendo lo público, es decir, lo que no pertenece a nadie y, gracias a esta condición pertenece a todos [...], al mismo tiempo, reivindicamos nuestra condición de sociedad civil y afirmamos la autonomía como un valor definitivo” (Polanco y Aguilera 2011, 111). Rupai reafirma esta autonomía a través del crecimiento en su producción vía talleres de capacitación audiovisual para jóvenes de los P y N, interesados en conocer y desarrollar el audiovisual desde perspectivas culturales propias en donde tienen la libertad de crear y recrear historias, mitos, cuentos tomados de conocimientos comunitarios, mismos que cumplen su ciclo de reciprocidad cuando regresan a las comunidades a través de festivales, muestras en asambleas, organizaciones sociales, escuelas bilingües y otras formas, de difusión y circulación comunitaria.

Tipo de trabajo

Rupai, trabaja en todo el proceso que requiere la producción audiovisual, empezando por la capacitación y asesoría en la comunicación a organizaciones y colectivos nacionales, la experiencia de producción de cortometrajes ficción creada y recreada colectivamente desde su concepción sociocultural, reconoce la importancia de proponer y visualizar la cosmoexistencia de cada pueblo de cada nacionalidad, esta experiencia se proyectó a nivel nacional e internacional, a través de talleres de formación.

El propósito de Rupai ha sido fortalecer la producción audiovisual de los P y N que requieran de esta experiencia con la intención de producir material desde una perspectiva decolonial a través de la inmersión de diversos géneros cinematográficos, hemos compartido y transmitido experiencias de producción audiovisual en países como Colombia, Bolivia, México, Guatemala, Cuba y Ecuador a lo largo de estos últimos 20

años, en el caso del Ecuador algunos talleristas formaron parte del equipo técnico en la producción del primer largo metraje Kichwa, titulado *Killa*.

A lo largo de estos años Rupai ha producido una serie de documentales de diferente temática, tiempo y en distintos P y N del continente. Por otro lado cuenta con una serie de corto metrajes ficción creados y producidos en los talleres de capacitación, y una serie de TV denominada *Shugma* (lo otro, lo diferente). En él 2013 realiza el largometraje *Killa*, en coproducción con Runacinema, que nace de la unidad de colectivos de producción audiovisual de Otavalo. Finalmente ha desarrollado el festival *Ñawipi*, espacio de difusión de video producido por los P y N del mundo.

Obras

Yapallag, primera obra del colectivo Rupai, (A, Muenala 1988, 23 min.), es una adaptación de un cuento de tradición oral kichwa, este cortometraje se estrenó en la ciudad de Otavalo en 1988 en la escuela Gabriela Mistral con aproximadamente 300 espectadores, causando cierto revuelo en el quehacer cultural de la ciudad, por la expectativa creada acude todo tipo de público, en el acto de presentación toma la palabra el rector del colegio Otavalo y entre otras palabras dice: “Vengo a ver si es cierto que un indígena ha hecho una película”. Expresión de marcada incredulidad racista y complejo de autoridad mestiza acostumbrado a la manifestación mono cultura. En este tiempo y en estas condiciones sociales y políticas nace el audiovisual desde un primer colectivo de producción audiovisual de los P y N, para reafirmar, proyectar, recuperar la palabra y la memoria desprendida.

Las siguientes películas tienen cada una su propia historia y caminar por el mundo y sobre todo por las comunidades del país: *Yapallag* (1987, 24 min.), *Ay taquigu* (1989, 12 min.), *Mashikuna* (1990, 37 min.), *Por la tierra por la vida levantémonos* (1992, 47 min.), *Habla la madre tierra* (1994, 25 min.), *En nombre de todas las vidas* (1995, 12 min.), *Yachana wasi* (2008, 20 min), *Mujeres y hombres de sabiduría* (2009, 15 min.) de Alberto Muenala, *Shinamari* (Alba, 2008, 17 min.), *Cuando te vuelva a ver* (Morales 2008, 9 min), *La yumba* (Gómez, 2008, 13 min.), *Malki*, (Conejo 2008, 14 min), *Paktara* (2008, 13 min.) Yallico, *Un buen día* (Frida Muenala 2012, 15 min.), *Antunio el lobo* (Pululupa 2011, 10 min), *Urku tayta* (Visarrea 2011, 12 min.), *Herencia para nuestros hijos* (+Roldán 2011, 15 min.), *Kuychi pucha* (Fuérez 2011, 10 min.), *La*

Magdalena (Trujillo 2011, 12 min.), *Apaylla* (Cabascango 2011, 12 min.), *Ella* (F Muenala 2012, 8 min.).

Con esta serie de producción intercultural exteriorizada desde los diferentes pueblos y realizadores, Rupai continua el camino de formación, producción y difusión de obras producidas y dirigidas por distintos realizadores de los P y N, realizadas en su mayoría en idioma kichwa, de esta manera florece en el camino del tiempo como sujetos de la historia construyendo realidades y sueños para dejar constancia de visualidades de este tiempo que son expresadas en distintas formas de vida, sentimiento, pensamiento y acciones.

1.2.1 Experiencia de Selva Producciones

La comunidad de Sarayacu está ubicada en la provincial de Pastaza, en el corazón de la selva amazónica ecuatoriana, históricamente se le reconoce como población rebelde y guerrera, que ha resistido a la agresión y subasta de su espacio territorial. La política extractivista en otros territorios y/o provincias ha causado devastación irreparable a la mega diversidad ecológica en perjuicio de todo tipo de vidas y de seres sobrenaturales. La comunidad de Sarayacu conocedora de estas adversidades resiste a la sombra del poder capitalista, gracias a un modelo de organización comunitaria ancestral acudiendo a un sin número de acciones, estrategias y denuncias internacionales.

En medio de este proceso de resistencia se forma uno de los centros de producción audiovisual más comprometidos en la lucha y defensa territorial. Selva Producciones nace en el 2002, como un departamento de comunicación de la comunidad de Sarayacu, conformada por 3 jóvenes encargados de la producción audiovisual, mismos que trabajan en coordinación y al servicio de las decisión de asambleas comunitarias, convirtiendo esta experiencia en un ejercicio de conocimientos ancestrales y tecnología moderna (video); las necesidades de comunicación se ejecuta en la práctica a través del video comunitario, como dice Eriberto Gualinga encargado del área de comunicación de Sarayacu:

Nuestro trabajo es representar la vida, mostrar que importante es la vida en la amazonia, que valores tiene la amazonia, que valores podemos perder en la amazonia sino reaccionamos y cuidamos a tiempo, este punto queremos que se

discuta en nuestro video, en vez de mostrar la destrucción nosotros queremos mostrar los valores y poco de la destrucción, porque todavía en mi pueblo hay mucho que defender, hay esta la selva, está la cultura y todo lo relacionado con la cosmovisión indígena y espiritualidad, queremos que a través del video se reflexione a que se discuta y que se haga foros, respecto a los valores que tiene en este momento la amazonia (Gualinga 2015).

Esta producción audiovisual tiene la sinergia de reflejar la particular forma de proteger el equilibrio ecológico para conservar la vida de todos los seres que habitan en la Amazonia, Selva Producciones es uno de los primeros colectivos que nace y produce desde sus valores y principios comunitarios.

Lugar de trabajo

Selva Producciones encuentra temas que le permite manifestar cinematográficamente una parte de su realidad Kichwa amazónica, manifiesta en cada obra el compromiso de conservar y cuidar la selva libre de contaminación, explotación, y mantener la belleza natural de manera comunitaria como revela Gualinga: “Hacemos documentales con sentido social, documentales de resistencia pero con toque que sale de nuestra creatividad, salimos de todos los parámetros para dar vida al documental. Con nuestro documental ayudamos a que la gente continúe en la resistencia y defensa de la amazonia” (Gualinga 2015).

Eriberto Gualinga, responsable de Selva Producciones, se forma y adquiere experiencia en los talleres de Asocine, con Pocho Álvarez, por los trabajos realizados con Fundación Arig, y de la experiencia de Rupai. A pesar de su juventud ha trabajado con varias casas productoras y cineastas ecuatorianos, esta experiencia aplica en cada uno de sus trabajos pero sobre todo busca la manera de crear obras que distingan al cine amazónico. Selva Producciones se ha convertido en generador de documentales que priorizan la vida de todos los seres de la Amazonía, más que un trabajo lo toman como un compromiso por la comunidad y la vida de la humanidad: Lizardo Herrera sostiene que: “se trata de un esfuerzo por romper los modos y las subjetividades colonialistas que impiden convivencia más equilibrada y armónica” (Herrera 2016), de esta manera Selva Producciones abre otras posibilidades de producción autogestionaria, paralelo a lo que viene realizando Rupai desde los 90’s, como lo confirma Christian León, “Finalmente tenemos las practicas video gráficas decoloniales producidas por los

propios realizadores y comunidades indígenas que de forma radical, están realizando un cuestionamiento al paradigma mono cultural eurocéntrico que ha primado en la cultura visual ecuatoriana” (León 2010, 84).

Tipo de trabajo

El trabajo de Selva Producciones tiene la clara intención de continuar y proyectarse a la vida desde otra perspectiva económica, política, de autodeterminación, sin olvidar el pasado caminan para conservar su espacio con dignidad y soberanía, para cumplir con estos objetivos el video tiene la tarea específica de preservar los momentos más importantes de estos últimos 14 años, como menciona Gualinga: “El video es como una memoria, es el corazón vivo de Sarayacu, para que la futura generación tengan un archivo en donde puedan consultar de primera fuente, todo la historia, todo lo que hemos archivado y visto importante documentar y que de pronto en algún un momento se pueda perder, que quede una memoria” (Gualinga 2015).

La producción audiovisual de Selva Producciones es un modelo de experiencia original colectiva y de consenso comunitario, por otro lado también están dejando una memoria de este tiempo como dice Gualinga; “que vean quienes fueron los abuelos, quienes fueron los que lucharon, quienes fueron los que impulsaron, quienes fueron los que contaron la historia [...] todo eso queda para Sarayacu y para la gente de la ciudad.” (Gualinga 2015)

En este sentido el video se convierte en el ojo registrador de hombres, mujeres, niños y niñas de Sarayacu, esta documentación deja huellas de una generación que resistió de manera organizada en la defensa de sus espacio ante la cometida de compañías petroleras, madereras, farmacéuticas y otras que quieren usufructuar y desbatar este espacio territorial de practica y resistencia comunitaria.

Selva Producciones, tiene la experiencia de trabajar generalmente en situaciones difíciles, ha producido obras en distintas circunstancias esto en algunos casos ha precipitado el trabajo de preproducción y guion, sometiéndose a las necesidades circunstanciales.

Terminamos haciendo video aunque sea al apuro porque estábamos en la lucha y bueno después queremos hacer otras cosas, pero siempre los problemas que están ahí no nos dejan dar paso para hacer nuevas creatividades, ya no solo

videos de resistencia, sino otros temas ricos, que el mundo tiene que conocer que tenemos para contar al mundo (Gualinga 2015).

Selva Producciones tiene proyectos para iniciar cortometrajes de ficción que relaten de manera mágica sus mitos y leyendas que han mantenido los mayores de la comunidad a través de la comunicación oral.

Obras

Las obras de Selva Producciones, se han caracterizado por reflejar de manera directa los acontecimientos de la comunidad, cada documental refleja una parte de ese transitar y/o de su historia. Sus documentales son:

Soy el defensor de la selva (Gualinga 2003, 22 min.), *Sacha runa yachay – El conocimiento del hombre de la selva* (Gualinga 2006, 18 min.), *Los descendientes del jaguar-Puma churicuna* (Gualinga 2012, 28 min.).

1.3 2010- 2015: Desarrollo del audiovisual como herramienta de identidad y resistencia

La trayectoria audiovisual los P y N, van dejando huellas en el tiempo, la diversidad de cineastas y colectivos que incursionan en esta práctica tienen distintas maneras de visionar, conceptos, experiencias, y propuestas; para unos el audiovisual es una forma de comunicación alternativa, para otros es un espacio de valoración de la imagen de los pueblos con distintas culturas; y en otros casos es un medio que permite plasmar el arte cinematográfico con proyección a reafirmar un cine con identidad.

Si bien es cierto que la globalización ha inducido al aceleramiento de la aculturación de los P y N, el video producto de esta modernidad se convierte en una herramienta indispensable que permite la visibilidad de la diversidad de producciones en diferentes géneros formatos y temáticas, constituyendo una incipiente red de comunicación a través de las redes sociales, muestras comunitarias, mientras que por medios tradicionales de comunicación, continúa cerrada la difusión.

En estos últimos años ha crecido el número de colectivos de producción audiovisual, y de cineastas graduados en las escuelas de cine como el Instituto Superior de Cine y Actuación (INCINE) y la Universidad San Francisco de Quito (USFQ), de estos centros educativos surgen jóvenes realizadores que van enriqueciendo el

audiovisual y van marcando nuevas propuestas de producción. Otra característica del audiovisual en los últimos años es la presencia de mujeres cineastas que abordan temas diversos que no han sido tratados sea por machismo o falta de táctica y sensibilidad. Esto enriquece el panorama audiovisual de los P y N y por ello del cine ecuatoriano.

Es común observar en Abya Yala la reproducción de modelos ego y eurocéntricos cuando buscan información en representantes no “indígenas” para hablar del video “indígena” desde el alterno, en algunos países de Abya Yala continúa ejerciendo esta representación el mestizo o blanco que trabaja con y/o para los “indígenas”, continua reproduciéndose en plena globalización el fenómeno de “ventrílocuo”. En el Ecuador esta representación a desaparecido en estos últimos años, por otro lado está en proceso la articulación de comunicadores, cineastas de los P y N, que desde el 2014 avanzan en la construcción de la unidad de los Productores audiovisuales de los P y N del Ecuador, tarea en proceso de consolidación de una estructura auto determinante y autogestionaria.

Con el triunfo histórico del movimiento político Pachakutic a finales de los 90 y comienzos de este nuevo siglo, llegan nuevas autoridades de los P y N a administrar municipios, al congreso nacional y otros cargos de elección democrática, este paso no altera el modo de administración tradicional, en la mayoría de los casos continúan políticas enmarcadas en la colonialidad administrativa, en general no se aprovechó para cambiar y trazar políticas culturales en beneficio de la mayoría de la sociedad civil, de esta manera se pierde la oportunidad de aportar en la transformación de un estado pluricultural alejado del aparato mono cultural elitista.

El audiovisual por su parte busca la manera de emerger y frente a esta realidad, proyecta consolidar este proceso a través de un sistema de comunicación de los P y N, que permita una coordinación y establezca políticas de trabajo audiovisual de acuerdo a la realidad de cada pueblo.

La necesidad de organizarse es parte de su proceso histórico de resistencia y en el 2014 en Otavalo, centro de mayor producción audiovisual y presencia de varios colectivos, Rumpai-Runcinema dan el primer paso en busca de articulación y consolidación de una organización nacional de productores audiovisuales, mismo que después de dos años de reuniones pasajeras logran algunos resultados, que se describirán más adelante.

La producción audiovisual de los P y N encuentra en este caminar una forma de visionar las necesidades y conocimientos colectivos se involucra en la recuperación de valores, símbolos, actitudes, sentimientos, composición, conexión con los seres sobre naturales, comunicación con los seres vivos y otros universos presentes y conservados en la memoria oral; de esta manera enriquece al conocimiento de la memoria de los P y N, frente a lo incierto de la globalización.

El aporte de conocimientos de la cosmoexistencia es un legado que guardan los pueblos de Abya Yala, misma que ha sido sutilmente conservada y transmitida a través del tiempo, en algunos casos se ha transferido como parte de identidades diversas, como dice Patricio Guerrero “desde el corazonar” (afectividad en la ternura) de los pueblos hoy vuelve a ser vigente a través de una epistemología diferente cercana al sentir y actuar de los P y N. (Guerrero, Corazonar)

Estos procesos de empoderamiento de la producción audiovisual desde los P y N, ha sido concebida a través de la diversificación de géneros audiovisuales, independientemente de la situación económica precaria de los colectivos de producción audiovisual han mantenido el derecho a la producción sin sacrificar el contenido ni la estética, y han logrado colocar en ocasiones material para la difusión en la Tv local y/o nacional.

Estas alternativas de difusión no son tan fáciles de irrumpir, generalmente los medios de comunicación masiva son privados o públicos que discriminan el material de acuerdo a su posición política e intereses, de todas maneras este caminar en este nuevo tiempo ha permitido poco a poco abrir el abanico de la interculturalidad en algunos aspectos sociales- culturales.

En la actualidad sabemos que el fenómeno del video indígena apunta a una compleja red de relaciones que involucre tecnologías audiovisuales, educación tecnológica y transferencia de medios, agenciamiento étnicos, descolonización cultural, políticas de comunicación, democracia participativa, patrimonio cultural y derechos colectivos en el contexto de un espacio social caracterizado por la globalización, los flujos, la interculturalidad y las crisis de las identidades (León 2015, 5).

La interculturalidad expresada desde el movimiento de los P y N, es un modelo de equidad y justicia para todos los sectores, en este caso el audiovisual permite trabajar

colectivamente entre todos los sectores y cineastas de diferentes culturas. Esta relación de política y audiovisual, viene de la mano desde la creación y producción audiovisual.

Luis Macas nos acerca a una concepto político de la interculturalidad desde lo plural, esta ha sido la característica de lucha y resistencia de los pueblos que se mantienen persistentes en la defensa de los derechos humanos para todos, y en este sentido el video es una parte de esta realidad que busca trascender y visibilizar todo este proceso de lucha que manifiestan los pueblos, proyectado a cambiar a partir de la construcción de la identidad política colectiva.

1.3.1 Experiencia de Kinde Producciones

El cine y video de los P y N, a través de estos últimos años se ha constituido en parte importante de los procesos que atraviesan los distintos pueblos y nacionalidades, en donde experimentan formas particulares de resurgimiento y demandas socio-culturales y políticas, de hecho cada pueblo es producto de un proceso histórico que responden a procesos de enajenación y en algunos casos de blanqueamiento cultural-social. En el caso del pueblo Kitu kara, la convivencia en la capital Quito, ha significado un acelerado proceso de pérdida de identidad y en especial del idioma kichwa.

En medio de esta realidad en el año 2007 toma forma la organización del pueblo Kitu kara, a través de una nueva generación de jóvenes entre los 20 y 30 años, que buscan reivindicar desde la cultura sus raíces y su identidad, a pesar de que la nueva generación ya no habla el idioma kichwa y algunos padres de familia lo conservan con cierto prejuicio; la identidad se está fortaleciendo a través de la investigación y el trabajo cultural, la cosmoexistencia, reactiva el corazonar, la danza, la música, la forma de vestir y otros valores recuperados.

En el marco de este proceso nace Kinde Producciones en el 2007 como base del pueblo Kitu kara, en principio con la intención de registrar actividades cotidianas y culturales, Roció Gómez responsable de esta área manifiesta que inician este caminar utilizando una cámara de 8 mm.; su trabajo en esos años fue empírico; como la mayoría de colectivos, inicia registrando manifestaciones culturales que identifican al pueblo Kitu kara, y con el tiempo este material ha servido para sistematizar y de apoyo para documentales históricos.

Lugar de trabajo

Kinde Producciones sostiene su fuente de producción audiovisual en el sector de Cotocollao barrio reconocido por los trabajos de recuperación cultural del pueblo Kitu kara, que al encontrarse en zona urbana, se ha ido integrando paulatinamente a la forma de vida y organización de la ciudad, perdiendo parte de sus valores culturales. Históricamente se reconoce que la ciudad de Quito está rodeado por el pueblo Kitu kara, y en este caso desde el sector de Cotocollao se reafirma el proceso de auto identificación y de un alto trabajo cultural; Kinde asume este compromiso de documentar este invaluable proceso como dice Gómez:

A través del trabajo cultural y en este caso de la producción del documental de los flauteros es un proceso que la organización fue recogiendo la música propia nuestra, fue un proceso bastante largo, en un documental, incluso hay una persona que ya murió que logramos grabar hace tiempo atrás y que ahora recién sale ese video y es como volver a la memoria lo que nosotros somos lo que nosotros éramos y que en algún momento lo perdimos, incluso usar esa imagen de los abuelos que ya murieron y ver ahora es como volver a decir así éramos o sea reafirmar así un poco; sobre todo desde mi práctica desde mi idea, desde mi objetivo es visibilizar la presencia de un pueblo, primero hacia adentro y decir nosotros somos esto y después analizamos que es necesario que los de afuera empiecen a mirarnos, entonces es eso nos mostrarnos nuestra presencia a nosotros mismos. (Gómez 2015).

El trabajo que viene desarrollando Kinde en función de la recuperación de su cultura, es una muestra de la importancia que tiene para la auto definición como pueblo en este caso el video cumple un papel fundamental en la recuperación de la música, danza y otros procesos culturales que están reactivando, esta experiencia de recuperar la memoria cultural se ha generalizado en algunos otros pueblos y gracias a la tecnología (video) y al compromiso mismo de sus habitantes o investigadores se va recuperando partes de la memoria.

Todo este trabajo de reafirmación y resistencia lo sintetiza Pablo Mora al reafirmar que “el cine y video de los pueblos originarios de Abya Yala alude a un corpus heterogéneo y disperso ligado a procesos locales y relacionados a movimientos de resistencia que construyen una diversidad de culturas audiovisuales indígenas” (Mora 2012, 10)

Kinde Producciones responde a un proceso de producciones solidaria, al no contar con equipos suficientes se apoya en el Ayni² de otros colectivos que les facilita equipos para la realización de sus obras, esto no ha sido una limitante para la producción de trabajos audiovisuales; tienen en proceso una docuficción grabado en el 2015, esta experiencia de trabajo tiene reconocimiento sobre todo en la comunidad urbana del pueblo Kitu kara, por su proyección y visibilización desde lo decolonial, como describe Gómez:

Nuestro objetivo es el de fortalecer la identidad, nuestro proceso identitario [...] yo siempre he manejado esa historia, recuerdo cuando Mamá nos decía que éramos indios, en el caso de la familia de mi mama era como un núcleo mucho más comunitario, pero no el de mi papá, entonces había un no saber qué mismo éramos, ya el hecho de estar en la ciudad ya bastante ciudadanos, hubo como una ruptura; desde esa idea era afianzar el lado indígena más que el lado mestizo que teníamos y dar esa pauta a los demás no solamente a nosotros sino al resto de familias y a los vecinos del barrio mismo, dar esa pauta de decirles vean tenemos todo un legado y que de alguna forma lo ocultamos o nos ocultaron (Gómez 2015).

Roció Gómez, reflexiona sobre el protagonismo de su padre para que sus hijos no crezcan señalados y diferenciados en esta sociedad racista, que al identificar a un “indio”, era señal de inferioridad, “Curiosamente, de lo que aquí se trata es de la humanidad de los padres subyugados bajo el colonialismo, y ello implica que la deshumanización que se produce en los otros bajo el colonialismo es una consecuencia del menoscabo de la autoridad paterna” (Butler 2009, 196).

Lo que quiera que haya pasado hay [...] algo que les pinche y digan wow, eso somos, eso se ha buscado en el documental; en principio todo era hacia adentro, hacíamos las fiestas lo poníamos medio bonito y lo presentábamos dentro a las familias, en el barrio, en la casa comunal y después fue como de ir sacando y presentando en lugares como mucho más abiertos a otra gente que no sea solo de nuestro núcleo sino a otras personas de otros espacios que también están en el mismo proceso de recuperar su identidad como kitu karas y eso ha generado el querer hacer audiovisual con esa idea de remover eso que nosotros tenemos, como bien oculto desde nuestra raíz indígena. (Gómez 2015).

