

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Maestría de Investigación en Comunicación

Mención en Visualidad y Diversidades

Nuevas miradas desde la producción y representación de mujeres indígenas en los filmes *Sacha warmi, Mar de mujeres y Uyana*

Toa Sisa Guamán Pilco

Tutor: Alex Schlenker

Quito, 2022

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	Reconocimiento de créditos de la obra No comercial Sin obras derivadas	
---	---	---

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Toa Sisa Guamán Pilco, autora de la tesis titulada “Nuevas miradas desde la producción y representación de mujeres indígenas en los filmes Sacha warmi, Mar de mujeres y Uyana”, 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 Magister en Comunicación mención Visualidades y Diversidades en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en 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 Secretaria General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

04 de marzo de 2022

Firma:



Resumen

Esta investigación se acerca a analizar cómo los tres cortometrajes *Sacha warmi*, *Mar de mujeres* y *Uyana* configuran nuevas miradas desde la producción y representación de las mujeres indígenas, y cómo estas mujeres indígenas se producen a sí mismas o son el producto de las representaciones que se crean y consumen. Del mismo modo, se relaciona con un breve recorrido de la mujer en el cine y las diferencias que las vinculan en ver y ser miradas, y en cómo esto nos ha establecido un modo de ver social y cultural que viene dado por el patriarcado. Además, se vinculan los contextos sociales y culturales que atraviesan a las mujeres que participaron dentro de los cortos, para mostrar las nuevas dinámicas de encariñamiento que la mirada femenina va creando en el mundo del ver.

El análisis contempla los guiones que fueron base para la filmación de estos 3 trabajos audiovisuales, un acercamiento a la construcción de sus personajes, y los temas que abordan, para desde allí encarar la representación y su producción. Finalmente, ya en la etapa de rodaje y posproducción, este estudio se centró en la puesta en escena de las piezas, ya filmadas, para plantear los distintos puntos de vista haciendo un análisis visual a través de la cartografía visual planteada por Alex Schlenker. Todo el documento se guía por la crítica que permite desentrañar oportuna y necesariamente las imágenes que se han generado de las mujeres indígenas, dentro de los procesos de creación, escritura y filmación, por lo tanto, creemos necesario decir que es una tesis de investigación y de denuncia, donde hablamos y dejamos hablar a las protagonistas de las historias entre ellas sus directoras, actrices y las demás mujeres que participaron y se crearon en estas producciones.

Palabras clave: visualidad, mirada femenina, análisis visual, exclusión, contexto social, autorrepresentación

Agradecimientos

Me gustaría iniciar agradeciendo a mi hijo Tuwamary, que ha sido mi compañero en la escritura de la presente tesis, porque, aunque estando en el mismo lugar, tuve que ausentarme para escribir, además a toda mi familia ampliada por sus palabras de aliento y por entender y acompañar mi camino de lucha y resistencia.

Del mismo modo quisiera compartir el nombre de mi madre Rosita Pilco, esa mujer que es y ha sido un apoyo fundamental en mi vida y de la cual estoy muy orgullosa, porque a logrado ser lo que es y gracias a ella soy la mujer que soy. De la misma manera agradezco a mis hermanas que siempre han estado para mí y mi hijo y a todas las mujeres que me rodean tanto a aquellas con las cuales he podido compartir palabra y como con las que no, como mis ancestras que me han dejado sus enseñanzas infinitas.

Agradezco a todas las mujeres que me abrieron las puertas de sus hogares y a las que me ayudaron a tejer palabra para que esta tesis culmine, a todas esas mujeres que están librando sus luchas diarias les agradezco porque están cambiando el mundo.

A las compañeras y compañeros de ACAPANA que me compartieron información importante para entender el proceso que llevaron a cabo para filmar los cortometrajes que analizo dentro de estas páginas.

Por último, a mi tutor-acompañante en este proceso de aprendizaje, que tuvo la paciencia y la sabiduría de guiarme siempre respetando mi punto de vista femenino.

Tabla de contenidos

<i>Introducción</i>	11
<i>Capítulo primero. Abriendo el camino de la mujer indígena en el mundo del cine...</i>	23
1. Mujeres indígenas, cine y representación	23
1.1. Las mujeres en el cine latinoamericano: acercándonos más al territorio.....	23
1.2. Diferencia sexual, porque es importante la mirada femenina	23
1.3. La lucha por la igualdad en las creaciones artísticas, sociales, políticas	24
1.4. Las mujeres indígenas y el feminismo comunitario.....	25
1.5. Introducción al cine indigenista en Ecuador.....	28
1.6. Las mujeres indígenas en las organizaciones del Ecuador	29
2. La autorrepresentación	29
3. La representación	30
4. La imagen estereotipada de la mujer indígena en la era digital.....	31
<i>Capítulo segundo Las mujeres indígenas desde el territorio de la producción</i>	33
1. Minka audiovisual.....	35
2. Contexto social y cultural de producción	37
2.1. Uyana.....	40
2.2. Sacha warmi.....	44
2.3. Mar de mujeres.....	48
3. La doble exclusión por mujeres y por indígenas.....	52
4. Encariñamiento en la producción y realización a partir de mi auto etnografía	53
<i>Capítulo tercero La representación de mujeres indígenas a través del guion</i>	59
1. Narrativa para lo representacional	59
2. Temas	59
2.1. Uyana.....	60
2.2. Sacha Warmi	64
2.3. Mar de mujeres.....	68
3. Personajes	72
3.1. Uyana.....	72

3.2. <i>Sacha warmi</i>	74
3.3. <i>Mar de mujeres</i>	76
<i>Capítulo cuarto La representación de mujeres indígenas en la puesta en escena</i>	81
1. Escenografía.....	82
2. Expresión y movimiento de las figuras: análisis visual y sonoro.....	83
3. Vestuario: Construcción ideológica sobre la imagen de la vestimenta de la mujer indígena	87
<i>Conclusiones</i>	97
<i>Lista de referencias</i>	103
<i>Anexos</i>	109
Anexo 1: Lista de entrevistas	109
Anexo 2. Análisis visual.....	111

Introducción

La producción y representación cinematográfica (fílmica) se vinculan con el canibalismo en el sentido de comer el lenguaje cinematográfico y regurgitarlo generando nuevos sentidos que importen y nos hablen de nuestra cosmovisión. El lugar de la mujer indígena en la historia del cine latinoamericano, que también influyó en el Ecuador, mantiene la idea de que la mujer indígena debe aprender y entender las estéticas eurocentristas pero tuvo la intención de apropiarse de ellas y usarlas como herramientas de resistencia para crear sus propias historias (Jáuregui 2000).

Por otra parte, la producción realizada en su mayoría por mujeres, tiene que ver en cómo se mira a la mujer indígena “dentro de cuadro”, y a su vez como este traslado le ha significado ser estereotipada en producciones de realizadores blanco-mestizos. Por lo tanto, la problemática social (pobreza, desplazamiento, violencia, etc.) está muy presente dentro de lo que podríamos llamar “nuevos cortometrajes”. Es importante preguntarse cómo esto tiene relación con el sistema capitalista en el que vivimos, y del mismo modo, cómo los indígenas son vistos desde un imaginario colectivo y a su vez son el fruto de la hibridación cultural.(García Canclini 2001).

El etnocentrismo es la tiranía de la estética occidental, pues establece a la lengua como uno de los ámbitos del territorio de lucha, así se lo encuentra en ciertos cortometrajes, ya que aquí están presentes varias lenguas originarias del sur, y así mismo se habla de la identidad étnica como segunda piel de la identidad lingüística. La noción de ser está en el centro, ni en el ser occidental ni en lo otro indígena, porque es la suma de las dos cosas, es “eso aquello” que forma la identidad, ya que no podemos pensarnos fuera del sistema en el que vive esa producción, sino más bien que convive en este medio, dejando de lado los binarismos que occidente pretende imponer, pues existe esa mezcla, una hibridación de metáforas, no siempre en conciliación sino más bien en contradicción para nombrarlas como *indígenas urbanas* (Anzaldúa 2016).

Por otro lado, ha de revisarse cómo se van construyendo nuevas miradas a partir de la hibridez; la identidad parte de ejercicios de representación y auto representación (Rivera Cusicanqui 2015). La representación del indígena a partir de la idea del buen salvaje y el mal salvaje, la desnudez y lo silvestre del buen salvaje, tiene la idea de un vínculo entre culturas visuales euro centradas y culturas visuales subalternas a través de una perspectiva moderno-colonial del ver, como lo plantea Joaquín Barriendos (2011).

Debemos pensar que en el arte occidental la mujer ha estado como representada siempre como la “musa”, la que es retratada por la mirada de un hombre. En los inicios solo los hombres eran capacitados para las labores artísticas, y se codificaba la presencia de la mujer *en cuadro* como algo inerte a lo que se le priva de su mirada, y solo puede ser observada. Así mismo, la imagen de la mujer como la venus o las vírgenes en los inicios del cine y la fotografía, sigue reproduciendo en tales miradas. ¿Pero qué pasa con esas miradas, las de las mismas mujeres que fueron retratadas y han sido acalladas? Son esas miradas las que han sido usadas como mercancía y comercio por la mirada patriarcal masculina, que siempre ha tenido sus privilegios de mirar (Mirzoeff 2016).

La mirada está en constante lucha, pues solo se ve lo que se le permite ver, aunque exista una mirada de resistencia, porque, así como el sistema patriarcal tiene el poder sobre el cuerpo de las mujeres, también tiene el poder sobre su mirada y se las priva de verse a sí mismas inmersas en este sistema que las censura ideológicamente.

Reivindicando las miradas femeninas indígenas se puede decir que, así como se han ido conquistando derechos a favor de las mujeres, la mirada, la producción, la representación y autorrepresentación están en proceso de una profunda revisión con directoras, actrices, fotógrafas, escritoras, sonidistas y más, pues a través del quehacer audiovisual, o de la mirada, se puede hablar de una identidad femenina colectiva que crítica al patriarcado. Así se puede ir tejiendo una sociedad más justa para que aflore el empoderamiento de la mujer en el mundo del ver (Giunta 2021).

Haciendo énfasis en que la visión de la mujer se ha visto suprimida, en Ecuador y el resto de países de Latinoamérica ya empieza a sentirse un giro feminista visual en distintos campos como en el cine feminista, cine de mujeres, programas de radio de mujeres y un sinnúmero de nuevas manifestaciones. Unas nuevas concepciones de feminismo que militan dentro de las comunidades indígenas y que tienen consecuencias en la cosmovisión, ya que plantean la idea de recuperar las luchas ancestrales de las mujeres en el territorio donde se asientan pueblos originarios actualmente denominado *Abya Yala*, para pensar una propuesta en comunidad que se asemeja al Buen Vivir o *Sumak Kawsay* de los pueblos y de la naturaleza, pero llevado al cuerpo de la mujer que comparte las mismas explotaciones que la naturaleza que nos da de comer y nos cobija (Paredes 2015).

Por eso, hablar de cine indígena, hecho por mujeres indígenas, es importante para plantear nuevas miradas femeninas, desde la realización y la representación, sin mediaciones o sin que “nos den diciendo”, porque es la época en la que se van levantando las voces de mujeres en Latinoamérica. En el contexto ecuatoriano, es fundamental hablar

de nuevas realizadoras indígenas, ya que se reivindica el lugar de la mujer dentro del quehacer audiovisual. Este estudio colabora como una búsqueda para entender el cine que venimos haciendo y por lo tanto planteamos la siguiente pregunta ¿Cómo los filmes *Sacha Warmi* (Patricia Yallico, 10 min, 2021), *Mar de mujeres* (Kvrvf Nawel, 15 min, 2021) y *Uyana* (Frida Muenala, 11 min, 2020) configuran nuevas miradas desde la producción y representación de las mujeres indígenas?

Los tres cortometrajes son parte del proyecto Minka Audiovisual, que a su vez es uno de los proyectos que desarrolla ACAPANA,¹ el proyecto apunta a ser un encuentro de especialización cinematográfica que trabaja desde la cosmovisión y, entre otros aspectos, a partir del concepto de *Minka* (el quehacer colectivo de la comunidad), en las tres regiones del Ecuador (costa, sierra, amazonia), identificando elementos esenciales presentes desde la escritura del guion hasta su realización.

Así, la intención es entender cómo estos audiovisuales son realizados por mujeres indígenas que buscan mostrar cómo quieren ser vistas o representadas, el protagonismo que las mujeres indígenas y afrodescendientes tienen dentro de nuestro contexto, así como la presencia mística de la naturaleza dentro de sus relatos, y mostrar que podemos contar nuestras propias historias, nuestras historias reales, sin ser vistas como estáticas piezas de museos, sino más bien, con esas transformaciones, pues seguimos existiendo y seguimos cambiando

El Objetivo General se ha planteado del siguiente modo: Entender cómo los filmes *Sacha Warmi*, *Mar de mujeres* y *Uyana* configuran nuevas miradas desde la producción y representación de las mujeres indígenas. Los Objetivos específicos serán llevados por tres líneas base en el análisis y son los siguientes: El primero es analizar los contextos de producción en los filmes desde el punto de vista de mujeres indígenas; el segundo, establecer la representación de la mujer indígena en los cortometrajes a partir de su guion; y por último, determinar la representación de la mujer indígena en los cortometrajes *Sacha Warmi*, *Mar de mujeres* y *Uyana* a partir de la puesta en escena.

En la creciente producción de cine realizado por indígenas en los últimos años, aunque en menor grado por mujeres indígenas, nosotras hemos tomado la cámara como una arma de lucha, con la que podemos narrar nuestras historias y, lo que aún es más importante, con la que podemos construir el cómo queremos ser representadas, sin caer en los esencialismos de nuestra propia cultura, pues la representación podría caer en la

¹ ACAPANA es la Asociación de creadores del cine y audiovisuales de Pueblos y Nacionalidades Indígenas, Montubios, Afroecuatorianos y del Abya Yala.

abyección, y no llegar a problematizar lo político, ni la estética visual. Creemos que resulta fundamental entender y poner en palabras los modos de pensar y vivir que nosotras tenemos dentro y fuera de cuadro, porque a partir de allí podemos encontrar las representaciones que se vinculan con nuestra narrativa y así poder problematizar estas nuevas miradas, unas miradas feministas.

Me interesa entender cómo los filmes *Sacha Warmi*, *Mar de mujeres* y *Uyana* configuran nuevas miradas desde la producción y representación de las mujeres indígenas, partiendo de entender los conceptos podremos identificar cómo se vincula la producción desde el territorio y las representaciones que se han ido creando desde el sur global.

La investigación pretende ser un registro teórico para ser aplicado en el quehacer audiovisual, que problematice las nuevas miradas de mujeres indígenas que producen su propio cine y se representan dentro de este, para así crear su propia estética.

El aporte de esta investigación es teorizar aquello que se ha denominado “cine indígena” o “cine comunitario”, “cine de pueblos y nacionalidades” y hacer una aproximación a poner en palabras lo que se viene realizando en el sur global desde pueblos originarios y aún más, desde las mujeres indígenas dentro del cine.

El análisis visual de las piezas nos permite observar y encontrar los rastros presentes o ausentes dentro del discurso narrativo visual, del mismo modo el análisis de discurso aplicado a las entrevistas de las realizadoras aportará a la mejor comprensión del contexto de la realización y su lugar de enunciación para la investigación.

El análisis del estado de la cuestión se centra en la categoría de *representación* en gran medida y en la producción con relación a la representación, haciendo énfasis en que el objeto de estudio es la representación de mujeres indígenas y el sujeto de estudio son los tres filmes que están nombrados en el título.

La mujer ha sido vastamente representada en las distintas manifestaciones artísticas: la escritura, el cine, la imagen, fotografía, pintura, etc. Llevándolo al lado de la pintura podemos ver, por ejemplo, que, en España, en el género llamado costumbrismo: *los españoles pintados por sí mismos*, la representación de la mujer evidencia ideales conservadores, que son producidos para una clase media y muestra a mujeres enterradas por la mirada patriarcal que demandan representaciones más diversas y de mayor complejidad que las moralmente aceptadas. Así las mujeres confrontan una visión limitada de las representaciones femeninas, pues la mujer es representada como aquella que no puede abstenerse en sus límites. La amenaza es que las propias mujeres deseen

pintarse a sí mismas y aún más dejar de ser una sola imagen o un objeto, para ser sujetas con capacidades de autorrepresentación y de empezar a discutir las representaciones que se tienen de ellas (Cerezo 2010).

La Literatura española presenta una representación de la mujer transgresora con la usada denominación de la *femme fatale*, la misma que es tan antigua y a la vez se renueva constantemente, estas mujeres que son las asesinas del romance tienen su vinculación con el género de novela negra, melodrama, y el *film noir*; estas mujeres están presentes primero dentro de la literatura y después son llevadas al cine, donde desestabilizan la fuerza masculina del mundo. Los temas del deseo, la mirada y el voyerismo, son enfoques para estudiar la transgresión de lo femenino (Yang 2005).

Para la representación social que tienen las mujeres del sector popular urbano sobre su cuerpo, podemos usar como herramienta la definición de representación social de Kurkheim, porque analiza las relaciones entre individuos y los social, y como las imágenes son vistas como mapas de intereses sociales. Una representación social informa acerca de un grupo, a la vez que lo constituye, es decir que la representación es una construcción de lo real, y por último, la representación social es una imagen que es vista como un reflejo interno de una realidad externa. (Rodó y Saball 1994).

En “La mujer moderna”, Carmen Burgos relaciona la feminidad y la representación con la idea de que es un proceso de inventarse a sí misma, y como la moda se opone a la representación del “ángel del hogar”, mira a la moda que obedece a motivaciones de utilidad y necesidad dejando de lado el móvil de atracción sexual (Díaz-Marcos 2009).

Las mujeres han ocupado desde siempre un lugar en el mundo de la producción cinematográfica, según Mark Cousins (Cousins 2019) fueron mujeres como Alice Guy y Germaine Dulac las que empezaron a desarrollar el lenguaje cinematográfico, fueron pioneras en la cámara y participaron en el desarrollo de métodos cinematográficos. Las cineastas españolas hablaban de sus proyectos, guiones y producciones en España, Patricia Torres San Martín trabaja la historia de la mujer en el cine latinoamericano, en México y Chile, para así combatir con los estereotipos hollywoodienses, y muchas otras mujeres trabajaron no solo frente a cámara sino también detrás de ella y de la construcción de este lenguaje. Sin embargo, la mujer estrella, la que es mostrada y representada como una mujer idealizada o hipersexualizada, es la que se ha quedado con el protagonismo, dejando al resto de mujeres en segundo plano en comparación con el hombre en lo que

tiene que ver con otros oficios, posiciones, y roles que lenguaje cinematográfico tiene (Kathryn 2016).

Los pueblos originarios en Latinoamérica han resistido durante 500 años al exterminio, las comunidades han luchado para lograr una inserción en todos los ámbitos. El cine ha permitido a estos pueblos combatir la precariedad y desigualdad bajo la que viven, y a través de él mostrar sus preocupaciones, que atraviesan lo étnico, la defensa de su tierra, la búsqueda de que sus derechos se cumplan a través de sus vivencias ancestrales y el uso de su lengua. El cine ha permitido su autorrepresentación dentro de la imagen, a pesar de que sus métodos de producción están atravesado por el bajo acceso a los medios y las herramientas, y que su definición ha estado abiertas a interpretaciones y siguen abiertas para la interpelación entre sus realizadores (Reza 2013).

En el recorrido por Argentina, Brasil, México, indagando en la participación de la mujer en el cine contemporáneo de América Latina, cabe resaltar que a finales de 1990 aumentó la participación femenina en el cine. Así se renovó el discurso feminista. La inserción de la mujer en áreas del oficio de carácter principal o esas áreas que les había sido denegadas, o el papel invisibilizado que protagonizan, las directoras se despojaron de cánones narrativos y dramaturgias tradicionales, y optaron por lenguajes híbridos audiovisuales, el uso de nuevos formatos de realización y producción que rompen con los modelos establecidos llamándoles los descatos al oficio del cine (San Martín y Hamon 2014).

El denominado “Nuevo cine Latinoamericano” nombre dado por el primer encuentro de cineastas latinoamericanos a este cine consciente de sus propias limitaciones de reproducción y producción frente a los parámetros estéticos eurocéntricos universales, propone un cine más introspectivo, llevado a indagar en sus características nacionales y locales con el fin de demarcar su propia identidad, definiéndolo así:

Ante la historización eurocéntrica, los cineastas minoritarios del Tercer Mundo han reescrito sus propias historias, han tomado control sobre sus propias imágenes y han hablado con sus propias voces. No es que sus películas sean la pura ‘verdad’ que sustituya a las ‘mentiras’ europeas, sino que proponen contra-verdades, contra-narrativas que son parte de una perspectiva anticolonialista (Shohat y Stam 2002, 251)

La estética visual trabajada es la ruptura con la linealidad narrativa, la superposición de puntos de vista, y la incorporación de personajes de la vida real. Los temas más comunes son el hambre y la miseria, entre varios temas más, y la exaltación

de las raíces étnicas muy presente en los pueblos que habitamos los territorios denominados latinoamericanos (Flores y Saint-Dizier 2014).

En el caso chileno, el teatro y el cine se han hecho presentes cuando se habla de mujeres mapuches migrantes hacia la ciudad, este fenómeno sucede tanto en este pueblo como en otros pueblos originarios del sur global. A través del lenguaje cinematográfico nos damos cuenta como estas mujeres mapuches sufren de doble discriminación y exclusión causada por su género y etnicidad, y su lucha por conservar su identidad en una ciudad que las oprime y rechaza. Estas películas cuentan en sus procesos de producción y puesta en escena con las mismas mujeres mapuches, estas creaciones se miran como testimonio y resistencia y también tratan de sensibilizar a la sociedad frente a esta problemática que afecta en gran medida a estas mujeres (Olivares 2012).

Por otra parte, el estudio *El glamour en los Andes: la representación de la mujer indígena migrante en el cine peruano* de Iliana Pagán-Teitelbaum (2008) analiza en dos películas dirigidas por cineastas no-indígenas del Perú, “la imagen positivista exotizante y estereotipada de la mujer indígena, tal imagen recae en patrones eurocéntricos al proponer una representación verosímil que distorsiona los valores tradicionales andinos” (Teitelbaum 2008).

Así mismo en la película *Madeinusa* de Claudia Llosa nos plantea la representación del mundo andino y sus habitantes, así como la mujer indígena que asume el papel principal de la misma, pues hay dos posturas al respecto, una que afirma que es una “calumnia fílmica” porque no representa lo andino del Perú, cayendo en el estereotipo y mostrando a los indígenas “indios ignorantes brutos y primitivos”; la otra dice que es una buena película por sus cualidades artísticas pues se hace hincapié en que es ficción y no necesariamente quiere contar la realidad, el autor Juan Ubilluz plantea que es mala por el hecho de seguir reproduciendo un saber antropológico del mundo andino (Raygada Ubilluz 2010).

La imagen del indígena latinoamericano en la producción audiovisual de Gastón Carreño, cruza a diferentes culturas por medio de la imagen y se basa en las producciones sobre pueblos originarios para poder entender los dispositivos que operan en la construcción visual de estos pueblos, entre la sociedad productora de la imagen y la cultura representada, de sus miradas y su alteridad (Castro 2013).

En este contexto entendemos que las mujeres indígenas, afrodescendientes y no indígenas viven luchando toda su vida, en este caso planteamos un modo de acercarse a

las imágenes de mujeres desde otros puntos de vista y no solo comprenderlas desde las lógicas de sentido que impone el patriarcado, es más, poder mirarnos entre nosotras desde nuestras realidades y experiencias, porque, como sabemos el cine y el audiovisual expresan realidades sociales, culturales, de género y más, también expresan vivencias de la sujeta en un ejercicio de auto etnografía. Los planteamientos están abordados desde la propia experiencia porque creo necesario hacer teoría desde la practica vivencial y no solo desde los textos.

Llevándolo a la actualidad, en como se vincula la imagen de la mujer en la era digital, y todas las manifestaciones que de ella desembocan, en búsqueda de entender si hay igualdad de género entre hombres y mujeres, después de revisar la declaración de los derechos y mas leyes vigentes, podemos reconocer claramente que: la legislación ampara a la mujer de sufrir discriminación.

Tanto nacional como internacionalmente estas leyes se han ido creando, un ejemplo de ello es: el derecho de igualdad de trato y de oportunidades entre hombres y mujeres. Sin embargo, esto sigue estando en papeles, pues sigue persistiendo los estereotipos sexistas y el trato discriminatorio para las mujeres. Estos estereotipos son tipificados dentro de los derechos humanos como violación a los mismos derechos, pues se hace énfasis en ver a los estereotipos de género como nocivos, porque limitan las capacidades tanto de hombres como de mujeres, estos estereotipos aunque benignos unos y negativos muchos otros, son utilizados en la vida diaria como una práctica común. Un ejemplo vivencial es que nos ven a las mujeres como: más protectoras y somos las responsables del cuidado de los hijos y esta carga recae sobre nosotras de manera exclusiva y normalizada.

Es en los medios de comunicación es donde estos estereotipos proliferan, pues ejercen poder sobre la ciudadanía, influyen y crean imaginarios como la forma en que miramos el mundo. Aunque tienen la obligación de fomentar la igualdad, mostrando a una mujer alejada de estos estereotipos, la realidad actual es que se sigue perpetuando los estereotipos sexistas. Con solo ver la prensa y sus titulares podemos hacer el ejercicio de comprobarlo, los medios tienen el efecto multiplicador en la sociedad tanto en medios de televisión, publicidad, video juegos, películas, etc. (Ballesteros 2020).

Por otro lado, la vinculación con la practica visual constituye la experiencia de un sujeto que mira y que es mirado, en este caso haciendo énfasis en narrativas visuales femeninas, de esta manera artistas y escritoras no somos consumidoras pasivas de arte o experiencias visuales, es más usamos estas prácticas para nuestro autodescubrimiento,

para dejar una huella en los ámbitos políticos y sociales, el acto de mirar es el punto de partida para construir una representación que se aleje de la mirada tradicional y patriarcal, que se aleje de los estereotipos, y que permita a las mujeres usar la imagen y la palabra como herramientas para rescatar lo femenino (André y Quispe 2014).

En otro sentido relacionándolo con estudios de películas en Contracine de Caliwood, se analizó tres piezas filmicas colombianas, en las cuales se destaca las condiciones sociales y culturales del auge de la cultura visual en Cali, este trabajo analiza la producción dentro de los tres filmes como también sus contextos históricos y a su vez analiza los aportes y debates que vienen realizando este grupo cinematográfico para dar solución a problemas sociales y cinematográficos que atraviesan las obras y los realizadores en esa época dentro del cine colombiano. Dentro de su discurso aparecen conceptos como: la subordinación y los estereotipos para vincular con “la sublimación de la diversidad cultural a través de la representación de sus estereotipos visuales.” Esta frase calza muy bien con las ideas que venimos trabajando alrededor de pensarnos dentro del espectro visual que habitamos (Tobón López 2013).

Otro caso de estudios es *Producción, narrativa y circulación del cine de guerrilla en Ecuador entre 2010 y 2016* donde se utiliza el termino “guerrilla” para denominar al cine popular, para seguir con el analisis filmico a partir de la producción centrandose en la narrativa y circulación, para así reconfigurar el concepto que se tiene alrededor del cine ecuatoriano, el termino guerrilla dentro de la investigación es tomado como un proceso cultural y tecnológico que se sale de los marcos que el cine eurocéntrico ha planteado para mostrar las tensiones latentes entre lo popular y lo culto, entre lo global y local, que es un tema que se vincula con la universalidad del lenguaje cinematografico (Acosta Muñoz 2018).

De la misma forma encontramos en *Identidad, resistencia cultural y organización comunitaria: La experiencia de Cámara Shuar en la comunidad Kupiamais, en la Amazonia Ecuatoriana*, un cine que se teje con la identidad y donde la autorepresentación juega un papel fundamental, porque los videos son la herramienta de denuncia y resistencia frente a las empresas mineras y petroleras que acechan sus territorios, dando como resultado un espacio de encuentro para la representación y la autorepresentación, estos procesos aportan a entender su identidad colectiva para posteriormente cuestionar las representaciones que se han implado de este pueblo en el imaginario social (Salazar Aguirre y Rodríguez Albán 2019).

Por lo tanto, para adentrarnos a la disputa alrededor de la producción y representación me fue necesario acercarme a estas tres piezas filmicas con la metodología de crear una relación más amplia entre mujeres y que no quede en la simple entrevista, sino en compartir los sentires y pensares de todas las que intervinieron en el proceso de realización, buscando ir hacia el análisis desde su contexto más amplio y terminar en la imagen visual y sonora.

En el primer capítulo revisaremos los niveles teóricos que aportan la investigación, y está compuesto por el marco teórico; estado de la cuestión, donde delimitaremos el campo de estudio al que nos vamos a referir, y definiremos los términos que influyen en construir un camino teórico de la mujer en el cine.

El segundo capítulo se centra en los contextos sociales y culturales de producción del proyecto Minka, que es el contenedor de los films, y en indagar a las mujeres que producen y se producen dentro de estas obras, con todo lo que significa ser mujer indígena, para terminar con mi auto etnografía.

El tercer capítulo analiza el guion de los films para, a través de sus temas y personajes, indagar la representación y contrastarla con las entrevistas de sus realizadoras para entender el lugar de enunciación de las mismas. Finalmente, en el cuarto capítulo, nos centramos en la imagen visual y sonora que es el resultado final de todo el proceso de producción, y cómo estas se vinculan con la puesta en escena dentro de cuadro.

Este trabajo de investigación buscó analizar los filmes desde el punto de vista de mujeres indígenas, por eso se planteó trabajar con entrevistas a las y los realizadores, y quiso ir más allá de con un acercamiento a su territorio, es decir a su contexto propio, cercano y específico, sus domicilios, sus relaciones, sus prácticas, es decir, conocer su lugar físico de enunciación. Un ejemplo de eso podría ser, si son madres, hijas, hermanas, o si están lejos o cerca de su ciudad, para tejer una entrevista más personal e íntima en la que podamos conversar del papel que tuvo en el desarrollo de las piezas audiovisuales.

Busqué establecer la representación de la mujer indígena en los cortometrajes *Sacha Warmi*, *Mar de mujeres* y *Uyana* a partir del guion, la metodología a ser utilizada será la auto etnografía de producción, y las precisiones metodológicas que serán aplicadas son:

1. Elección del objeto de estudio con criterio: de definir quienes son sus realizadoras/res.
2. Crear una ficha de análisis de cada uno de los guiones.
3. Aplicar las fichas en las tres muestras.

4. Interpretar cómo son los procesos de escritura de guión.
5. Entrevistas a las realizadoras/res
6. Comparar los resultados

En el objetivo tres que es establecer la representación de la mujer indígena en los cortometrajes *Sacha Warmi*, *Mar de mujeres* y *Uyana*, a través de la puesta en escena, la metodología será crítica de las representaciones y se trabajará de este modo:

1. Fichaje de cada uno de los filmes para analizar cómo se representa a la mujer indígena
2. Análisis de la perspectiva de enunciación en cada una de las películas
3. Estereotipo de la mujer indígena
4. La autorrepresentación dentro de los cortos

Capítulo primero.

Abriendo el camino de la mujer indígena en el mundo del cine

1. Mujeres indígenas, cine y representación

1.1. Las mujeres en el cine latinoamericano: acercándonos más al territorio

Para conocer el cine hecho por mujeres en Latinoamérica es importante entender que no es lo mismo hacer cine en Europa o Estados Unidos que Latinoamérica, ya que debemos entender nuestra historia y, desde allí, narrar nuestras películas. Por lo tanto, las diferentes realidades influyen específicamente en cada proceso, esto nos obliga a indagar en las distintas formas de exclusión y los modos en que estas realidades se entrecruzan, por ende, proponemos plantear al feminismo decolonial como articulador de la interseccionalidad entre raza, clase, género y sexualidad que vivimos las mujeres del sur global.

Debemos realizar un análisis crítico de los feminismos hegemónicos que ignoran las interseccionalidades mencionadas para comprender la indiferencia y la violencia que aún sufren las mujeres de color, indígenas, es decir todas las mujeres no blancas, que son víctimas de una colonialidad de género que viene del patriarcado y de las relaciones con el sistema moderno/colonial de género (Lugones 2008).

A esta realidad hay que sumar el contexto latinoamericano, donde se ubican los países más desiguales. Por esto es necesario plantear cómo se ha ido desarrollando la historia del arte realizado por mujeres y su relación con el feminismo en Latinoamérica. Griselda Pollock entiende que las desigualdades se extiende claramente al arte, porque la utopía sexual neutra aporta a la definición del varón como una regla de la humanidad y la mujer viene a ser inferior, y el *otro*, siendo su fin necesario transformarse en hombre, esta es una de las razones por las que las mujeres reciben también una precaria educación artística (Giunta 2021).

1.2. Diferencia sexual, porque es importante la mirada femenina

En cambio la *diferencia sexual* que domina las imágenes tiene que ver con la división de mirar y ser miradas que ha establecido un modo de ver social. El inconsciente patriarcal ha estructurado la forma de hacer y concebir el cine, porque, como destaca

Mulvey, existe una relación de poder entre los que “ven” y los que son “vistos”, diciendo que cuando vemos una película se reproduce esta relación y la mirada es siempre fabricada desde el punto de vista masculino (Mulvey 2002).

A su vez en *Modos de ver* el autor describe las asimetrías representacionales entre hombres y mujeres, señalando que: “los hombres actúan mientras que las mujeres solo aparecen” (Berger 2016), los hombres observan con hambre a las mujeres, las mujeres se autoexploran a través de sus propios ojos durante el tiempo que son observadas por los hombres, y esto tiene como resultado las relaciones que se llevan entre hombres y mujeres y pero también la relación que las mujeres establecen consigo mismas, convirtiéndose en un objeto visual.

Desde los inicios de las imágenes, en la pintura, los estereotipos y las convicciones han producido tales asimetrías, un ejemplo claro es el desnudo femenino que como se sabe ha sido predominante a lo largo de la historia, por lo que Berger (2016) plantea que las mujeres no están desnudas como en realidad son, si no mas bien el espectador las desnuda, siendo la desnudez otro concepto llevado por ser una misma y mostrarse y ser vista como tal es la mujer en su desnudez (Berger 2016).

1.3. La lucha por la igualdad en las creaciones artísticas, sociales, políticas

Los estudios de género han integrado el estudio de las imágenes y las visualidades para trabajar las representaciones y los estereotipos que se tienen alrededor de lo femenino y lo masculino.

¿Qué es realmente un cine hecho por mujeres? ¿Es lo mismo que un cine feminista? El cine nació con normas como la matriz normativa de la heterosexualidad desde el plano simbólico y material, en el proceso narrativo de la mujer la representación es una narración del y para el varón. La imagen de la mujer responde, en la mayoría de casos, a una visión cultural masculina hegemónica establecida, que corresponde a una cultura desde el patriarcado, donde las historias que protagonizan mujeres tradicionalmente fueron escritas y dirigidas por hombres. Es allí donde se promulgan los estereotipos, donde se naturalizan las relaciones y se pierde de vista que pueda ser de otra manera, porque los roles profesionales donde la mujer ha estado han sido menores a los de los hombres. En la actualidad sabemos que las mujeres son y serán capaces de trabajar con empeño y creatividad este cine que también es de ellas (Dlugi y Gallego 2020).

Según Mark Cousins (2019), las mujeres en los inicios del cine ocuparon un lugar céntrico, mujeres como Alice Guy y Germaine Dulac aportaron en la creación del

lenguaje cinematográfico. Cousins analiza que cuando el cine se convirtió en negocio e industria las mujeres fueron alejadas tanto del cine como de su historia.

En años posteriores las mujeres sirvieron para vender las películas de los directores hombres, en las que se las representaba como las típicas mujeres idealizadas e hipersexualizadas y donde quedaba rezagada a un segundo plano al respecto del hombre, siendo el hombre protagonista y al que le pasan cosas interesantes. Por ende, es necesario analizar las nuevas miradas desde acercamientos feministas y de cómo podemos ser críticas con las imágenes de nosotras mismas que el cine nos ha representado, desembocando en la desigualdad entre los sexos dentro y fuera de la industria cinematográfica (Kathryn 2016).

1.4. Las mujeres indígenas y el feminismo comunitario

La mujer indígena y su vínculo al feminismo está relacionado con la comunidad como pilar que enseña a cuidar la vida, pues no se rige por la individualidad de la mujer sino más bien por la relación que se vive con la tierra y el buen vivir, la dualidad, la cosmovisión y las prácticas culturales. La mujer indígena aporta, desde su visión, a entender la práctica basada en una cosmovisión distinta donde el eje central está llevado por la complementariedad, para que sean partícipes de su propia realidad. En consecuencia, es “un movimiento social orgánico, porque es un compromiso práctico y organizado, porque hay tareas que cumplir, no hay jerarquías pero si hay responsabilidades” (Paredes 2015).

El feminismo comunitario busca descolonizar el feminismo. En su texto, Julieta Paredes nos hace un acercamiento al patriarcado colonial y al patriarcado ancestral que se ejercer en cinco campos, el cuerpo, el espacio, el tiempo, el movimiento, y la memoria. Su metodología de análisis revisa cada patriarcado por separado para entender que cada uno vivió y existió en tiempos paralelos, haciendo una crítica necesaria en cuanto que se comieron nuestros tiempos, y en realidad toda nuestra cultura.

El Patriarcado colonial evidencia el control del cuerpo de las mujeres, con decir que sus úteros eran vigilados, del mismo modo, con el trabajo doméstico primero como obligación de las mujeres, para después ser “naturalizado”, y después llegó a ser su usufructo. El conocimiento que poseían era puesto en duda porque por sí solas no les era posible generar conocimiento, y de ser así eran denominadas brujas y quemadas en las hogueras. De este patriarcado es el que más información hay y donde hemos aprendido y escuchado, por ende, no profundizamos tanto.

En cambio, en el patriarcado ancestral, las prácticas de dominio sobre el cuerpo de las mujeres y niñas las cuales eran usadas a manera de agrado entre las autoridades de ese entonces. Privilegiados los incas al tener dos mujeres, los trabajos domésticos como en la comunidad eran desarrollados por ambos sexos, su cuerpo era respetado según la edad y el sexo, estos cuerpos pertenecen a la tierra y no al revés, conectando a los seres místicos que se presentan dentro dos filmes en las creencias del cuerpo que no necesariamente se tocan. Un ejemplo de esto es en uno de los filmes, *Sacha warmi* donde la protagonista sale de su cuerpo material para entender otro tipo de concepciones del cuerpo que se tenían en esos tiempos.

La antropomorfización de la naturaleza en los tres filmes que investigamos nos muestra que a través de la comparación y la conexión con la naturaleza es que pudimos crear mecanismos de construcción simbólica para la comprensión más allá de la biología, por ende, no nos sorprende que las mujeres de los relatos filmicos se asemejen al agua, la selva y más representaciones desde la filosofía andina.

Así mismo, Julieta encuentra jerarquía entre mujeres indígenas en el Tawantisuyo, así como el concepto de propiedad privada no existe, es más por jerarquías que el trabajo en la tierra es dado, las mujeres al nacer desde la tierra ya tenían tierra, este espacio se relaciona con el tiempo, siendo uno mismo, y termina siendo circular al contrario de la linealidad de lo occidental.