Este compromiso de producción audiovisual va despejando la neblina que no permite divisar el horizonte, el trabajo cultural se convierte en un instrumento de re

² Ayni, es el trabajo colectivo y gozoso en un sistema de reciprocidad.

significación y valoración de la identidad, “Lo que quiere decir es que la cultura es el lugar en el que las personas definen su identidad y eso cambia de acuerdo con las necesidades que tienen los individuos y comunidades de expresar dicha identidad”. (Mirzoeff 2003, 49)

El fortalecimiento de la organización a través del trabajo cultural son logros prioritarios que está asumiendo el pueblo Kitu kara, este trabajo se empieza a visibilizar a través del video que muestra la recuperación de la identidad, la música, la danza y el corazonar desde la mitad del mundo. Otro factor importante es que desde la mujer joven asume el compromiso de recuperar imágenes para la preservación del tiempo, revela y reconstruye realidades conservadas en la memoria colectiva de su pueblo, a pesar de ciertos prejuicios.

He sentido como las estrellitas que buscan quien está haciendo estos trabajos para ir a mirarlos , más bien he sentido eso [...] no sé si es racismo que la gente no ve bien que uno mismo haga lo de uno mismo, como que es preferible que alguien más de afuera venga a hacer, capaz sabe mas no sé qué imaginario tendrán por ese lado ha habido encuentros dentro de nuestros espacios de mi gente con esa idea de que daban más apertura a otros, ponte si yo voy solita es como que no le paramos mucha bola pero si viene un equipo de trabajo que no necesariamente es indígena era mucho más amplia la apertura que daban (Gómez 2015).

Gómez cuestiona desde la insurgencia esa contradicción egocéntrica de la colonialidad perennizada, en una sociedad que al ver la imagen del otro se siente ajeno y rechaza su pasado, “todo ese corpus cultural debe ser conocido y re-conocido, valorado y re-valorado, comunicado e inter-comunicado y en ese proceso, debe ser desmitificado pues es obvio que luego de cinco siglos de prácticas etnocéntricas y etnocidas, es un sistema cultural que también se ha contaminado y degradado”. (Borja 1999, 186) La producción audiovisual va fortaleciéndose en el caminar con la amplia participación de todos los sectores sociales que tienen cosas que contar a través del tratamiento visual, sonoro y creativo, “La comunicación intercultural debe considerar aquello, pues la meta es el mejoramiento de la calidad de vida del conjunto de pueblos que conformamos la nación ecuatoriana” (Borja 1999, 186).

En estos 26 años de práctica audiovisual se ha generado un sinnúmero de obras, estilos y géneros a través de mingas, aynis entre colectivos, se han articulado colectivos de producción audiovisual, se ha abierto breves espacios en la TV pública con

programas y series, circulan algunas producción en las redes sociales; hay un sin número de iniciativas y propuestas que requiere ser sistematizada, evaluada para proponer una política de comunicación dirigida a la participación y servicio de la sociedad. Queda mucho por hacer, se ha dado los primeros pasos, pero es necesario una urgente reestructuración que priorice el crecimiento de la comunicación intercultural para el fortalecimiento del cine y audiovisual ecuatoriano con producciones libres y originales que rompan con prototipos ajenos, y empiece a realizar trabajos que fortalezca el espíritu y el arte del cine y del audiovisual con identidad.

Tipo de trabajo

El objetivo de Kinde es visualizar la presencia del pueblo Kitu kara desde su propia manifestación cultural, como dice Gómez “desde un sentir propio”, la re-identificación como parte de los P y N, se puede apreciar en varios sectores de Quito y zonas Rurales, este proceso se ha generalizado en algunos barrios, comunidades y pequeños núcleos, esta experiencia cuenta Gómez a través de su última película

Somos pueblo, tiene el objetivo de visibilizar la presencia del pueblo Kitu kara, desde un sentir propio del sector, yo creo que hay bastantes pequeños núcleos que están con la idea de re-identificarse como parte de un pueblo en todo Quito y sobre todo en las partes rurales y cuando nosotros planteamos que somos pueblo era para contar desde nuestra experiencia desde la experiencia de mi familia, sector barrio, es una propuesta bastante localizada en este sector y se va haciendo universal (Gómez 2015).

La estrategia de resistencia a las desigualdades creadas y vigentes, se manifiesta a través de la fuerza interior ancestral que encausa a retomar sus principales valores, “la identidad entonces se desplegaría como una dimensión estratégica de los nuevos movimientos sociales” (Polanco y Aguilera 2011, 29).

Cuando empezamos recoger los relatos había cosas bien fuertes que hacía que la gente quiera o deo de ser, en un primer proceso deo de ser indígena por el proceso feudalista que hubo, esa ruptura que hubo entre feudalismo y capitalismo aquí en Quito, hizo que de alguna manera también se fraccionara la identidad, ese relato nos pareció tan fuerte que buscamos la manera de contarlo y por eso recurrimos a la ficción y esa historia es como universal porque creemos que muchos vivieron eso y por eso dejaron de identificarse.

Igual en el guagua en esta historia es el conflicto que tiene con el cabello ya en un espacio actual...esa historia se vuelve universal a todos los guaguas que por más que vivan en comunidad siempre se van a encontrar con eso, eso es lo que busca relatar “Somos pueblo” como un proceso identitario bastante local. “Somos Pueblo”, nace de la idea de explorar ambos mundos, porque si bien es cierto yo tengo apego al documental, pero todo mi aprendizaje extra academia, toda mi profesionalización es apegada a la ficción, entonces fue un proyecto en el que podía conjugar ambos géneros (Gómez 2015).

El feudalismo del siglo pasado, la historia de una mujer joven a principios de este siglo y el guagua en la era actual, son los tres principales temas que trata la película *Somos Pueblo*, una propuesta trabajada desde la docuficción por las necesidades mismas del tema que requiere de testimonios de hechos concretos y puestos en escena a través de la ficción.

Obras

Tenemos 3 producciones mostrables. La primera que hicimos y esta reeditada es *Mi pilche de chicha* (Gómez 2012, 10 min.) que lo financiamos con un premio que no tiene que ver con el tema sino con la fotografía y lo invertimos en este documental. El otro es *Somos Kitukaras* (Gómez 2011, 2 min.) fue una práctica de introducirles a los guaguas en la fotografía, hicimos un video que ahora anda por todo lado porque a la gente le gustó mucho y empezó a regarse, ese video están chiquito que yo no sé qué nombre ponerle si documental se difundió mucho nunca lo sacamos porque era para nosotros, y ahora ha estado en algunos festivales a pesar de que fue hecho de manera rudimentaria si se quiere. Con cámara de casetera y pidiendo editora prestada y el de los *Flauteros* (Gómez 2014, 24 min.) ese tiene proceso de academia fui a un taller de documentales y es resultado de ese proceso, entonces es el resultado de los compañeros de clase, con los equipos de la casa de la cultura y toda la cuestión operativa y de producción salió de nuestra organización (Gómez 2015).

El video y toda la revolución digital se ha convertido en un aliado de los sectores populares, en estos últimos años se ha diversificado la comunicación y ha permitido que los P y N, se comuniquen directamente, esto abre nuevas brechas que supera a la comunicación tradicional excluyente y conduce a una comunicación transversal libre e incluyente.

Capítulo II. Propuestas estéticas desde los cineastas y comunicadores de los colectivos de producción audiovisual (Rupai, Kinde, Selva producciones)

En este capítulo profundizo el proceso de creación y producción audiovisual desde los P y N, argumento la estética y su re significación desde los P y N, el camino y la definición que proponen los tres colectivos en referencia a este tema.

En otro subtema busco las diferencias y las similitudes que existe entre los tres colectivos de producción audiovisual en lo relacionado a propuestas y experiencias de trabajo y el concepto de estética que manejan y utilizan cada uno.

Finalmente se ha seleccionado una obra de cada colectivo para realizar una observación cinematográfica de contenido y forma a través del ejercicio de la producción, estética, historia, fotografía y tratamiento artístico de cada obra.

2.1 Del video indígena al video intercultural

El proceso de producción de cine y video realizado desde los P y N, ha ido en aumento progresivo, para revalidar este proceso recurro a los festivales organizados por la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de Pueblos Indígenas (CLACPI) que ha realizado 12 festivales en distintos lugares del continente. En el Primer Festival Latinoamericano de Cine Indígena, realizado en México 1985, no se conoce la participación de trabajos realizado por cineastas de los P y N. En el segundo festival realizado en Rio de Janeiro- Brasil, 1987, de los 59 films y 51 videos, 6 videos eran realizados por cineastas de los P y N. En el tercer festival realizado en Caracas Venezuela en 1989, participan 38 producciones y crece el número de producción de los realizadores de los P y N, aquí se reconoce y premia obras cinematográficas realizadas por cineastas de los P y N. En los siguientes festivales va creciendo el número de producciones, lo que indica un mayor interés de producción audiovisual.

Los P y N de Abya Yala históricamente han realizado prácticas y obras equivalentes al código eurocéntrico de arte, estas prácticas tienen que ser reconocidas en sus propios conceptos culturales para reconstruir connotaciones representativas desde la visión y episteme de los P y N, como el *munaylla ruray* de los pueblos kichwas. El *munaylla* es un principio a través del cual se expresa el espíritu del amor en todas las

manifestaciones creadas por la naturaleza y el runa. El ruray es trabajo, creación; esta unión sintetiza el trabajo armónico con amor. Es el equivalente a lo que occidente ha denominado estética, generalmente cuando la mente y el corazón se unen y producen sabiduría. Al interior de los P y N, tiene alto valor humano cuando una obra cumple con una función social, de utilidad en el marco cultural, de ahí que las distintas obras van más allá de un simple objeto frío, ha sido y siguen siendo manifestaciones potentes que se construyen alrededor de acontecimientos cotidianos y celebraciones, realizadas con el aliento y el espíritu del hombre y la mujer, que alcanzan a tener un valor cultural, al ser alimentadas por conocimientos de cosmoexistencia de estos pueblos ya sea andinos o amazónicos como reafirma Albán.

En consecuencia, el arte no solo será la creación y construcción, sino que conformara un escenario de complejidades en el cual como plantea el maestro Luis Camnitzer- "...el sentido de lo artístico no está dado en unos objetos, en unas obras o en unas acciones, sino que es una compleja red de significaciones tejidas desde tramas y lógicas diversas, como los sistemas simbólicos, las relaciones económicas, las relaciones sociales y las experiencias personales y sociales, entre otras" (Albán 2008, 92).

Los P y N, han desarrollado diferentes expresiones artísticas, incorporando a su proceso cultural herramientas de identidad y/o proceso de vida, así también cuando se inicia la producción de obras cinematográficas, estas responden a formas particulares de vida, cultura, organización, pertenencia a un lugar, a procesos comunitarios o individual, de esta manera exterioriza las diferencias y una serie de barreras ideológicas, religiosas que se insertan en la creación y desarrollo de un cine y audiovisual intercultural.

En consecuencia si el arte precisa de la creatividad, ya que puede...convertirse en un hecho que in-surge, es decir que se muestra, devela, cuestiona, problematiza, interpela el orden establecido permitiendo al sujeto creador en cualquier instancia de la vida social asumir el compromiso crítico de precisar su lugar de enunciación reafirmando su condición socio –cultural, étnica, generacional, de género, de opciones sexuales, religiosas, políticas y reivindicar lo local como un acto de re –afirmación de lo que no es propio o de lo que hacemos propio (Albán 2008, 6).

En estos últimos tiempos hay una gran variedad de colectivos de producción audiovisual con diversos procesos, en algunos casos responden a la colonialidad

experimentada y se manifiestan en historias y temas diversos que diferencia al realizador y/o colectivo de producción, ya sea por su proceso, conocimiento escolar, comunitario, ideológico, artístico, como reconoce Adolfo Colombres, “El colonizado – como bien lo entendió la Federación de Centro Shuar, de Ecuador –necesita reestructurar su imagen, limpiándola de estereotipos racistas y juicios desvalorizadores, y lo ideal es que pueda hacerlo por sí mismo, sin confiar al otro la misión” (Colombres 1984, 30).

El cine y audiovisual de los P y N, es asumido y representado desde adentro desde el propio conocimiento, distanciándose de la idea de objetivización, traspasando la era de lamento y de la opresión, se proyecta nuevas propuestas desde la dignidad de un cine alternativo apoyados en el *munaylla ruray* propio.

El cine y el audiovisual de los P y N, emerge desde una propuesta alterna, con una concepción de pertenencia a pueblos y culturas, con el mismo derecho de crear y recrear su mundo mágico y real; resultado de un proceso de re significación cultural trazado por generaciones anteriores para el mantenimiento de la memoria socio-cultural, superando las diferencias que procuran un retroceso a la autodeterminación y definición de arte a las obras de los P y N.

Hay otras razones, de carácter político, para argumentar en pro del término “arte indígena”. El reconocer la existencia de un arte diferente puede refutar una posición discriminatoria que supone que la cultura occidental detenta la prerrogativa de acceder a ciertas privilegiadas experiencias sensibles. Y puede proponer otra visión del indígena actual: abre la posibilidad de considerarlo no solo como un ser marginado y humillado sino como un creador, un productor de formas genuinas, un sujeto sensible e imaginativo capaz de aportar soluciones y figuras nuevas al patrimonio simbólico universal” (Escobar 2011, 36-37).

El cine de los P y N, no nace como un cine político, sino como una política de hacer cine distante de la antropología y la etnicidad que ha sido la manera de diferenciar y descuidar los derechos y obligaciones que el Estado tiene con los P y N. El cine toma el camino de la diversidad para no quedarse en la categorización de cine indígena, al contrario va más allá de ese reconocimiento, está construyendo el cine intercultural con matices y elementos que construyan identidad al interior del cine ecuatoriano.

2.2 Uso y modo de utilización de la imagen y nuevas manifestaciones narrativas

Cada uno de los colectivos de producción audiovisual responde a diversos procesos históricos, etapas, culturas, que las hacen distintas pero que se asemejan en mantener procesos reivindicatorios desde el audiovisual.

2.2.1 Utilización de la imagen desde Rupai

A lo largo de estos años Rupai ha producido material audiovisual con cierta regularidad, ha superado situaciones difíciles en el marco de la producción independiente. Los trabajos han tomado forma desde diversos ángulos y temas que tratan aspectos culturales, políticos, sociales y de revitalización del Kichwa, a través de documentales, reportajes, creaciones y recreaciones ficcionadas. Estos trabajos han sido conceptualizados también para apoyar el proceso de la educación bilingüe intercultural con la intención de incidir en los trabajos de comunicación decolonial, plasmando una propuesta estética como complemento al relato narrativo kichwa.

El reconocer la existencia de un arte diferente puede refutar una posición discriminatoria que supone que la cultura occidental detenta la prerrogativa de acceder a ciertas privilegiadas experiencias sensibles. Y puede proponer otra visión del indígena actual: abre la posibilidad de considerarlo no solo como un ser marginado y humillado sino como un creador, un productor de formas genuinas, un sujeto sensible e imaginativo capaz de aportar soluciones y figuras nuevas al patrimonio simbólico universal (Escobar 2011, 36- 37).

Cada uno de los realizadores han expresado una parte de su cosmoexistencia en los cortometrajes realizados en colectivo, en el caso de Frida Muenala explora la feminidad y la identidad a través del audiovisual. Construye en la fotografía personajes, la imagen-cuerpo, refuerza con sutileza el sentir del personaje mediante el uso de luz natural y movimientos de cámara que permiten un conexión, espectador-personaje.

Principalmente trabajamos con luz natural y de acuerdo a la situación, al personaje, o la historia utilizamos cámara en mano o trípode. La profundidad en el cuadro es importante pues nos permite captar sutilmente el entorno. En cuanto a movimientos de cámara, personalmente estoy investigando los movimientos circulares que va de acuerdo a nuestra cosmoexistencia, sin embargo, quiero aplicarlo en futuros proyectos y ver su funcionalidad narrativa (Muenala, F 2015).

Los jóvenes realizadores se encuentran en una búsqueda de una narrativa cinematográfica que les permita exteriorizar su creatividad; sin olvidar que en algunos casos vienen de experiencias académicas y son inculcados en un modelo externo de producción, sienten la necesidad de desarrollar el cine a partir de la experimentación y reafirmación de sus identidades y la utilización de elementos y herramientas conocidas.

Cinematográficamente, los trabajos “formalistas” que utilizan la forma como principal elemento de expresión, me resultan más atractivos pues me parece que el mundo Andino tiene mucha relación con el sentir, el cual puede ser representado a través de texturas simbólicas o distintos elementos que me permitan crear el mundo Kichwa o el mundo de los pueblos y nacionalidades (Muenala, F 2015).

Plasmar el sentir y el pensamiento de los P y N en pantalla, se va convirtiendo en una prioridad para los realizadores y las realizadoras. La necesidad de presentar mundos alternos utilizando herramientas comunes que se utilizan en el cine, como la fotografía, el sonido, la música, el arte y el guion, apuntan a la construcción de una nueva propuesta cinematográfica basada en el *munaylla ruray*, pero a la vez bastante recurrente en el cine fantástico, Europeo o Asiático. Sobre esta búsqueda Frida Muenala comenta lo siguiente.

Para nosotros, es importante la investigación de nuestra cosmoexistencia y aplicar a historias contemporáneas, donde se evidencie nuestras fortalezas, debilidades y problemáticas, sin dejar atrás los hechos “extraordinarios” que son parte de nuestra cosmoexistencia y que a los ojos occidentales se pueden catalogar como fantasiosos, sin embargo, era real para nuestros pueblos (Muenala, F 2015).

En el caso de Rupai, se puede puntualizar que su tendencia artística forma parte de una herencia cósmica, comunitaria, la utilización de tropos en diseños textiles a través de los años ha permitido reafirmar el *munaylla ruray* (estética). En la comunidad de Peguche aún persisten tejedores textiles creadores e innovadores de diseños relacionados con su cosmoexistencia. Esta práctica artística milenaria continúa reproduciéndose y reafirmando en otras artes como la música, la danza, la fotografía y a partir de los 90's en visualidad.

Uno plasma lo que es, cuando miras las filmografías completas de ciertos directores puedes imaginarte como es la personalidad de cada director, sus

gustos o procedencia. En el caso de los pueblos y nacionalidades, históricamente no se nos permitió desarrollarnos totalmente, pienso que estamos en la búsqueda de estas formas de contar, sobre todo los directores jóvenes tienen el reto de plasmar una identidad cultural contemporánea o seguir la línea del cine occidental (Muenala, F 2015).

La disyuntiva del cine de Rupai está entre trabajar el cine convencional que llega con facilidad a la población o continuar en la búsqueda de una narrativa que articule necesidades, manifestación y expresiones de los P y N, asumiendo que la narrativa cinematográfica tiene que ser reinventada desde este lado del continente.

2.2.2 Manifestación narrativa

A través de la producción de cortos y largometraje se ha diversificado la creatividad y propuestas subjetivas de las comunidades y de los cineastas kichwas, Rupai viene trabajado en este proceso con jóvenes de distintos pueblos logrando visibilizar propuestas creativas de un cine cercano a la realidad y cosmoexistencia de los talleristas, entre ellos se han recuperado cuentos y mitos de la historia oral, conocimientos y experiencias de vida.

Se ha dado valor a la libre creación y/o de recuperación de la memoria oral o visual de importantes acontecimientos comunitarios, a partir de este principio, cada una de las obras encuentra su propia narrativa audiovisual, sea esta en planos secuencia, cámara a mano, propuestas estéticas distintas en el encuadre, ángulo y tamaño de los personajes, color, y otros elementos que relacionan con una propuesta original como manifiesta Diego Cabascango, cuando se refiere a una de las experiencias de trabajo en la realización de su primer corto metraje ficción titulado *Apaylla* (2011), realizado en los talleres de formación cinematográfica de Rupai:

Particularmente en mi producción se trabajó a manera de minga, que es lo que no pasa en la producción occidental, porque obviamente se respeta protocolos y hay un orden de jerarquización; en esta obra sí hubo una jerarquización pero se trabajó conjuntamente con la opinión de todos, se trabajó en minga y fue bonito por que empezamos a incidir las cuestiones nuestras y no lo vimos cómo trabajo sino como minga mismo y fue especial en mi producción por que el último día mis familiares estaban tan entusiasmados de que este haciendo una producción en sí, llegaron pusieron comida, comieron todos y era una especie de minga en sí, esa es la diferencia que lo hacemos con el sentir que con cualquier otro trabajo (Cabascango 2015).

Cabascango describe su primera experiencia al frente de un trabajo colectivo, la aplicación del ayni como experiencia de recuperación de un modelo colectivo de trabajo que reproduce la solidaridad y participación comunitaria de los talleristas, aquí asume la responsabilidad del proyecto y lo que implica llevar adelante el ejercicio de dirección de no actores profesionales, del equipo técnico, de transmitir y hacer sentir el idioma y el comportamiento de los protagonistas desde una percepción Kichwa.

2.2.3 Utilización de la imagen desde Kinde

La identidad del pueblo Kitu kara, está construida desde la re-identificación que experimenta la población en las periferias de la ciudad de Quito. En este tiempo de auto-reconocimiento como pueblo, han superado una serie de barreras, creando lugares de sinergia generalmente a través de manifestaciones culturales y en estos últimos años a través del audiovisual, y la aplicación de distintos géneros cinematográficos como el documental y el reportaje. La última obra audiovisual *Somos pueblo* (2015), tiene un tratamiento de docuficción, en donde el grupo Kinde, experimenta con el lenguaje audiovisual, este trabajo mezcla testimonios (documental) con la puesta en escena (ficción de época).

Kinde responde al proceso organizacional y desde ese lugar consolida su proceso cultural y de re-identificación como pueblo. La recuperación de valores, costumbres, pensamientos, cosmoexistencias, y otras sabidurías que estaban en proceso de extinción son recuperadas a través de la cultura, convirtiendo a esta actividad en una lucha de resistencia y proyección que le permita seguir actuando y desarrollando su propia manifestación audiovisual, como reafirma Roció Gómez:

Para nosotros es importante los procesos, todo el proceso que nos lleva a tener un producto, porque es todo lo que vamos removiendo en el camino [...] todo el trabajo de años que no es visible, lo que no se ve, no sé si en las productoras convencionales haya eso, creo que no porque lo único que les importa es el producto final, creo que en todas las producciones lo que importa es el producto final [...], no creo que las productoras comunes remuevan y piensen que están produciendo todo el proceso. Ahí radica la importancia de como nosotros producimos y también todo lo que eso hacemos remueve también y nos hace repensar sobre nosotros mismos. Creo que mucho está enfocado en resultados y nosotros evaluamos lo que hacemos más allá del resultado, esa es la diferencia principal (Gómez 2015).

En el caso del pueblo Kitu kara, la tarea tiene doble intención, por un lado su lucha consiste en reconstruir un nuevo proceso de conexión socio-cultural, y por el otro superar la experiencia sufrida en la integración a la sociedad blanco-mestiza que mimetiza su conciencia y obliga a responder con otros valores, pensamientos, sentimientos, dejando de lado su propia identidad. Resultado de esto es que Kinde plantea la producción audiovisual desde sus propias necesidades de comunicación interna.