Como hemos recalado nuestras ancestras tuvieron el mando y decisión dentro de las luchas y rebeliones que se desarrollaron en ese tiempo, este pensamiento dual de mujeres y hombres, se ve más claramente en cuatro parejas que se ven en el origen de la humanidad.

Ya en la suma de estos patriarcados. el colonial por un lado y el ancestral por el otro. es que se hace posible el entronque patriarcal que Julieta establece. Es en este cruce donde Europa tuvo que comernos como señal de superioridad, y es donde se come el tiempo de las mujeres indígenas, mestizas y negras. para hacerlas producir y acumular riquezas que son la fuente del capitalismo. Los hombres indígenas no se quedan fuera, es más, buscan privilegios y usan a sus propias hermanas, mujeres e hijas como intercambio y eso es lo que más nos duele, en palabras de Julieta, que nuestros hermanos puedan hacer esto.

Un ejemplo que tejemos con lo que venimos diciendo es que los hombres indígenas paso a pasito se convirtieron en colaboradores de los curas, como pasa en el filme *Uyana*, los patrones euro-occidentales son implantados a fuerza en el entronque

patriarcal, estas relaciones que evidenciamos en la conquista y actualmente se propagan a otro tipo de relaciones así como: de pueblo a pueblo, de color de piel a color de piel, en oprimir el uno sobre el otro, y esto pasa perfectamente dentro de las comunidades. Lo más preocupante es que se da también de mujer a mujer y de mujer indígena a mujer indígena.

Para finalmente plantear la despatriarcalización llevada de la mano de la descolonización, porque es necesario discutir los privilegios que los hombres indígenas y de pueblos originarios tienen, normalmente excusándose en que los hechos desatados son llevado por lo cultural sin detenerse a pensar que podría ser de otra manera y poner en evidencia las relaciones reales que se viven dentro de las comunidades, o como dice Julieta: “a estos hombres hermanos les es imposible ver, que esta dualidad naturaliza el dominio hacia las mujeres, es decir, la supuesta complementariedad igualitaria que tanto se pregona está enmascarando otras y muchas formas de dominación hacia las mujeres y hacia la madre y hermana naturaleza” (Paredes Carvajal 2020).

Por lo tanto, plantea una ruptura hegemónica eurocéntrica que entiende al género como transversal dentro de las sociedades que habitan mujeres. “Feminismo es la lucha y la propuesta política de vida de cualquier mujer en cualquier lugar del mundo, en cualquier etapa de la historia que se haya revelado ante el patriarcado que la oprime” (Paredes 2015). En este sentido, haciendo hincapié en ver a nuestras abuelas y antepasadas que lucharon en cualquier etapa de la historia, porque el patriarcado ha estado presente antes de que exista la colonización de los pueblos originarios, porque cada patriarcado se suma al anterior y es allí donde se refuerza.

Las mujeres indígenas han vivido años de opresión y machismo por efecto del patriarcado que ha naturalizado la violencia dentro de sus hogares y comunidades, lo que ha desatado que no tengan acceso a los derechos básicos. Un ejemplo de eso es la educación y peor aún la toma de conciencia de su actual condición.

La propuesta que lleva el feminismo comunitario es entender que “sin Warmikuti no hay Pachakuti, es decir, que sin el retorno de las mujeres al espacio y tiempo de la comunidad, para sanar y recuperar la armonía, la reciprocidad, la solidaridad, la igualdad y el equilibrio, no hay posibilidad de la recuperación del equilibrio, la armonía, la reciprocidad, la igualdad y la solidaridad entre todo lo que vive en el planeta tierra” (Paredes Carvajal 2020).

1.5. Introducción al cine indigenista en Ecuador

La producción audiovisual indigenista en Ecuador se centró en la invención del indio como personaje subalterno dentro de la imagen, al igual que los trabajadores y las mujeres, son sujetos marginados mal representados. Si bien las representaciones de los indígenas son constantes en el siglo XX y XXI, al inicio la mayoría de la producción está dentro del cine documental, los cineastas europeos miran al indígena a través de sus cámaras muchas veces exotizándolo. Partiendo de esto, podemos afirmar que el poder siempre ha estado presente al momento de pensar al indio, en imaginar cómo debían ser los indios, y de igual manera, el ser de las mujeres indígenas, y a estas personas se las denomina imagineros porque son quienes hacen usos de las representaciones de los indios y enaltecen al indio como pieza de museo sin permitir acceder al cambio, es donde los grupos hegemónicos asumen el poder paternalista de mirar y hablar por el subalterno (Muratorio 1994).

La fotografía en primera instancia mostró a los indígenas asociados a registros de control y disciplinamiento, para poder medirlos y tipificarlos dentro de su territorio corporal. Un ejemplo de poder es la fotografía del líder indígena Daquilema, que fue fotografiado solo porque fue condenado a muerte. También se relaciona su imagen con los oficios que desarrollaban, y en otros casos se establecen dentro de la amazonia por las evangelizaciones que sufrió este territorio. Ya en el cine, en las primeras décadas del siglo XX, se expresa un nacionalismo cinematográfico donde se trasladan las mismas dinámicas y donde se hace hincapié en la representación de la diferencia, después el cine es sustituido por el video en el cual persisten, una vez más, los mismos patrones. (León 2010).

A diferencia del cine comercial, producido por la industria, el cine de pueblos originarios carece de grandes presupuestos, exhibición en salas comerciales, alta tecnología, no está hecho confines de lucro y frecuentemente tiene una finalidad cultural o política, generalmente financiada por organizaciones sociales o el Estado. Según el cineasta boliviano Jorge Sanjinés, el cine basado en la cosmovisión indígena muestra una experiencia del tiempo que es diferente en occidente, buscando espacios de reflexión de las masas sobre sí mismas y acercándose a estructuras culturales donde predomina lo colectivo sobre lo individual (Sanjinés y Grupo Ukamau 1979).

1.6. Las mujeres indígenas en las organizaciones del Ecuador

En la actualidad existe una fuerte presencia de las mujeres indígenas en Ecuador que participan dentro de movimientos políticos como Pachacutik u organizaciones como la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE), con el objetivo de consolidar a los distintos pueblos para luchar a favor de sus ideales, derechos y dignidad, para el reconocimiento de sus diferentes prácticas y lenguas, así como también, por la igualdad y la construcción de una sociedad más justa. Aunque todavía las mujeres ocupan un bajo porcentaje de cargos directivos dentro de estas organizaciones, hay avances. Así por ejemplo, en la CONAIE existe un departamento de la mujer donde las participantes asisten a talleres y son las que encabezan las movilizaciones en contra del extractivismo (Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador 2021).

2. La autorrepresentación

En este apartado nos centramos en entender que la visión es una construcción social y cultural que se aprende y se cultiva, así como hay cosas que podemos ver y cosas que no se nos es permitido ver (Mitchell 2017). No es lo mismo ver desde la comunidad que desde la ciudad y así como el espacio geográfico es diferente, las estéticas que habitan y vinculan los cuadros que creamos también lo son. Por ejemplo, es diferente ser visto con la vestimenta originaria que, con otra, usar cabello largo o corto, este tipo de estética es la que es necesario problematizar en el acto de ver y de ser visto

La autorrepresentación es un derecho incuestionable donde el cine y audiovisual juegan un papel importante, ya que es allí donde se disputa la representación de pueblos originarios, pues es allí donde ellos se muestran como quieren ser vistos, rompiendo con los estereotipos que anclan a los indígenas al campo, a la ignorancia, y la barbarie. En estos espacios se busca una representación mas apegada a su realidad, dejando de ser “objetos etnográficos” como desde el inicio se los representaba. Los cineastas y videastas indígenas son protagonistas de sus propias historias, con su lengua y costumbres, creando así un puente entre las comunidades y el mundo occidental, pues no se piensa en universalidad en las distintas áreas cinematográficas, sino más bien en pluralidad de culturas.

Los temas que se encuentran dentro de los relatos de los realizadores indígenas son: la denuncia a la explotación de su territorio, las necesidades de organización, temas que les afectan y les importan, siendo el fruto de esta fuerza la *minka* que se viene desarrollando en Ecuador, tanto dentro de las comunidades originarias como fuera de

ellas la cámara es usada como una herramienta que “nos haga ver” y que muestre la realidad desde adentro de las comunidades.

Los pueblos originarios son orales pues ellos narran sus historias de determinados personajes, eso les permite alejarse del reportaje de los medios hegemónicos y de lo antropológico, la estrategia es el uso de su lengua sin dificultad, desencadenando la politización de su cultura por ser los pueblos marginados y subalternos “lo más subversivo de una película indígena puede ser su apariencia apolítica ” (Talens 2003).

3. La representación

Por otro lado, en el sentido del análisis de la representación, los estudios de la cultura conciben la representación como un proceso en el que se produce sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura determinada, lo que implica que el uso del lenguaje, de los signos y de las imágenes que representan tales cosas, la ideología se relaciona con los sistemas de representación que las clases o grupos sociales usan para interpretar, definir, resolver y hacer comprender la manera en que se desarrolla la sociedad (Hall 1997).

La representación se vincula con el lenguaje y la cultura dando como resultado la siguiente definición: “Representación significa usar el lenguaje para decir algo con sentido sobre, o para representar de manera significativa el mundo a otras personas”. Por lo tanto representar es usar el lenguaje, los signos, el audiovisual, por los sujetos que comparten una misma cultura (Hall 1997).

La representación se hace visible cuando sea posible su descripción, ya sea sobre nuestra memoria o imaginación, y se relaciona con los sentidos del cuerpo. Es la producción de símbolos que se utilizan dentro del espacio social, y estos símbolos devienen en imágenes, palabras o sonidos que nos ayudan a interpretar el mundo. La representación de una cultura, en este caso, originaria puede estar dentro de la imagen, es decir, estos signos, palabras o sonidos recaen en una cultura determinada que se comunica y se muestran al mundo a través de una representación que se realiza de sí misma (Hall 1997).

La representación se entiende como la puesta en marcha de una reproducción, donde se opera una sustitución, como el resultado de la misma operación, llevándolo a la representación cinematográfica hay dos vías: hacia la representación fiel y la reconstrucción del mundo; y por otro lado, hacia la construcción de un mundo en sí mismo, ubicado a cierta distancia de su referente. Por lo tanto, representar procede tanto

en la presencia de la cosa misma o sobre la base de su evidencia y de la semejanza como en su total ausencia, sobre la base del espejismo de la imagen (Casetti y Di Chio 1991).

La puesta en escena se relaciona con la representación por ser uno de los tres niveles que contiene la representación, así la puesta en escena nace de una labor de *setting* y se refiere a lo que contiene la imagen, es el momento en el que se define que mundo se va a representar, se trata de preparar y organizar el universo que será reproducido en la película (Casetti y Di Chio 1991).

El cine, filmes, video, audiovisual son las denominaciones existentes pero cada una tiene la suya, nos centraremos en el cine, conocido como el séptimo arte, y en su producción. Para pensar en cine, ver una película es muy diferente a ver un cuadro o las diferentes manifestaciones de arte, el movimiento es el detonador a ser único, pero es un movimiento ilusorio pues no hay profundidad en su materialidad. Estas máquinas que hacen posible la magia del cine no operan solas, dependen del trabajo humano y es allí donde la producción se vincula con la sociedad y experimenta tres facetas de producción: Preparación, rodaje, montaje. Se trata de la división del trabajo en jerarquías, en sus diferentes áreas (Thompson y Bordwell 1995).

4. La imagen estereotipada de la mujer indígena en la era digital

En la actualidad la imagen fotográfica ha pasado de lo físico y químico a ser consumida en soportes digitales y computacionales. Como sabemos, la imagen ha sido utilizada en varios campos de las ciencias, haciendo hincapié en como las imágenes trascienden cualquier soporte y al mismo tiempo, no hacen su aparición sin ningún soporte aunque este sea el de nuestra memoria (García Varas 2011).

Desde el origen de internet, se empezó a tejer una red de comunicación global que fue explotada por los medios tradicionales, del mismo modo han provocado un cambio radical del hacer, producir y consumir las imágenes, así como en el uso y el modo de pensar de sus audiencias.

Acercándonos más a la fotografía, al respecto de su valor, en la actualidad es visto como algo de exhibición, es decir, que ha perdido su aura porque se ha reproducido en todas las pantallas digitales. De este modo, la fotografía se ha “liberado” para que pueda circular, se acerca al mundo a través de las pantallas, pero se aleja de él por ser consumido a través de estas pantallas. Es el fruto de la globalización, la vida industrial ha esclavizado al artista para crear fotografías a lo comercial y atrofiando, el aquí y el ahora de la obra de arte, que en este caso concreto será la esencia de la mujer indígena (Benjamin 2019).

Estamos en la época donde el mundo deviene de la imagen, y la vida de la sociedad se difumina entre la vida ordinaria y el espectáculo de la vida, y como se transforma al sujeto en objeto, siendo este objeto el producto de la modernidad.

Los medios de comunicación son un instrumento que el capitalismo ha tenido para desarrollar toda su potencialidad, para hacer cambios en las crisis cuando son necesarias, también son un mecanismo influyente de toma de decisiones que dirige y administra la forma de pensar de las sociedades. Lo grave es que los medios se relacionan directamente con el poder, el cual tienen y ejercen, mostrando una realidad que no existe en ciertos casos, mostrando la manera cómo ellos quieren que miremos la realidad, por lo tanto, son los constructores de mecanismos ideológicos.

Por otro lado, los antiguos filósofos matematizan al cuerpo, es decir, miden los cuerpos, así como la fotografía plantea varios nombres al respecto de cada plano, el cual contenga partes del cuerpo humano, dividiéndolo y haciendo de él un objeto que ocupa cuadro, por lo que, se ha remplazado a la mujer indígena real por la ilusión de artificio de la mujer indígena, es decir, se ha sustituido a la mujer indígena por la imagen de la mujer indígena llevándola a ser un espectáculo para consumo de las masas (Debord 2012).

Capítulo segundo

Las mujeres indígenas desde el territorio de la producción

El cine y el video indígena en Latinoamérica están siendo parte de los flujos globales que crean nuevas geografías audiovisuales, por ende, el cine indígena y los movimientos y organizaciones indígenas, desarrollan procesos de comunicación en base al video, primero analógico y en la actualidad en lo digital. La producción y difusión de video ha creado redes de intercambio visual y cultural entre los distintos pueblos existentes, tanto en Latinoamérica como dentro de nuestro país (Schiwy 2011). Para hablar del audiovisual indígena, Amalia Córdova planteó el concepto de “estéticas enraizadas” que se refiere a unas producciones que tienen profundas raíces en la cultura y la cosmovisión (Córdova 2011).

Las indígenas eran y son fotografiadas, y en ciertos casos obligadas a ello, es decir, sin su consentimiento, porque al pertenecer a un pueblo originario carecían de educación y también todos sus derechos eran vulnerados. Esta realidad no ha cambiado mucho en la actualidad, pero ellos y ellas tenían miedo a la cámara, pues se tenía la idea de que eso robaría su “alma”, esto después de las evangelizaciones forzadas, o también se creía que les robaría la energía de su cuerpo, pero ahora estas creencias han disminuido, pues los pueblos han hecho uso necesario y han utilizado la imagen para reclamar y defender la vida en sus distintos territorios, así también dentro de las redes sociales y páginas web.

Por otro lado, el cine y el audiovisual es tan encantador que tendemos a olvidar que las películas y cortos son realizados o hechos por los humanos, por ese lado la producción se relaciona con el verbo hacer y crear, así como también del ser consciente de que una película se realiza gracias al trabajo de máquinas y el quehacer humano (Thompson y Bordwell 1995).

Tomando la idea anterior de que las películas necesitan de ambas fuerzas de trabajo, la de la maquinaria y la del trabajo humano, planteamos las fases o etapas que la mayoría de películas atraviesan con la producción, normalmente usamos los nombres reducidos: pre, rodaje, post.

En este caso serían:

1. Preparación. Se desarrolla la película y, normalmente, se pone por escrito de alguna forma. En esta fase, el director o directores comienzan a conseguir fondos para hacer, promocionar y distribuir la película (Thompson y Bordwell 1995).
2. Rodaje. En esta fase, se crean las imágenes y sonidos en la tira de película [ahora ya no es en película es un proceso digital]. Más concretamente el director registra

diferentes planos y sonidos [diálogos, ruidos, etc.]. Un plano es una serie de fotogramas producidos por la cámara en operación ininterrumpida. Durante el rodaje, a menudo se ruedan los diferentes planos “sin continuidad”, es decir, en el orden más conveniente para el rodaje. Más tarde, se ensamblarán en el orden adecuado (Thompson y Bordwell 1995).

3. Montaje. En esta fase, que puede coincidir con la fase de rodaje, se unen las imágenes y los sonidos de forma definitiva (Thompson y Bordwell 1995).

Estas tres etapas son las estipuladas por la industria cinematográfica pero no todas las películas o cortos pasan por esto, las películas denominadas de bajo presupuesto tienden a tener muy poca preparación, por no contar con el dinero para cubrir las tres etapas y normalmente se centran en la etapa dos, así también existen películas que utilizan material de archivo para no filmar de nuevo y reciclar imágenes.

El cine fue pensado desde sus inicios en ser un trabajo en común en el que se integren varias personas, si embargo la organización como jerarquías dentro del cine significó la sobrevalorización de unas áreas sobre otras, esta división por áreas aportó a que cada labor sea más o menos especializado.

La división de trabajo significó asignar trabajos a personas diferentes, siempre teniendo una cabeza de área para mejor organización. Pero, en el cine comunitario estas lógicas no siempre están presentes, ya sea por el presupuesto que dificulta la división por áreas o por el hecho de la premisa que contempla la *minka* como acto colectivo y comunitario en la realización, es allí donde todo se integra y cumple con su función de cine comunitario.

Así como la división del trabajo en las sociedades patriarcales se divide por el sexo de las personas, del mismo modo en la industria cinematográfica, las mujeres se encuentran presentes en las áreas designadas para ellas por el patriarcado como lo son: maquillaje, producción de campo, arte, actuación, estas áreas son las que “pueden ser ocupadas por mujeres”, entendiendo que hay una inmensidad de áreas dentro de una película, se cree que la mujer es mejor en unas que en otras solo porque es mujer.

Por otro lado, entender que hay unas producciones individuales y otras colectivas; esto se define en su modo de creación y realización, normalmente el documental suele ser del modo individual, pues se entiende que el documental no quiere ser invasivo sino más bien de observación, en donde no se necesita de tanta gente pues solo entorpecería su realización, en esta categoría también entran los directores experimentales que trabajan sobre sus propias formas de creación, o cuando hablamos de temas más personales.

Ya por el lado de lo colectivo en la creación se plantea que, aún divididos por las áreas, las personas que trabajan dentro de la producción están consientes de los objetivos comunes y forman parte de la toma de decisiones en la producción de forma colectiva. Normalmente esto no pasa en la industria, pues se contrata y se paga un sueldo según la posición, pero nunca se es parte de las decisiones que la producción atraviesa.

Hablando del cine comunitario en donde la figura de la producción involucra la activa participación de la comunidad y donde se gestan narraciones que normalmente no son contadas, en la parte de gestión de recursos humanos *El churo* los relaciona con tres ideas clave:

- “Una practica en la cual la misma comunidad se apropia de herramientas audiovisuales para auto-representarse y visibilizar sus realidades” (El Churo 2021).
- “Un modo de producción horizontal y colectivo que genera y valora saberes e identidades locales” (El Churo 2021).
- “Un proceso audiovisual integral de gestión, producción, exhibición y consumo que incluye activamente a la comunidad en cada una de sus etapas” (El Churo 2021).

El cine comunitario desmonta al cine industrial en sus tres etapas de producción, ya que se piensa sin jerarquías y con pagos (si los hubiera) en forma igualitaria, así mismo el trabajo es pensado entre todos y todas para que no exista distinción, siendo un proceso de cambio y transformación social, no solo en hacer cine sino en como pensarnos desde lo comunitario y relacionarnos con el contexto social y cultural desde donde producimos.

1. Minka audiovisual

Para hablar de la producción que se llevó a cabo dentro de las tres piezas es necesario hablar de como se originó y como fue concebida.

El proyecto Minka Audiovisual fue pensado como un encuentro de especialización cinematográfica para las y los integrantes de la Asociación de Creadores de Cine y Audiovisual de Pueblos y Nacionalidades (ACAPANA), esta organización está conformada por realizadores/ras, directores/ras, técnicos/cas, y todo lo que tiene que ver con la creación audiovisual, así como, gestores culturales, cineastas, comunicadores, que provienen de distintos pueblos originarios: Saraguro, Puruhá, Pasto, Waranka, Kitu Kara, Karanki, Otavalo, entre otros.

Dicho proyecto contempla la Minka como eje central de producción, así como también el concepto ancestral que rige las relaciones de reciprocidad y complementariedad que mantienen los pueblos originarios dentro de sus comunidades, que tienen como fin la vida equilibrada entre naturaleza y ser humano.

La metodología está llevada por cuatro pilares del “Paradigma Abya Yala”:

1. Yachay o saber. Es el conocimiento que mantienen los participantes tanto en su espiritualidad como en el que hacer audiovisual.
2. Munay o querer. El querer como base para la interculturalidad en la creación cinematográfica.
3. Ruray o hacer. Es el acto mismo de la producción desde la visión de autohacerse, autoconstruirse, autorrepresentarse, en un diálogo de saberes e intergeneracional.
4. Ushay o poder. La fuerza en varios niveles de poder, es el cine como herramienta de sus capacidades técnicas.



Figura 4. Proyecto minga, 2021
Fuente: ACAPANA

La minga audiovisual comprende el desarrollo práctico y teórico de varios diálogos:

1. Ejes: Narrativa cinematográfica, fotografía e iluminación, dirección y producción, postproducción y difusión.
2. Diálogo de saberes: para abordar la cinematografía desde la parte teórica y reflexiva, aplicada a la práctica.
3. Capacidades: son los procesos de aprendizaje y capacitación cinematográfica desde el aspecto técnico y práctico.

4. Difusión: es la manera de vernos y reconocernos en el cine dentro de los propios territorios y / o espacios de los pueblos indígenas, pero también en nuevas herramientas visuales.



Figura 5. Proyecto minga, 2021
Fuente: ACAPANA

2. Contexto social y cultural de producción

Para hablar de los contextos de producción me fue necesario asistir a los lugares en donde se encuentran las mujeres y hombres que participaron en todo el proceso de producción tanto en el pre, rodaje y por último post, para así entender tanto su contexto individual como el del grupo durante en rodaje.

Creo que no es lo mismo producir en Otavalo que en Esmeraldas y tampoco es lo mismo hacerlo en la Amazonia, los contextos son diferentes, ¿por qué decimos esto? porque en Otavalo al ser una ciudad kichwa urbana hay más posibilidades, el pueblo de Otavalo ha sobresalido frente a los demás pueblos por el acceso a la educación, empleo y más, es muy conocido que las y los otavaleños ocupen lugares muy importantes dentro de las artes y el cine.

Claro que compartimos el género y la etnicidad, pero no es lo mismo ser de Otavalo que de un pueblo del sur por poner un ejemplo, qué dinámicas juegan allí, lo que creemos es que se ha incivilizado a las demás mujeres en un solo denominador como: indias o marías al final si usas anaco y blusa serás María anulando tu identidad. Muchas son las anécdotas de mujeres de pueblos que cuando usan su vestimenta les dicen que son otavaleñas, porque desde la ignorancia se cree que es el único pueblo que existe en Ecuador.

Ya en Otavalo miro que el contexto social cambia si hablamos de la directora y la actriz a las cuales nos acercamos. La primera vive cerca del centro, donde las dinámicas de transporte son por taxi o por bus, visiblemente de fácil acceso, con muros grandes que aíslan cada domicilio, para cuidar la integridad de cada uno de los vecinos, miramos el lugar del domicilio como negado a ser un lugar comunitario es más bien un espacio donde se cuida la individualidad.

Ya en el caso de la actriz de *Uyana*, me trasladé a Cotacachi, en bus, a 30 minutos de Otavalo, nos dirigimos a la comunidad de Calera donde habita Lourdes Maigua una mujer kichwa, las calles principales de la comunidad son las únicas adoquinas, ya para llegar al domicilio las calles son de tierra, un poco alejado del centro, el cerco de su casa es de palos de madera con arboles que visiblemente no está cerrado del todo, se tiene una convivencia más en comunidad por como están edificadas las casas y las distancias.

En el caso de *Sacha Warmi*, con la directora no pudimos acceder a su domicilio, el acercamiento fue en una cafetería en el sector de La Floresta, en Quito, donde asistí en bus una hora aproximadamente de distancia. La Floresta es un barrio reconocido donde viven personas de recursos económicos, entendemos la dinámica del barrio y lo que conlleva reunirse en esos lugares, es donde habitan artistas, cineastas, cantantes, donde los indígenas habitan esos espacios solo en las verdulerías o como empleadas domésticas, y en el caso de los hombres como albañiles o pintores, haciendo hincapié en que estos barrios no son destinados para nosotras, las mujeres indígenas empobrecidas, solo asistimos a estos espacios a trabajar, estudiar o hacer entrevistas.

Por el contrario, la actriz del corto que muy amablemente nos invitó a su residencia en la cual habita desde hace años. Ella arrienda un minidepartamento, al ser una mujer amazónica ha tenido que salir de su comunidad para estudiar y posteriormente trabajar en Quito. La convivencia no ha sido fácil y más si eres una mujer que vive sola, en un lugar medio alejado de toda la centralidad que ofrece la capital por temas de presupuesto, así entendemos que las periferias o los límites son los más baratos para vivir y son los destinados para nosotras.

En Esmeraldas, por otro lado, nos dirigimos a Tonchigüe una comunidad a 40 minutos de la ciudad de Esmeraldas, para hablar con la actriz del corto *Mar de Mujeres*, quien nos recibió en su lugar de residencia, en las instalaciones de la UOCE, que es la organización a la cual pertenece. Un lugar alejado de las carreteras, a su alrededor abundante flora local, la mayoría de casas que habitaban la cuadra son de bloque con zing, donde los niños corren con chaquetas en las calles de tierra. No conocimos su casa si no

más bien donde actualmente vive con más chicas de su edad y menores que viven allí para poder estudiar, la carencia es visible e invisible pero lo que nos alienta es verla a ella ser la encargada del espacio en ese momento.

Para terminar la idea de que no es lo mismo producir en un lugar que en otro, fue necesario escribir sus diferentes contextos habitacionales, solo para dar una pista de que los contextos son sumamente diferentes. Por más que seamos mujeres, dentro de esta definición hay variantes, en lo indígena y afrodescendiente también lo hay. Durante la investigación hemos conocido mujeres que han tenido sus diferentes luchas y hasta ahora siguen luchando, unas en la educación, otras por ser madres, otras en ocupar espacios, por eso es necesario salir de la comodidad de nuestras historias y empatizar con estas mujeres que viven realidades diferentes.

Por otro lado, un punto importante es la profesionalización de las integrantes de la producción del Minka Audiovisual, todas tienen carrera de pregrado y postgrado en carreras relacionadas con el cine y audiovisual, lo que no sucede con los compañeros hombres los cuales no llegan a tener ni título de pregrado y en otros casos tienen tecnologías, entendiendo que las mujeres somos las que nos hemos preocupado en mejorar nuestras habilidades de profesión, pero aún siguen siendo los hombres con mayor ocupación de cargos.

Las y los compañeros no todos viven de la producción, pues entendemos desde la experiencia que sería imposible solo vivir de eso y más si no te has insertado en la industria cinematográfica del Ecuador, donde las lógicas de trabajo son diferentes como lo planteamos anteriormente, entonces creemos que no vivir irreductiblemente de la producción a aportado a tener libertad creativa para nosotras.

Rocío Gómez recuerda con estas palabras el surgimiento del proyecto: “La idea de hacer la minga audiovisual en primera instancia fue en casa de Alberto Muenala es allí donde se empezó a pensar en la idea del proyecto que posteriormente se escribió, ese día estábamos varios de los integrantes de ACAPANA, pensando en hacer cine desde nuestras practicas” (Gómez 2021, entrevista personal).

Desde su concepción el proyecto no fue pensado en temática de mujeres como después se visualiza en su escrito, los guiones fueron previamente escritos para su posterior elección a ser filmados, algo que nos hace pensar que en el proceso es que se definió que la temática sería de mujeres.

Para entender que no fue el mismo contexto para los tres cortometrajes, en esta ocasión abordaremos cada corto en el orden de filmación. *Sacha warmi* y *Mar de mujeres* se filmaron en pandemia, mientras que *Uyana* fue filmado antes de que esto ocurriera.

2.1. Uyana

El primer cortometraje en entrar en la etapa de preproducción fue *Uyana*, que como su directora nos comento es un guion que ya estaba escrito y que se venía trabajando en él. Era parte de Rupay, que es la productora que dirige Frida Muenala junto con su padre y su hermano.

La preproducción se desarrolló conjuntamente con Alberto Muenala, y su hermano Tony trabajó el montaje junto a Frida, para ir puliendo los cortes para su final visualización en redes, en donde fue lanzado. Cabe recalcar que hasta ahora la directora con su equipo sigue en la corrección de color del corto.

Junto a su padre Frida buscaba financiar varios de sus proyectos entre estos *Uyana*, cuando se presentó la oportunidad de realizarlo con ACAPANA, que se refleja como la casa productora del proyecto. Se realizó una convocatoria interna de guiones entre sus integrantes, y fue así es como *Uyana* es elegido junto a dos guiones que estaban por escribirse.

Eliana Champutiz fue la encargada de la producción general y es la que estuvo detrás de que el proyecto postulara a los fondos públicos, que en ese momento se llamaba Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA) y actualmente lleva el nombre de Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación (IFCI).

En asamblea con todo el equipo de ACAPANA se habló del funcionamiento de las fechas y el cronograma para la preproducción. Una de las ideas era que las cabezas de áreas debían ser de ACAPANA, así es como Marcelo Chimbolema se ocupó de la dirección de foto y Berenice Benites del área de Arte, Sairy fue el que se encargó del sonido directo y también de la banda sonora de todo el corto, Alberto Muenala refleja como productor.

En el mes de julio del 2020, el equipo de producción y dirección inició con la búsqueda de locaciones en varias comunidades de la provincia de Imbabura. Se definió como locación principal la capilla de la comunidad de Turuku; coordinando conjuntamente con Inti Maigua miembro del cabildo quien fue el puente de conversación con los demás miembros del cabildo en Turuku.

El 14 de agosto se lanzó la convocatoria de casting en redes sociales, para lo que se creó una imagen, los días 25 y 26 de agosto se reúnen todas las cabezas de área para

realizar el reconocimiento de locación y definir equipos y materiales de rodaje. El 29 de septiembre tuvieron una última reunión de trabajo del equipo técnico, donde se definieron los talleristas que posteriormente darían las clases de especialización desde el 4 de septiembre, contando con 14 alumnos cada tallerista, y con una hora de clases en cada una de las cinco áreas.

Los alumnos recibieron las clases de producción, dirección, fotografía, sonido y arte, los asistentes al taller escogieron las áreas para trabajar en el corto conociendo la responsabilidad que dicta cada una de ellas en el proceso de filmación.

Frida Muenala plantea que el concepto de la minka, así como plantea el proyecto dentro del proceso de filmación, lo vivió como algo nuevo, por las relaciones que se establecieron con los demás compañeros como cabezas de áreas, al ser la primera vez trabajando juntos no tenían nociones de las áreas en que trabajaban, las reuniones previas fueron necesarias para plantear su punto de vista y qué se quería. Junto con Marcelo Chimbolema desarrollaron el desglose de planos, que cambió al llevarlo a la puesta en escena.

Frida aparte de ser directora, guionista, es directora de fotografía, esto es un plus que ha apoyó a que tenga claro como quería que se vea el corto, con Berenice se habló de la estética que se quería abordar, el altar de coca mama es muy importante, pero Frida sentía que aún faltaba profundizar en varias cosas. Los temas de presupuesto también limitaron a que se desarrolle la idea del altar que en primera instancia se quería que fuera más significativo.

Frida reflexiona sobre la autorrepresentación al respecto del cortometraje como directora y mujer kichwa, por parte de su padre, y zapoteca, por parte de su madre mexicana, y dice “no se si representé a la mujer indígena, pero si está inspirado en este mundo que conocí desde pequeña y en las mujeres de mi casa” (Muenala 2021, entrevista personal).

Durante la entrevista realizada para la investigación Frida Muenala también nos habla de los códigos que se asumen alrededor de la vestimenta, como un ritual de iniciación al portar la vestimenta con los valores que la sociedad y la cultura les han añadido. Cuando una usa anaco debe ser impecable tanto por fuera como por dentro, la idea de lo moral está muy presente, no puedes tomar o estar borracha y peor aún si usas anaco, es allí donde nuestros relatos se encuentran y empezamos a coincidir en estos temas.

Uno de los temas que encontramos es el cuidado a los cuerpos, Frida plantea que el desnudo no se debe hacer, “mostrar solo por mostrar” debe ser llevado con mucho respeto y cuidado a quien está interpretando el personaje, pues al retratar una violación es necesario echarle cabeza para pensar en como abordar el desnudo, por ejemplo en una escena de violencia de esa mujer.

El respeto es eje central en su práctica desde la dirección, uno de los ejemplos fue la relación que mantuvo con mama Josefina, la actriz del cortometraje, al ser una mujer de edad avanzada, y nos comenta cómo fue su experiencia de dirigir a una actriz natural mayor que ella, la responsabilidad que esto significaba y la relación que se tejió entre ambas.

El entorno en que se desarrolla ha aportado a ir creando una mirada propia que responde a sus prácticas en el lugar que habita, que en este caso es Otavalo, una ciudad en la actualidad kichwa-urbana, donde las problemáticas son sumamente distintas a otros pueblos que pueden compartir el mismo idioma, pero tienen carencias diferentes.

En el contexto social del pasado, Frida rescata la lucha de resistencia que se ha venido realizando como pueblos del sur global, consiente de la desigual social que viven otros pueblos originarios que comparten el suelo ecuatoriano, su memoria histórica está atravesada por su padre, que ha sido participe de los levantamientos indígenas a través de la lente de las cámaras.

Frida nos habla de la mirada patriarcal que la juzgaba por actos que cometía cuando era más joven, porque la cultura otavaleña es muy moralista y los que sufren o a los que les afecta es a los padres y madres porque se juzga la familia, “en Otavalo pienso que está cambiando, pero éramos las mujeres en juzgarnos, criticarnos y hacernos daño entre nosotras, ahora siento una hermandad entre mujeres y se siente algo distinto, se está cambiando ese chip” (Muenala 2021, entrevista personal).

Por el lado de la técnica en dirigir actores, nos comenta que Nicolás Jesús, el actor que personifica a Rafael dentro de la ficción, fue un gran apoyo porque él cuenta con estudios en este campo, el ensayo fue fundamental para los actores y desde dirección darle los matices de cómo hablar sus expresiones. Carlos que es el Cura, no es actor formado, pero le gusta la actuación y se relacionó muy bien con Nicolás, el respeto fue uno de los pilares dentro de la técnica, por así llamarlo, que Frida trabajó con sus actores y actrices.

Segundo Fueres, quien fue asistente de producción, maneja el kichwa más fluido, él aportó en repetir las direcciones para Rosa en kichwa, ya con el tiempo la confianza con Rosa había crecido para poder dar direcciones en castellano, pues el uso del kichwa

fue clave con actores naturales provenientes de pueblos, se teje una relación más íntima desde el compartir ideas y pensamientos en el idioma.

“El cine es trabajo en equipo es una *minka*, si alguna área no está bien, y no solo en el trabajo si no en la energía que tenemos nosotros, es bien feo trabajar en un entorno con energías negativas, todos los aportes ayudan mucho. Tener a mi padre y mi hermano alado ayuda mucho y me dio seguridad” (Muenala 2021, entrevista personal).

Las relaciones de producción fueron tejidas sobre la marcha de la pre, el rodaje y la post porque al no conocerse el mundo de posibilidades es infinita, y el punto de vista debía ser explorado, no solo por la directora si no por las demás personas que conformaban la producción. Entendiendo que no todas las cabezas de áreas eran de pueblos, se ha trabajado en la idea de que solo entre nosotros nos entendemos o podemos hacer cine, tal vez cayendo en una discriminación también, pero algo que no se dice es que no por ser indígena el resultado será mejor, porque así como la identidad se ha ido perdiendo del mismo modo las nuevas generaciones no es que saben lo que ha sucedido o que reclamen su memoria histórica, muchos como en el caso de Rafael niegan su propia cultura.

Recalcando que *Uyana* es el único corto que se realizó con las normas establecidas en asamblea general, por el mismo hecho de ser el primero en ser filmado, más adelante hablaremos de los otros dos cortos que formaron parte del proyecto *minka* audiovisual.

Por otro lado, al respecto de cada fotografía que se muestra dentro de la investigación, después de haberlas visto varias veces siento decir que reflejan la relación que viví con cada una de las entrevistadas, en este caso en particular la disposición del encuadre distribuye el espacio para que el film este en el medio y ese es nuestro vínculo, estamos en igualdad de condición según el cuadro, es decir, ninguna más grande que otra, las dos nos enfrentamos al film y damos la espalda a los espectadores, porque no nos importa vernos lindas o posar para la foto, esta fotografía no es para que vean nuestros rostros, pues rompe con esas ideas de espectáculo, es más así nos vestimos normalmente sin etiquetas y sin ataduras.



Figura 6. Entrevista a Frida Muenala, 2021
Elaboración propia

2.2. *Sacha warmi*

Las primeras impresiones alrededor del corto por parte de la directora del mismo es gusto por lo que se plantea, porque no es lo común que algún director o directora realizaría en sus obras, ya centrándonos en la temática central son temas que en el mundo “occidental” cuestan y peor aún en los pueblos, hablar de estos temas o evidenciar que pasan estas cosas es más complejo.

Hablando de los temas que aborda el corto, Patricia Yallico acentúa que a ella le gusta provocar al espectador, asumiendo que cada espectador asume lo que ve desde sus propios contextos, dando como resultado emociones que pueden ser rabia, coraje, alegría, entre otras. Ella dice que debes provocar algo que no se quede en lo tibio, que para ella con el hecho de provocar algo ya es una ganancia. “Es un cine que no complace a nadie” (Yallico 2021, entrevista personal).

Pensando en las comunidades indígenas donde el corto fue proyectado y las múltiples reacciones pasan por el asombro, el asco, el miedo y varias sensaciones, es necesario plantear estos temas desde las comunidades para que se vaya evidenciando por allá, donde no se habla de esto y aún peor cuando se lo mira representado. Se busca generar un debate en las comunidades alrededor de estos temas, porque se han invisibilizado creyendo que no pasan y generando más violencia y xenofobia.

“Las violencias que nos atraviesan a nosotras las mujeres y más por indígenas son cosas que venimos acarreado desde hace décadas”, comenta Patricia son temas que aborda dentro de sus cortos. Este no es el primer corto con estas temáticas, para ser más precisos este un *remake* de un guion que filmó cuando todavía era estudiante en INCINE. Esa ocasión no lo dirigió ella, por una metodología que se trabaja dentro de la institución en que la o los guionistas no dirigen sus propios cortos.

El guion habla de la comunidad y de espiritualidad, entonces al dirigirlo otra persona que no tiene claro y que más aun no cree en estas prácticas, la esencia cambia y se direcciona por otros lados, no en el mal sentido, pero se plantea otro punto de vista del guion.