El video de los flauteros es un proceso que la organización fue recogiendo la música propia nuestra, fue un proceso bastante largo, en un documental, incluso hay una persona que ya murió que logramos grabar hace tiempo atrás y que ahora recién sale ese video y es como volver a la memoria lo que nosotros somos lo que nosotros éramos y que en algún momento lo perdimos, incluso usar esa imagen de los abuelos que ya murieron y ver ahora es como volver a decir así éramos o sea reafirmar así un poco; sobre todo desde mi práctica desde mi idea, desde mi objetivo es visibilizar la presencia de un pueblo, primero hacia adentro y decir nosotros somos esto y después analizamos que es necesario que los de afuera empiecen a mirarnos, entonces es eso, no mostrarnos nuestra presencia a nosotros mismos (Gómez 2015)

Volver a recuperar la memoria y cultura del pueblo kitu kara es el objetivo de Kinde a través del audiovisual, parte de este compromiso radica en la investigación y representación visual de aquello que se está perdiendo y que es necesario recuperar para avanzar en la reconstitución de un pueblo que ha sido invisibilizado por el colonialismo y en otros casos por el sistema racializado que se ha desprendido de esta riqueza cultural, desvalorizando a este pueblo que se debate en los conflictos de la estructura de la capital.

2.2.4 Manifestación narrativa

En cada una de las obras de Kinde manifiestan diferentes formas narrativa, en el caso de la última obra “Somos Pueblo”, hay una propuesta narrativa construida desde el guion, que define el material a ser trabajado en la visualidad, al ser un tema de reconstrucción de hechos, acude a la puesta en escena y tiene la libertad y facilidad de dirigir la propuesta estética que necesita construir esta película.

Yo propuse la idea de trabajar mucho rostro, de que haya primeros planos (PP) de rostros, si se quiere para la lectura de afuera eso es muy aburrido no queremos ver rostros, queremos algo que alimente decían para que no nos

aburramos, fue en esa defensa, decía yo no quiero que haya algo que tape los rostros, porque para nosotros el rostro significa “el verse”, si se quiere para los otros no es importante el verse, para nosotros sí porque estamos en un proceso de identificarnos de re- identificarnos y de mirarnos, de mirar nuestros rostros en una pantalla gigante algún efecto ha de causar en nosotros, entonces si había una propuesta de que haya rostros, (PP) En la parte documental sobre todo, que no se tape eso, que por miedo a la lentitud que puede causar eso, se tape (Gómez 2015).

Esta práctica de trabajar con primeros planos, es una propuesta política de Kinde, con la intención de visibilizar al pueblo kitu kara, mostrando rostros, colores, entimios y reacciones, que ha sido silenciados en los medios de comunicación, sobre todo en la televisión, que generalmente presentan a una minoría blanca como sujetos representativos de una mayoría, en un país mestizo que se niega ver su verdadero rostro y color.

2.2.5 Utilización de la imagen desde Selva Producciones

Selva Producciones a diferencia de los procesos anteriores, tiene otra forma original de desplegar su producción. Si Rupia ha dedicado su tiempo a la formación y producción de cortos ficción, documentales y reportajes, con jóvenes de los P y N, Kinde desde el Pueblo Kitukara apoya al proceso de fortalecer la identidad desde el video, Selva Producciones es un centro de producción audiovisual de la comunidad de Sarayacu, en donde el tema y el contenido son consensuados y aprobados en asambleas comunitarias. Este modelo de producción comunitaria es la continuidad de una práctica ancestral conocida como *ayni* (cooperación y solidaridad, reciprocidad). Este tipo de producción cumple con una práctica sustentada en el interés colectivo, Eriberto Gualinga, coordinador del colectivo define de esta manera el trabajo audiovisual.

Hacemos documentales con sentido social, documental de resistencia pero con toque que sale de nuestra creatividad, salimos de todos los parámetros para dar vida al documental y nuestro documental se caracteriza por no lamentar, sino más bien mostramos valores positivismo, ayudamos a que la gente continúe en la resistencia en la defensa de la amazonia.

En realidad nuestro documental cuando empezamos se caracterizaba por que nuestros pueblos mismos narren, después también nos inmiscuimos en la narración, en mi última película también salgo narrando y aparezco yo también narrando, ese ha sido nuestro estilo (Gualinga 2015).

Considerando que en la amazonia el proceso de lucha y resistencia está vigente, el audiovisual tiene otra connotación e interés en estos espacios. Generalmente los

temas están relacionadas con los conflictos por la asignación de territorios ancestrales de los P y N, a compañías petroleras. No existe “El respeto a los territorios de los P y N, la consulta a la exploración de recursos naturales, la garantía y protección efectiva de los derechos de propiedad y posesión” reconocidos en el convenio 169 de la OIT Organización Internacional del Trabajo no se respeta. Lamentablemente estos principios son rebasados y los gobiernos de turno terminan subastando territorios ancestrales de los P y N, a compañías transnacionales sin importar la vida de los seres humanos ni la de los demás seres vivos que habitan en la amazonia, frente a esta situación los pueblos amazónicos plantean su propio modelo de existencia reconocido como el *sumak kawsay*, que es la vida en plenitud, es el resultado de la interacción, de la existencia humana y natural. Es decir, que el Sumak Kawsay es el estado de plenitud de toda la comunidad vital. Es la construcción permanente de todos los procesos vitales, en las que se manifiesta: la armonía, el equilibrio, interno y externo de toda la comunidad no solo humana.

Estos acontecimientos han llevado a que la narrativa audiovisual en Sarayacu, recurra con frecuencia a la denuncia, y se fortalezca las obras a través de la participación comunitaria. Gualinga nos acerca a su primera experiencia audiovisual:

Quando empecé mi primer video, quise que ellos mismo narraran, pero eso fue duro, buscar testimonios que narren el camino del video que no se desvíen [...] esa fue mi primera experiencia, logre realizarlo pero nos salimos de la línea del video y narran como 10 personas de su experiencia y eso fue mi primer video (Gualinga 2015).

Por otro lado este material sirve como documento de concientización, protección, conservación y denuncia de los que acontece en Sarayacu, al ser un trabajo de la comunidad generalmente son socializadas y tomadas en cuenta el cambio sugerido por la comunidad y a manera de reciprocidad el primer estreno se realiza en Sarayacu.

Yo creo que es muy importante que la comunidad vea tu trabajo, que la comunidad se vea en la pantalla y eso hace que te sientas orgulloso de tu identidad de tu cultura y de tu pueblo y representas algo, eso hace que nos perfeccionemos cada vez más en todo sentido, tanto en nuestra cultura en el idioma español, tenemos que estar al día de las noticias y de lo que pasa en Sarayacu (Gualinga 2015).

Al ser un producto comunitario se destaca el Kichwa como idioma de comunicación interna, aunque la mayor parte de la voz en off lo hace en español, en las imágenes transmite el sentido de vida comunitaria a través de principios y valores comunitarios de solidaridad, reciprocidad y complementariedad, esto último hace la diferencia entre el audiovisual que hace Selva Producciones y las otras productoras o colectivos que generalmente trabajan desde el autor o grupo de producción.

2.2.6 Manifestación narrativa

Para Selva Producciones el audiovisual se convierte en un nuevo modelo de comunicación, que cumple varios objetivos, registra su historia, refleja su propia representación y denuncia al mundo exterior su inestabilidad, producto de la invasión de compañías trasnacionales que irrumpen su sentido de vida, armonía y ética que rige en la comunidad.

Gualinga manifiesta una propuesta de descolonización del lenguaje que se utilizaba como cine “indígena”, de esta manera busca la presencia y el consenso de la comunidad, para que estos trabajos no sean de una sola autoría y encuentra la manera de hacer partícipe a la comunidad y ésta a su vez autorice la publicación de su imagen.

Busco distinguirme un poco y salir de cómo se hacen los documentales y encontrar la fórmula no tanto de una narración kichwa, pero si distinguimos como realizadores amazónicos y creo que estamos encontrando porque mezclamos lo moderno con lo que es de la selva, parece que eso va tomando cuerpo y tomando la fórmula para nuestras realizaciones, así ha sido como han alcanzado el éxito nuestras realizaciones, entonces todavía no tenemos esa narrativa kichwa, pero siempre tratamos de distinguirnos con lo nuestro, que digan esa es una producción amazónica (Gualinga, 2015).

Gualinga deja establecido que Selva Producciones responde a un modelo distinto de producción, de esta manera queda claro que cada colectivo manifiesta problemáticas e intereses consecuentes con la realidad que viven y sufren, estos trabajos enriquecen el panorama del audiovisual de los P y N, en el caso de Rupai la mayoría de sus trabajos son producto de la creatividad lo que lleva al desarrollo de la ficción kichwa, mientras que Selva producciones ha concentrado su producción en la línea documental de denuncia y Kinde en la recuperación de sus valores culturales.

2.3 Experiencias, cambios y propuestas de trabajo

Es significativo que la producción audiovisual de los P y N, tenga una modificación cinematográfica como punto de partida o alejamiento del tratamiento patriarcal utilizado en el cine antropológico. En el Ecuador las obras producidas por Rupai Yapallac, (1987) *Mashicuna* (1990) y específicamente el documental *Por la tierra, por la vida, levántemonos* (1992), marca el inicio de un cine que se aleja de lo convencional, busca una propuesta narrativa alterna y cercana al pensamiento, sentimiento y actitud de los P y N, con la participación colectiva de comunidades; incorpora la imagen y la voz de los protagonistas, se escucha las ideas y propuestas que nacen en las necesidades mismas de las comunidades y pueblos a través de hombres, mujeres, líderes, y sabios. De esta manera las realizaciones de Rupai recorren comunidades y festivales internacionales³, abriendo espacios de auto- representación de esta joven cinematografía

El cine y audiovisual de los P y N, en estos últimos años se ha convertido en una plataforma de comunicación y de expresión, que integra valores, expone conocimientos de cosmoexistencia de los pueblos, participa de celebraciones socio-culturales y espirituales, que le permite exteriorizar la continuidad de conocimientos ancestrales, la relación existente con seres sobrenaturales que habitan los diversos espacios comunes o sagrados. Estas características definen propuestas que alimentan semióticas ricas de cada pueblo y nacionalidad, sin por ello dejar de lado todo lo concerniente a política, economía, ciencia que son el complemento y refuerzo de este proceso creativo y subjetivo de esta joven manifestación.

³ La películas de Rupai producidas en los primeros años, participan en diferentes festivales internacionales, como: Festival de Arte, Cine y Video "Visiones AbyaYala"; Encuentro Continental de Copenhague Dinamarca; Muestra especial en el Festival de SUNDANCE EEUU; 11* festival internacional du FILM D'AMIENS Francia; Muestra internacional en el festival de documentales Yamagata Japón; III y IV Festival de Cine de Pueblos Indígenas Caracas-Venezuela, y Cusco. Perú; Museo de Arte Moderno de NY; National Museum of the American Indian NY.

Premio Aporte al lenguaje audiovisual, en el IV Festival de Cine de Pueblos Indígenas. Cuzco-Perú Segundo Premio en el Video festival of Work Made by Latin American N.Y. EEUU. Mención Especial en el III Festival de cine de Pueblos indígenas caracas Venezuela.

El Munaylla ruray (estética) en el audiovisual de los P y N, es una manifestación que se innova con cierta frecuencia, en algunos casos como ejercicio de resistencia, replantea un abanico distinto de re-presentación de reinención con episteme anticolonial, se revitaliza del pasado como fuente de conocimiento para llegar al presente, recurre al doble significado de la palabra *ñawpa* que es “pasado”, y también significa “adelante”, como reconoce una tejedora de comunicación -ACIN “tiene que ver mucho con el pensamiento, yo creo que nosotros los indígenas pensamos o decimos que el futuro no está adelante sino atrás y que cuando esto se dice, lo que significa es que todo lo que usted piense lo va a hacer en bien de la gente que viene atrás” (Galeano 2013. 59), este desdoblamiento permite reconocerse en el conocimiento cosmoexistencial para reafirmar el proceso de re-construcción cultural, como dice Miguel Littin “El cine es una práctica que debe reflejar fragmentos de esta identidad perdida del latinoamericano por el desarrollo inconcluso de nuestra sociedad y de la estética, en consecuencia, inconclusa”. (Littín 2015, 54)

El proceso de producción audiovisual de los 90 tiene un carácter significativo para los P y N, la detonación de una precaria comunicación interna proyectada para el consumo de las comunidades y organizaciones, va transformándose en material necesario para el fortalecimiento y reconocimiento de los valores socio-culturales convirtiéndose en huellas de un proceso histórico. Años más tarde este proceso converge en nuevos productos cinematográficos con contenido artístico que busca plasmar en otras plataformas de comunicación como la televisión y el internet.

La realidad contemporánea lleva a la comunicación a buscar otros rumbos para la difusión y producción audiovisual que nacen en las comunidades y en la creatividad de los colectivos, promoviendo la inmersión y desarrollo de producción audiovisual a través de diferentes géneros y estrategias; recuperando espacios, y el derecho a la aplicación de políticas públicas que respalden iniciativas de producción audiovisual desde los propios realizadores de los P y N del Ecuador.

Esta experiencia audiovisual va más allá de conceptos y teorías, rompe esquemas coloniales que han calificado al “cine indígena como imperfecto y no comercial”, la realidad va más allá de estos calificativos. Desde el movimiento indígena y en especial desde los años 90, nace toda una propuesta política de reafirmación y de valoración de identidad de los P y N del Ecuador, surge con un proyecto político de re-

construcción de un país plurinacional e intercultural que permita cambios significativos y de equidad en toda la población; a partir del 2008 se reconoce al Ecuador como un Estado intercultural, plurinacional, de esta manera el audiovisual de los P y N, se alimenta de esta experiencia y re-diseña nuevos modelos de producción audiovisual con creatividad para el uso comunitario, comercial múltiple y plural.

Desde el inicio Rupai viene impulsando la idea de dejar de ser consumidores pasivos y convertirse en productores y creadores de material que revitalice las culturas a través de los medios de comunicación y en este caso a través de la televisión. Después de varios años de producción independiente Rupai en el año 2013 coloca la serie *Shugma, Lo otro*, en canal público (Ecuador TV), producida en idioma kichwa, esta iniciativa es un logro más por alcanzar la democratización de la comunicación y sobre todo por abrir espacios que históricamente han sido negados a la producción en un idioma que no sea el español y que no respondan al interés y estilo de producción televisivo tradicional.

En este mismo año Rupai impulsa la articulación de colectivos de producción audiovisual denominado “Taller Runacinema”, para la producción del primer largometraje ficción *Killa*, con la participación de cineastas y colectivos de producción audiovisual de la ciudad de Otavalo y Quito. Es el inicio de una primera coproducción que articula la diversidad de cineastas en un proceso de producción audiovisual, así se pone en práctica principios de reciprocidad e integralidad intercultural de cineastas mestizos y de los P y N, que buscan otras maneras de producir desde un contexto socio-cultural que rebase prejuicios de exclusión y/o de auto marginación, se fortalece de esta manera la experiencia de auto- gestión y autodeterminación de los P y N.

El internet y las redes sociales, son medios tecnológicos que en estos tiempos tienen significativa utilidad para la comunicación popular, en el país las redes sociales van tomando mayor cobertura sobre todo en la juventud, aún no alcanza una alta potencialidad como ha sucedido en otros países y en el mismo levantamiento zapatista de 1994, el video continua siendo un medio de comunicación y de resistencia de los P y N, que poco a poco va abriendo espacios en las redes sociales para su difusión inmediata y directa, la tecnología es utilizada sin intermediación, y sin mayores restricciones, expresando las diferencias de la diversidad cultural.

De esta manera se puede apreciar y sentir las propuestas y experiencia de cada colectivo, que a pesar de vivir en un mismo territorio, exteriorizan diferencias en su práctica audiovisual, que depende de procesos socio-organizativos, esto enriquece y diversifica el trabajo audiovisual, y la definición estética de las producciones.

Para definir las propuestas estéticas en la producción audiovisual, realice las siguientes preguntas a representantes de los tres colectivos antes mencionados y cada uno responde desde su experiencia y práctica cotidiana. ¿Creé que existe alguna diferencia de la estética entre audiovisuales realizados por indígenas y producciones realizadas por personas no indígenas?, Frida Muenala:

Pienso que cada artista visual tiene una forma peculiar de contar historias. En el caso de los realizadores de pueblos y nacionalidades, se refleja una cotidianidad ancestral, que, aún que el tiempo y la historia ha modificado, los realizadores han buscado la manera de rescatar, transmitir y revalorizar estas costumbres; utilizando las herramientas narrativas del cine occidental pero apropiándonos para contar desde nuestra visión y forma de apreciar el mundo. Si bien, en las instituciones de cine nos enseñan a reproducir las técnicas occidentales, esto no quita que sigamos plasmando el ritmo, los colores, los movimientos de cámara que vemos en nuestra cercanía con la tierra o que nos enseñaron nuestros abuelos. Claro que esto lo pueden hacer los otros cineastas, sin embargo, para nosotros es una doble lucha, una de reivindicarnos como pueblo y nacionalidades y otra de proponer nuevas formas de contar y que esto nos defina como realizadores (Muenala, F. 2015).

Para Frida Muenala sí existe diferencia en la propuesta estética porque cada uno responde a diferentes procesos socio- cultural que determina su pertenencia a un pueblo y en el caso de los P y N, buscan en sus raíces y conocimientos ancestrales la manera de aplicar en el lenguaje audiovisual una narrativa moderna.

No creo que se pueda señalar como una estética marcada y decir esta es una estética indígena, pero creo que si hay ciertos elementos que talvez desde el ojo no indígena no van a estar incluidos, capaz en la fotografía podría decir que para nosotros si hay más elementos para los otros es como mucho más vacío o no le dan el significado que nosotros al mirarlo puede ser [...] pero no creo que todavía se pueda hablar de una estética propia desde las película, porque capas que desde el cineasta si se está pensando pero todavía no encontramos el cómo? (Gómez 2015).

Para Gómez es muy temprano hablar de una estética propia, es un proceso en construcción y búsqueda, de pronto hay indicios individuales pero no se puede

generalizar por lo que desconocer que en este momento se tenga una estética en el cine de los P y N; sobre este tema Eriberto Gualinga opina.

Si, si hay diferencias, la realización de afuera es profesional a la cual yo también estoy pegado, cuidamos que la profesionalidad exista que este bien hecha, la luz, los encuadres, eso también es parte de nuestra producción, siempre estamos chequeando, pero a veces cuando se dan los problemas no te dan chance de cuidar los encuadres pero si hay una estética, a diferencia de que la producción de afuera es mucho más trabajado, mucho más planificado con guion, por eso creo que es profesional (Gualinga 2015).

Gualinga desde la óptica poli funcional de las producciones tiene cuidado en todos los aspectos de la realización, su narrativa cinematográfica están técnicamente bien realizada, es decir tiene un patrón estético que cumple, independientemente de las circunstancias en las que graba algunas escenas que en ocasiones tiene que acudir al cine directo y grabar problemas sin los cuidados que se necesita para cumplir con la factura que generalmente sus obras han alcanzado.

La siguiente pregunta lleva a profundizar el tema de la utilización de la estética en los trabajos audiovisuales, para esto se realizó la siguiente pregunta: ¿Se puede hablar de una estética y arte indígena en el cine? Frida Muenala:

Pienso que la palabra estética funciona para definir la percepción de la belleza y el arte occidental, a nosotros históricamente nos han separado de lo estético argumentando que ellos hacen arte y nosotros artesanía. Nosotros debemos reinventarnos y buscar la manera de manifestar nuestra cosmoexistencia, empezando desde el nombre que le ponemos a nuestras expresiones (Muenala, F. 2015).

Diego Cabascango, de Rupai-Runacinema aporta con la siguiente reflexión:

Por ahora creo que ya hemos rebasado la línea de militancia a diferencia de otros pueblos que todavía están en lucha de territorios, en la lucha derechos de querer ellos mismo incidir en los espacios públicos, lo diferente de nosotros es que la mayoría de las producciones que se están viralizando hoy día, ya no trata de una militancia de una lucha de querer incidir, nosotros ya estamos en otro tipo de lucha en la misma necesidad de que las producciones sean de calidad, de manejo de una narrativa de empezar a competir con el mercado comercial sin olvidar lo que es nuestro, desde mis producciones lo que he querido es relatar lo que es nuestro pero universalizándole para que el otro también sienta lo que yo siento al hacer mis pelis (Cabascango 2015).

Muenala y Cabascango coinciden en que las producciones audiovisuales tienen que alcanzar una propuesta artística, superando complejos y barreras ideológicas llegar a producir trabajos con identidad propia que transmita sentimientos y conocimientos de los P y N; para Gómez en cambio:

Esta es una reflexión más colectiva, decía que no se puede hablar sin producción, hay que mirar hay que tener producción para decir así lo vamos a ir marcando y no sé qué tan apegado esté, porque me parece que si hay una práctica previa a la producción el describir, el de pensar, el de trasladar esas historias a un proyecto el pensamiento de la mayoría era de que tiene que haber producción y desde la producción se podrá analizar si hay o no hay un cine indígena desde una lectura de la estética, me parece que estamos en un punto positivo porque hay algunas producciones con esfuerzos propios y creo que después de un tiempito nos podemos sentar a decir y hablar ya de una estética del cine indígena (Gómez 2015).

Para Gómez se necesita tener experiencias en la producción y esto ira definiendo una propuesta estética audiovisual en un futuro, finalmente Gualinga hace la siguiente reflexión:

Yo hago los trabajos pero los aportes las ideas vienen desde la comunidad, yo estoy en las asambleas, estoy en las mingas, tomo chicha con los ancianos y ahí surgen las ideas cuando ellos empiezan a hablar cuando empezamos a tratar temas de espiritualidad de nuestra cosmovisión indígena, yo voy pensando esto es lo que tengo que hacer, ellos no me dicen lo que tengo que hacer, pero yo me voy imaginando cada cosas que hablan, cada frase me grabo y pienso en las cosas que tenemos que hacer , todavía yo no encuentro ese concepto (Gualinga 2015).

Gualinga manifiesta tener una propuesta original de estética en sus producciones resultado de su interrelación y participación comunitaria que marca su proceso creativo estético de las imágenes que refleja en cada uno de sus obras, así también Gómez a pesar de tener poca producción audiovisual tienen una forma narrativa y tratamiento cinematográfico que marca una propuesta estética propia, por otro lado Muenala y Cabascango, reconocen la importancia de los procesos que permite avanzar en la búsqueda de estéticas narrativas que identifique y/o caracterice a la producción Kichwa; esta búsqueda permanente enriquece y fortalece el espíritu creativo por alcanzar un nivel de representación y caracterización de un cine más universal.

2.4 Obras representativas de los colectivos

Cada representante de los tres colectivos, decidió el nombre de la película a ser analizada y conocer el proceso de producción, estética, fotografía, sonido, e historia de las siguientes películas *Por la tierra, por la vida, levantémonos*; *Somos Pueblo* y *Los descendientes del jaguar*; para este análisis realicé un desglose detallado de las características de estas obras.

2.4.1 Propuesta estética y modos de producción del documental “*Por la tierra, por la vida, levantémonos*”

Este documental lo realice durante la marcha de los pueblos y nacionalidades de la provincia de Pastaza en el año 1992, con el propósito de demandar al Estado ecuatoriano el reconocimiento de su espacio territorial ancestral, para proteger y defender de las invasiones y concesiones a las compañías transnacionales; en esta marcha participan hombres, mujeres, niños y ancianos que quieren conservar la vida de todos los seres de la Amazonía.

Este documental de trascendencia histórica de los pueblos y nacionalidades del Ecuador, es uno de los primeros documentales que propone un tratamiento diferente al cine etnográfico, tiene una estructura cíclica en la narrativa audiovisual y sobre todo revaloriza el pensamiento, sentimiento y propuestas reivindicadoras de los líderes, lideresas, ancianos que participan en esta marcha.

Desde el inicio, esta película induce a conocer el tiempo y los lugares comunes de los pueblos amazónicos, una parte de su vida cultural, y cotidiana.

En fondo negro se anuncia la fecha de salida de la Marcha Por la Tierra, por la vida de estos pueblos. En medio de la lluvia, inicia la Marcha de los P y N, con tomas que describen parte del hábitat amazónico, este inicio lluvioso será el precedente del resultado a obtener después de 40 días de marcha y estancia en Quito.

Este documental desde el inicio se aleja de la edición lineal, presenta a los principales dirigentes que encabezan la marcha entrando a la Presidencia de la Republica (Quito) como símbolo de una etapa alcanzada, el segundo objetivo es reunirse con las autoridades que gobiernan el país. Varios planos indican al presidente de la República (Rodrigo Borja) su gabinete y a los delegados de los P y N que proponen directamente afecciones, estrategias, y derechos de los pueblos amazónicos.

Al estilo de cine directo con cámara a mano presenta el discurso de Antonio Vargas Presidente de la OPIP que inicia hablando en Kichwa reafirmando su procedencia e introduce el tema de la Marcha con palabras sencillas y fuertes. Varios dirigentes, representantes de comunidades y mujeres de la amazonia toman la palabra; en montaje paralelo a los discursos, se aprecia imágenes de la trayectoria de la marcha al entrar en pueblos y ciudades avanzan con baile, música, se aprecia la solidaridad de diferentes pueblos andinos.

Las disertaciones de los dirigentes a lo largo de la marcha es acompañado por imágenes que enriquece el discurso, muestra las dificultades que atraviesan los caminantes a lo largo de la carretera, presenta la riqueza faunística y natural que rodea a estos pueblos, hablan de la contaminación de ríos y la necesidad de proteger la amazonia, la vida de todos los seres que habitan la Amazonía incluidos los espíritus de la selva con quienes conviven cotidianamente; como consecuencia a la invasión de su espacio presenta ríos y paisajes contaminados por las empresas petroleras.

Los P y N, pernoctan en el parque el Ejido durante 20 días desde donde parten a las reuniones y negociaciones; a este mismo lugar llegan a solidarizarse delegaciones de P y N de las provincias cercanas, en su mayoría con alimentos producidos en sus regiones.

Presenta las gestiones que hacen los dirigentes del movimiento, es la negociación entre delegados de P y N con los representantes del gobierno y la iglesia católica, a través de un paneo se aprecia en primer plano la tensión en los rostros preocupados de ambos sectores que por primera vez se sientan a negociar parte del territorio de los P y N de Pastaza.

Otra secuencia destacable de este material se desarrolla en la Cámara de Diputados, a donde acude la marcha y tras una larga espera, son recibidos por una minoría de diputados a lo que Vargas critica como una vergüenza de los representantes del pueblo que quieren minimizar este acontecimiento, aquí los dirigentes plantean la necesidad de una reforma del artículo primero de la Constitución. En imagen en negro con letras blancas denuncian el engaño de los diputados.

Varias secuencias reflejan la estancia en Quito, movilizaciones y asambleas populares durante 20 días hasta lograr sus propósitos. A través de un mapa animado se conoce las asignaciones que el Estado reconoce a los participantes de la marcha. Borja

saluda a cada uno de los dirigentes y entrega títulos de propiedad asignados a representante de P y N de la amazonia.

Un millón quinientos veinte y cinco hectáreas fueron reconocidas como territorio ancestral a los P y N de la provincia de Pastaza.

Este documental, está realizado bajo 4 matrices claramente visibles como son: a) Participación de los P y N, del Ecuador, b) Estado (Presidencia de la república y Cámara de Diputados, c) Población civil, d) asignación territorial.

- a) En esta histórica marcha no solo participan los P y N de la amazonia ecuatoriana, sino también en el transcurso de los 20 días de marcha y 20 días de pernoctar en Quito; son acompañando por la solidaridad de varios pueblos de la sierra y la costa ecuatoriana.
- b) En la presidencia de Rodrigo Borja en el año 1992, llega la marcha a Quito y exigen dialogar directamente con el presidente, mismo que escucha y resuelve este problema territorial de los P y N de la amazonia; a través de ministros y otros encargados delimitan el territorio, la cámara de Diputados hizo caso omiso a esta movilización. El presidente Borja reconoce y entrega asignaciones territoriales a los P y N.
- c) La población civil, cumple una importante función a lo largo del recorrido, salen a saludar y apoyar con alimentos, pancartas y aplausos de solidaridad con la marcha, así también en la ciudad de Quito se da diferentes formas de apoyo y solidaridad con los P y N de la amazonia.
- d) Se convierte en un histórico acontecimiento al hacerse público el reconocimiento desde el Gobierno central la entrega de asignaciones mediante títulos de propiedad a los P y N de la amazonia ecuatoriana de la provincia de Pastaza.

El montaje del documental es paralelo, esto permite reproducir imágenes que enriquecen las denuncias y las propuestas innovadoras como la reconstrucción de un país Plurinacional, intercultural con territorios para pueblos.

Hay una riqueza visual que refleja la vida comunitaria y su riqueza cultural, faunística, que contrasta con tomas de contaminación del medio ambiente, extinción de los animales; la marcha refleja manifestaciones culturales, políticas y propuestas estéticas que hacen del documental una obra relevante con un alto valor político.

El hecho de no utilizar la voz en off que narre los acontecimientos, permite presentar letreros y mapas animados para actualizar la información necesaria. Otro recurso importante que enriquece el sonido es la música y el canto kichwa desde la mujer amazónica.

La fotografía en su mayor parte está realizada cámara a mano, la atmosfera lograda trasladada a las comunidades amazónicas, así también los paisajes y el contexto social transmiten las formas de vida y parte de su actividad cultural. Las tomas subjetivas del avance de la marcha presentan con frecuencia planos que representa la diversidad cultural del país.

Esta obra marca un tiempo y una distancia con el cine indigenista, al lograr una propuesta del munaylla ruray que caracteriza al nuevo cine de los P y N, es la primera obra que amalgama varios elementos innovadores en el lenguaje audiovisual, prioriza la palabra y el mensaje de los protagonistas, aplica la estructura del montaje cíclico, las organizaciones confiaron al darme la oportunidad de acompañar todo el proceso, ingrese a todas las instancias de gobierno, conviví y sufrí los embates climáticos que experimentaron los protagonistas, hasta alcanzar el histórico reconocimiento y delimitación de su espacio territorial.

2.4.2 Propuesta estética y modos de producción del docu-ficción *Somos pueblo*

Kinde produce el corto metraje *Somos pueblo* realizado en género docu-ficción, el tema de este trabajo es la reconstrucción de hechos reales sucedidos a miembros de una misma familia a lo largo de tres generaciones, los testimonios son utilizados para plantear la parte documental y a partir de esto se reconstruye con puesta en escena acontecimientos de discriminación y racismo.

Miguel de 70 años aproximadamente, corta chilca en una pendiente en la periferia de Quito. La voz en off narra la vida de este personaje desde su niñez y el trato recibido en la hacienda.

Un subtítulo antecede a la puesta en escena de la historia de Miguel. Un plano general de la hacienda ubica el tiempo y la escenografía de época de la historia, ambientada con hombres y mujeres que sirven en esta hacienda.

Miguel joven llega al almuerzo después de hacer su faena diaria, toma subjetiva de perro comiendo, a continuación una señora reparte comida, en la misma secuencia muestra el trato existente entre los trabajadores de la hacienda y el administrador.

La utilización de un flash back traslada a Miguel a una representación onírica en las montañas y la fuerza que esta emana para que a través de una elipsis, regrese al tiempo real, fortalecido por su visión cósmica, tira el plato de comida y es castigado por el administrador de la hacienda ante la mirada de los demás trabajadores que miran el castigo con resignación, solo un amigo acude a levantarlo.

Amaru niño de 10 años, inicia su testimonio de la experiencia sentida en la escuela pública. Subtitulo y corte a Amaru (Inti) que juega con otros dos niños mestizos en el patio de la escuela, gana el juego de bolas y al recoger es agredido por uno de los niños, esto provoca una riña de palabras que terminará a golpes entre los niños, hasta la intervención de la profesora.

En un salón de clase la profesora reclama la actitud de Inti, se da un breve intercambio de palabras en donde aflora los conocimientos aprendidos en casa de Inti, lo que provoca reacción y humillación de parte de la profesora.

Flash back de Inti frente a un espejo mira su imagen, intercortes entre una tijera e Inti que quiere desprenderse de la trenza .Otro flash back vemos al padre y madre de Inti al pie de una cascada realizando la ceremonia del corte de cabello.

Pedazos de cabello caen al piso, la llegada de la madre de Inti convierte esta escena en un acto de complementariedad y solidaridad en un momento difícil de este niño.

Tatiana Gómez inicia su testimonio, al relatar el trato recibido en la universidad.

Un nuevo subtitulo permite continuar con el testimonio y la puesta en escena de esta parte del testimonio a través de un plano secuencia en la facultad de medicina. En donde Tatiana (Tamia) recibe un trato discriminatorio por parte de su profesor.

Tamia intenta salir del aula de clase y el profesor no lo permite, primer plano de Tamia que llora y se funde con otra toma de fuego.

Flash back de Tamia está frente a una anciana que prepara plantas para una limpia, varias tomas de elementos del sitio fortalece el espíritu de Tamia, al abrir los ojos continúa en medio del aula de clase, se levanta decidida y abandona el aula, seguida por algunos compañeros que se solidarizan con ella.

En la periferia de Quito, varios comuneros entre ellos Tatiana, Amaru y Miguel continúan recogiendo chilca al borde de una quebrada.

Somos pueblo, es una obra basada en la historia de vida de tres generaciones, este trabajo está compuesto por tres matrices cinematográficas claramente diferenciadas y correspondientes a tiempos distintos, está dividida en: a) Experiencia de vida de Miguel anciano de unos 70 años, b) Experiencia sufrida por Tatiana al ingresar a la universidad y c) Experiencia sufrida por Amaru en la escuela.

- a) Miguel de 70 años vivió la etapa de transición entre el feudalismo y el inicio del capitalismo, por los años 40 - 50 del siglo pasado, manifiesta el proceso de blanqueamiento sufrido por los kitu karas de Quito, este acercamiento permite reconocer una etapa abnegada de este proceso en el norte de Quito.
- b) Tatiana mujer de 30 años es una profesional, que vive su proceso de autodeterminación, reconociéndose como kitu kara urbana, esto repercutirá en su proceso de vida y de identidad, fortaleciéndose en su cosmoexistencia y valores que asume como mujer y como parte de un pueblo al que pertenece.
- c) Amaru niño kitu kara de 10 años de edad, vive en Quito y sufre doble discriminación una con sus compañeros de estudio y otra con su profesora, esta realidad le acerca a vivir en dos mundos diferentes el comunitario y el occidental.

Destaca la utilización testimonial de los personajes, como antecedente para luego desarrollar la historia a través de la puesta en escena de los momentos difíciles que sufren cada uno de los personajes. La voz en off cumple un aporte importante en esta narrativa.

El guion está estructurado en tres momentos y cada uno de estas historias están realizadas de manera que funciona independientemente o en conjunto en el orden que sea, ya que cada historia define el tiempo del acontecimiento y cumple la función de relatar la discriminación que sufre cada personaje en distinto tiempo y espacio.

La estructura del montaje es lineal y en los momentos de recuerdos recurren al flash back, de esta manera se refuerza el lado onírico y espiritual de esta obra.

El proceso de puesta en escena requiere de un trabajo de arte, vestuario y actuación de acuerdo a la época, en el fragmento de Miguel que es de época no se

respeta este código que puede ser una actitud asumida por el área de arte y /o de dirección.

Fotográficamente hay una propuesta de contar la historia y no de proponer un estilo que apoye a lograr una atmosfera en los momentos necesarios o dramáticos, hay secuencias planificadas cuidadosamente en su composición que apoya a la estructura cinematográfica de la obra

2.4.3 Propuesta estética y modos de producción del documental *Los descendientes del jaguar*

Esta obra cinematográfica es un documento histórico acontecido en el año 2012 cuando la comunidad de Sarayacu, sigue un juicio al Estado durante varios años, por ser violentada la integridad y unidad comunitaria, cuando el Estado concede una parte del territorio de Sarayacu a una compañía petrolera sin consulta previa., Sarayacu recurre a un organismo internacional para resolver este caso.

Este documental inicia, cuando la delegación de Sarayacu, entra en la sala de sesiones del CIDH, Corte Interamericana de Derechos humanos como última instancia que definirá el juicio entre el Estado ecuatoriano y la comunidad de Sarayacu. José Gualinga inicia su participación en representación de su comunidad.

Imágenes de la vida comunitaria de Sarayacu, envuelve una atmosfera de vida cotidiana, de belleza y armonía comunitaria, rodeados de flores naturales en el camino, niños jugando en la ribera del rio, del arte de pintar rostros con diseños de herencia ancestral, mientras el realizador de este trabajo va relatando su cosmoexistencia y comunión con la tierra y los espíritus que habitan sus territorios.

Retoma imágenes del documental *Soy defensor de la selva*, cuando llegan los helicópteros con militares y se enfrentan con las mujeres de la Sarayacu, de esta manera contextualiza el origen del problema, y violencia heredada de la siembra de una tonelada de dinamita en territorio de Sarayacu.

En una asamblea comunitaria se define las personas que representaran a la comunidad en el juicio que se llevará a cabo en el CIDH de Costa rica, a donde viaja la delegación con el apoyo económico de toda la comunidad.

La delegación al llegar a Quito, realiza una rueda de prensa, reuniones en la asamblea nacional, visitan canales de TV y radios para aclarar las decisiones del viaje;

después de algunos inconvenientes en el aeropuerto parten y llegan a Costa Rica los 17 delegados de Sarayacu.

El día de la audiencia es un día de fiesta y como tal hay una larga preparación de hombres y mujeres, se pintan los rostros, danzan a manera de saludo, se abrazan deseándose suerte en el resultado, están emocionados por haber llegado hasta esta instancia internacional con el apoyo y unidad de la comunidad.

Planos de participantes en esta sala, y de los jueces que determinarían el caso, inicia la abogada de Sarayacu preguntando a Patricia Gualinga si fueron consultados, informados para el ingreso de la petrolera para el plan de exploración, Patricia dice que la comunidad no fue consultada, se dan otras intervenciones de los delegados de Sarayacu y de James Anaya (Relator de la ONU, sobre asuntos indígenas) en su intervención sintetiza la opresión e invasiones que sufren los P y N en todo el continente. Esta audiencia es seguida desde Sarayacu vía internet. El abogado del Estado Erik Roberts afirma que si se les comunico de estas decisiones y que vela por el interés de todos los ecuatorianos. Dos días dura la audiencia

Los delegados regresan a Sarayacu a esperar la decisión de los jueces de la CIDH, finalmente en el año 2012 la corte falla en favor de Sarayacu.

Esta producción es realizada en el 2012, bajo 4 matrices prioritarias que desarrolla a lo largo de esta película, a) Participación comunitaria, b) Delegación de Sarayacu c) CIDH, d) Material documental de la comunidad

- a) Es destacable la participación comunitaria, como actor principal en la producción de esta obra, que a través de su modelo organizativo, de unidad colectiva y solidaria alcanzan sus propósitos de cuidar y mantener su espacio territorial libre de todo tipo de contaminación.
- b) Los 17 delegados hombres, mujeres y niños cumplen cada uno un papel trascendental en el proceso de la audiencia tanto en la comunidad, en la ciudad de Quito y en la sede de la CIDH en Costa Rica, crean conciencia, denunciando las violaciones sufridas y buscan la solidaridad de la población y de la Corte internacional que decide el caso.
- c) Acuden al CIDH, como órgano de los derechos internacionales y última instancia al no encontrar respeto ni justicia en instancias nacionales, misma que resuelve el caso a solicitud de la comunidad de Sarayacu, la CIDH

cumplen un papel trascendental que será un ejemplo a seguir por parte de otros P y N que sufren iguales o peores circunstancias.

- d) La utilización de material documental del 2002, contextualiza el problema vivido por esta comunidad y es el marco referente para denunciar los atropellos ocurridos con esta comunidad por parte del Estado, y será el material que actualice la permanente lucha que lleva esta comunidad con el Estado, los militares y las petroleras.

Este trabajo tiene una estructura cíclica, comienza desde la conclusión cuando el grupo de delegados de Sarayacu entra a la sede del CIDH, a partir de este hecho desarrolla el tema presentando imágenes de la vida comunitaria, organizacional y combativa de esta comunidad, que ha resistido colectivamente. En el desarrollo presenta todo el proceso del viaje de los delegados de la comunidad que acuden unidos y con la última esperanza de solucionar la arbitrariedad del Estado ecuatoriano, al violar las medidas cautelares que ampara a los P y N. Cierra la historia con la denuncia de los delegados, la defensa de los abogados para que la Corte de la CIDH dictamine el fallo final

El sonido cumple y ocupa espacios importantes en esta obra, desde el inicio el sonido de los tambores amazónicos identifican al pueblo de donde son parte y quienes son, la voz en off del realizador ubica el tema que se está desarrollando, el sonido directo es un factor importante que nos acerca a la realidad, la utilización de la música, del canto de mujer en ciertos momentos, enriquece la imagen y el contenido de la secuencia.

El montaje creativo dinamiza la historia y mantiene el interés en el tema y en el resultado del viaje, el colocar la llegada de la delegación de Sarayacu al CIDH, es una forma atinada de crear expectativa y luego desarrolla todo el conflicto hasta cerrar nuevamente con la CIDH.

El trabajo fotográfico cumple con la intención de utilizar la imagen que apoya la estructura dramática y por otro lado acompaña a describir con naturalidad los acontecimientos de la comunidad y el desplazamiento aéreo, terrestre, generalmente con cámara en mano.

En algunos casos se justifica los movimientos de cámara por la circunstancia de ser un registro histórico y necesario de la llegada de helicópteros, con los trabajadores

petroleros y miembros del ejército, muestra abiertamente la dignidad de vida comunitaria, organizacional, y de representación; este documental tiene una propuesta fotográfica que logra interiorizar a los personajes y sobre todo alcanza a mostrar sentimientos, en los momentos necesarios logrando involucrar al espectador en esta lucha.

Capítulo III. Propuestas teórico prácticas desde los cineastas y comunicadores de los colectivos Rupai, Kinde, Selvas Producciones

Este capítulo trata la experiencia de la producción audiovisual como mecanismo de comunicación y resistencia de los pueblos con proyección a alcanzar un cine decolonial, auto-crítico y sobre todo de auto-representación en la visualidad, y el cómo se está diseñando el fortalecimiento identitario del cine desde los cineastas de estos tres colectivos, que a pesar de contar con la experiencia de algunos directores que proponen romper con la estructura del lenguaje audiovisual desde Abya Yala, no logran ser aceptados mientras continúe vigente el modelo de cine convencional.

Desde los P y N de Abya Yala, algunos colectivos y/o realizadores están empeñados en profundizar y aportar a la narrativa universal desde una concepción de su realidad socio cultural y desde su propia cosmoexistencia.

3.1. Proceso socio cultural, organizativo en que se dan las propuestas alternativas de manejo y uso del video como herramienta de comunicación desde los tres colectivos

Detrás de este naciente cine y audiovisual de los P y N, existe un proceso de trabajo cultural que respalda el historial de cada colectivo, estas revelaciones de arte y cultura se convierten en sustento teórico y práctico de este proceso.

Como antecedente al proceso audiovisual de Rupai, se manifiesta una experiencia representada en el florecimiento de trabajos culturales practicados en la comunidad de Peguche a finales de los años 70, como la danza, música, teatro popular Kichwa a través de organizaciones culturales educativas que florecen en esta época; estas experiencias forja el carácter y la convicción de continuar el trabajo creativo de Rupai desde el audiovisual.

Un proceso similar y contemporáneo tiene el colectivo Kinde, que empieza recuperando la danza y música de la Yumbada de Cotocollao, esta es la primera referencia y manifestación popular que encamina a la construcción del colectivo

audiovisual Kinde y sus trabajos están relacionadas con estas dos expresiones culturales como base del pueblo Kitu kara.

En el tercer caso hay que considerar a Sarayacu como comunidad que tiene expresiones culturales patrimoniales, que se manifiestan y mantienen en la cotidianidad de sus vidas y fiestas comunitarias como la Uyantza Raymi, que lo celebran en agradecimiento a la Pachamama por permitir la revitalización de la vida que se manifiesta en la cacería, la siembra y pesca. Para esta fiesta las mujeres realizan callanas o platos de barro con diseños de dibujos artísticos y hermosas tinajas para guardar la chicha de yuca, los hombres preparan el llautu o corona de plumas, esta riqueza cultural alimenta el espíritu de este pueblo a través de la celebración bianual, y de esta manera controlan también la vida de otras especies.

En la zona norte, en la región de Otavalo existen varios colectivos que vienen desarrollando el audiovisual desde distintas propuestas cinematográficas; para la producción del largo metraje *Killa*, se articulan los colectivos Casabel, Ayllu records, Rupai y se constituye el Laboratorio Runacinema, con la intención de crear un espacio de estudio y proyecto de producción audiovisual en primera instancia con características propias desde el pensar, el ver y el ser kichwa, esto implicaba iniciar con investigación de la literatura oral, costumbres, actitudes, idioma, fiestas, cosmoexistencia y otros conocimientos mantenidos en la memoria colectiva, para de esta manera incidir y fortalecer la narrativa del audiovisual kichwa.

Como primer paso de este proceso de articulación, se realiza el encuentro de memoria oral con hombres y mujeres mayores en el mes de Septiembre del 2011, los taitas y mamas compartieron conocimientos y experiencias de vida, en el tiempo de las haciendas, hablaron de los primeros migrantes a las ciudades, narran cuentos y mitos, creando un verdadero sentido y acercamiento a saberes y conocimientos de los pueblos kichwas de esta región.

Los tres colectivos en estudio son producto de distintos procesos sociales, que destacan saberes y expresiones diversas en su manifestación audiovisual, tanto la dinámica de trabajo y organización dependerá del contexto socio político y cultural que cada colectivo ha trazado y se proyecta desarrollar, esta diversidad enriquece las propuestas y alternativas de producción audiovisual que experimenta, Frida Muenala, nos acerca a una expresión cultural de inicio de un rodaje, proceso cercano a la

religiosidad andina que es una manera ancestral de relacionarse con los seres protectores y la espiritualidad.

Desde un inicio se viene trabajando de manera colectiva y revalorizando algunas metodologías de trabajo, de experiencia andina como la “chaya”, que es una forma de pedir permiso a la madre tierra y demás seres vivos de la naturaleza para que cada producción sea llevada a cabo con respeto, orden, organización al interior del equipo, en comunión y dinámica de trabajo que nace desde el corazón y mente colectiva (Muenala, F. 2015).