Patricia se encargó de las áreas de dirección, producción, guion. Al hablar de las relaciones que se generaron dentro de la producción entre mujeres, ella habla de Rocío Gómez que fue la directora de arte, con la que se conocen años atrás, y tienen la confianza de trabajar juntas, porque se espera que vayan ocupando más espacio alentándolas en asumir estas áreas para generar encariñamiento entre nosotras en estas áreas. “No es que nosotros no queramos o no podamos, es que nos han metido en la cabeza desde hace diez mil años que no podemos que no es nuestro derecho que no nos corresponde, que nuestras historias no valen, que no se necesita vernos en las pantallas” (Yallico 2021, entrevista personal).

A través de toda esta opresión que hemos vivido, hemos naturalizado todo esto y hasta ahora creemos que no podemos, pero está en nuestras manos realizar nuestras películas, donde ocupemos pantalla con nuestros cuerpos, rostros, tonos de piel, y las distintas geografías que poseemos, para que no solo nosotras sino las demás mujeres que vienen caminando se puedan verse en cuadro, sostiene Patricia.

Patricia mira esto como un reto o como una ruptura de cómo los otros nos miran, un ejemplo de es que cuando hacemos una obra los comentarios son: “lo técnico falta”, y así como dice ella que todo el tiempo nos están mirando de que pata cojeamos, pues se piensa que no podemos hacer este arte, podemos hacer mas cosas con las manos como artesanías pero no cine: “disputar esos espacios me parece interesante, eso es trabajo propio de cada persona, en asumir primero y después de creérnosla nosotras, e ir trabajando con la gente con la comunidad y la organización” (Yallico 2021, entrevista personal).

Las demás relaciones que se lograron se basan en la confianza que se tienen por los años de caminar juntos dentro de la realización, esta relación da posibilidades de hablar honestamente. “Yo soy muy agresiva en mi trabajo en todo en realidad, y esa actitud te sirve porque te permite sobrevivir, yo vengo de vivir en la costa donde están los negros, los manabas, donde se mandan a la mierda gritando y tú te agachas o les respondes” (Yallico 2021, entrevista personal).

Por otro lado, entender que un mayor número de realizadoras mujeres no garantiza un mayor numero de películas que trabajen con los conceptos de empatía por ser mujeres.

Nos han usado a las mujeres para reproducir el machismo y perpetuarlo dentro los hogares y seguir sosteniendo el sistema que nos dice: “Nos sirves para servir”.

Ya en el área de dirección de actores, habla de la relación con Viviana García, la actriz que personifica a Sisa dentro del corto, “ya sabe que antes de tocarle el cuerpo le digo pilas, por más que seamos compañeras hay un proceso y el respeto al cuerpo” (Yallico 2021, entrevista personal).

La preproducción se trabajó con puestas en escena una semana antes de filmar, no fue de todo el guion, pero sí con varias escenas con la intención de buscar lo que quiere el personaje. Hay un acercamiento con la historia, Patricia comenta que puede trabajar con gente que no conoce pero que siempre intenta conocerla antes y preguntar qué pasa, qué sientes o qué no sientes.

Con la pandemia los cambios no se hicieron esperar como las locaciones donde iba hacer filmado, la primera opción era en el Tena con una convocatoria abierta con las autoridades locales para vincularlas al proceso y como estrategia de generar recursos para el equipo. Todo esto se cayó por la pandemia, y los tiempos debieron ajustarse. Al ser recursos públicos la organización debía entregar resultados entonces se volcó todo a la organización que trabaja en el territorio de la Amazonia y se le planteó el proyecto a los dirigentes quienes aportaron en preproducción, para que ellos convoquen a la gente y el lugar donde se iba hacer.

Sacha warmi se filmó en noviembre del 2020, en 6 días, con el guion ya escrito, y los integrantes de ACAPANA como cabezas de área que iban a acompañar el rodaje. El equipo ya tenía nociones de fotografía y varias cosas, porque ya habían tenido talleres específicos.

Rompiendo los estereotipos, este corto representa las complejidades que tenemos como mujeres indígenas y las cosas que nos pasan en la vida real en donde frecuentemente hay violencias y violaciones.

Ya en el rodaje, Patricia Yallico explica que no es lo mismo trabajar con actores naturales que con actores más experimentados, y en el caso de *Sacha warmi* ella trabajó con actores que ya tenían camino, donde el tiempo de grabación se adecua según las necesidades de cada proyecto, siempre mirando como están estructurados los planes y los tiempos. El presupuesto también juega un papel importante porque no puedes alargarte más del tiempo que cubre la producción.

Del proyecto Minka sale *Muyuy* que es otro de los proyectos que ACAPANA lleva, en este caso *Muyuy* al ser un semillero de nuevos cineastas hacedores del

audiovisual plantea otras problemáticas y necesidades, estos dos proyectos son la base de la escuela que plantea ACAPANA para incentivar a más personas de pueblos y nacionalidades a ser participe de este arte en nuestro país.

Por lo tanto, la minka siempre es el eje central de producción, Patricia comenta que, a la hora de convocar, la Confederación de Nacionalidades Indígenas de la Amazonia Ecuatoriana (CONFENIAE), en el caso de *Sacha warmi*, y en que ellos tomen decisiones de donde hacerlo, de elegir quienes asistirán, eso ya es una minka. Además, que los compañeros y compañeras acompañen con sus conocimientos también es minka.

La técnica en actuación que Patricia aplica es hablarles y explicarles aquí pasó esto, tu vienes de esta experiencia anterior, “si no tiene experiencia de violación como hacer para que esa sensación se lleve a la pantalla, también cuando no has tenido esa violación sino otro tipo de violencia, se indaga en sus propios dolores” (Yallico 2021, entrevista personal).

Por otro lado, creemos, en qué sentido para representar la violencia es necesario revictimizar a la víctima, indagando en sus dolores y volverlos a traer al presente si esa persona aún no ha sanado, y peor aún, usar la violencia para representar la violencia en pantalla. La comunicación entre las partes es necesaria para poder tejer el vínculo de confianza y cuidado que se necesita para este tipo de escenas donde el cuerpo está siendo usado para representar una violación.

“Trabajo temas muy complejos y son abordados muy crudos, porque yo vengo de una realidad que he vivido crudo, yo no voy a estar suavizándolo, pero si voy a querer representarlo lo más parecido a lo real”, sostiene Patricia (Yallico 2021, entrevista personal).

También creemos que la empatía entra a ser fundamental en estos casos, porque escribirlo es fácil, de algún modo, pero hacerlo es otra cosa. Ponerte en el lugar de la persona que lo está realizando, porque decirle lo que tiene que hacer es fácil pero ahora hacerlo es complejo, peor aún si es algo tan delicado como una violación, pienso que primero es lo humano y después la película o corto, no puede ser justo que por lograr la película se pase sobre las personas y más aún si se abordan temas que nos interpelan a nosotras como mujeres. Por lo tanto, es entender el trasfondo que tienen estos personajes y el daño psicológico que esto puede causar, en este sentido acompañar y sostener se vuelve una tarea más amplia que no contempla solo el tiempo de filmación sino un antes y un después de lo grabado.



Figura 7. Entrevista a Patricia Yallico, 2021
Elaboración propia

Al respecto de la figura 7 fotografía tomada desde mi punto de vista en la entrevista a Patricia, que se dio en un contexto exterior y complicado para ser íntimo. Así mismo, vemos a la directora ocupando cuadro y enfrentada a su obra, se sienten las respiraciones profundas, es un momento en el cual siento que debo alejarme un poco y observarla a ella en sus reacciones y miradas. Mirar su obra debió ser como leerme e ir viendo equivocaciones y aciertos o preguntarte dentro de la cabeza ¿por qué hice eso? o ¿por qué no hice aquello? Una cosa es verlo sola y otra es verlo conmigo al lado. Desde mi experiencia, siento que la mirada juzgante no solo es hacia mi ser, sino a mi obra, ya en la fotografía, Patricia trata de tapar su mirada con la mano tal vez para sentirse más segura, yo me siento distante a ese momento y ese espacio, por eso ni aparezco.

2.3. *Mar de mujeres*

Este corto es el único de los tres cortos escrito y dirigido por un hombre que forman el proyecto Minka Audiovisual, desde la concepción de la idea y su posterior escritura fue pensado y escrito por un hombre su director Kvrvf Nawel quien es parte de ACAPANA y actualmente parte del directorio del mismo.

En esta investigación no se ha hecho un acercamiento de entrevista hacia el director del corto, porque como su nombre lo indica buscamos nuevas miradas desde la producción y representación de mujeres indígenas, lo cual nos ha hecho replantearnos el lugar de enunciación y el punto de vista de sus realizadoras y realizadores.

De la misma manera esta crítica se relaciona con la influencia de los hombres como productores de las representaciones de la mujer, entendiendo que los medios, la historia de arte están en manos de hombres que ocupan los puestos de mando, y donde la

imagen de la mujer es vista como objeto gracias a los hombres que así lo representaron en años anteriores y se sigue reproduciendo (Kuhn 1991).

Por otro lado, pienso que seguir reproduciendo lo que piensan los hombres de las mujeres, así estos sean hombres indígenas pensando en mujeres indígenas, debe ser puesto en tela de duda, porque sería darles protagonismos dentro de una investigación que plantea ser crítica con los procesos y resultado de dichas piezas audiovisuales.

Entendiendo mi postura, me dirijo hablar con Antonella Proaño, mujer afrodescendiente y tutora del guion *Mar de mujeres*. Antonella comenta que las ideas que trabajo junto con el director no están y usa la metáfora de mirar a través de un espejo en el cual se ve y todo está distorsionado: “En un inicio yo les iba a dar clases de actuación y género, porque a través de herramientas que trabaje con ellas, desde el cuerpo nos sentimos muy identificadas a lo que se siente ser una mujer que sigue siendo abusada” (Proaño 2021, entrevista personal).

Las palabras de Antonella están llenas de emoción por volverlas a ver a través del filme, pero dice que le hubiera gustado acompañarlas dentro del proceso de filmación, porque entiende que no es fácil la temática que aborda *Mar de mujeres*. “Todas las mujeres tenemos nuestras historias y hemos sido vulneradas independientemente de donde seas, si eres rural o de ciudad” (Proaño 2021, entrevista personal).

Las violaciones en todos sus niveles son algo que venimos viviendo desde nuestras ancestras, pensamos que la violación es un tema que nos atraviesa como mujeres y debe tener el respeto necesario y no ser tomado a la ligera, son temas que nos importan y debemos tomarlo con pinzas para no caer en lo superficial y en la revictimización de las mujeres que hemos pasado por esto.

Antonella comenta que en un inicio se la buscó para ser la protagonista, por el avanzado estudio y dedicación que tiene hacia la actuación, comenta que ya dio de su tiempo para el desarrollo de ese personaje, seguido de eso se la puso en el área de los talleres de actuación relacionado con temáticas de género, violencia, empoderamiento de mujeres. Estuvo en la preproducción, donde asistía junto el director, los fines de semana, a la casa donde habitan las mujeres que forman parte de la Unión de Organizaciones Campesinas de Esmeraldas (UOCE), convivían con las chicas, ella comenta que dormía con ellas.

Antonella se reconoce como una mujer profesional, que también ha sufrido estas opresiones y violaciones, entonces podía compartir desde ese lado. Comenta que para trabajar estas temáticas es necesario preparación porque se estaban acercando a mujeres,

entre niñas y adolescentes, que nunca han estado en estos espacios. Plantea que el respeto es primordial al momento de acercarse porque estás tratando con temas que son del alma, “es cierto que están escuchando un guion pero la persona que lo lea le puede traer cosas de su pasado o de sus mismos abusos que ha vivido” (Proaño 2021, entrevista personal).

Para Antonella el primer paso es que la vean como una amiga, compañera que también pasó por esas cosas, que también tiene sus conflictos internos y que, gracias a la actuación y el cine, que le han servido como terapia, ha podido seguir. Sentimos que la sensibilidad de estos temas no está solo en la pantalla, ni fuera de ella, sino más bien en que cuando hablamos de estos temas y nos conectamos, las lagrimas empiezan a correr en nuestras mejillas, porque nos duele a ambas lo que nos pasó y lo que sigue ocurriendo. La distancia de la entrevista no permitió podernos abrazar en un instante tan sensible como el que escribo.

Antonella no fue parte del rodaje ni de los talleres que el proyecto contempló, y con la llegada de la pandemia las fechas y demás cosas de producción cambiaron y se modificaron, por esta razón no se la tomó en cuenta a pesar del tiempo de trabajo que había dedicado, ni siquiera en lo económico.

Como investigadora siento que el proceso de producción dentro del cortometraje ha sido violento en varios aspectos, ya después de haber conversado con la gente que participó dentro de este y los demás cortos, entendemos que tanto el trato a los actores y demás cosas que se hicieron sin consultarles y sin previo aviso los pone en esta posición. A estas alturas me cuestiono en que manera se puede filmar una violación y al hacerlo se está generando violencia sobre las actrices a las que se las considera no profesionales, a las que se considera aprendices y se las obliga hacer cosas que no quieren.

Antonella habla que el director era impaciente con estas mujeres, pero sentía que ella podría equilibrar esta relación mientras que ella estuviera allí, algo que a la final no pasó: “aunque me daba mi espacio, venía el director con esta idea que ya quería que sean las megas actrices” (Proaño 2021, entrevista personal).

Antonella explica que para trasladarse a la comunidad de las chicas en Galerita, tomaba el bus, a veces le tocaba a pie, a pesar de la distancia la bienvenida que recibía bastaba, “hacíamos lecturas del guion, en lo que yo cambié varios diálogos porque eran demasiado fuertes y mecánicos, yo trabajé con ellas si estos diálogos les gusta o no les gusta, que lo hagan hacia ellas y las estaba preparando, porque todo el tiempo estaba con la idea que las iba a acompañar” (Proaño 2021, entrevista personal).

Luego de haber sostenido la entrevista con Antonella, coincidimos en que no es necesario mostrar la violación para que se hable de violación, porque el cine tiene múltiples formas de mostrar. Otro ejemplo es el desnudo que realizó la protagonista, cuando lo tenía que hacer ella no quería y se sentía mal, y en ese momento el poder del hombre director te obliga a hacerlo en contra de tu voluntad, vendiéndote la idea de que así es el personaje y más palabras para convencerte, en qué sentido este tipo de cine obliga a las mujeres hacer cosas que no quieren.

El punto de vista llevado en el corto es de un hombre que te está diciendo: así se viola a las mujeres, así nos comportamos, nos vestimos y así reaccionamos, sexualizando a la mujer afrodescendiente al mostrarse con un vestuario que también fue impuesto, donde creemos que hay otro tipo de violencia.

Por el lado económico, a Antonella no se le pagó por su trabajo que consistió en tutorías de guion, actuación y varias actividades adicionales que desarrollaron. Los viáticos no fueron cubiertos hasta el día de hoy, ¿dónde está el dinero del trabajo no pagado de esta mujer? Esto no solo pasa aquí sino en muchos trabajos donde se aprovechan de nosotras y no nos pagan lo que merecemos, aunque nosotras tengamos más estudios los hombres terminan ganando más o son los que siempre están en cargos más altos, para así usar su poder sobre nosotras.



Figura 8. Entrevista a Antonella Proaño, 2021
Elaboración propia

En la entrevista que hicimos para esta investigación, con Antonella fuimos críticas al respecto de la distancia geográfica que nos separa, ahondando en el tema podemos decir que es por la falta de recursos económicos que no permitieron vernos y abrazarnos en momentos difíciles que atravesó la entrevista, pero por más lejos que estemos mirar el

filme nos conmueve de algún modo. Tal vez nos incomoda, pero verlo juntas me hace sentir menos peor, al ser una captura de pantalla y al estar las dos dentro de cuadro, siento que ambas nos ponemos del lado de la víctima y somos empáticas con lo que le sucede, a nosotras las tres nos están violentando y nosotras miramos lo que sucede con ganas de dejar de ver.

Para finalizar reflexionamos alrededor de estas comunidades que han sido abusadas por años, no solo a las mujeres sino en general, y, solo por el ego de tener registrado, creemos que no son temas del azar son temas que mueven cosas y personas, para llegar a unas cortas conclusiones: que el trabajo primero es humano y después viene la técnica, como lo es la cámara, buscando juntar todo para así desarrollar una conciencia colectiva. A si mismo creemos que a pesar de que se tiene el discurso a favor de las mujeres, tanto en el guion como en la temática, ya dentro de la producción no se aplica y se usa a las mujeres que participaron solo cuando se necesita de ellas, para después ser olvidadas. Por esta razón, la producción patriarcal encabezada por un hombre usufructúa de las mujeres y su representación tanto de género como de etnia, y tiene como resultado el apropiamiento de determinados objetos simbólicos para su uso.

3. La doble exclusión por mujeres y por indígenas

La energía masculina es dominante dentro de la sociedad que ha normalizado tales estructuras y el cine no es la excepción. Se nos sigue negado el espacio de la dirección y más áreas dentro del cine, si nos acercamos a ver la presencia de mujeres dentro de los cortos que estamos analizando constatamos lo siguiente:

Tabla 1
Fichaje de participación de mujeres en los cortometrajes

5 áreas de la producción	Nombre del corto	Mujeres en la producción	Mujeres dentro de la actuación
-Dirección -Producción	Uyana	1 dirección, 1 arte	1 protagonista principal, 1 secundaria
-Arte - Fotografía	Sacha warmi	1 dirección, 1 arte	1 protagonista principal, 1 secundaria
- Sonido	Mar de mujeres	1 producción, 1 arte	1 protagonista principal, 1 secundaria, Varias mujeres de extras (es el corto que muestra más mujeres)

Fuente: ACAPANA

Elaboración propia

Es decir que por más que la temática sea de mujeres no se hace un esfuerzo por incluirlas dentro de otras áreas, entendiendo que 5 son las áreas a ser desarrolladas y solo 2 de ellas son ocupadas por mujeres. El 80 % de áreas dentro de la producción sigue

ocupado por hombres, y en el área técnica, especialmente, donde el 100 % de sus miembros son hombres. Ya en la actuación las mujeres ocupamos los papeles principales con un 100 % pero en personajes secundarios también hay presencia de hombres.

Entonces entendemos que estamos frente a un cine o audiovisual hecho en su mayoría por hombres y que filma en su mayoría a mujeres, es como contradictorio el tema de la exclusión si estamos diciendo que nos excluyen por ser mujeres y por ser indígenas, en qué sentido se puede hablar de inclusión o integración a la mujer si esta se da solo en la imagen, pues se sigue teniendo la idea de que meter más mujeres en pantalla es ser integrador o inclusivo.

Hablando del corto que más mujeres muestran podemos decir que está lleno de mujeres, pero ¿en qué sentido estas mujeres, que se muestran, han tomado decisión o han tenido voz o voto en la historia o sobre sus propios cuerpos al momento de ser utilizadas o mostrados?

Las mujeres buscamos una inclusión más consiente en la toma de decisiones, tanto en lo técnico como frente a cámaras, y aquí se aplicaría el lema de las mujeres “nada sobre nosotras sin nosotras”, porque se escriben historias, se hacen películas, se hacen leyes sobre nosotras, pero sin incluirnos y al final se nos usa para justificar su discurso dentro de imagen, dentro de las leyes y dentro del sistema. ¿En qué sentido los cortos que abordaron la temática de la mujer están siendo utilizados por la “moda”? Decimos esto porque está temática que no es de ahora sino de siempre y está siendo utilizado como un discurso llevado por la novedad del momento.