Esta conexión espiritual practican algunas comunidades, en este caso el equipo de producción tiene un acercamiento y conexión con la Pachamama, con los cuatro elementos sagrados y piden permiso a los Apus dioses tutelares de los pueblos kichwas, para llevar adelante el trabajo, este permiso subjetivo y de conexión con los Apus recupera la comunión existente entre el ser humano y la naturaleza, acerca al equipo de filmación en un tiempo de complemento, armonía y equilibrio que le permite desdoblarse el sueño y la creatividad en un producto audiovisual. Este acto cognoscitivo fortalece el espíritu y renueva energías para dar comienzo a un trabajo que conecte con los derechos y obligaciones del equipo de producción y se respete los códigos de trabajo colectivo.

Roció Gómez nos acerca a la forma de organización de trabajo colectivo de Kinde:

Desde la idea de plantearse de quien cuida a los guaguas para que los que vamos a hacer el video, nos podamos ir, sabemos movernos operativamente y no solo por la práctica de la producción del video, sino porque más allá de eso, nosotros tenemos otros interés de la organización, como es la investigación misma y tenemos roles específicos, el trabajo está centrado en la familia. Hay un par de compas que no son de la familia, pero que están en el barrio que trabajan en la logística, en el rol de la dirección estoy yo, el productor es Francisco mi compañero, mi hermano Manuel que mueve la logística y la producción de campo, esta mi cuñada Jaqueline en la comida, yo y mi hermano hacemos fotografía y los 2 amigos hacen las asistencias (Gómez 2015).

Gómez nos acerca a una experiencia de producción audiovisual desde el ayllu grupo familiar, en un clima de corresponsabilidad de todos, la distribución del trabajo es colectivo y las asignaciones de funciones son específicas de acuerdo al compromiso y experiencia de los participantes. Eriberto Gualinga describe su forma de trabajo desde el corazón de la Amazonía ecuatoriana.

Primero yo soy y nací en Sarayacu, estudie y termine el colegio en Sarayacu, entonces, yo pienso igual que las 1.500 personas piensan, soy parte de ellos, entonces a través del videos mi trabajo es como haber hecho toda la comunidad. Es como si yo tuviera la voz de Sarayacu por el momento hasta que otros se formen y no es que yo venga de afuera, yo conozco perfectamente, yo tengo mi propia casa, mi propia chacra, mi escopeta, mi propia canoa entonces tengo todo lo que tiene que tener un Sarayacu, pero salvo que yo manejo la cámara, la computadora para hacer videos. Si tuvieran esa oportunidad los mayores, yo creo que contarían mucho mejor que yo las historias, pero con este trabajo he tenido la oportunidad de acercarme a los ancianos y conversar mucho, llegar a muchos niños en las escuelas y he aprendido mucho (Gualinga 2015).

Eriberto Gualinga nos acerca a un procedimiento y pertenencia comunitaria en donde el trabajo audiovisual es complemento de otras actividades que tienen que cumplir, con la familia la comunidad, y la tierra es de propiedad colectiva y en este caso tienen que cuidar y proteger como práctica comunitaria opuesta a la concepción capitalista de que la tierra pertenece a individuos, esta práctica tiene otra matriz socio-económica propia de Sarayacu.

Sarayacu abrió muchos espacios en vez de cerrarse se abrió a la música, al video, a las leyes, se abrió al mundo porque solo aprendiendo del mundo moderno se puede defender lo nuestro, entonces[...] primero pensamos que la lucha tenía que ser en cuerpo físico entonces analizamos que así íbamos a perder, también la lucha tiene que ser a través del arte de la cultura, con los papeles, entonces nos dividimos en varios grupos, hay el grupo que sabe y habla como los abogados pero no son abogados, hay otro grupo que somos de arte de música, hay otro grupo que es bueno para correr en la selva [...], esa ha sido la fórmula para lograr resistir; el trato con los periodistas, la fotografía ha sido un punto muy importante para la resistencia de Sarayacu (Gualinga 2015).

Esta experiencia de trabajo y servicio colectivo en diversas áreas comunitarias, refleja claramente el compromiso que tiene Selva Producciones al producir material de los acontecimientos más importantes de la comunidad, proceso organizativo, riqueza cultural y compromiso por defender su territorio. Esta producción audiovisual se destaca por la veracidad de sus trabajos, práctica que ha llevado a alcanzar una considerable credibilidad por la transparencia de la verdad, las obras de Selva Producciones han sido reconocidas en importantes festivales internacionales: convirtiéndose en uno de los colectivos de mayor representación del cine con identidad kichwa.

Estas experiencias y formas de trabajo audiovisual son propuestas que nacen desde la necesidad de documentar el proceso de lucha y resistencia de Sarayacu,

utilizando al documental para expresar visiones, cosmoexistencias, pensamientos, y estéticas diversas.

En el tema del estereotipo se ve en las últimas producciones, en las películas taquilleras, siempre hay el estereotipo del indígena como servidumbre, no hay personaje que pondere al protagonista, siempre está el indígena que está al servicio del hacendado, esta esté hermano que es ladrón que es una salida para el protagonista que obviamente es mestizo, desde nuestro punto de vista tratamos de reivindicarnos o una manera de contar las mismas historias pero ya desde nuestra visión ya no nosotros poniéndonos en ese estereotipo sino convertir esos personajes otro tipo de protagonistas ya desde nuestra visión y eso le hace más enriquecedor (Cabascango 2015).

La descolonización de la imagen es una apuesta que retoman algunos cineastas de los P y N, para proyectar y superar la discriminación enraizada, rompe barreras, estereotipos, dejando de ser imitadores y transparentando las imágenes y la palabra, “En el periódico, en la cátedra, en la academia, debe llevarse adelante el estudio de los factores reales del país. Conocerlos basta, sin vendas ni ambages: porque el que pone de lado, por voluntad u olvido, una parte de la verdad, cae a la larga por la verdad que le faltó que crece en la negligencia, y se derriba lo que se levanta sin ella” (Martí 1985, 29). Desde el audiovisual los P y N, busca emprender nuevas propuestas de producción a partir de la realidad que viven y conocen, aceptando conocimientos culturales de la que forman parte, alejándose del sistema educativo que desconoce la historia, los conocimientos y riqueza cultural, de los P y N, del sistema neoliberal que reproducen la mono cultura, eurocéntrica hegemónica. La participación intercultural tienen que ser de igualdad, a partir de lo que está conformado el país, desde el Ecuador profundo hay que presentar imágenes que exteriorice antiguas y nuevas realidades, imaginarios que rompen formalismos, estructuras ideológicas, y están fomentando propuestas cinematográficas innovadoras.

Soy crítica también a las productoras, no sé si haya, muchas de las producciones reflejan lo que amamos hacer a veces tendemos a querer figurar como personas, más allá del producto, es la persona la que importa. Esa idea de visibilizar la presencia y contar desde lo distinto y diverso que somos estamos contando solo lo positivo, lo bonito de ser de parte de un P y N, creo que muy pocos están conflictuando esa otra parte, que me parece fundamental también porque eso también nos hará repensar y revernernos como pueblos mismos, creo que se está utilizando para visibilizarnos y contar nosotros mismos y sigo con la idea de empoderarnos de la palabra, o sea de que lo que estemos haciendo salga de

nosotros mismo. Hasta un tiempo estaba bien que los otros vengan a seguir contándonos pero creo que deben de seguir contando sus historias porque ellos también tienen un montón de conflicto que tienen que contarse ellos mismo, me parece que va por ahí la idea de mirarnos desde lo que estamos pensando y sintiendo ya desde la cuestión positiva, por otro lado esa idea de posicionarse como una persona (Gómez 2015).

Gómez puntualiza un aspecto importante de la producción audiovisual, que debe ser empoderada, asumida, desde los P y N, y trabajada desde lo colectivo, superando el protagonismo individual, estas características hacen distinto y fortalece la necesidad de auto representarse en imágenes. La experiencia de la producción audiovisual en el país sigue siendo discriminatoria, las instituciones nacionales en muy pocas ocasiones recurren a los propios P y N a reflejar su realidad, a exteriorizar su propia realidad, esta falta de espacios públicos que visibilicen otras culturas, ha llevado a los realizadores a colocar las producciones en las redes sociales para que se viralice y se difunda ampliamente sus trabajos.

Eriberto Gualinga manifiesta la importancia de desarrollar una estética propia en el audiovisual, “Yo creo que si nosotros podemos marcar nuestra propia estética, según nuestra vivencia, según nuestros cantos, como los mayores nos narraban las leyendas podemos marcar nuestra estética, para ello necesitas tener información de la comunidad de la base y mezclar con las facilidades que nos dan para hacer el audiovisual, esa fórmula de tener los dos mundos en un solo formato construye nuestra estética”. (Gualinga 2015)

Esta propuesta de alcanzar una estética propia utilizando elementos y herramientas interculturales lleva a desarrollar un lenguaje decolonial que fortalece y enriquece el audiovisual nacional, se está gestando desde los productores de los P y N propuestas que enriquecen el audiovisual, desde otra mirada, otra realidad, en algunos casos combinada de conocimiento espiritual, sabiduría, realismo mágico, fábulas y utopías, que permite contextualizar procesos de resistencia cultural.

3.2. Desarrollo del audiovisual como herramienta de identidad de los pueblos y nacionalidades desde Rupai, Kinde, Selva Producciones

Desde los P y N, se han introducido propuestas de reivindicación social y políticos para los sector históricamente relegados de la estructura del Estado, ahora el

Ecuador se reconoce como diverso y plurinacional textualmente, aunque en la práctica dista mucho todavía el ejercicio de construir un país plurinacional e intercultural.

A partir del gran levantamiento de 1990, el audiovisual se constituye en una herramienta importante para la difusión de las reivindicaciones del movimiento de los P y N, específicamente desde la CONAIE, durante una década este resurgimiento cumple su ciclo de producción. Paulatinamente desaparece la dinámica que se proyectó en los años 90; los primeros años del nuevo siglo baja la producción audiovisual y esto genera poca visibilización de las nuevas propuestas políticas del movimiento disminuye también la información vía (textos, videos, programas de radio) desde las organizaciones y aparece una nueva dinámica de comunicación vía redes sociales.

Se cierra de esta manera un periodo de producción audiovisual de documentales con temática de reivindicación política que fortaleció un modelo de comunicación organizacional y se abre a la comunicación digital con otras características inmediatas en contenido, forma y tiempo, aparecen nuevos colectivos y redes de producción que amplía la cobertura digital e inicia una nueva forma de comunicación, masiva, plural e inmediata.

En el nuevo siglo 2000 nace y crecen colectivos de producción audiovisual desde iniciativas comunitarias, colectivos de comunicación, egresados de universidades, grupos afines en ciertos intereses de producción en diferentes géneros; para el año 2015 se cuenta con aproximadamente 50 colectivos de los P y N, que trabajan el tema audiovisual desde distintas perspectivas culturales, políticas, comerciales y de servicio a la comunidad muchas de ellas trabajan desde las redes sociales.

Desde finales de los años 80, Rupai comienza a registrar diversos acontecimientos culturales, sociales y políticos, sin dar mayor importancia al formato de video, los primeros trabajos realiza con cámaras de video casero, hasta producir en HD, dando valor siempre al contenido más que al formato de video, en estos primeros años no se reconoce la importancia del video en el proceso de comunicación; años más tarde en el año 2002, Selva Producciones inicia su proceso de producción audiovisual denunciando los atropellos del Estado y las transnacionales petroleras a la comunidad de Sarayacu; en el 2007 surge las producciones de Kinde como base del Pueblo Kitukara, en estos mismos años se fortalecen varios colectivos dando paso a una compleja red de productores audiovisuales.

La participación del movimiento de los P y N en la vida política logra importantes alcances e incorporación en organismos del Estado, esto repercutirá en los espacios de gobernabilidad sin olvidar ni dejar de reconocer el trabajo que las organizaciones practicaron y cumplieron en un determinado tiempo.

En la Asamblea Constituyente del año 2008, se introducen importantes artículos, como el derecho a la comunicación en el Artículo 16 dice; “Todas las personas, en forma individual o colectiva, tienen derecho a: 1. Una comunicación libre, incluyente, diversa y participativa, en todos los ámbitos de la interacción social, por cualquier medio y forma, en su propia lengua y con sus propios símbolos”. (Constitución de la República del Ecuador: 29). Se constituyen otros colectivos de producción audiovisual que buscan transmitir mensajes desde su espacio territorial y cosmoexistencia. Pero por otro lado, este reconocimiento público de fomento al derecho a una comunicación libre, intercultural e incluyente no se pone en práctica hasta la fecha por la continuidad de la colonialidad, que obstaculiza el ejercicio de estos derechos y obligaciones, a través de políticas de exclusión.

Bajo estas circunstancias el audiovisual de los P y N, continúa avanzando y proponiendo una diversidad de temas cada una con distintas dinámicas de trabajo y la incorporación del digital como alternativa para continuar con la construcción estética en la diversidad cultural.

El audiovisual sirve para visibilizar la cultura, a ciertos pueblos que no están visibilizados y que están ahí, también ha servido para encontrar la manera de poder contar desde nuestra mirada, los que somos, los que estamos buscando la manera de tener una estética de querer tener un lenguaje propio estamos en la misma construcción, también ha servido el audiovisual para demostrar que en realidad no se pierdan ciertas cosas nuestras tradiciones alimenticias, por que las nuevas generaciones vivimos otras realidades y estamos olvidando lo nuestro (Cabascango 2015).

Esto no quiere decir que se abogue por un cine solo de los P y N, de manera chauvinista, sino más bien que el cine ecuatoriano tenga ese valor agregado y esa particularidad de participar y visibilizar toda su riqueza pluricultural, plurilingüe, realidad que dinamiza y fortalece la identidad nacional en proceso de construcción que permitirá crecer en equilibrio, libre de prejuicios y posturas enajenantes. Roció Gómez nos acerca a otra propuesta del audiovisual desde el ámbito cultural.

Hablando del cine de P y N, creo en el 87 su película (*Yapallag*) [se refiere al entrevistador, Alberto Muenala], desde ahí no conozco antes otra producción hecha por un compa indígena, creo que desde ahí hay esa necesidad de crear las problemáticas no desde lo negativo, pero si desde las problemáticas que hacen que como pueblos nos enfrentemos al sistema, con eso no me refiero que el cine tiene que continuar siendo militante, porque a veces nos pasa eso de querer seguir metiéndonos en esa vuelta, pero eso de seguir contando desde el romanticismos y desde un montón de conflictos personales no nos hace apolíticos, pero en los jóvenes cineastas no quieren verse políticos, como queriéndose apartar de eso y solo ese hecho hace que nuestras producciones se vean aisladas de ese ser político que somos (Gómez 2015).

Cada uno de los colectivos responde a distintos procesos de producción audiovisual, resultado de factores, sociológicos y sobre todo generacional, esto enriquece el contenido de esta cinematografía en donde cada producción abre un mundo de propuestas y temas variados que recuperan conocimientos e historias diversas, propuestas que visibilizan y continua la trayectoria de la memoria oral, haciendo caminar la imagen en muestras comunitarias, festivales internacionales y medios de comunicación internacional.

Cuando me refiero a lo cultural creo que al rescatar algunos elementos, ya en la imagen en la pantalla todavía se evidencia con mucha más presencia la cuestión cultural, sea que el audiovisual si cumple todavía un rol de mostrar nuestras culturas y mostrar lo que somos quizá nos falta precisar ese ejercicio, para que no sea una película más (Gómez 2015).

Esta percepción del audiovisual define la línea de producción de Kinde, la diversidad de géneros y propuestas enriquece el quehacer cultural del audiovisual, sobre todo cuando este colectivo tienen que caminar la imagen en servicio a la comunidad, y para que esta práctica se haga realidad practica el *Ayni* que es el sentido cooperativo y colectivo de trabajo, sus producciones son de bajo recurso económico, pero de gran fortaleza espiritual y de riqueza cultural del pueblo kitukara.

En este contexto social, cada uno de los colectivos tienen trazado una ruta, en el caso de Rupai, uno de los objetivos ha sido desarrollar talleres de formación audiovisual y nuevas tecnologías para los P y N del Ecuador, este ejercicio se hace realidad al contar con la participación de talleristas a nivel nacional, y la aplicación de una metodología cercana a la práctica cultural de estos pueblos y la participación directa de sabios, abuelos y líderes encargados de compartir sus experiencias y conocimientos,

cosmoexistencias y estrategias de creación subjetiva, que complementa el lenguaje audiovisual. En el caso de Selva Producciones entran en un nuevo proceso de comunicación generacional, al utilizar las redes sociales como un nuevo medio de comunicación en kichwa.

Yo creo que es muy importante que la comunidad vea tu trabajo que la comunidad se vea en la pantalla y eso hace que te sientas orgulloso de tu identidad de tu cultura y de tu pueblo, y representas algo, eso hace que nos perfeccionemos cada vez más en todo sentido, tanto en nuestra cultura en el idioma español, tenemos que estar al día de las noticias y de lo que pasa en Sarayacu, fortalecer el kichwa. Ahorita llegó el sistema satelital en un solo punto y es curioso que los jóvenes empiecen a chatear en su propio kichwa y todos los chistes hacen en su propio idioma es bueno y de esta manera como que el kichwa se refino hablamos mucho más antes pensábamos que el español era importante y teníamos vergüenza de hablar Kichwa en la ciudad, pero no, ahora todo es kichwa y cada vez más se va haciendo raíz la identidad en los corazones de los jóvenes de Sarayacu (Gualinga 2015).

La experiencia de Sarayacu al usar el internet como medio de comunicación interna y externa es un mecanismo que fortalece el Kichwa y es una manera positiva de utilizar estas redes de comunicación; este ejercicio difiere a otros procesos que han acelerado la desaparición de los idiomas de los P y N, esta comunicación satelital en kichwa fortalece también el espíritu de identidad y resistencia comunitaria.

El audiovisual como legado de manifestación socio cultural, es el puente de unión entre el conocimiento oral y las representaciones de la visualidad expresadas en documentales, ficciones, experimentales y largometrajes, trabajos que prosperan paulatinamente para auto presentar el imaginario colectivo de estos pueblos, "Necesitamos entrar en dialogo con formas no occidentales de conocimiento que ven el mundo como una totalidad en la que todo está relacionado con todo, pero también en las nuevas teorías de la complejidad" (Castro Gómez 2007, 17) esta experiencia, cada vez va creciendo en número y en diversas propuestas a través de cineastas y comunicadores que van aportando a este crecimiento del trabajo audiovisual.

Queda claro que estos colectivos pretenden superar modelos de administración de herencia colonial, a través de la resistencia e identidad heredada de los abuelos que a pesar de las desigualdades y olvido nunca claudicaron y sobrellevaron con dignidad su pertenencia a un pueblo y a una nacionalidad, como tampoco nunca admitieron ser distintos, "las imágenes y sonidos que resultan de este modo de representación hablan

menos de lo que somos que de lo que aún no somos y queremos ser. Aquí se admite, por tanto, que aunque haya comunidad, el audiovisual no puede limitarse a representarla, sino que debe robustecerla” (Polanco y Aguilera 2011, 30)

3.3 Video y cosmovisión desde los colectivos Rupai, Kinde, Selva producciones

La recuperación de los conocimientos y la integración de otras manifestaciones culturales del mundo andino, enriquece el lenguaje alternativo de reafirmación de una propuesta del “multiverso interior donde se conjugan emociones, sensaciones, sentimientos, pensamientos, imaginarios, memorias y anhelos que influyen en el comportamiento y en la fisiología del individuo. Son los fenómenos psíquicos que se manifiestan en la subjetividad del ser” (Castillo 2015, 26)

Los trabajos de los artistas de P y N, tienen argumentos y propuestas que van más allá del estándar euro-norteamericano del arte; el audiovisual, tiene significados, propuesta estéticas con otros valores y en algunos casos sustentados de conocimiento espiritual. “el arte es un proceso espiritual que busca desprender los significados de una realidad ajena y promueve una conceptualización propia de estética que indica otras concepciones de belleza desde el ser originario” (Gómez 2014. 20). La cosmoexistencia de los P y N, es el reflejo de la interrelación asumida por las culturas andinas, expresadas desde el sentir, el ser, el pensar entre el ser humano y la naturaleza.

Las culturas andinas son portadoras de una sabiduría, una cosmovisión y una espiritualidad capaz de dialogar y contribuir al debate de los problemas complejos que aquejan a la modernidad, actualmente en crisis. Para el, la cultura andina guarda un potencial de cuestionamiento crítico del mundo occidental pero también presenta la posibilidad de ofrecer un nuevo principio civilizatorio alternativo (León 2015, 35).

Se puede dividir en tres grupos generacionales que vienen trabajando el audiovisual con cierta permanencia, de 1990 al 2000, el trabajo se caracteriza por abordar temas de participación política, del 2000 al 2010 la segunda generación trabaja el tema cultural y del 2010 al 2016, empiezan a tratar temas desde diversos géneros, como el video experimental y de animación, algunos realizadores y colectivos han sentado sus bases creativas a partir de la matriz cosmoexistencial y a través de principios como el ayni, la minga, la reciprocidad, complementariedad valores que estos pueblos, reproducen en sus manifestaciones audiovisuales.

Los conocimientos del pasado articuladas en el presente son la representación práctica que permite a los P y N, mantener parte de su estructura cultural y política, sin estos conocimientos básicos posiblemente los P y N, hubieran desaparecido como ha sucedido con otros pueblos a lo largo del tiempo, “las practicas audiovisuales indígenas están construidas desde un lugar de enunciación estructurado por conocimientos, epistemología, cosmovisiones y espiritualidades indígenas en diálogo local nacional o transnacional con otras culturas” (León 2015, 41)

Cholango desde su experiencia artística y pensamiento contemporáneo nos acerca a la espiritualidad de los P y N, y define que esta riqueza cultural es un aporte a la humanidad

Aquí la fuente de nuestra identidad es nuestra lengua, nuestras costumbres, nuestras tradiciones, etc. Pero es solo una parte exterior y variable en el tiempo. Lo esencial es la parte espiritual. Es el conocimiento cultural y religioso del pasado. Esta es la riqueza cultural de nuestros pueblos indígenas con la que podemos contribuir a un nuevo mundo. Solamente así somos capaces de ir a un dialogo con otras culturas. Sin esto somos meros copiadores de las culturas occidentales y fortalecedoras del capitalismo y del colonialismo (Cholango 2014, 9 en León 2015, 35).

El reconocimiento del aporte cultural de los pueblos es fundamental para alcanzar el equilibrio y proyección del ser humano, históricamente esta diversidad cultural y la transculturación ha permitido el fortalecimiento y crecimiento de la humanidad. Desde los colectivos comentan este tema, “las vivencias que tenemos cada uno tratamos de relatar, pero no se puede generalizar de que el director está poniendo ciertas cosas que pertenecen a la cosmovisión” (Cabascango 2015), “Yo creo que ahí si hay que ser bastante críticos, nosotros nos desligamos mucho de nuestra cosmovisión de nuestra matriz cultural al momento de querer hacer las cosas” (Gómez 2015).

La experiencia de cada obra audiovisual es distinta y refleja realidades que depende en muchos casos del grado de acercamiento que tienen cada colectivo o individuo con los conocimientos comunitarios y de cosmoexistencia de su lugar de enunciación, no se puede generalizar pero si existen algunas obras y colectivos que reflejan ese acercamiento, a esa matriz cultural adquirido de los mayores legado que la nueva generación continúa transmitiendo a través del audiovisual.

Estas reflexiones y propuestas de los cineastas alimentan el contenido de las producciones, diversifican y enriquecen la forma y el tratamiento de los trabajos lo que permite debatir el papel que está cumpliendo el cine y audiovisual de los P y N.

Yo puedo dar lectura de todos los trabajos que haya visto, creo que he visto casi todos los trabajos hechos por compañeros de los P y N. y creo que hay un intento, como brochadas que en un principio desde el mismo hacer nos olvidamos desde donde estamos escribiendo, haciendo fotografiando nos olvidamos, al final queremos darle un toque, capaz de vestirle a alguien [...] eso nos está pasando a nosotros mismo es una autoevaluación nuestra pero creo que mucho tiene que ver la academia de cómo nos enseñan y nos configuran a hacer, no hay otra forma de contar que no sea la aristotélica, sino hay eso tu trabajo no está bien hecho y no puedes ponerle la magia porque eso ya no es creíble (Gómez 2015).

Esta reflexión es parte de la realidad que incursiona la mayoría de los colectivos y realizadores, esto ha llevado a talleres de autoevaluación interna y colectiva entre los productores de los P y N. Rupai viene construyendo una metodología para el trabajo de guiones, basado en el tiempo de los pueblos andinos, en donde la estructura de la construcción dramática corresponda a un proceso cíclico, que la construcción de personajes explore características de la subjetividad de vivencias y cosmoexistencias, con los respectivos cambios y giros en el proceso de la historia, en cada obra experimenta y refuerza la propuesta de producción intercultural.

Lo nuestro está inundado de magia, hay muchos mitos en nuestra respuesta en nuestras formas de contar si es que pones eso ya estas fuera de contexto y uno declina porque tampoco tenemos respuestas, creo que nos pasa mucho eso de que si estamos pendientes al rato nos olvidamos y empezamos a hacer lo que desde la academia nos dijo y dándole así ciertos toques, nos falta mucho todavía profundizar en todo mismo, en hablar desde como manejamos nosotros el tiempo y como estamos contando nuestra película, como manejamos el color, como vemos y que relación tenemos con la luz natural y que tanto de luz artificial metemos en nuestras producciones, creo que si nos hace falta sentarnos y evaluarnos y entender también y poder conjugar los dos conocimientos el occidental y el saber nuestro eso nos hace falta todavía (Gómez 2015).

La tarea de buscar la proyección del audiovisual desde los P y N, ha sido una preocupación desde los diversos colectivos, en el 2013 se da paso a la articulación de los colectivos en Otavalo a raíz de la producción del largometraje *Killa*, se constituye el laboratorio Runacinema, para fortalecer el cine y audiovisual que promulgue el cuidado del otro, este concepto tres años más tarde en el 2015 durante el taller de definición del

cine kichwa, esta utopía se desvanece por discrepancias ideológicas y políticas, creando un clima de incertidumbre entre los colectivos y abandonando la idea de construir de forma colectiva la proyección de un cine kichwa.

Esta experiencia responde a la influencia de distintos procesos de formación y alienación cultural, en algunos casos al venir de escuelas particulares de cine como la Universidad San Francisco de Quito y el Incine, responden a un modelo de cine hegemónico y ajeno a la particularidad cultural de los P y N, reproducen obras cinematográficas que continúan con modelos hegemónicos de hacer cine, y en algunos casos se desvinculan del proceso de un cine que muestre la cosmoexistencia, los idiomas y la interculturalidad de la que son parte.

En el caso de la amazonia es distinto, primero no se ha dado una proliferación de colectivos audiovisuales y al conformar un solo colectivo tienen la posibilidad de profundizar su identidad kichwa, esto le permite obtener un tratamiento narrativo original, como manifiesta Gualinga, “Nuestro trabajo está bastante ligado a la cosmovisión, de aquí salen las ideas, la espiritualidad lo manejamos mucho, tengo un papa muy anciano de 92 años, toma ayahuasca de ahí han salido muchas ideas, mi mama también canta es narradora ella me ha inspirado mucho en mi trabajo”. (Gualinga 2015)

Gualinga, reafirma la dimensión espiritual y política con que está hecho sus trabajos en contenido y forma que nace y se enriquece en su comunidad, para proyectar un cine como dice amazónico. “En consecuencia una estrategia primordial para remontar el marginamiento y la segregación, sería la comunicación intercultural entre los pueblos indígenas y no indígenas del Ecuador. Ello es posible si todos construyésemos en la cotidianidad una sociedad respetuosa de las cualidades de sus pueblos cuyas identidades culturales son el mayor acervo de la nación”. (Borja 1998, 186)

En el caso de los tres colectivos, el audiovisual presenta prácticas de una forma alterna que regula el equilibrio del runa con la naturaleza, para satisfacer sus necesidades, su creatividad y compromiso con sus pueblos, la diversidad se expresa a través de la riqueza cultural que tienen como en el caso de la fiesta del Uyantza celebrado en Sarayacu al finalizar la fiesta, las obras artísticas hechas con plumas multicolores, hermosas piezas de cerámica con diseños únicos son devueltas al río en

agradecimiento a todo lo recibido; los pueblos de la sierra celebran con otros valores cosmo existenciales el *inty raymi*, el *pawkar raymi* y otras celebraciones, a través de la danza en círculo y la música al ritmo del corazón, para energizar la tierra, en agradecimiento a la Pachamama por el florecimiento y crecimiento de los alimentos que nutren la vida, la continuidad y resistencia de los pueblos, como dice Estermann “al principio de relacionalidad que sostiene que todo se encuentra conectado con todo”. (1998)

Finalmente se puede deducir que el cine de los P y N, tiene su proyección en tanto los colectivos y realizadores continúen con la propuesta de reivindicar desde sus raíces y conocimientos un cine que recupere y continúe difundiendo imágenes que redescubra conocimientos, cosmoexistencias culturales y siga proyectando el reconocimiento de las diversas identidades del país. Tomando en cuenta que la diversidad cultural es la riqueza que tiene un país y en este caso los cineastas de los tres colectivos, mantienen indistintamente la insurgencia de una práctica original desde la autocrítica para construir sin mayores recursos un cine con identidad.

Capítulo IV. Modos de producción y propuestas políticas para un cine con identidad desde los Pueblos y Nacionalidades

Al conocer las experiencias de producción audiovisual de los tres colectivos, es necesario también definir los trabajos, las tendencias, y los resultados obtenidos en esta incursión del cine y audiovisual que se alimenta permanentemente de la riqueza de otras artes.

El tema de producción y pos producción en los tres colectivos es una aventura y un compromiso que corren al emprender esta tarea, a pesar de algunos cambios en la Constitución siguen siendo silenciados; mientras perdure la colonialidad, la burocracia administrativa y el incumplimiento de las políticas públicas, la discriminación y racialidad continua, así también el cine de los P y N, siguen en construcción reflejando estas realidades y otros sueños.

La inmersión del audiovisual de los P y N en el espacio nacional, repercute en el contexto socio cultural y trasciende en este tiempo más allá del reconocimiento y del apoyo estatal. Otro punto importante de este capítulo es el impacto político del audiovisual de los Pueblos y Nacionalidades en el contexto nacional e internacional, y como este fenómeno abre puertas para hacer conocer la cultura y la participación política, social y cultural de los P y N.

4.1 Experiencias diversas de la preproducción, producción, posproducción de los colectivos Rupai, Kinde y Selva Producciones y espacios de difusión.

El cine y audiovisual de los P y N, nace con la intención de construir desde los propios protagonistas, procesos de lucha, resistencia, proyección y creaciones del sentir, de estos pueblos, a este proceso ha sido incorporando paulatinamente diversos colectivos que giran alrededor de una propuesta decolonial en la narrativa audiovisual, desde una diferente conceptualización del tiempo y el espacio en el que se produce cada obra, en este caso presentaré las experiencias de los tres colectivos en estudio.

Desde Rupai el tema de pre-producción, producción y posproducción no difiere mucho del concepto de una producción audiovisual formal, mucho depende del tema a

tratarse, en ciertos documentales se rompe con la narrativa convencional, como el caso del documental *Por la tierra, por la vida, levantémonos*, se armó una guía estructural basada en una edición cíclica, la utilización del discurso político y de pensamiento innovador de los protagonistas, el rompimiento del tiempo y espacio apoya el proceso de creación de una atmosfera propia; en cambio en los cortos de ficción, generalmente se trabaja la idea y todo el proceso de producción en colectivo.

En el caso de Kinde, prepara y desarrolla el tema de pre producción con los pasos formales para la construcción de una obra audiovisual, sobre todo en el caso de *Somos pueblo*, sigue el trámite convencional y la preparación requerida para que este trabajo logre su objetivo. En el proceso de la grabación, como mencione antes trabajan de manera comunitaria, Roció Gómez, nos acerca a esta experiencia.

En el último que fue un trabajo mucho más largo *Somos pueblo*, se presentó como organización, fue una idea de todos de que si era importante hacerlo. Eso sí fue un trabajo de sentarnos todos y leerles sobre todo en las ficciones y el implicado directo decidía y a veces se quería que se cuente tal y como fue , teníamos que explicarles que es difícil reconstruir tal y como fue y lo reemplazamos con algo parecido y hemos registrado este proceso en donde a veces los chicos decían yo no entendí esto en la lectura, esto fue una práctica que a nosotros también nos alimentó bastante, en la ficción si fue un ejercicio comunitario, en el documental todos aprobaban sin decir nada (Gómez 2016).

Selva Producciones, experimenta un camino diferente en su proceso de producción, en algunos casos graban los momentos más importantes de los conflictos y acontecimientos de la comunidad, para luego desarrollar el montaje de la obra, irrumpe de esta manera el proceso de pre producción, y en la edición preparan una guía que les permite ordenar las imágenes y la narrativa del documental, teniendo claro por donde encaminar la obra.

Empezamos con el método de aquí tener la idea, yo tenía todo aquí (se toca la frente), yo ya sabía que quería contar y no necesitaba escribir en el primer video yo sabía que tomas necesitaba para que Ecuador y Latinoamérica nos conozca y empiece a discutir lo que está pasando *Soy defensor de la selva*, pero después también ya empezamos a hacer guion, nuestro método es no molestar mucho , por ejemplo en una reunión la comunidad ya ha perdido el miedo a la cámara, pero nosotros seguimos captando y sale testimonios únicos, maravillosos que puedan aportar en el documental y seguimos recopilando y recopilando pero ya tenemos un tema específico en mente para hacer la película. Ahora mismo tenemos varias películas que queremos hacer y qué es lo que podría aportar para

acá y para la educación de Sarayacu. Nuestro método es natural y el estar ahí con la cámara (Gualinga 2016).

Gualinga nos acerca a una de las pocas experiencias reales de trabajo comunitario relacionado a la experiencia de producción y comunicación, el caso de Selva Producciones es significativo e importante la relación de intercomunicación que mantiene al interior de la comunidad, en este proceso la cámara de video se convierte en un elemento más que se integra a la comunidad, esta pasa desapercibida, registra sin interrupción y sin protagonismo los principales acontecimientos, asambleas, conflictos, representaciones y relación con su entorno natural, responde a una manera original e integra de mantener una conexión con la comunidad de Sarayacu.

La primera vez que trabajamos sin guion, teníamos todos los testimonios necesarios claves, todas las preocupaciones, de lo que habla la gente de los viejos que pueda golpear en el corazón de acá, esa fue mi primera idea, no tuve tiempo de hacer un guion porque de pronto se asomaron las petroleras y tenía que mostrar esa película de lo que estaba pasando; Sarayacu estaba en problemas. Yo mismo no entiendo como hice la primera película; ahora si hacemos un guion discutimos entre 3 o 4 personas, vamos creando ideas, vamos pegando, escribiendo sacando moviendo, construyendo la columna del video (Gualinga, 2016).

Para Selva Producciones, no tiene tiempo ni limite la grabación, al vivir dentro de la comunidad, aprovechan todos los momentos importantes relacionados con el tema de grabación, pero la posproducción si se plantean un límite porque lo hacen en la ciudad del Puyo, ya que esto implica tener gastos de estadía y alimentación. En el caso de Kinde cada producción es un nuevo reto e inicia con diferente equipo técnico y al contrario de Selva Producciones su limitante es el tiempo y los equipos, al no contar con ello, tienen que ser más rigurosos con la planificación en todo el proceso, en el caso de Rupai, que viene desarrollando diversos proyectos, cuenta con equipo audiovisual y esto permite calendarizar la producción y planificar el proceso de preproducción, producción y pos producción cuando los fondos y la articulación de participantes lo permite.

4.1.1 Presupuesto y difusión de obras de Rupai

A lo largo de estos 25 años de producción audiovisual, la mayor parte de las producciones han sido autofinanciadas a través de prestación de servicios de producción a instituciones y organizaciones, para luego invertir en cortos de ficción y documentales

que al tratar temas políticos o de interés de las organizaciones y de recuperación de acontecimientos e historias kichwas, difícilmente han sido apoyadas desde el Estado. El tema de la difusión más que un compromiso lo asumen como una obligación de regresar las imágenes a las comunidades en donde son realizadas las obras; han organizado muestras, festivales, conversatorios en las comunidades y escuelas de educación bilingüe intercultural, eventos culturales internacionales como la muestra de cine de las obras ganadoras del IV Festival de CLACPI, denominado “Cusco-Otavaló 92”, aquí se presentó *Por la tierra, por la vida, levantémonos*, y otras dos obras premiadas en el festival de Cusco.

El impulso de trabajo colectivo en Rupai ha sido un tema fundamental desde su inicio, ha desarrollado talleres de formación audiovisual con jóvenes de diferentes pueblos y nacionalidades del Ecuador, con el apoyo financiero de la AECI y GARABIDE, introduciendo a más de 60 jóvenes en el trabajo de producción de (Video, radio, internet), del 2008-2013, resultado de estos talleres se produce alrededor de 20 producciones audiovisuales, 20 producciones radiales y la articulación de redes sociales. Esta iniciativa ha repercutido en el crecimiento de técnicos y realizadores de los P y N, interesados en desarrollar el cine y audiovisual como herramienta de comunicación de este sector.

A partir del 2008 prolifera la difusión de obras cinematográficas en comunidades, centros educativos, centros culturales, de las provincias de Carchi, Imbabura, Pichincha y Chimborazo con la muestra *Ñawipi* (Miradas) socializa los trabajos de Rupai y de otros colectivos nacionales e internacionales.

Las primeras obras de Rupai de los años 90's son conocidas en las comunidades kichwas, y en algunas escuelas de educación bilingüe, alcanzan reconocimientos y premios en festivales internacionales, muestras itinerantes en importantes museos del mundo, entre los que se puede destacar la muestra de las obras de Rupai en el Museo de Arte Moderno de NY, National Museum of the American Indian de NY y Washington, universidades como la NYU., y otros centros educativos y culturales de Europa.

En estos últimos años es destacable mencionar la participación de mujeres jóvenes a lo largo de todo el proceso, aportan con nuevas propuestas cinematográficas desde la parte creativa, escriben, dirigen, producen, actúan y difunden cortometrajes (de ficción, documental, experimental y otros géneros). Esta experiencia ha permitido que

la nueva generación realice otras propuestas estéticas y empiece a visibilizar la imagen, superando patrones patriarcales, la presencia y decidida participación de mujeres permite conocer otras realidades y posesionarse con mayor responsabilidad en la tarea de construir una comunicación plural.

4.1.2 Presupuesto y difusión de Kinde presupuesto

La experiencia de difusión y financiamiento del audiovisual en Kinde asumen desde la organización comunitaria y por ende tiene que responder a intereses colectivos, en corto tiempo logran producir tres corto metrajes.

El audiovisual *La chicha* es realizada con una parte de equipos facilitados por productoras fraternas que reproducen prácticas reconocidas en los P y N como el *ayni*, reciprocidad en las cosas y en el trabajo, esta obra es realizada con recursos propios de la organización, a diferencia del corto metraje *Los flauteros* que es realizada con equipos facilitados por la Casa de la Cultura ecuatoriana, pero el financiamiento vuelve a ser con recursos propios.

Estas producciones han sido invitadas a participar en los siguientes festivales: Ojo al Sancocho y Festival de Daupará en Colombia, Festival de CLACPI, Festival Kikinyari, como también ha sido exhibida en el cine del barrio.

El corto metraje *Somos pueblo*, se realiza con el apoyo de los fondos cinematográfico de la convocatoria 2014 del CNCINE, y el apoyo en la postproducción de la Universidad de las Artes y la UDLA.

4.1.3 Presupuesto y difusión Selva Producciones

La experiencia de financiamiento y producción de Selva Producciones es autogestionario, es destacable también señalar que en corto tiempo de creación y producción comunitaria, ha logrado la autonomía y contactos importantes fuera del país.

Cuando iniciamos fue sin ningún financiamiento, fue con el aporte de cada uno, de mis papas, de mis hermanos de la gente que quería que hagamos video, pero después encontramos un pequeño financiamiento de afuera, en donde encontramos nuestra pequeña productora, tuvimos nuestra propia computadora, cámara y cuando queremos hacer algo del pueblo hacemos de corazón, pero a veces cuando hay financiamiento extra en algún proyecto también nos apoyan. Pero hasta el presente no hemos tenido un gran apoyo para hacer una producción grande, pero hemos hecho coproducciones por ejemplo con

Amnistía Internacional en donde nosotros ponemos la idea y ellos ponen el presupuesto, ha habido co- producciones con Inglaterra, Bélgica, Alemania, en donde ellos ponen los fondos (Gualinga 2016).

En el tema de la difusión de las películas de Rupai y Selva Producciones son similares, han alcanzado representación y reconocimiento en el exterior antes que en el país, la mayoría de estas obras no son conocidas y continúan invisibilizadas en el contexto nacional quizá por falta de espacios y/o de políticas de difusión local y nacional; “hasta el momento hemos logrado que nuestros trabajos pasen en la televisión alemana, en la televisión belga, también, y que circule en festivales internacionales. Ahora estamos tratando recién o nos están tomando en cuenta aquí en Ecuador, antes no nos tomaban en cuenta” (Gualinga 2016).

Esta realidad de representatividad del audiovisual de los P y N, del Ecuador, no es nueva en el contexto internacional, desde finales de los 80’s, los trabajos de Rupai fueron las primeras obras que representaron al país en festivales reconocidos como el de Sundance USA, Yamagata Japón, d Amiens Francia y otros festivales latinoamericanos.

Cuando empezamos, [...]queríamos presentar la otra cara del Ecuador de Sarayacu, que nos tildaron de terroristas de agresivos [...] alguien puso mi primer trabajo en un festival y ahí comenzó todo, hemos viajado hemos visto que los espacios de festivales son buenos para socializar, los foros, las asamblea; mi trabajo es hecho para el mundo, tanto para el mundo indígena que está resistiendo, para los que luchan por la naturaleza y para el mundo de afuera de la ciudad que no sabe de la naturaleza y que no saben por qué resistimos y queremos que la amazonia se conserve. Entonces yo hago el video para el mundo para la gente de Sarayacu, indígenas, para América Latina, para la gente de la ciudad de las universidades y escuelas que quieran conocer realidades de los pueblos originarios (Gualinga 2016).

Los trabajos de Selva Producciones están hechos para la comunidad, para la preservación de su proceso histórico de lucha y resistencia comunitaria, el complemento de estos trabajos ha sido la difusión que alcanza alta notoriedad y representación internacional, al presentar imágenes, que defienden su espacio, territorial y derechos que la constitución reconoce y son violentados por el mismo Estado que irrespeta la libre determinación de los pueblos, en algunos casos estas producciones son realizadas con pequeños fondos de proyectos que tiene la comunidad.

En el caso de las primeras producciones de Selva Producciones, Rupai y Kinde son realizadas con la intención de recuperar la imagen y la voz de los P y N, producciones hechas para uso interno, el camino se ha ido abriendo de a poco sin proponerse han alcanzado importante reconocimiento en festivales y muestras internacionales, lo que destaca que estas obras tiene cierta particularidad y contenido que las vuelve universales.

Las obras de Selva producciones tratan la armonía que les rodea, la sabiduría que hombres y mujeres expresan en defensa de las vidas de todos los seres de la Amazonía por conservar el Sumak Alli kawsay, como modelo de vida, sencilla, práctica para la conservación de su espacio territorial libre y ejemplo de resistencia para las demás comunidades, pueblos y nacionalidades de la Amazonía de Abya Yala.

El ejercicio de la pluriculturalidad es uno de los caminos que proponen los P y N, para alcanzar la representatividad y la inmersión en los diferentes campos del arte, ciencia, idiomas, trabajo y otros derechos universales reconocidos, en estos últimos tiempos, la extensión del audiovisual está permitiendo la libre comunicación en los idiomas de los P y N, como también la visibilización de sus culturas.

4.2. Incursión del audiovisual de los Pueblos y Nacionalidades, en el espacio nacional e internacional

El Ecuador continua lejos de las experiencias de fomento al audiovisual de P y N, como sucede en Colombia, México, Brasil, Canadá, USA, y otros países que se han preocupado por la valoración y desarrollo de producciones ya sea desde la antropología visual, producciones institucionales y hasta de televisión comunitaria, en el país la política pública continúa en discrimen con el sector de productores audiovisuales de los P y N. A pesar de esta desigualdad e indiferencia el audiovisual en este sector ha ido levantando de a poco su producción y ha crecido el número de colectivos a nivel nacional, lo que indica que la mayoría de estos grupos trabajan desde la autogestión y autonomía, que en algunos casos nacen de la necesidad de comunicar y hacer eco las voces de las comunidades, recuperando espacios y presentando propuestas de fortalecimiento cultural.

Los tres colectivos de producción audiovisual buscan difundir realidades, utopías y propuestas que rompan con el modelo monocultural histórico colonial que ha

afectado la mente de varias generaciones formadas en un modelo de educación ajeno a su realidad y cosmoexistencia. A pesar de esta situación, el espíritu de identidad de pertenencia a un pueblo o nacionalidad se conserva en lo profundo de los corazones y la mente, que se visibiliza a través del uso de idiomas, costumbres, solidaridad, reciprocidad, complementariedad, armoniosidad y la sinergia que emana la relación con la tierra.

Esta particularidad y diferencia hacen del Ecuador un país pluricultural, y esto mismo fortalece la identidad de pertenecer a pueblos distintos que paulatinamente van superando procesos de marginación y olvido y sin dejar de lado estas diferencias reivindican procesos en distintos campos, entre ellos el de la comunicación, el cine como herramienta de descolonización y reconstrucción de la identidad ecuatoriana. Este reconocimiento identitario colectivo permitirá avanzar en la construcción de un cine intercultural.

A pesar de la existencia de un organismo que regula las normas de la comunicación como el Consejo de Regulación y Desarrollo de la Información y Comunicación (CORDICOM), que en la Sección II de los Derechos de igualdad e intercultural, trata el derecho a producir y difundir en su propio idioma, conocimientos, saberes de su cosmoexistencia, y de difundir contenidos de los P y N por un espacio de 5 % en la programación diaria en los medios de comunicación, norma que está vigente desde el 25 de junio del 2013. Hasta la fecha aún no se cumple con la democratización de comunicación que transparente la producción audiovisual de los P y N en los medios masivos de comunicación; de esta manera continua invisibilizada la producción audiovisual, y los idiomas oficiales de relación intercultural como son el Kichwa y Shuar.