Así como no es lo mismo ser mujer que ser mujer indígena, entendiendo la doble discriminación o triple en ciertos casos, entendemos que la mujer tiene discriminaciones por el simple hecho de ser mujer, y esto repercute en todos los ámbitos en los que nos desarrollamos, ahora, ser mujer y “encima” indígena representa una doble discriminación, y si le sumamos una discriminación económica, puesto que sabemos que la mayoría de mujeres indígenas viven índices de pobreza muy altos, se hace urgente pensarse desde el cuerpo y en el espacio donde se viven estas realidades y es necesario con ello fortalecer una construcción consiente de la identidad y género que compartimos.

4. Encariñamiento en la producción y realización a partir de mi auto etnografía

Iniciaré diciendo mi nombre el cual me representa sinceramente. Soy Toa, la última de siete hermanos. Vengo de una familia migrante indígena radicada al sur de Quito. Mis estudios básicos los realicé en instituciones públicas, el bachillerato lo terminé

a distancia por motivos económicos. Me gradué en un colegio Intercultural bilingüe porque desde mis inicios educativos ha estado latente la búsqueda de mi identidad como joven indígena del pueblo Puruhá. Filmé mi primera película a los 12 años en un proyecto del cual fui parte gracias a fundaciones gubernamentales. Después de este pequeño acercamiento, mi sentido sobre el cine despertó y sentí la inquietud de aprender aun más. Debido a la condición social que vivía pensé que sería imposible, sin embargo, después de algunos años conseguí una beca para estudiar cine. Es difícil estudiar y ser madre, la carga mental y física que eso representa, y más cuando eres la única que sostiene esa responsabilidad, las críticas abundan por vivir en una sociedad patriarcal que libera de toda responsabilidad al padre y condena a la madre, por seguir sus sueños con hijos a cuestas. No pretendo romantizar la maternidad porque no es nada fácil, llegar a la casa después de un día de filmación suicia y oliendo mal para después hacer la comida, revisar los deberes de tu hijo, cuidarlo, bañarlo, para después si es que tienes fuerzas y tiempo ponerte hacer tus tareas a la madrugada porque no puedes darte el lujo de perder la beca de estudios. Mas o menos así fueron 4 años de mi vida, y con la presión constante de que dependes de las notas y la asistencia para poder seguir ocupando esa plaza de becada tan cotizada. Recuerdo que la exigencia era tan grande que nunca falte a clases, iba hasta enferma, con o sin dinero para almorzar, porque entre becados nos juntabamos para ir al mercado cercano a comer, ahí todo era más barato y así podríamos tener que comer cada día. La carga horaria de estudios era como de un trabajo.

Entiendo que hubo un tiempo, y hablo en pasado porque ahora ya no, donde los indígenas eramos la cuota étnica dentro de prestigiosas universidades, en donde nos codeabamos con personas que tenían resuelta su vida, donde la desigualdad de condiciones era enorme y se evidenciaba todo el tiempo. Tengo que reconocer que estando dentro de tales Universidades no sufrí discriminación por mi condición de etnia, tal vez para ellos y ellas era cool que yo vistiera de tal o cual modo, en lo que sí sentí discriminación fue por ser mujer, porque era muy bien sabido que dentro de la carrera eramos un numero tan reducido de mujeres, tres para ser exacta.

Yo entiendo completamente que estudiar cine siempre ha sido para los y las privilegiadas, el punto de partida para mí fue la fotografía y el sonido, en ese momento no entendía nada de eso, ni el porqué elegí esa carrera. Tal vez porque me gustaba en ese entonces y hasta ahora lo hace, pero ahora me cuestionan esas cosas. Tal vez elegí eso para estar detrás de cámara, porque no me creía capaz de verme en cuadro, pensaba que mi forma de hablar o la forma en la que me veía no iban dentro de las historias de los

compañeros y compañeras. Nunca hubo un personaje como yo, casi siempre las historias eran “existenciales”, así mismo como esa nueva palabra que escuchaba y no sabía que significaba, a veces no entendía el conflicto, tal vez porque mis necesidades y sueños eran y son otros. Tuve que aprender la lógica de hacer cine desde los privilegiados, con un sistema patriarcal y colonial, porque no había otra forma en ese momento.

Mis ansias por entender el mundo de las imágenes me llevó a Argentina y allí seguí con mis estudios, especializándome en la Realización Audiovisual. Allí pude moldear mis primeras obras, escritas y dirigidas por mí. Mi subjetividad me ayudó a crear un cortometraje, *Virtual Mama*, 2019, con el que fui invitada a compartir la proyección y posterior charla en la biblioteca popular de las mujeres en Tandil- Argentina. Pienso que hay mucha gente que no le va a parecer mi modo de crianza, el porqué de mi ausencia cuando me fui a estudiar en Argentina, no pretendo contarles mi vida, al fin y al cabo, no entenderían las cosas que me llevaron a ausentarme, pues creo firmemente que solo mi hijo entiende lo que hago y sabe que todo esto es por los dos.

Así es como empecé a hablar con voz propia, a mostrarme frente a la cámara, que tantos años me ha sido negada, para mí es un ejercicio de auto exploración. No ha sido fácil ser la mujer que mira y es mirada, trabajo en eso todo el tiempo. El viajar y salir del país me ayudó a poner en palabras mis ideas sobre el cine, también a ver con otros ojos mi realidad. Soy una mujer que entiende la desigualdad en la que vive y es algo que he buscado cambiar en mi vida, todas las dificultades y oportunidades que he tenido me han hecho sensible a crear y escribir historias de cosas que me gustan y me importan.

Desde entonces la vinculación entre cine e identidad me resulta sumamente interesante de indagar en mis obras o en las áreas que trabajo. Recuerdo que en el camino recorrido me encontré con personas que pensaban que no lo iba a conseguir, primero por ser mujer, después por ser indígena y por último madre. Para mí la educación ha sido mi arma de lucha y resistencia para modificar mi vida, pues soy la heredera de las historias de lucha de mis antecesoras, por lo tanto, hacer investigación desde mi contexto de género relacionándolo con el audiovisual y la identidad me ha llevado a plantearme preguntas y ser crítica hacia lo que miro y en como soy observada. Del mismo modo plantear la auto etnografía como metodología de escritura me ayuda a plantear mi punto de vista no solo en lo audiovisual sino en las palabras que aquí escribo.

Como mujer pienso que hay que empezar a contar nuestras historias sin que nos den contando, para visibilizar lo que somos, runas y no runas, así compartir nuestros sentires y pensares, que queremos mostrar de nuestro cuerpo y que no, salir de la

subyugación del director hombre que se sigue tomando nuestras historias y dolores para descontextualizarlos, y tal vez hasta minimizarlos, porque el cine aparte de ser un medio narrador, para nosotras es un medio de denuncia contra esos poderes que nos quieren silenciadas y nos tapan los ojos, por eso es necesario hacer cine desde nuestras miradas.

Las mujeres antes producían y ahora producimos con todo lo que conlleva ser mujer en este mundo patriarcal, que todo el tiempo nos hace creer que no podemos, pero aún más peligroso es que nosotras mismo lo decimos porque está tan interiorizado o, como decimos, está metido hasta en la medula de hueso, que no podemos. Ya superando esta difícil barrera nos atrevemos a hacer cine y audiovisual.

Por otro lado, producir con menstruación no es nada fácil, pero hay cosas bonitas como ser más sensible a ciertas cosas o sonidos. Algo lindo de ser mujer es que cuando tenemos varias mujeres ya sea en rodaje o en cualquiera de las etapas de producción audiovisual nos alineamos de alguna manera en nuestra menstruación, es decir, coincidimos en la menstruación, una está por terminar y la otra empieza y así es como la energía femenina inunda los set, las locaciones, para sentirnos juntas y acompañarnos en este proceso de producir con menstruación.

Otra cosa importante es que varias de las mujeres integrantes de ACAPANA compartimos la maternidad, producir desde la maternidad ha representado una dura lucha, tanto personal como frente a la sociedad. Las mujeres que producimos siendo madres también sufrimos discriminación, porque tenemos que velar por otra vida y no podemos pensarnos individualmente. Otra de las discriminaciones es que creen que no podrás hacer varias cosas por tu condición, una de esas es el uso de la fuerza al cargar una cámara, por ejemplo, porque es pesado y no podrás, pero si somos capaces de parir wawas y cargarlos como no vamos a poder, esa es la respuesta que doy ante eso.

Nosotras las madres realizadoras creamos desde nuestras realidades y vivencias; al ser madres jóvenes, la mirada patriarcal está sobre nosotras todo el tiempo, porque nosotras nos enfrentamos a estudiar, educar y trabajar porque es una responsabilidad que asumimos con gran dificultad, y más cuando somos solo las madres que sostenemos una vida, y me refiero a las mal llamadas “madres solteras”, pensamos que no es lo mismo ser mujer, indígena, madre joven, insisto en estas denominaciones porque en el transcurso de la investigación me encontré con varias mujeres que compartimos esta condición.

Cuando estamos participando en procesos de realización, los wawas quedan al cuidado de familiares o de alguien más, porque asumimos los diferentes espacios como necesarios para desarrollarnos como madres, mujeres y realizadoras del cine.

Entendiendo que hay espacios donde se puede compartir con los hijos y otros no, porque si vamos a trabajar requerimos del espacio y tiempo, sin romantizar la idea de que trabajamos con los wawas a cuestras, porque si bien es cierto que trabajamos y estudiamos con los wawas, también es cierto que hay que tener el respeto necesario hacia nuestros hijos y hacia nosotras. Cada parte de nuestra vida necesita de tiempo, atención y cuidado, porque no podemos ser las “súper mamas” que el patriarcado ha creado, que pueden con todo: los wawas, el trabajo y más, y terminas trabajando el doble sin otra opción ni retribución. Estas ideas van respecto a que busquemos un cuidado propio y que a veces también necesitamos nuestros espacios sin los hijos, sin que eso nos haga malas madres.

Lo hermoso y difícil de estas decisiones es que buscamos un equilibrio en la vinculación de mujeres madres realizadoras en el quehacer audiovisual, donde se encuentren varias miradas y se plantean estas problemáticas desde su transversalidad, para ser críticas de nuestras vivencias y empezar a pensar en nuevas dinámicas de relacionarnos con más mujeres que comparten las mismas opresiones o violencias, sin caer en la victimización y romanización tanto de la maternidad como de las violencias.

Capítulo tercero

La representación de mujeres indígenas a través del guion

1. Narrativa para lo representacional

En el estudio de las estructuras narrativas de los tres cortometrajes encontramos que fluctúan alrededor de un principio y un final, donde estos estados se encuentran en equilibrio dando resultado un guion aristotélico, las protagonistas desarrollan acciones que provocan rupturas del status quo porque no terminan en el final feliz que normalmente nos venden, también porque rompe con el papel de la mujer con su vínculo amoroso heterosexual (Kuhn 1991).

Esta postura establece un vínculo al proceso mismo de la producción y viene a ser el significante. La narrativa que se ha ido creando alrededor del guion como cineastas y creadores de pueblos y nacionalidades se ha reducido a temáticas impuestas por el estereotipo blanco mestizo.

Una anécdota que se relaciona con lo que venimos hablando anteriormente tiene que ver con el pitch del proyecto Minka Audiovisual, donde uno de los jurados había cuestionado las historias que iban a ser filmadas, planteando la siguiente pregunta “¿Por qué están haciendo esto cuando hay cosas más importantes?” Volviendo sobre la idea de encajarnos podemos decir que definitivamente hay temas importantes, pero que a nosotras como productoras y realizadoras lo que nos importan son estas cosas.

¿Por qué se cree que la violencia a la mujer no puede ser un tema importante? Para lo que nosotras respondemos que es un tema tan normalizado que se sigue creyendo irrelevante. Cabe recalcar que el personaje que planteó la pregunta es un hombre, que cree que puede cuestionar lo que nosotras venimos viviendo años, porque son nuestras historias y parten de nuestras vivencias. La idea es contar historias y a través de ellas hacer un cambio, y que tal vez más mujeres se sientan representadas al verse en la pantalla y que a su vez debatan y cuestionen a los propios y extraños.

2. Temas

La sociedad nos ha encuadrado y ha determinado cuáles son los temas que podemos abordar, limitándonos a que siempre hablemos de lo que ya se espera de

nosotras, esto por señalar a los jueces y las dichas convocatorias gubernamentales que son necesarias para producir nuestras películas.

Las mujeres indígenas cineastas abordamos estos y otros temas que pasan dentro de las comunidades, como la violación, la violencia, la religión, la identidad, y dentro de las narrativas estos temas se relacionan entre si y se mezclan para dar un resultado no esperado.

Les decimos a los hombres y mujeres que cuestionan los temas abordados dentro de nuestras narrativas: “señores y señoras a las mujeres indígenas nos violaron y nos siguen violando”. Solo dentro de esta investigación, y sin dar nombres, podemos decir que la mayoría de las mujeres a las que entrevistamos para la realización de la presente investigación, así como la autora de la presente tesis, hemos sufrido algún tipo de violencia.

2.1. Uyana

Sinopsis de Uyana: Es un drama social que mezcla la identidad y la religión en la disputa del espacio, tanto espiritual como el material que hace posible la convivencia de los dos mundos, donde Coca Mama y el Cura del pueblo se enfrentan para definir su poder, y donde el Cura se ve obligado a pagar sus deudas morales a manos de esta mujer diosa llamada Coca Mama.

Para Frida Muenala el habitar tanto la ciudad como la comunidad ha sido fundamental dentro de sus temas, por ende, vincula ambas en sus guiones:

El primer pensamiento que me surgió fue en una tarde en Ibarra y empezó a sonar la campana de la catedral y sentía que era demasiado ese sonido y empecé a imaginarme como sería si ese sonido se volviera prolongado, como afectaría el alrededor de la ciudad y que originaría eso. La primera idea era el diablo y el cura, le converse a mi papá la idea, y él me sugirió que en vez del diablo pensara en imágenes femeninas de la cosmoexistencia andina y me puse a investigar. (Muenala 2021, entrevista personal)

Ya en el relato de Frida encontramos una influencia masculina que la ha encaminado a escribir acercándose a su feminidad, entendemos que el camino a pensarnos y a ser consientes de plantear nuestras historias es un camino difícil para nosotras mismas, pero es necesario empezar, aunque sea con un empujoncito y empezar a escribir historias que nos traspasen en todos los sentidos, no solo para mostrar y ganar premios, sino que nos cuestionen el cómodo punto de vista.

La mayoría de escenas descritas dentro del guion se dan lugar dentro y fuera de la iglesia, siendo este el centro de disputa de poder. Como sabemos la mayoría de iglesias fueron edificadas sobre lugares sagrados para los pueblos originarios en donde fue borrada su materialidad, pero no su memoria ancestral la cual sigue presente en las wakas o sitios sagrados.

Las evangelizaciones forzadas fueron necesarias para la imposición del dios hombre y blanco, totalmente diferente a nosotros y nosotras, un dios castigador que tiene sus representantes hombres sobre la tierra, que serían los curas.

Dentro de las comunidades indígenas la iglesia como institución pensada siempre en ocupar el centro de los pueblos, ya en ciudades más grandes siempre está en la plaza central, que es cuadrada, y tiene de un lado está la iglesia, como el poder de dios, y al otro el poder del gobierno. Esta plaza central es el lugar donde se juntan los poderes que rigen la sociedad.

Hablando de poderes, el poder de los hombres sobre las mujeres en la iglesia, como institución y lugar, es claro, son hombres los que sirven al “señor” que también es hombre, ellos mandan y son ellos los que dictan las reglas dentro y fuera del espacio, en como se debe ser buen cristiano y en castigar a los pecadores. Fuera de este espacio son quienes dicen como vivir en la familia, dentro del hogar, como ser buenos padres y madres, entendiendo que ellos nunca serán padres (lo que se supone el celibato, algo que tampoco se cumple del todo), como ser buenos maridos entendiendo toda la contradicción que esto representa ya que ellos nunca han vivido esto.

El guion plantea la confrontación entre una mujer y un hombre por el espacio espiritual, esta mujer que viene a ser una diosa, representa una mujer segura de si misma, empoderada desde su sabiduría y de lo que representa. Las mujeres diosas han sido borradas de la historia y aún más si es una mujer indígena diosa que interpela al poder de la iglesia, la mujer como protagonista de su propia historia.

La mujer diosa personificada en una warmi que camina y habla contraponiéndose a la virgen, que todo el tiempo es representada en dolor o sufriendo. Esta mujer es diferente también por sus tonos de piel, ojos, cabello y vestimenta. La mujer diosa reta y silencia a este hombre cura, y el poder nos quiere ser silenciado, para seguir abusando de nosotras. ¿Qué pasa si empezamos a decir lo que pensamos y creemos? pasa que se desestabiliza la estructura de poder montada sobre nuestros cuerpos, y se acaba también la burla hacia las ideas de las mujeres, porque se cree que somos emocionales y que no pensamos con la cabeza sino con el corazón, ideas prefabricadas por el patriarcado que

en el guion se rompen con diálogos bastante coherentes y hasta poéticos de esta mujer diosa.

La sexualización a la mujer indígena en la frase del hombre cura “¡que bueno que naciste bonita porque...!” en este sentido se pretende que la belleza física es su única salida para ser escuchada o tomada en cuenta, es más la frase tal como esta escrita se asemeja a un acoso verbal callejero que muy a menudo nosotras escuchamos sin pedir que se nos lo diga, la palabra final “porque” deja entender que si no fuera así su existencia fuera anulada o invizivilizada.

El cortometraje indaga la colonización con el siguiente diálogo dicho por el cura hombre: “No es por nada, pero la llegada de nuestros ancestros a estas tierras es lo mejor que les puedo haber pasado”. Este diálogo crea un nacionalismo ecuatoriano falso, que piensa que nos hicieron un favor al venir a nuestras tierras, y más cuando dice “nuestros ancestros” negando su identidad y solo aceptando a los españoles como ancestros, la idea de pensarse más españoles que indígenas que son huellas que el colonialismo interno a perpetuado dentro de nuestro territorio.

Podemos hacer una relación al 12 de octubre, que en estos años ha despertado nuevas necesidades de resignificar los vehículos de la memoria como lo son: las fechas conmemorativas, placas y monumentos, donde se han intervenido en modo performático y se ha buscado la desmonumentalización de estas piezas. Fue allí donde aparecieron los nacionalistas españoles defendiendo sus “ancestros”, y esta confrontación desató la crítica de muchos actores interesados en defender sus puntos de vista mediados por los medios de comunicación.

El problema encierra un discurso de repudio hacia el lado indígena que también posee este hombre cura, minimizando o desconociendo por completo la violencia vivida por nuestras ancestras en manos de lo que para él son sus “ancestros”, ignorando que somos el fruto de esas violaciones (Segato 2015). En esta complicidad de hombres se mantiene la burla y la idea de superioridad primero por género y después por identidad, porque estos dos hombres que habitan la iglesia no se reconocen como mestizos, son más blanqueados en su ideología que en su piel (Dussel 1995).

Lo psicológico está llevado por el sonido de las campanas que no cesan, como metáfora de algo que no se ve, pero está perfectamente presente con relación al colonialismo interno y como la iglesia como institución ha manipulado y comprado a conveniencia las conciencias de tantas personas en casos de violaciones. Es bien sabido

que dentro de las comunidades el cura pedía que la futura novia debía pasar por sus manos primero antes de ser entregada a su marido como dice la biblia.

Un ejemplo también conocido es que los curas violaban a las mujeres indígenas a la fuerza, y como no tenían educación sexual ni nada, estas mujeres quedaban embarazadas a causa de las violaciones, la comunidad sabía lo que sucedía y se escudaban en el mito de que si nacía un hijo o hija blanquito era el hijo del cerro y se ocultaba las violaciones diciendo que el cerro las embarazaba.

La violencia la encontramos en el nivel verbal hacia las mujeres que se presentan dentro del guion, en llamarlas tontas y chiflarles, en burlarse de sus ideas y creencias, en acercarse a ellas solo cuando se necesita y después abandonarlas.