La articulación de cineastas de P y N, es un hecho histórico que busca la unidad para la proyección de la pluralidad, visibiliza el trabajo comunitario, colectivo y de autogestión, que se proyecta a cimentar un proceso de producción audiovisual intercultural. Un primer paso en este proceso fue la auto convocatoria a un taller denominado *Políticas públicas audiovisuales y TV en los pueblos y nacionalidades*, evento realizado en la Universidad Andina Simón Bolívar, en mayo del 2014, aquí nace la necesidad de conformar una organización nacional, para este propósito se convoca al I Encuentro nacional de los realizadores de audiovisual de los de los P y N del Ecuador,

en el mes de julio del mismo año, en la ciudad de Baños con el auspicio del CNCine. En este encuentro surgen inquietudes y reflexiones al modelo de convocatoria de los fondos concursables del CNCine; y se define como primer paso de este encuentro, proponer y gestionar la creación de una categoría para la producción audiovisual de los P y N del Ecuador.

Los encuentros de cineastas y comunicadores permite abrir diálogos entre los colectivos y profundizar diálogos, experiencias y proyección del audiovisual de este sector, estableciendo interés y participación de los P y N en el Ecuador, con el propósito de consolidar una organización que vele por el interés del audiovisual de los P y N, como dice Diego Cabascango:

Políticamente si es importante, porque es un derecho nuestro que exista un fondo, porque no tenemos los fondos suficientes para poder hacer nuestras películas, el poder experimentar y contar desde nuestro punto de vista partiendo de ahí es bueno tener un fondo que nos apoye para tener producciones. Por otro lado si se podría llegar a una categorización en la que nos podrían decir ustedes, ya tienen una categoría para usted y ya, se podría caer en ese tipo de cosas de poder acceder solamente a un tipo de categoría y ya no poder participar en las otras, no.

Lo malo también de crear esta categoría es, bueno, es una responsabilidad de cada cineasta de que todos los trabajos realizados con ese fondo deben de ser de calidad, deben de tener el mismo estándar y competir con las demás producciones de las otras categorías (Cabascango 2016).

Esta reflexión permite profundizar la importancia de tener un fondo de apoyo para la producción audiovisual de los P y N, pero a la vez se interpela o anticipa a juzgar que se encasille en una sola categoría que puede ser peligrosa en una sociedad racista, de ahí que esta nueva categoría tiene que seguir construyéndose en su definición y ampliación colectiva. Por otro lado, Rocío Gómez hace una reflexión al mismo tema desde su sentimiento de unidad y proyección de una asociación, que se aspira formar, pero que las distintas ocupaciones, proyecciones y ejercicios de articulación ejercitadas en el transcurso de estos últimos años, han dejado huellas de desconfianza y falta de compromiso con esta idea.

Si había una necesidad de organizarse en un principio con la idea de incidir en la política pública, el problema es que no todos nos sabemos meter a fondo, creo que todavía queda en nuestra conciencia la idea del bulto y no del aporte, y ahora estamos como en un limbo, que ni nosotros tenemos respuesta pero tampoco la institución pública tiene respuesta y el fraccionamiento que ha

causado es incurable que hay entre ambas partes, desde una evaluación de nuestro lado desde la organización creo que hace falta un criterio orgánico, no sé, capaz por todo el relajamiento que tiene que ver las organizaciones más grandes hace que nosotros también nos volvamos apáticos a la organización hace que creamos que no va por ahí el camino eso hace que no busquemos o no nos sintamos con la fuerza necesaria para decir si es bueno organizarse, es sumamente necesario que nos organicemos para los otros capaz no es necesario organizarse y por eso no se gestó el movimiento, no se gestó la organización no llego a un fin de un proceso no se logró, pero creo que es la idea de querer que nos den haciendo y eso no permite caminar, es una autocrítica a todos, había la idea y no se concretaba, hay como tres organizaciones más visibles y que tenían más gente, estaban la Corpan, los Apac y ustedes Rupai y Runacinema [...] ; había en esas tres organizaciones como un celo que nunca entendí que mismo era, pensé en que debíamos sentarnos y decirnos las cosas pero nunca se dio esa posibilidad y creo que eso ha hecho que más allá de la necesidad de organizarnos había la necesidad de decirnos que nos molestaba de una organización y de la otra (Gómez, 2016).

Para avanzar en este proceso de creación de una asociación de cineastas de P y N, tiene que ser desde otro interés que no sea la asociación que significa crear una instancia representativa con todas las pautas y medidas administrativas que el Estado obliga para su reconocimiento legal. Mientras menos dependencia y modelo de organización a copiar será mejor para la proyección de estos procesos, la idea no es crear un organismo más, sino una coordinadora de cineastas, con otros valores, otros intereses, que proyecten al desarrollo del audiovisual de los colectivos, es decir un modelo distinto con otras plataformas organizacionales que aglutine y consolide intereses colectivos sin dejar de lado los niveles organizacionales de los P y N.

Este acercamiento de productores audiovisuales de los P y N, logran validar demandas de políticas públicas en el CNCine, al ser reconocidos con la categoría Fomento a la producción cinematográfica y audiovisual intercultural dentro de los fondos concursables, este hecho marca un paso más al proceso de producción de este sector y será un aporte importante en la construcción de la identidad del Estado plurinacional e intercultural y de esta manera se democratiza esta convocatoria anual.

Los resultados de la convocatoria a esta nueva categoría no tuvo la respuesta que los cineastas aspiraban por cuanto se disminuyó el monto asignado por el CNCine y lo

distribuyo de manera inequitativa y nada congruente por parte del jurado calificador, que a la final perjudico a las aspiraciones de los realizadores.⁴

Como P y N, buscamos un acercamiento y entendimiento con el Estado, y en este caso con el CNCine y si en algún momento se crea el instituto de cine en el Ecuador, se hace necesario replantear la necesidad de construir un cine intercultural, que se convierta en la vanguardia continental, que proyecte, a través del cine participativo, diverso, que refleje la pluriculturalidad desde diferentes ámbitos, sociales, económicos, políticos, que amplíe el panorama del cine mono cultural

El audiovisual de los P y N está abriendo nuevos horizontes que permite conocer propuestas diferentes a la producción comercial, transmite conocimientos, sentires y expresiones, que revelan cosmovisiones, epistemes y cosmoexistencias diversas, plurales, de esta manera aportan al cambio de esa barrera colonial que no permite alcanzar los derechos de producción independiente comunitario.

El audiovisual de los P y N, ha pasado por tres procesos significativos, primero de reivindicación de la lucha social con un cine político, como es el caso de la producción, *Por la tierra, por la vida, levantémonos (Allpamanda, causaymanda, jatarishun)*, de OPIP- Rukai, y otras producciones realizadas en la CONAIE; segundo, temas de recuperación y fortalecimiento de la identidad a través de un sinnúmero de obras que reflejan esa riqueza cultural de los pueblos, aquí se puede destacar varias obras desde la CONAIE que revelan conocimientos ancestrales para destacar saberes y valores de estos pueblos como el corto metraje *Allpa mama rimajun (Habla la madre tierra)*; y tercero, la construcción de nuevas plataformas audiovisuales que permita la yuxtaposición de imágenes para la construcción de un cine que reflejen la interculturalidad, en este proceso varios colectivos están produciendo material que son colocadas en nuevas plataformas que ofrece el internet.

⁴ Esta resolución afecto directamente a los proyectos ganadores, que finalmente el jurado calificador de manera arbitraria decidió la cantidad que ellos creyeron conveniente, designación que fue impugnada en su momento, pero que al final terminaron aceptando, con la aclaración de que en las próximas ediciones se respete las asignaciones y sobre todo las propuestas nacidas en el seno de las comunidades que revaloricen aspectos de la identidad de estos pueblos. Y para esto se necesita un jurado que conozca y sienta la realidad en que viven los P y N del Ecuador.

El hecho de replantear un cine distinto ya es parte de un proceso decolonial, que a la larga repercute en cada uno de los realizadores, porque en los talleres y en las revisiones de guiones están buscando y construyendo historias que no se queden en lo panfletario, lastimero y desde el audiovisual proponen la recuperación de la memoria oral, simbólica y riqueza artística y cultural, que borra estereotipos y asumen desde la voz propia, desde la otra visión de la imagen, para descartar esa visión folclórica, lastimera, racista que continúan transmiten algunos medios de comunicación.

El cine es cultura tiene valor en sí mismo de ser transmisor de símbolos y conceptos que siembran en el imaginario de otros lo que somos, lo que hacemos y aportamos, en búsqueda de construir un estado diverso e intercultural desde la idea básica de “descolonizar la mirada”, entendiendo esta descolonización como la posibilidad de construir una nueva imagen, de abrir el horizonte hacia las culturas originarias y sus diversas formas de presentarse y representarse (Gómez 2015, 15).

El audiovisual de los P y N, experimenta en algunos casos el trabajo transdisciplinario en donde emerge las artes, los conocimientos míticos, científicos, sabiduría, que enriquecen el contenido del tema, como en el caso del documental *Hombres y mujeres de sabiduría*, que empieza con el mito del Pachakutik, y habla de la sabiduría de los hombres y mujeres en el área de salud ancestral, asociada con la medicina occidental, este tipo de tratamiento es común en algunos trabajos de los realizadores de los P y N.

4.3 Luchas por la producción audiovisual con identidad frente al Estado

El audiovisual de los tres colectivos en estudio, se ha caracterizado por recuperar la semiótica de las comunidades y pueblos, elementos que han aportado a la construcción de la identidad, la inmersión y reconocimiento de pertenecer a un Estado plurinacional, en poco tiempo se han constituido en recursos sociales que han revalorizado la forma y el contenido de estos pueblos. “se trata de luchas que articulan estas esferas acudiendo a la comunicación, entre otras, como herramienta y estrategia de acción, como medio de reflexión y crítica de relaciones caracterizadas por la inequidad económica política, territorial étnica de comunicación” (Polanco y Aguilera 2011, 308)

Con la declaración del Ecuador como un Estado Pluricultural, los P y N, asumen su fundamento de pertenencia por primera vez a un Estado que históricamente ha sido

ajeno y monocultural, con este reconocimiento aspiran alcanzar las propuestas retardadas desde los años 90, cuando el movimiento de los P y N, propuso la recapitulación de un Estado incluyente, participativo, plural.

El reconocimiento de esta realidad intercultural, permite que las comunidades, pueblos y nacionalidades propongan temas de resignificación de identidades, idiomas, culturas, escritura y creatividad desde estos pueblos. Para que esto se haga realidad plantean nuevos instrumentos que ejecuten la aplicación de políticas públicas para el desarrollo y crecimiento de este sector en el campo no sólo del cine y audiovisual sino de la comunicación en general, este camino es indeterminado por los obstáculos burocráticos y la falta de voluntad y decisión política para ejercer los derechos que constan en la constitución del Estado ecuatoriano.

A pesar de que el Ecuador aceptó ejercer los derechos internacionales relacionados con la comunicación y los P y N, aún no se aplican estos derechos declarados en la ONU, Organización de las Naciones Unidas, que en el Artículo 16: 1. Dice “Los pueblos indígenas tienen derecho a establecer sus propios medios de información en sus propios idiomas y acceder a todos los demás medios de información no indígena sin discriminación”, (Declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los Pueblos Indígenas)

El audiovisual de los P y N, aspira cerrar estas barreras invisibles creadas para silenciar la diversidad de voces otras, que desarticulan las diversas manifestaciones de comunicación y trabajo cinematográfico que los P y N han emprendido para aportar a la construcción de sociedades igualitarias y acabar con ese distanciamiento, con esa colonialidad de pensamiento y actitud, dando lugar y respeto a la convivencia de igualdad y dignidad entre todos los pueblos que conforman el Ecuador intercultural.

Para los P y N la interculturalidad es una práctica diaria de construcción colectiva entre todos, y en el caso del audiovisual contemporáneo permite construir propuestas innovadoras, en lo ético y estético, esta propuesta avanzará a través de cambios e innovación que se despliegue con una acertada operación de medios de comunicación que permita la producción audiovisual intercultural, como un derecho inalienable de todos los trabajadores del cine y audiovisual.

Para denotar esta propuesta los realizadores de los P y N inician en el año 2013, conversatorios con los productores audiovisual, promotores culturales de la ciudad de

Otavaló, esta necesidad de organizarse fue creciendo a través de reuniones, conversatorios, encuentros nacionales en Quito, Baños durante el 2014; después de largas disertaciones y acuerdos se manifiesta: “sostener mesas de trabajo para sistematizar un proyecto que sostenga la necesidad de una nueva categoría dentro de los fondos concursables administrados por CNCine” y “Formar una comisión que trabaje en torno a la necesidad de asociarse con una convocatoria a nivel nacional” (Realizadores de P y N. 2015). En el mes de noviembre esta solicitud es aprobada y para el segundo semestre del 2015 esta asignación de fondo de fomento cinematográfico empieza hacerse realidad.

Por otro lado la Ley Orgánica de Comunicación fue aprobada el 17 de junio 2013. En el Artículo 36.- Derechos a la comunicación intercultural y plurinacional, dice:

Los pueblos y nacionalidades indígenas, afro ecuatorianas y montubias tienen derecho a producir y difundir en su propia lengua, contenidos que expresen y reflejen su cosmovisión, cultura, tradiciones, conocimientos y saberes”[...] Todos los medios de comunicación tienen el deber de difundir contenidos que expresen y reflejen la cosmovisión, cultura tradiciones, conocimientos y saberes de los pueblos y nacionalidades indígenas, afro ecuatorianas y montubias, por un espacio de 5% de su programación diaria, sin perjuicio de que por su propia iniciativa, los medios de comunicación amplíen este espacio. (Ley Orgánica de Comunicación 203, 37).

No se conoce de colectivos independientes de los P y N, afro ecuatorianos o montubios que estén expresando su visión a través de los medios masivos de comunicación; el canal público, las radios realizan trabajos esporádicos de interculturalidad, pero los realizadores de los pueblos continúan marginados de la producción, difusión y demás mecanismos y reglamentos trazados por la CORDICOM.

En lo que concierne al tema del Espectro radioeléctrico en el Artículo 106.- Distribución equitativa de frecuencias dice: “Las frecuencias de espectro radio eléctrico destinadas al funcionamiento de estaciones de radio y televisión de señal abierta se distribuirá equitativamente en tres partes, reservado el 33 % de estas frecuencias para la operación de medios públicos, el 33 % para la operación de medios privados, y el 34 % para operación de medios comunitarios” (Ley Orgánica de Comunicación 2013, 83).

Todas estas reformas y derechos reconocidos en la ley orgánica de comunicación, continúan siendo apologías al discursos y en la escritura de leyes, no existe voluntad política para hacer realidad la distribución equitativa de medios de

comunicación, en lo que corresponde a la operación de radios y televisión de señal abierta del 34 % de medios comunitarios, después de tres años de haberse aprobado aún no se hace realidad este derecho. Respecto de otras normativas, Ariruma Kowii afirma lo siguiente

Este mismo error se replica en la propuesta de la Ley Orgánica de Cultura. En ella se enfatiza en el diálogo intercultural, pero la concepción de la misma ley, del sistema nacional de cultura no incluye la presencia de las nacionalidades y pueblos del país como entidades históricas que en su interior cuentan con sus propias formas de organización y desarrollo cultural. La ley debe asumir el reto de concebirse a partir del mandato histórico y constitucional del principio de la plurinacionalidad, y de esta forma garantizar los derechos colectivos de las nacionalidades y pueblos. (Kowii, 2016)

La falta de compromiso y cumplimiento de políticas públicas y la negligencia ha marcado en los colectivos cierta desconfianza, se ha creado un clima de malestar e inconformidad al no ver resultados de los derechos y obligaciones que el Estado tiene frente a los P y N, afros ecuatorianos y montubios.

Sabemos que no es una tarea fácil ni para el Estado ni para los P y N, después de muchos años de colonialidad, continua la ineptitud y el racismo institucionalizado, superar estas barreras coloniales y sembrar las propuestas de interculturalidad, será un reto en el presente de todos y desde todos los espacios de la vida social, política y cultural. Así mismo las políticas públicas en este campo tienen que estar dirigidas al impulso de la producción audiovisual, tiene que ser transparente, democrático, plural y diverso para la amplia representación de identidades.

La experiencia de producción audiovisual de los P y N, generalmente nacen de un proceso de representación y punto de vista del otro con una narrativa libre y muchas veces experimental que busca un lenguaje que se asemeje a su realidad estética, psicológica, socio económica e independiente.

En el caso de Rupal, las producciones de los primeros años son realizadas desde el autofinanciamiento y a partir del año 2008 se da un breve acercamiento con el Ministerio de Cultura, el CNCINE y Tv Ecuador en la organización de muestras, festivales y venta de películas para la difusión nacional.

En el año 2012, obtiene el apoyo a la producción de la película *Killa* y en el 2015 para la producción del documental *Tiempo de mujeres* a través del concurso del Fondo de Fomento Cinematográfico.

En lo relacionado con la producción intercultural promocionado por el Estado a través de la SUPERCOM hasta la fecha ha realizado tres encuentros nacionales con los medios de comunicación de radio y Tv a nivel nacional, ninguno de los tres colectivos en estudio ni otra productora de los P y N, ha logrado ofertar o vender sus productos a los medios de comunicación para que cubran la franja del 5 % de producción intercultural, lo que indica que no existe una clara alternativa de producción o coproducción con estos medios para la democratización comunicacional de los P y N.

En el caso de Kinde, las producciones realizadas han sido de auto financiamiento desde la organización y solamente la última película *Somos Pueblo*, fue ganadora del Fondo de Fomento Cinematográfico en el año 2014 en la sección de video comunitario; por otro lado el tema de la participación en la venta del 5% de producción intercultural para los medios de comunicación ha sido bastante crítica y lleva a un análisis serio de la relaciones creadas entre los realizadores de los P y N y el Estado.

Yo me desconecte del reglamento que aplicaba justamente ese artículo de la ley de comunicación y si lo discutimos y lo tuvimos un par de veces, dentro de la CORDICOM porque no nos parecía que ese 5 % que habla de la producción intercultural se siga manejando en la misma lógica que hasta ahora, los otros contando sobre nosotros, me parece que todavía hay mucho ese sentir entre nosotros, se abre esa amplitud de que los otros vengan y sigan contando sobre nosotros y eso no aporta al desarrollo de nuestra producción, ya lo criticamos y tuvimos una vez y no hubo esa posibilidad desde la vía legal esa prohibición para que los otros no sigan contando sobre nosotros ya es una cuestión ética [...], entonces lo que nos hace falta para lograr que eso se cumpla y sea producción contada desde nosotros mismo y vuelvo a caer en esto de la organización porque son tan hábiles los medios de comunicación que vienen y te piden a una productora que está naciendo o por más que tenga algunos años, te piden una hora diaria, cuando toda una infraestructura que ellos tienen con la infraestructura que nosotros tenemos no se compara en nada, así son de hábiles entonces te dicen nos das una hora diaria y listo, me da la sensación de que es una jugada de ellos; lo otro les sale mucho más barato pagar la multa que pagar una producción como se debe a nosotros, por eso recae nuevamente en esa idea de organizarnos (Gómez 2016).

Selva Producciones, no ha tenido ninguna relación de trabajo con el Estado ecuatoriano, al decidir desde un comienzo temas que denuncian los atropellos que el Estado y las compañías transnacionales aplican contra la dignidad, la vida y la paz de

estos pueblos amazónicos, esta experiencia ha marcado en los realizadores de Selva Producciones y hasta la fecha no han intentado participar en la convocatoria del CNCINE ni en las conversaciones que la CORDICOM fomenta y ofertar con los medios masivos de comunicación.

El tema del 34 % de comunicación comunitaria, no entran en los planes de estos tres colectivos, por cuanto no hay credibilidad, no existe la garantía de que estos medios en manos de los P y N se convierta en medios autónomos, con libertad de expresión. Conociendo la experiencia de algunas radios comunitarias que tenían alta repercusión y servicio comunitario han terminado sirviendo a los intereses del gobierno de turno; razón por la que estos tres colectivos son críticos a este sistema de comunicación y no están dispuestos a cambiar su concepción de servicio comunitario.

El avance en el proceso de construcción de un país plurinacional permitirá la libre determinación de los pueblos como también permitirá que la comunicación y producción audiovisual tengan la suficiente autonomía y libertad para su crecimiento.

El ejercicio de producción audiovisual de los P y N en el Ecuador es evidente, en pocos años ha planteado conceptos y modos de trabajo alternativo y de resistencia a la discriminación, ha superado barreras para una continua búsqueda y proyección de la diversidad en el marco de un país plural, considerando esta realidad es necesario un cambio en la política cultural que se reconozca también como un cine intercultural, en donde todos los productores, realizadores, participen con la misma igualdad de derechos, sin discrimen ni categorías y de esta manera avance el proceso de un cine ecuatoriano con identidad pluricultural.

Esta experiencia de un cine intercultural tendrá que crecer con la participación de todos los cineastas ecuatorianos como un modelo de incursión igualitaria congruente con la época, para que esa lucha de los P y N, de transformación y reconocimiento de un país plurinacional desde los años 90, se convierta en un modelo vanguardista que recupere y reafirme valores, culturas, de los ecuatorianos y se avance en el proceso de fortalecimiento del cine intercultural del Ecuador y de Abya Yala.

Conclusiones

En los P y N, es recurrente que su proyección esté conectada con el pasado de donde retoma fuerza su identidad y conocimientos, esto permite comprender visiones e imaginarios otros que se proyectan con dignidad y valor para enfrentar un mundo hostil que va borrando paulatinamente sus derechos, en este transcurso el arte y el cine específicamente permite soñar, imaginar y hacer conocer la continuidad de conocimientos milenarios, permitiendo la permanencia y resistencia de sus identidades ante el silenciamiento estructural, por falta de políticas públicas que fomenten la producción desde los mismos pueblos y nacionalidades.

La estética o *sumak munaylla* en Kichwa, es uno de los compendios importantes que ha sido señalada en esta tesis, en sus diversas manifestaciones y tratamiento que plantean los cineastas para enriquecer el arte y la cultura, “en el contexto de las culturas indígenas, lo estético no puede ser desprendido de un complejo sistema simbólico que fusiona en su espeso interior momentos diferenciados por el pensamiento occidental moderno (tales como “arte”, “política”, “religión”, “derecho”, o “ciencia”) (Escobar 2011, 32), así también en la cosmoexistencia Kichwa todo es complementario, recíproco.

Por esto cuando hablamos de prácticas que determinan una estética cinematográfica desde los pueblos y nacionalidades, es un tema bastante amplio porque el audiovisual se alimenta de otras artes, de sabiduría ancestral, cosmoexistencia, que desde la episteme aporta al reconocimiento de las diversidades culturales con que está constituido el país, y se concibe en la proyección de un cine intercultural.

El camino del audiovisual como los demás emprendimientos socio-culturales de los P y N, ha tenido un camino difícil a lo largo del proceso de producción y distribución, si por un lado ha crecido el número de colectivos de producción audiovisual componente válido para el impulso del cine de los P y N, por otro lado la falta de fomento al mismo ha repercutido en la escasa producción, fenómeno que obstaculiza la práctica y las propuestas creativas que son necesarias para avanzar en la proyección y proceso de este cine y audiovisual de propuesta comunitaria.

El proceso de producción de los tres colectivos en estudio, ha tenido una serie de retroalimentación que ha permitido avanzar en el impulso a la producción desde

distintas experiencias económicas, sociales, políticas, a lo largo de estos últimos 26 años, este aporte desde el cine de los P y N se puede resumir a través de los siguientes tratamientos: Se empodera de la palabra desde los protagonistas sea en documental o ficción, antes del apareamiento de estas películas no se frecuentaba escuchar la palabra de los protagonistas, y más bien era común interpretar su pensamiento dar un mensaje desde una visión patriarcal euro centrista.