El encubrimiento entre hombres es tan aceptado en nuestras sociedades y comunidades, la complicidad patriarcal que se presenta dentro del guion es tan real fuera de las líneas que componen *Uyana*. Otro ejemplo puede ser que entre hombre se guarden secretos de infidelidades o de varias cosas, así como el sentido de la “manada de machos” donde estos hacen y desasen del cuerpo de las mujeres, al punto de que se ha repetido la violación en manada que sufren las mujeres en varios territorios (Butler 2002).

La siguiente tabla se desarrolló para el preferible análisis del guion. En su primera parte fue necesario dividirlo en escenas para una mejor comprensión de los que no han leído el guion en su totalidad. Al ser un análisis de la representación de la mujer a través del guion fue necesario ubicar la presencia de los personajes de mujeres en cada escena, seguido de la acción que se desarrollan para una mejor síntesis en ese sentido. Siguiendo con el análisis fue necesario contextualizar la escena en un aspecto más amplio y entender que tipo de sociedad representa el guion, para finalizar se vinculó con la estructura representacional para poner en palabras lo que encontramos dentro de cada escena en términos de representación narrativa.

Tabla 2
Ficha de análisis de personajes femeninos de *Uyana*

Esc.	Personajes mujeres	Acción desarrollada	Contexto social y cultural	Estructura representacional
1	Rosa (50)	Violencia física hacia Rosa	Esta presente el poder de la iglesia y el hombre ejerce poder sobre rosa	Representación religiosa
2	Mujer cubierta con rebozo	Hombre molesto con pretensión de hacer daño	El uso del espacio se encuentra en disputa	Representación social

3	Coca mama	Enfrentamiento entre los dos mundos	Nacionalismo español y burla hacia ideas de una mujer	Representación de espiritualidad andina
4	No hay presencia	Hombres forcejeando	Daño psicológico y no es capaz de la auto lesión por la concepción del pecado	Representación de la violencia como amenaza contra uno mismo
5	No hay presencia	Cura atado de pies a cabeza.	Obstaculizado para que no se haga daño	Representación de la violencia
6	Rosa (50)	Encuentro verbal con Rafael	Mujer indígena borracha y desafiante	Representación social
7	No hay presencia	Cura forcejea y cae desmayado	Del poder a la locura	Representación de la violencia
8	Dos mujeres kichwas	Oran frente al altar y son observadas por Rafael	El poder de la mirada sobre las mujeres	Representación espiritual andina
9	Coca mama	Conversación entre Cura y Rafael refiriéndose a Coca mama	Presente el poder la iglesia	Representación religiosa
10	Tres mujeres kichwas	Las mujeres inclinan sus cabezas hacia el cura, llevan obsequios al altar	Convivencia de los dos mundos, la religión somete a las mujeres	Representación religiosa y espiritualidad andina

Fuente: Uyana-ACAPANA
Elaboración propia

Como evidenciamos la presencia de mujeres dentro del relato es abundante, no llega a ser al 100 %, sin embargo, reconocemos que en la acción desarrollada cuando la mujer se muestra en cuadro casi siempre esta acompañada de violencia ya sea verbal o física. Por otro lado, en el contexto social y cultural vemos que estas violencias no solo ocurren en el espacio íntimo sino también en el público, comprendiendo que en el espacio íntimo es donde afloran más por ser controlado por el agresor. Por el lado de la representación se visualiza que la religión es representación de violencia sobre la identidad y sobre las demás representaciones se siente su poder aplastante, pero al final cede y muestra una representación espiritual andina.

2.2. Sacha Warmi

Sinopsis Sacha Warmi: Es un conflicto post violación donde Sisa busca salir de esa situación que la atormenta, pero deberá adentrarse en sus miedos más profundos y volver a vivirlos al beber el brebaje de las plantas curativas de la ayahuasca con la presencia femenina de la Yachay y de la naturaleza que la conducirán a la sanación.

Como comentamos anteriormente este guion fue reescrito y adaptado para el rodaje de minka audiovisual, el tema central que abarca el guion es la violación sexual, este tema es abordado por la directora en varias otras obras.

Las escenas iniciales toman como centro la casa donde habita Sisa esta casa que puede asemejarse a una cárcel. Aunque tenga las puertas abiertas, ella no puede salir, es una metáfora que le damos a su actual condición, estas paredes que la ahogan y la hacen sentir como prisionera, paredes que la encierran en su propia desgracia. Al contrario de la selva donde el espacio abierto da la sensación de libertad, donde no hay cárcel o donde por más que quieras encerrarte no puedes hacerlo. Estos dos espacios son planteados, el uno como encierro de sus propios miedos y el otro como lugar para la sanación y liberación de sus propios monstruos.

Por el lado de la iluminación que alude el guion, vemos que cuando nos encontramos en alguna situación de violencia habitamos la oscuridad, esto se relaciona con el estado de animo y los sentimientos que se tienen en el momento, todo el tiempo tratando de taparse y esconderse con la poca luz que este presente, ya en la selva la luz es más presente por el mismo hecho de ser exterior, y ser donde nada se puede ocultar. Las voces dentro de su cabeza son el resultado de un daño psicológico grave que la lleva a alucinaciones sonoras, cada mujer vive el trauma de una violación de diferente manera, esta forma es la más usada dentro de las narrativas para representar un daño de tal medida.

La amistad esta presente con el tema del cuidado y protección, entre mujeres se nos a hecho creer que la amistad no puede ser, porque siempre estamos compitiendo, pero esta idea se ve rota si hablamos de la sororidad que es uno de los pilares que rigen las nuevas relaciones entre mujeres.

Varios son los traumas que acarea una violación, pero el más representado es el repudio a su propio cuerpo, suciedad y asco a si misma, culpabilidad por lo sucedido. En esto entendemos que está tan interiorizada la idea de que si nos violan es por nuestra culpa, por estar borrachas o por vestir de tal o cual modo, por salir en las noches y más cosas, que a la final terminamos creyendo que la culpa recae solo sobre nosotras y nos da vergüenza decirlo. Lo mismo pasa cuando nos acosan tanto verbal o sexualmente, nos quedamos calladas, porque a nosotras primeras nos da vergüenza de lo que los otros nos dicen, si nos tocan las nalgas o nos alzan la falda, igualmente nos da vergüenza y mejor no decimos nada.

Por otro lado, la representación de la espiritualidad andina se hace presente como símbolo de ayuda y protección, se muestra con piedras que son nuestras abuelitas ya que

ellas estuvieron antes que nosotros y son utilizadas en varios rituales, los sonidos graves que emite el tambor como un sonido de sanación.

La relación que llevan las dos mujeres no es muy clara viéndolo si es una relación lésbica, llevándola por ese lado entendemos que a las mujeres lesbianas las violan como acto de reversión de su condición, también las violan familiares o amigos cercanos con la idea de que son así porque no han encontrado un “hombre que las haga mujeres”, es decir, que se basa en el acto sexual como determinante de la sexualidad de las mujeres. A veces también las violan por venganza al ser rechazados por estas mujeres a las que no les gustan los hombres.

La violación es un acto de poder sobre los cuerpos de las mujeres y lo femenino, sean estas lesbianas o no, por poner un ejemplo, en el caso de las lesbianas el patriarcado no perdona que los hombres queden fuera de la ecuación y entonces las agrede sexualmente.

La denuncia al agresor llega a ser un proceso doloroso por el mismo hecho de que para hacerlo es necesario romper con las ideas preconcebidas desde el patriarcado, y la sanación conlleva un proceso largo, a veces de toda la vida. Ya en las leyes actuales denunciar sigue siendo un proceso tortuoso para las víctimas, que no son atendidas como se debería y a la vez son revictimizadas por los hombres y mujeres que trabajan en estos lugares, la denuncia es la única salida que se tiene hasta ahora en estos casos, y a veces termina en la no reparación para las víctimas.

Todas estas ideas y pensamientos alrededor de la violación han sido escritas gracias a mujeres que me han aportado desde sus historias y desde la experiencia vivida, para que no quede en un acto mecánico de escritura, sino más bien basado en experiencias vividas por mujeres que hasta ahora no han denunciado y las que ya lo han hecho las abrazamos y las admiramos por la fuerza y el coraje que representan.

La sanación que se hace presente con brebaje de plantas que en este caso es ayahuasca, una bebida que se toma en rituales de sanación, la auto sanación dentro del trance al beber ayahuasca, nos habla de la fortaleza que tenemos las mujeres entre nosotras para sanarnos y para auto sanarnos, es una red de cuidados entre nosotras.

La solidaridad presente entre mujeres, y la representación de las mujeres muy presente en la yachay, que es una mujer sabia que la ayuda, la mujer jaguar que representa la fuerza de las mujeres, y la selva como fuerza femenina presente que las cobija a ambas con los cantos de voces femeninas, que aportan a crear esta atmosfera femenina, la

presencia del agua, tierra, aire y fuego que son elementos fundamentales en la espiritualidad toman parte dentro de la curación.

Tabla 3
Ficha de análisis de personajes femeninos de *Sacha Warmi*

Escena	Personajes mujeres	Acción desarrollada	Contexto social y cultural	Estructura representacional
1	Sisa (17) Sofía (20)	Sisa limpia su cuarto desordenado mientras escucha su teléfono sonar	Soledad y descuido	Representación social
2	Sisa y Sofía	Sisa descontrolada es apaciguada por Sofía quien la abraza	Daño psicológico y acompañamiento de mujeres	Representación de relación de amistad
3	Sofía	Sofía deja comida para Sisa	Cuidado base de la Sororidad	Representación social
4	Sisa	Sisa se cepilla los dientes y se seca el sudor	Daño psicológico presente en sonidos que escucha	Representación social
5	Mujer	Una pareja tiene relaciones sexuales	Placer sexual	Representación sexual
6	Sisa	Golpea el espejo y se lastima la mano	Imágenes irreales la aturden	Representación de violencia
7	Sisa y Sofía	Sisa descontrolada pide ayuda y se dispone a rezar y tocar un tambor	El trastorno emocional esta presente, así como su identidad	Representación simbólica y cultural
8	Sisa y Sofía	Sisa pretende cocinar y conversan entre ambas	Mujeres jóvenes con su vestimenta muy presente	Representación social y cultural
9	Sisa y Sofía	Las dos van hacia el bosque	Desconocimiento del lugar y curiosidad	Representación social
10	Mama Sabina, Sisa y Sofía	Sisa bebe ayahuasca en manos de Mama Sabina, Sofía acompaña el ritual	Prácticas ancestrales de sanación entre mujeres	Representación cultural
11	Sisa y Sacha warmi	Sisa corre para no ser alcanzada por Jorge, Sacha warmi camina con Sisa	Sisa entra a un plano espiritual donde se le presenta un yachay warmi	Representación de la violencia y cultural hacia el final
12	Sacha warmi y Sisa	Ambas forcejean, Sisa se lanza al agua	Enfrentar sus miedos, se mezcla con su esencia cultural	Representación cultural
13	Sisa	Yace dentro del agua, cesan los jadeos	Espiritualidad presente	Representación cultural
14	Sacha warmi y Sisa	Ambas se transforman en jaguares	Espiritualidad presente	Representación cultural
15	Mama Sabina, Sisa y Sofía	Se abrazan y agradecen por estar	Sonidos de canticos y concluyen la ceremonia	Representación ritual y ceremonial
16	Sisa y Sofía	Sisa toma la decisión de denunciar	Aceptación y tranquilidad	Representación social

Fuente: Sacha warmi-ACAPANA

Elaboración propia

El cortometraje está narrado por mujeres en su conjunto y su aparición es total, la sororidad está presente en la compañía de mujeres a su alrededor en casi todas las escenas, encontramos que las temáticas que se encuentran son la violación a mujeres indígenas y como estas buscan sanación en su cosmovisión y hacen uso de la medicina ancestral.

2.3. Mar de mujeres

Sinopsis Mar de mujeres: Es la historia de Coralí, una mujer afrodescendiente que vive la violencia muy de cerca, y donde los hombres que habitan su vida pretenden hacerle daño todo el tiempo, Coralí es cuidada y acompañada por este mar de mujeres que representa la fuerza que habita en la unión de las mujeres, ella pasa por una transformación de su actual condición a una nueva versión de ella misma donde al final llega su empoderamiento.

El guion de este corto empezó con un borrador o escaleta “para mi fue un proceso de dividir escenas, eliminar diálogos, hacerlos como más hacia las chicas y me di el tiempo porque quería darle desde mi mirada como podría aportarle a este corto” sostiene Antonella (Proaño 2021, entrevista personal).

¿Por que crear este mar de mujeres? porque es el acompañar y ser empáticas con las demás mujeres, porque yo también lo viví y las abrazo, lo que pasa en la actualidad con los grupos de mujeres donde se hace visible esta sororidad. Lo que nos interesa apuntar es que ni dentro de la casa donde se supone que es el lugar de protección y cuidado ni en el exterior estamos seguras.

La violación viene de una persona tan cercana que es su propio novio. él quiere abusar de ella, como sabemos los violadores no son monstruos que tienen algo que llame la atención y nos advierta que son violadores, las personas más “normales” podrían serlo. Así sea tu novio o marido, si es sexo forzado es violación y es algo que muchas parejas dejan pasar porque existe un vínculo amoroso.

El diálogo “a mi me respetas porque me respetas” cae en un comentario machista que refiere a la mujer como subyugada a respetar al hombre siempre y si no lo hace recibirá un castigo, también porque es hombre y solo por ese hecho debe ser respetado. El rechazo al hombre genera violencia hacia la mujer.

Ya en los diálogos del forcejeo se ve plenamente que el hombre ejerce poder físico sobre el cuerpo de la mujer, pero qué pasa con esta mujer que forcejea una sola vez según el guion, si llevamos esto a la vida real los jueces y los dueños de la justicia dirían que no se defendió o no luchó lo suficiente y dirían que ella tal vez quería ser violada, esto se

acentúa en la parte del guion que dice “ambos están excitados” es como para decir ella también quería pues sus diálogos la dejan ver pasiva.

La palabra “No” es importante como discurso para entender el consentimiento o la frase “No es no”, que quiere decir que la mujer ha tomado la decisión de no llevar a cabo cualquier acto sexual. Alrededor de esta idea encontramos que los límites difusos no existen, pero a pesar de eso se usa un discurso que busca culpabilizar a las víctimas. El consentimiento se debe dar sin presiones como “es que no me amas” o “dame la prueba del amor”, cosas así que son normalmente dichas por hombres que quieren entorpecer la decisión de la mujer, usando las emociones y sentimientos de las mujeres para engañarlas y forzarlas a decir sí.

La fuerza de la mar personificada en mujeres nos lleva a ver a los seres naturales no solo como entes masculinos, sino que también pueden ser femeninos como en este caso, en el que una mujer salva a otra mujer, una relación que es real y es necesaria que sea escrita.

No pasa lo mismo con otra de las relaciones presentes dentro del guion y es con su amiga Inés, la que en sus diálogos sentencia a su amiga que ha pasado por un acto de violencia y le dice “te atormentas hace años y no haces nada”, este comentario tiene un tono de juzgamiento y a la vez que no es empático con la víctima, no respeta sus tiempos y sus dolores. “Los hombres se aprovechan de ti cuando tu dejas que se aprovechen” es otro diálogo que hace pensar que toda la responsabilidad de que se aprovechen de una mujer recae sobre ella misma, y excluye a el hombre como responsable de su accionar, es como decir “los hombres te violan cuando tu dejas que te violen”, como si ellos no tuvieran la capacidad de limitarse, controlarse y o de respetar la decisión de los otros.

La representación de varios tipos de violencias, una de ellas es la violencia intrafamiliar que vive la protagonista, nos deja entender que no es la primera ni la última vez que tal suceso tendrá lugar. Es como que se ha normalizado la violencia que vive su madre al ser golpeada, y que no podrá salir del círculo de violencia física, que pasará de ser propiedad del padre para después ser propiedad del marido, y como es un objeto, una siempre propiedad, su “dueño” podrá hacer y deshacer con el cuerpo de esta mujer.

La religión se hace presente en las imágenes de santos que la protagonista mira con desprecio, pero más allá de eso, la religión ha adoctrinado a la mujer desde sus inicios, en plantar la idea de que si te casas “aunque pegue o mate marido es”.

El uso del espacio público que en este caso viene a ser las calles del pueblo, la proyección de dicho espacio ha sido concebido y adecuado para las necesidades del sujeto

masculino. Desde la creación de los Estados, los hombres controlaban el espacio público y las mujeres fueron designadas a ocupar los espacios privados, cerrados a toda actividad pública, ellas son las que se encargan de la casa, la familia y los wawas (Espinoza Plúa 2016).

Es así como muchos hombres creen que pueden acosar públicamente a las mujeres en las calles, o tocarles su cuerpo sin su consentimiento porque se creen dueños y señores de un espacio público que no los juzga; es más, nosotras nos sentimos avergonzadas por estas acciones, produciendo un efecto contrario.

Las mujeres hemos experimentado acoso como los pitos de los carros, miradas, frases con tonos sexuales, palabras vulgares y hasta llegar a ser tocadas, lo que llamamos “mandadas de mano” y que generalmente se dan dentro de un círculo cercano, que produce que se refuercen estas prácticas.

Rita Segato defiende la desmitificación del violador como un sujeto que ejerce la acción de violar por placer sexual, ella dice que la violación es un acto moral que disminuye a la mujer a ser solo cuerpo y acentúa que no es que los hombres violan porque la lúbrica es descontrolada, ni siquiera es un acto sexual, sino más bien, un acto de poder y dominación, un acto político, que reduce y oprime a la mujer a través de apoderarse de su intimidad (Segato 2016).

El canto de las mujeres se asemeja a un canto de denuncia como lo es “un violador en mi camino” o “canción sin miedo”. El canto del guion dice: “Mujer, soy mujer, mil mujeres soy, en mí no hay temor, empoderada estoy” y es una frase de reconocimiento de lo que significa ser una mujer, y que las ancestras están presentes y por lo tanto ya no tenemos miedo para afrontar y denunciar.

La utilización de frases feministas se hace presentes en el guion como, por ejemplo, “si tocan a una nos tocan a todas”; es allí donde la transformación, en este caso la conciencia de la condición y el empoderamiento se hacen presente. Es una metáfora al hecho cuando más nos valoremos y cuidemos entre nosotras, creamos redes de unidad y de protección, y eso no se aleja de lo que ha venido pasando en los últimos años.

Pensando en la violación desde la etnia, nos cruzamos con el artificio creado por el racismo que es el mito del violador negro, a diferencia de los otros dos guiones en que las violaciones son consumadas por hombres “blancos-indígenas”, en este caso el hombre negro como estereotipo peligro, violencia y violación. Las mujeres negras son violadas y se las ve desde el mito de la mujer negra descarriada. Ambos estereotipos solo sirven para exculpar y facilitar la perpetuación de la explotación de hombres y mujeres negras.

El racismo presente ha hecho que el hombre blanco quiera disponer del cuerpo de las mujeres negras, el abuso sexual era parte de la esclavitud, los dueños de los esclavos se apoderaban de los cuerpos de las mujeres negras como una extensión de sus presuntos derechos de propiedad (Davis 2005).

Las violaciones múltiples o colectivas que el Ku Klux Klan ejecutaba contra estas mujeres negras como arma política para frustrar el movimiento a favor de la igualdad de las personas negras (Davis 2005). La estereotipación de las mujeres negras ha sido retratada en textos literarios y películas representándolas como promiscuas e inmorales. Desde que se estableció la idea en los hombres blancos que podían cometer violaciones sin tener repercusiones contra las mujeres negras su conducta hacia las mujeres blancas también fue afectada, la imagen falsa de hombre negro violador ha fortalecido a su inseparable pareja viendo a la mujer negra como contenedora de promiscuidad. La idea de que el hombre negro tiene un impulso sexual irresistible y animal, sugiere que toda la raza es atribuida de bestialidad, cayendo en la incredulidad de sus denuncias solo por ser negras (Davis 2005).