La estructura narrativa generalmente era lineal, mientras que la cosmovisión de estos pueblos es cíclica y se empieza a plasmar este tipo de narrativa. El lenguaje y contenido tiene un proceso que se va definiendo con la forma de vida y circunstancias del movimiento de los P y N, durante este tiempo se ha documentado una parte del proceso histórico de lucha y resistencia a través de diferentes formatos y géneros. Al realizar producciones comunitarias cuentan historias con libertad y en ocasiones temas tabú, con una visión libre de prejuicios y crítica a las irregularidades existentes en filas del movimiento que al ser parte de un sistema neoliberal, algunas veces caen en estas mismas contradicciones.

La principal renovación del cine de los P y N, se ha manifestado por el surgimiento de mujeres jóvenes que empiezan a aportar desde su experiencia con temas que enriquece el audiovisual, al tratar desde su visión femenina temas de machismo, maltrato familiar, derechos sexuales y de género, esto diversifica la producción y muestra la equidad en la producción, estas experiencias se complementan con el ejercicio de producir desde las comunidades, ejercicio que revaloriza varios principios de la cultura Kichwa como el ayni, la minga, la complementariedad, solidaridad, reciprocidad, respeto, pluralismo, honestidad, son las normas que presentan las obras de este cine y de manera natural avanzan en este proceso, aportando al cine nacional.

En esta investigación recojo las propuestas aplicadas en los trabajos de los tres colectivos, algunos trabajos plantean el munaylla ruray (estéticas) que caracteriza sus trabajos y en otros casos inconscientemente revelan sus propuestas estéticas producto de la relación social, cultural al que pertenecen y reflejan realidades con una belleza natural.

Con relación a las propuestas teóricas de los realizadores, en este trabajo se alcanza a conocer de manera directa conflictos que se da entre la ética y la estética, para algunos realizadores es más importante la ética en la producción audiovisual, mientras

que para otros es una acción complementaria que tiene que ir de la mano en toda producción de los P y N, para que estas obras se universalicen.

Finalmente se ha hecho producciones de bajo presupuesto, y en muchos casos de manera artesanal con equipo elemental, creando formas alternativas de producción de alto contenido socio-cultural, robusteciendo la articulación de colectivos para incidir en la producción audiovisual, alcanzando acuerdos en la unidad para demandar derechos correspondientes, se han dinamizado el audiovisual ecuatoriano exponiendo con dignidad las diversidades culturales que son la base de riqueza cultural del Ecuador, proyectando de esta manera la consideración de políticas culturales que permitan alcanzar objetivos y metas de interculturalidad.

La experiencia de investigar, entrevistar y analizar las propuestas y trabajos de los colectivos de producción audiovisual, me ha llevado a reconocer que existe un gran potencial y compromiso de continuar en la línea de un cine que visibilice las diversas manifestaciones culturales existentes en el país y a partir de estas experiencias se vaya construya los sueños y las esperanzas de un cine intercultural que vaya más allá de la inmediatez y circunstancias actuales, para que estas nuevas historias de raíz patrimonial vuelen por otros espacios haciendo conocer la visualidad de contenido identitario y por esta característica ontológica se reconozca al cine ecuatoriano.

Bibliografía, filmografía, entrevistas, paginas virtuales

Aguilera Toro, Camilo. Polanco, Gerylee. *Video comunitario, alternativo, popular. Apuntes para el desarrollo de políticas públicas audiovisuales*. Santiago de Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2011.

Albán Achinte, Adolfo. *Artistas Indígenas y afrocolombianos: Entre las memorias y las cosmovisiones*. Quito: Convenio Andes Bello, 2008.

Borja, Raúl. *Comunicación social y pueblos indígenas del Ecuador*. Quito: Ediciones Abya Yala, 1998.

Bustos, Mario, entrevistado por Alberto Muenala en Cayamabe. Octubre del 2015.

Butler, Judith. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Edición Akal, 2009.

Cabascango, Diego, entrevistado por Alberto Muenala en Otavalo, Septiembre del 2015.

Caramés, José Luis. *El cine: otra dimensión de discurso artístico, servicio de publicaciones*. España: Universidad de Oviedo, 1999.

Castells, Antoni. *Cine indígena y resistencia cultural*. Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui, No, 084. 2003.

Declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los Pueblos Indígenas. Naciones Unidas. Marzo del 2008.

Castillo, Danilo. “*La dimensión espiritual y política del canto de Enrique Males*”. Tesis de Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2015.

Castro, Gómez. *El giro decolonial, Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del hombre editores, 2007.

Colombres, Adolfo(ed). *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2006.

Córdova, Amalia. “Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina”. *Comunicación y medios*. Instituto de la Comunicación e Imagen. Universidad de Chile, 2011.

CONAIE. *Festival de cine y video: nuestro punto de encuentro 1998* <http://www.conaie.nativeweb.org/cine.html>.

- Constitución de la República del Ecuador. Quito: Asamblea Nacional, 2008.
- Curiel, Gustavo. Gonzales, Renato. Gutiérrez, Juana. *Arte historia e identidad en América: Visiones comparativas*. México: Universidad Autónoma de México. 1994.
- Estermann, J. *Filosofía andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Quito: Ediciones Abya Yala, 1998.
- Escobar, Juan Pablo. *Campo de poder; los pueblos originarios en el cine de ficción y en el documental chileno*. Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino 11, 1: 45-54. 2006
- Escobar, Ticio. *Arte indígena: El desafío de lo universal*. Montevideo: Programa Editorial, 2011.
- Foucault, M. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1992.
- Galeano, Juan Pablo. “*El video y la lucha política-social del pueblo Nasa: Intervenir la realidad a través de la apropiación y el uso de tecnologías de la comunicación*” (Tesis de maestría, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Ecuador, 2013)
- Gómez, Roció, entrevistada por Alberto Muenala en Quito, Octubre del 2015
- Gómez, Roció. “*Proceso de construcción de un cine diferente: Cine indígena en el Ecuador*”. (Tesis de licenciada, Universidad Central del Ecuador Quito, 2014).
- Gualinga Eriberto, entrevistado por Alberto Muenala en Quito, Octubre del 2015.
- Guerrero, Patricio. *Corazonar, una antropología comprometida con la vida: Miradas otras desde Abya.Yala para la decolonización del poder, del saber y del ser*. Quito: Edición Abya Yala, 2010.
- Herrera, Lizardo. “Los descendientes del jaguar, la izquierda y los devenires revolucionarios en la selva amazonica”, La línea de fuego. < <https://lalineadefuego.info/> >. 5 de enero del 2016
- Instituto Nacional Indigenista (INI). *Hacia un video indio*. México: Cuadernos del INI, 1990.
- Kowii, Ariruma, “*La ley de culturas y las nacionalidades y pueblos*”. El Universo, 12 de julio del 2016.
- León, Christian. *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador*. Consejo Nacional de Cinematografía, Quito: Edición La Caracola Editores, 2010.

León Christian. *Poéticas y políticas del video indígena en el Ecuador*. Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador, comité de investigación. Quito, 2015.

Lemos, Andrés Ortiz. *El miedo a la voz indígena: un diálogo con Carlos Pérez Guatemal*. Plan V. 17 de julio del 2016.

Ley orgánica de comunicación, Publicación. Registro Oficial Suplemento, 2013.

Littín, Miguel. 2015. *Vivir para contarla*. La palabra abierta, Quito

Maca, Luis. “El movimiento indígena en el Ecuador”, La línea de fuego. <<https://lalineadefuego.info/>>. 2 de noviembre del 2011.

Mateus Mora, Angélica María y Vincenot Emmanuel. *El indígena en el cine y el audiovisual colombiano: Imágenes y conflictos*. Medellín: La carreta Editores, 2013.

Mirzoeff, Nicholas. *Qué es la cultura visual*. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica S.A, 2003.

Muenala, Alberto. “Proceso de empoderamiento de la comunicación comunitaria en el Ecuador”, conferencia 1er Encuentro Internacional Monseñor Leonidas Proaños. 2010.

Muenala, Frida, entrevistada por Muenala Alberto en Otavalo, Septiembre del 2015

Muenala, Yaury. “La autorepresentación en la práctica audiovisual de realizadores kichwa otavalos como estrategia para la continuidad histórica de su identidad étnico-cultural” (Tesis de maestría, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Ecuador, 2015)

Mujica B, Luis. “Hacia la formación de identidades. Notas para una propuesta intercultural”. En Juan Ansión y Fidel Tubino, *Educación en ciudadanía intercultural, experiencias y retos en la formación de estudiantes universitarios indígenas*. Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007.

Nahmad Rodríguez, Ana Daniela: “Las representaciones indígenas y la pugna por las imágenes. México y Bolivia a través del cine y el video”. Universidad Nacional Autónoma de México.<<http://redalyc.uaemex.mx/>> *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, n° 45, sin mes, 2007.

Rappaport, Joanne. “Hacia la descolonización de la producción intelectual indígena en Colombia”. En: María Lucía, Sotomayor. *Modernidad, identidad y desarrollo*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología: Colciencias, 1998.

Ríos, Humberto. “El cine no etnológico o el testimonio social de Jorge Preloran”. En: Adolfo Colombres (ed), *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: Edición del sol, 1991.

Rodríguez, Marta. “*El documental como arma de resistencia y denuncia frente al etnocidio*”. Cine y Video Indígena: <<http://cineyvideoindigena.blogspot.com/2009/12/el-documental-como-arma-de-resistencia.html>> 25 de diciembre del 2009.

Saransig, Luis. “*Aportes al Ordenamiento Territorial desde la Cosmovisión de los Pueblos Originarios*” (Tesis de Maestría, Universidad Católica del Ecuador, Quito, 2013)

Smith, Edward Lucie *Arte Latinoamericano del siglo XX*. 1ª ed. Barcelona: Ediciones Destino S.A, 1994.

Traba, Marta. *Arte de América Latina 1900- 1980*. Washington DC: Banco Interamericano de desarrollo, 1994.

Triana, Adolfo. *El Estado y el Derecho frente a los indígenas. Etnia y Derecho*. México: Instituto Indigenista Interamericano, 1989.

Polanco, Gerylee. Aguilera Toro Camilo. *Luchas de representación: Prácticas, procesos y sentidos audiovisuales colectivos en el suroccidente colombiano* ISBN: 978-958-670-904-0. Cali: Universidad del Valle programa Editorial, 2011.

Rappaport, Joanne. *Una historia colaborativa: retos para un dialogo indígena-académico*. Bogotá: Historia Crítica N° 29, 2005.

Zamorano, Gabriela y Christian León. *Video Indígena, un diálogo sobre temáticas y lenguajes diferentes*. Revista Chasqui: No 4, 2012.

Anexos

Anexo 1. Fichas técnicas de películas analizadas

Título: *Por la tierra, por la vida, levantémonos*

Año: 1992

Realización: Alberto Muenala

Fotografía: Alberto Muenala

Edición: Pocho Alvarez

Producción: OPIP

Duración: 47 minutos

Sinopsis:

Documental histórico y político de la Marcha realizada por los pueblos y nacionalidades de la provincia de Pastaza, en su recorriendo de más de 500 Km desde la comunidad más apartada, para llegar a Quito y reclamar el derecho al territorio que por derecho les corresponde como pueblos originarios y la defensa de este territorio ante la amenaza de devastación y contaminación de las compañías petroleras.

Título: *Somos pueblo*

Año: 2015

Realización: Roció Gómez

Fotografía: Segundo Fures

Edición: Segundo Fures

Producción: Kinde

Tiempo: 24 min.

Sinopsis:

“Somos pueblo” busca aportar en el imaginario de la sociedad, las otras formas existentes de ser originarios, *indígenas urbanos*, nace de la necesidad de visibilizar la presencia de un pueblo originario en Quito.

Está basado en la historia de vida de tres generaciones, un niño de 10 años que vivió toda su vida como originario en la ciudad, una mujer de 30 años que vive el proceso de autodeterminación y se reconoce como indígena urbana un tiempo no mayor a 10 años, y un hombre de 70 años que cuenta su proceso de transición entre el ser indígena y el ser mestizo, las tres historias se desarrollan al norte de la ciudad de Quito y están enlazadas en torno a la fiesta del solsticio de junio.

Título: *Descendientes del jaguar*

Año: 2012

Realización: Eriberto Gualinga

Fotografía: Eriberto Gualinga

Edición: Eriberto Gualinga

Producción: Selva Sarayacu

Tiempo: 30 minutos

Sinopsis:

El documental narra la vida de los habitantes de Sarayacu y su lucha en contra de las transnacionales que pretenden explotar el petróleo que se encuentra bajo la selva amazónica.

**Anexo 2. Cuadro de asignación de fomento a la producción cinematográfica
y audiovisual intercultural**

CATEGORIA	INCETIVO	BENEFICIARIOS	DECISION DE JURADO	BENEFICIA RIOS
Realización audiovisual de los P y N	\$ 80.000,00	2	\$ 20.000,00	2
Telefilm de P y N	\$ 40.000,00	1	\$ 40.000,00	2
Cortometraje de P y N	\$ 14.000,00	2	\$ 7.000,00	1
Total establecido en CNCINE	\$ 144.000,00			
Total destinado			\$ 67.000,00	

I Festival Continental de Cine y Video de las Naciones de Abya-Yala

El festival de la serpiente

La imagen y el sonido se reúnen. Las formas y la palabra. La luz, el movimiento y la poesía. Se reúnen las imágenes y la cultura, en el I Festival Continental de Cine y Video de las Naciones de Abya-Yala, que se desarrollará en nuestro país del 7 al 20 de este mes.

Se trata de un festival de cine y video indígena, como otros que han tenido lugar en México, Perú y Bolivia, pero esta vez ya no impulsado por cineastas o antropólogos mestizos, sino promovido por organizaciones y cineastas indígenas, encabezados por la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE), que organiza el evento.

En mayo pasado, los organizadores del Festival convocaron a profesionales y aficionados a participar con videos que traten la temática indígena. La convocatoria tuvo acogida, y fueron presentados 130 videos de 14 países de América, con trabajos documentales y de ficción que hablan por 40 nacionalidades: Quechua, Paéz, Araucana, Kuna, Yahi, Yanomami, Hopi...

Los videos serán exhibidos a partir del siete de diciembre en 45 comunidades indígenas del Ecuador, y posteriormente en Quito, desde el 17 de este mes.

El miércoles pasado, en el local de la Asociación de Cineastas del Ecuador, tuvo lugar el lanzamiento oficial de este evento. En el acto, Nina Pacari, dirigente de la CONAIE, dijo que el objetivo del Festival es mostrar a la colectividad el proceso reivindicativo que viene realizando la CONAIE, que en esta ocasión intenta difundir los valores de los pueblos indígenas a través de propuestas de carácter cultural y artístico.

El coordinador general del Festival, el cineasta indígena Alberto Muenala,

recalcó que este evento pretende sentar bases para la creación de una política de comunicación alternativa, desde la perspectiva indígena. Además, dio a conocer que otro de los objetivos es socializar las experiencias y procesos de los pueblos indígenas del continente, a los diferentes sectores de la sociedad ecuatoriana.

"Cada video, como la serpiente -símbolo de la fertilidad y la sabiduría- sabrá picar en el corazón sensible de hombres y mujeres de nuestras comunidades y ciudades. Cada picadura será un empuje a los procesos que en el continente estamos construyendo las Nacionalidades Indígenas, los sectores populares e intelectuales", dicen los organizadores, y aseguran que las culturas indígenas, asentadas básicamente en la tradición oral, no temen que las imágenes y la tecnología se inserten en sus comunidades y tradiciones, siempre que eso ayude a desarrollar sus proyectos.

De todos los videos presentados, los 11 mejores trabajos (por las 11 nacionalidades indígenas que existen en nuestro país) serán premiados con una estatuilla de bronce del maestro Oswaldo Guayasamín, después de la selección del jurado, compuesto por tres cineastas internacionales y un representante de la CONAIE.



EVENTOS PARALELOS

Además de las exhibiciones de video, el Festival ha organizado en Quito una serie de charlas, conferencias y foros, centrados sobre todo en las políticas para el desarrollo de un cine y video indígena. Participarán los 20 cineastas extranjeros que

han sido invitados al evento.

Otro de las actividades paralelas será el Primer Concurso Nacional y Exposición de Pintura Indígena, que tendrá lugar en la Asociación Humboldt (Polonia y Vancouver esquina), a partir del jueves ocho diciembre.

En este concurso-exhibición participan cerca de 50 trabajos de de las once nacionalidades indígenas del Ecuador: Awa, Chachi, Shuar, Tsachilas, Manta Huancavilca, Siona-Secoya, Huaorani, Epera, Quichua, Achuar y Cofán.

Finalizó el III Festival Latinoamericano de Cine de Pueblos Indígenas
 el 10 de octubre de 1991

De Bolivia, Ecuador y Suiza las mejores realizaciones

A continuación reproducimos textualmente el veredicto emitido por el jurado de dicho evento que ayer finalizó en el Celarg. Por decisión unánime la sede de la IV edición se llevará a cabo en Perú en 1991

Nosotros, los miembros del jurado del III Festival Latinoamericano de Cine de Pueblos Indígenas, integrado por Noeli Pocaterra (Guayana, Venezuela), José Luis González (Perú, Venezuela), Liborio Guaruya (Baniya, Venezuela), Gustavo Guayasamin (Ecuador), Eduardo Bryce (Perú) y Esio Di Marzo (Venezuela), después de haber visionado 40 realizaciones de cine y video hemos decidido reconocer las producciones que registran y difunden los valores, la identidad, la sabiduría y las formas de organización y lucha de los pueblos indígenas, por lo cual otorgamos **Mención Principal** en igualdad de condiciones a las tres mejores realizaciones que son:

- 1.- Jack Atanslan de Eduardo López (Bolivia).
- 2.- Sahnari de María A. Calle, (Ecuador).
- 3.- Ete Indígena Geneve de Volkmar Ziegler (Suiza).

Mención especial:

- 1.- Yapallag, Alberto Muenala (Ecuador)
- 2.- Pelea de Tigres Alfredo Pontella (México)

Mención:

- 1.- Perijá Tierra Viva, Leonardo Martínez (Venezuela)
- 2.- Hablan los yanomami de Brasil, Volkmar Ziegler (Suiza)

Reconocimiento:

- 1.- Pemp, Vincent Carelli (Brasil)
- 2.- El Shamán y el aprendiz Howard Reid (Inglaterra)
- 3.- Altamira, primer encuentro amazónico, Neville D'Almeida, (Brasil)

Animación:

- 1.- El mito de Peribo, Alonso Toro (Venezuela)
- 2.- Watanna, Stacey Steers (USA)

Por otra parte Eduardo Bryce, de Perú, y Liga Bolivia de Venezuela en representación de la Comisión Andina de Justistas, otorgan una mención especial a Ete Indígena Geneve, de Volkmar Ziegler, por ser una realización que aboga por la defensa de los derechos humanos.

Igualmente Comive (Consejo) Nacional Indio de Venezuela otorga un reconocimiento a Ventuari, un lugar de libertad, de Pablo de La Barra (Venezuela) y Convivencia de Liliane Baser (Venezuela).

Una vez concluidas las deliberaciones, el jurado consideró pertinente emitir las siguientes sugerencias.

a) Que los organizadores del IV Festival Latinoamericano de Cine de Pueblos Indígenas sometan a selección el contenido de las realizaciones independientemente del torneo en que sean presentadas.

b) Que los autores y productores de los documentales participantes y los directores y organizadores del III Festival faciliten a las organizaciones indias la obtención de dichos documentales para que puedan contar con esa valiosa y eficaz herramienta de trabajo para el trabajo de base en las comunidades indígenas.

c) Que la Biblioteca Nacional de Venezuela reciba las copias de los documentales en comodato y se encargue de su archivo, conservación, catalogación, reproducción y difusión de las realizaciones. Además se solicita que a través de su red de bibliotecas públicas, especialmente las ubicadas en zonas indígenas y en coordinación con el Movimiento Indígena Organización de Venezuela, establezca un programa para la proyección de estos documentales en las diversas comunidades indígenas del país.

Ecuador triunfa en festival continental de cine indígena

"La obra se hizo desde el punto de vista indígena"

Por Edwin Hidalgo Terán

"Y ahora, nos complace anunciar la decisión del jurado: la mención principal del festival será otorgada a la película Sahnari del ECUADOR. Así fue como el III Festival Latinoamericano de cine de pueblos indígenas -realizado en Caracas, en octubre de 1989- concedió el primer premio a un largometraje ecuatoriano. Lo increíble fue que también el segundo premio obtuvo un filme ecuatoriano: **Llapalla' del otavaleño Alberto Mazarita.**

Sahnari (matrimonio) empezó en mayo de 1988, en los fríos páramos del Chimborazo. La comunidad Balda-Lupaxi decidió participar en una producción de video. Como informa Francisco Caro, presidente de la comunidad, "a través de mingas, reuniones, cultivos, nos comunicamos. Pero así no hay como llegar a todo el país y por eso quisimos hacer este trabajo".

La producción estuvo a cargo de



Andoivisuales Don Bosco (quienes utilizaron formato 3/4) la dirección es de Francisco Caro, Cayetano Chiribolema y María Augusta Calle (ella, socióloga quiteña, asegura: "la obra se hizo desde el punto de vista indígena"). Enrique Vayas es director de fotografía y la edición es de Patricia Flores. Cabe destacar el aporte económico de la UNESCO, mediante la gestión personal del consejero regional de esta última, Dr. Luis Beltrán.

El guión se escribió en talleres, con la participación de toda la

comunidad (que a la vez es la protagonista de la cinta). El video -en quichua-, con subtítulos en español -se estrenó en la misma comunidad-. El venerable anciano del pueblo, taita Miguéto, interpretó el sentir de su gente:

"Es la primera vez que vemos que la caja de colores puede servir a los indígenas, qué bueno sería si pudiéramos todas las comunidades juntar todas las sangres usando la caja de colores, porque ahí veremos que somos fuerza".

II FESTIVAL ITINERANTE ÑAWIPI

CINE Y VIDEO DE LOS PUEBLOS ORIGINARIOS



Festival en Quito del 29 de Octubre al 01 de Noviembre

Casa de la Cultura Ecuatoriana - Sala Demetrio Aguilera Malta, 16:00, 18:00, 20:00
Cine Ocho y Medio - Sala 2 La Floresta

Mons. Hochmuth

Nuevos Desafíos de la Comunicación Cine, e Interculturalidad en el Ecuador

U. SALESIANA: Auditorio Mons. Leonidas Preciado, "Autonomía y Derecho a la Comunicación de los Pueblos", 10:00, 27 Oct.

U. CENTRAL, FACSOL: Auditorio Pedro Jorge Vera, "Legislación sobre los Medios de Comunicación", 10:00, 28 de Oct.

U. SAN FRANCISCO DE QUITO: Aula Maxwell 210, "Propuestas Estéticas del Cine Intercultural", 18:00, 29 Oct.

Festival Itinerante: Pichincha, Imbabura y Carchi, del 19 al 27 de Octubre

2009

II Taller de Video Experimental y Reportaje: 24 - 25 - 31 de Octubre, 01 - 07 - 08 de Noviembre, Otavalo

Organiza

Apoyan

Colaboran

Participan



Mayor Información: <http://festivalnawipi.blogspot.com>