Tabla 4
Ficha de análisis de personajes femeninos en *Mar de mujeres*

Escena	Personajes mujeres	Acción desarrollada	Contexto social y cultural	Estructura representacional
1	Coralí (20)	Pedro intenta violar a su novia Coralí, una fuerza natural se lleva a su novio.	Violencia física y verbal ejercida sobre su cuerpo	Representación patriarcal
2	Coralí e Inés	Conversan sobre lo sucedido, Inés da un discurso a Coralí	Discurso machista donde se invisibiliza el dolor de la víctima	Representación machista
3	Mujer mayor (50) mujeres: niñas, jóvenes, adultas	Mujeres de distintas generaciones cantan	La etnicidad afrodescendiente presente	Representación cultural
4	Coralí y su Madre	Coralí presencia una escena de violencia hacia su madre	Violencia intrafamiliar	Representación patriarcal
5	Coralí	Coralí es acosada y perseguida por dos hombres	Violencia sexual e intimidación con el uso de un objeto corto punzante	Representación social y de violencia
6	Coralí y varias mujeres más	Los dos hombres la intentan violar	Violencia sexual hacia la mujer seguido de violencia física a uno de los hombres	Representación patriarcal y violencia
7	Coralí	Se encuentra en un transe psicológico	Un primer respiro de calma	Representación generacional
8	Coralí e Inés y varias mujeres más	Coralí es acompañada hacia el mar y sale de este	Presenciamos la transformación de Coralí	Representación espiritual del mar

		siendo una más de ellas, todas se abrazan		
--	--	---	--	--

Fuente: Mar de mujeres-ACAPANA
Elaboración propia

La presencia de mujeres ocupa la totalidad del relato, en la acción desarrollada visibilizamos que los hombres que aparecen como antagonistas, son sus violentadores, aunque sean cercanos: su novio, su padre. Es el corto más violento y, dentro de su contexto social y cultural, la estructura que prevalece es la de la violencia patriarcal.

3. Personajes

3.1. Uyana

Por el lado de la representación, Frida cree que tomarse esa imagen es demasiado para el universo que somos las mujeres indígenas de pueblos y nacionalidades en todo el mundo, “con Coca Mama se trataba de que ella represente en su tono de piel y los rasgos de su rostro algo muy cercano a como yo veo a las mujeres de acá, y sobre todo la actitud que debe tener” (Muenala 2021, entrevista personal).

Lourdes Maigua mujer kichwa de la comunidad de Calera fue la elegida para ser Coca Mama, con ella el proceso fue más breve por el hecho de que su aparición era menor, hablando de los protagonismos Frida creía que Rosa iba hacer la protagonista lo que al filmar fue cambiando, plantea que para ella Rafael es el hilo conductor de los dos mundos, que en este caso lo son el terrenal y el espiritual andino que están presente dentro del corto.

Dentro del guion Coca Mama tiene diálogo, lo que no pasa en el corto filmado donde no tiene ningún diálogo y toda su fuerza radica en su mirada y las expresiones de su fisonomía, ella personifica a las mujeres indígenas. Es la primera vez que actúa frente a cámara pues comenta que papeles así hay muy pocos, y lo que la directora buscaba eran rostros y tonos de piel, también agrega que no hay muchos cortos o películas que sean hechos por indígenas y donde actúen indígenas, “cuando me contó de que se trataba, me encantó porque se conecta con lo que yo soy y eso me permite actuar sintiéndolo más fuerte”, sostiene Lourdes quien encarna a Coca Mama (Maigua 2021, entrevista personal).

Normalmente los dioses son hombres, Lourdes nos habla de su propia historia para ejemplificar su fuerza: “tengo mi hija, con la que he luchado desde que era muy

pequeñita, los estereotipos de pensamiento dentro de la comunidad han sido muy fuertes por ende me he visto sometida, pero salir y romper con eso es allí donde radica mi fuerza y mi poder de diosa” (Maigua 2021, entrevista personal).

Lourdes cree mucho y siente la espiritualidad es donde conecta con su personaje, comenta que nosotras y nosotros vivimos en relación con las plantas y con la tierra por ende se nos vio como primitivos, o en nuestros casos como brujas por curarnos con plantas y brebajes.

Ya dentro de la relación con la directora, Lourdes comenta que hay más confianza si es mujer y aun más si es mujer indígena porque conoce sobre su identidad, lo contrario sería si fuera hombre director. Lourdes ha tenido acercamiento a varias comunidades indígenas del sur y del norte en Ecuador, donde comenta el rezago en la participación de las mujercitas, ambas coincidimos que si bien es cierto que hay varias lideresas indígenas y mujeres dentro de varios campos, como en la política, artes y más, pero ya dentro de las comunidades las mujeres piden permiso a sus parejas hasta para hablar.

Por otro lado, como se aprecia en la Figura 9, cuando entrevisté a Lourdes Maigua decidimos tomarnos un selfi (fotografía de la derecha), es interesante que nosotras mismas nos tomemos fotos como queremos ser vistas y ser mostradas, donde nosotras somos las que ocupamos cuadro, en otras palabras, somos las protagonistas de esta y más investigaciones.



Figura 9. Entrevista a Lourdes Maigua, 2021
Elaboración propia

Mama Josefina es Rosa una mujer indígena adulta empobrecida, ella es fiel a sus creencias de las que hace práctica asistiendo a los lugares sagrados, este personaje sale de los estereotipos de la mujer indígena adulta como pulcra, pues ella es borracha y le gusta salir en las noches, lo que se supone está prohibido para las mujeres, pero está tan normalizado en los hombres indígenas.

Rosa es una mujer transgresora de las normas dentro de la iglesia y dentro de la comunidad. Así hace frente a los hombres que la interpelan, la relación que se teje con las dos mujeres es una red de cuidado.

Nicolás Jesús como Rafael quien odia su propia cultura, quiere reprimir su identidad que está tan presente en su modo de hablar y en entender lo que Rosa le dice en kichwa, este hombre representa la discriminación, violencia y el uso del poder por ser hombre y más por ser parte de iglesia, su relación con el cura es de sumisión a sus deseos, así también actúa como su primer encubridor.

Carlos Guerrón, con su personaje de Padre José es un cura de edad avanzada que cree que es el enviado del señor a la tierra, es pedante y piensa tener el poder sobre el cuerpo de las mujeres y hombres indígenas de decirles como deben ser hacer y pensar, este hombre no respeta a las mujeres, es más, se burla de sus ideas, es un hombre que necesita que otro hombre sea su verdugo.

3.2. *Sacha warmi*

En el guion encontramos que el personaje secundario es, la amiga de Sisa, Sofía que es interpretado por un hombre dentro del film, y que representa a una minoría sexual como lo son los gays. Patricia comenta que el cambio se dio porque era necesario evidenciar la homosexualidad que también se vive en las comunidades; es más aceptado el lesbianismo y menos la homosexualidad.

La yachay es mujer, en el mundo andino normalmente los yachay o los sabios son los hombres o los “shamanes”; esta construcción de este ser lo tenemos presente pero siempre son hombres en los relatos y en las prácticas también, ahora lo interesante es que sea mujer y que empecemos a ocupar estos espacios de poder también dentro de las comunidades. Las mujeres sabias sí existen solo que han sido sacadas de la historia.

En la entrevista realizada para esta investigación, le pregunte a Patricia Yallico ¿Por qué elegiste estos personajes? Ella contestó: “Quería mostrar el poder de las mujeres, la que te abraza y te acuna para sanar, para transitar a la luz y que venga mama Sabina y te cure” (Yallico 2021, entrevista personal). En el mismo sentido la naturaleza como energía femenina de cuidado, el agua, la tierra, todas las energías que habitan en la selva acompañan el ritual de sanación, Patricia comenta que no es solo energía femenina solo porque dirige una mujer y actúa una mujer, sino que las energías son femeninas porque va más allá de los cuerpos antropocéntricos.

El personaje principal llamado Sisa es interpretado por Viviana Calapucha, una mujer kichwa amazónica y actriz de profesión. En nuestro encuentro mirándose dentro de cuadro, comenta que es fuerte el corto y las sensaciones son varias, una de ellas es que verse es revivir la sensación de volver a ser tocada, “regresaba a mi casa deprimida por lo fuerte de las escenas, lo que me tocaban, por más que una diga esto es actuación, yo he aprendido que la actuación se vive y se siente. Siento que me violaron en ese corto” (Calapucha 2021, entrevista personal).

Viviana comenta que tomó el papel de representar a Sisa porque ese personaje le iba a sanar cosas de su pasado como la violencia que vivió de niña, de adolescente y hasta ahora de adulta. La violencia se ha ido transformando, así como ella también ha cambiado, hablando de las violencias actuales, dice que los hombres la violentan con el acoso en las calles, ha sufrido de manoseo y más violencias, por eso vio en el corto su propio personaje de vida. Nosotras crecemos no amando a nuestros cuerpos por los estereotipos que nos establecen en televisión, “nunca me ha gustado verme desnuda en fotos ni en el espejo y eso es una batalla, llevo 30 años trabajando con eso” (Calapucha 2021, entrevista personal).

Hablando del desnudo podemos ver claramente que la vergüenza que muestra Viviana es más hacia el espectador porque este es el que la mirará y juzgará de alguna manera, pues ella no está desnuda como realmente es, sino más bien está desnudada por la mirada del espectador. Lo sentí cuando miramos juntas el corto, porque una cosa es mirarse sola y otra es mirarse acompañada y más en la desnudez.

Ella ya había leído el guion antes ya sabía de que iba y lo tomó porque se planteó como un reto personal romper y salir del molde donde ella estaba encajada, porque tenía que mostrarse quien ella es. Viviana ya conocía a la directora, es más estudiaron juntas, comenta que conoce su forma de trabajar y siente que faltó comunicación entre ambas, dice que no hubo un antes y un después de la filmación y eso era necesario para sacar al personaje del estado en el que se encontraba “la directora es súper agresiva y violenta en su manera de ser y yo soy diferente” (Calapucha 2021, entrevista personal).

Entender que trabajamos con personas y no solo con máquinas es necesario para ser críticas en estos puntos, porque trabajar con estos temas implica indagar en una forma más humana de trabajo con estas mujeres que han sufrido y sufren violencia, para no seguir reproduciendo los mismos tratos, sino más bien que por el hecho de ser mujer podamos ponernos en los zapatos de las afectadas.

Dentro del mundo Runa también encontramos estereotipos y justamente de eso habla Viviana, porque dice que es otro problema que ella ha tenido en su vida “los indígenas me consideraban mestiza o awallakta y los mestizos me consideraban indígena, yo nunca he encajado ni aquí ni allá y esto se ha vinculado con mi identidad” (Calapucha 2021, entrevista personal). Los rostros y tonos de piel, los apellidos también son tomados en cuenta en nombrar a una persona indígena pero que pasa si esta persona no cumple con esa cuota se pone en duda su identidad y caemos en los esencialismos de la sangre pura o impura.



Figura 10. Entrevista a Viviana Calapucha, 2021
Elaboración propia

Centrándonos en el cuerpo de la mujer indígena que es un territorio en disputa, porque los cuerpos femeninos, feminizados y la naturaleza son vistos por el sistema capitalista patriarcal, como un territorio a ser utilizado y explotado. El cuerpo de la mujer es visto por su lado reproductor y utilitario siempre pensando en ser explotado hasta las últimas consecuencias. Como ejemplos de esos casos son nuestras madres, abuelas, ancestras, entendiendo que hay una relación de violencia y usurpación de los cuerpos más evidente en los pueblos originarios como lo fue y sigue siendo la violación.

Algo importante de puntualizar es que no hay una visión individualista en nombrar a aquellas mujeres sino más bien en una mirada colectiva de sus sufrimientos, porque, “lo que le pasa a una nos pasa a todas”. Chachalo decía: “antes, debíamos tener hasta 12 hijos porque así servíamos a la hacienda, y a ellos no les importaba el dolor que una pueda tener, solo querían tenernos trabajando, la mujer a la cocina y el hombre a la tierra y los animales” (Chachalo 2017, relatos vivenciales).

3.3. Mar de mujeres

Pedro, el novio de Corali es un personaje violento que cree que por ser su novio es dueño de su cuerpo y pretende tomar a su novia como un objeto, asegurando que ella

no lo respeta y por eso no se entrega a él. Este novio que ejerce poder sobre nuestros cuerpos para violentarlos es un personaje que ha pasado por la vida de la mayoría de nosotras las mujeres. Su aparición es breve en una sola escena, pero es potente porque marca a Corali en su modo de relacionarse con otros hombres, utiliza palabras denigrantes contra nosotras, es en esas relaciones donde se visualizan estas y más violencias.

La amiga de Corali, Inés, es una mujer joven que según el guion ha vivido las mismas violencias que su amiga, es esa amiga que te dice “amiga date cuenta”, pero más allá de solo decirlo es necesaria la empatía, que sentimos que no está presente en sus parlamentos. Se la describe como una mujer libre en el sentido sexual y que ha superado de algún modo su violación.

Ya dentro de la casa la violencia azota a su madre quien ha vivido años de sometimiento y le parece normal la violencia que su marido ejerce sobre ella justificándolo porque es su esposo y padre de su hija. Este escenario lo encontramos muy cercano, porque es una violencia muy normalizada y aceptada por las familias.

Siguiendo con el guion encontramos a estos dos hombres que pretenden consumir su violación hacia la protagonista, son hombres cuya edad no se especifica, entonces entendemos que cuando aparecen hombres en la vida de esta mujer es solo para hacerle daño.

Los personajes corales aparecen y son este mar de mujeres que resguarda la vida de las demás mujeres, estas mujeres que reencarnan a nuestras ancestras las cuales nos cuidan. Ahora en el tema de la violencia ejercida por la mujer mayor hacia uno de los hombres se asemeja a las representaciones que se tienen de nosotras las mujeres como “femme fatale” o “feminazi”, un término usado peyorativamente que, como sabemos, sugiere la idea que somos mujeres que matamos y odiamos a los hombres. Como sabemos estas mujeres no existen y el término es usado para denigrar al movimiento feminista, ahora el problema es ver la representación de esta mujer que está cayendo en la idea de la que queremos alejarnos.

La protagonista principal es encarnada por Evelin Perea quien es una joven afrodescendiente, esta es la primera vez que mira el cortometraje completo y dice: “Se siente raro verme, porque nosotras estamos acostumbradas a ver a otras personas y nunca llegamos a creer que nosotros podemos estar frente a esas cámaras” (Perea 2012, entrevista personal). Comenta que ya tenía un acercamiento en un proyecto anterior de una película que se llama “Semillas de lucha”: “no pensé que otra vez iba a estar en estos espacios”. Entender que nosotras no solo vamos a hacer parte de las consumidoras sino

también de las productoras y hacedoras es fundamental y reclamar estos espacios para mostrar nuestros tonos de piel y cabellos rizados, y ver al cine no solo como una herramienta de entretenimiento sino más bien como una herramienta de información y de denuncia.

Ya para elegir o decidir su papel ella comenta que ninguna de las chicas quería actuarlo, la vergüenza y nervios es muy fuerte y más dentro de comunidades como estas, que son alejadas y son olvidadas por los gobiernos de turno. Estas comunidades que tienen poco acceso a este tipo de prácticas, porque normalmente en la urbanidad o ciudades céntricas existen este tipo de procesos. “Cuando leí el guion, nunca vi que había un desnudo, pero cuando llegué a la parte del desnudo no lo quería hacer, las lágrimas que salen allí son reales porque tenía mucha vergüenza” (Perea 2012, entrevista personal).

Por lo tanto, la estrategia usada fue el convencimiento para que lo hiciera, con la idea de que ella solo presta el cuerpo para representar a Corali, y con la insistencia que solo serán 2 minutos. Para ella representó algo muy duro de lograr porque no estaba preparada para mostrar su cuerpo así de explícito.

Evelyn se sintió identificada con las temáticas del guion porque son cosas que nos pasa a las mujeres dice y más porque esta filmado en sus territorios, la vergüenza que se remonta al desnudo se relaciona con el que van a decir los que miren, es decir, el espectador. Vinculándole a los estereotipos, en este caso la mujer afrodescendiente se presenta como un cuerpo a ser mostrado y consumido, para ella ha representado una dificultad y se siente la incomodidad de verse en pantalla y más cuando de mostrar su cuerpo se trata.

Una frase que dijo Evelyn que ronda mi cabeza es “no era lo que el director quería”, esta frase se relaciona con el desnudo que realiza la protagonista, para problematizarlo planteamos ¿que quería el director? estamos frente a la idea de sexualizar a la mujer mostrándola desnuda o acaso ¿es necesario cumplir con los anhelos y deseos del director de la película pasando por encima de nuestros cuerpos? Dejo esta duda abierta para pensarla dentro del hacer cinematográfico.

Porque si no eres consiente de las opresiones que vives como puedes cambiarlas y si crees que no pasa nada, eso es lo que hemos sentido en las palabras de la compañera Evelyn al hablarnos de su papel y su incomodidad, ella sentía que debía hacerlo por compromiso a su organización y no por decisión propia.



Figura 11. Entrevista a Evelyn Perea, 2021
Elaboración propia

A modo de cierre del presente capítulo, las mujeres dentro de las películas se representan a sí mismas de algún modo, porque las mujeres que encontramos actuando y produciendo vivieron esas acciones las que son el conflicto dentro de los guiones. Un ejemplo de ello es la Coca Mama una mujer diosa y poderosa que representa Lourdes Maigua que termina siendo ella misma, esa esencia y fuerza, después de conocerla pienso que si existen mujeres así. Lo mismo está presente dentro de las demás, con sus tonos de voz y lenguas maternas, hacen sentir su autorrepresentación dentro de las películas.

Su representación es más verosímil ya que cada una de las mujeres actrices pertenecen a sus pueblos donde visten, hablan y viven dentro de las lógicas que cada pueblo presenta siendo así el fruto de una realidad vivencial que no se aleja de las mujeres.

Dentro de los tres cortos se personifica a estas mujeres diosas que normalmente no son visibles dentro de los imaginarios eurocéntricos, la pregunta que me surge es ¿Por qué tendemos a personificar a estos seres? será porque allí podemos reconocernos y hacer uso de nuestras representaciones y autorrepresentación para finalmente hacer un referente visual.

Entendemos que no es lo mismo hacer audiovisuales desde una posición de poder que de otra que representa subalternar a las demás mujeres, así mismo no creo que el camino sea la romanización de la forma de producción, porque seguiríamos luchando por quien tiene el poder y es mejor cambiar el termino de empoderar por encariñar para no repetir patrones eurocéntricos alrededor del poder.

Capítulo cuarto

La representación de mujeres indígenas en la puesta en escena

La puesta en escena, como su nombre lo indica, es poner en acción y se ve directamente relacionada con el realismo que se puede crear dentro de cuadro, pero no se centra solo en la realidad, si no más bien en si ese mundo es presentado como real a los espectadores. En la puesta en escena es donde se ensaya donde serán las posiciones tanto de cámara y personajes y más áreas que forman cuatro grupos los cuales se definen a continuación (Thompson y Bordwell 1995).

Decorados y escenarios: forman parte de la acción narrativa donde se elije la locación, que es un lugar que se verá adecuado a cambios para escenificar dentro de ella la acción. Vestuario y Maquillaje: El vestuario desempeña funciones concretas dentro de la película, se relaciona con la estética, así como también asignar elementos del atrezzo al sistema narrativo de la película, es lo que define al personaje. Iluminación: aportan a la composición global de cada plano, así como también direcciona a donde ver, define las texturas, su utilidad es usada para crear dramaturgia dentro de la película. Expresión y Movimiento de las figuras: figuras dentro de cuadro, así como personas o animales es lo que habita dentro de este, la puesta en escena apoya a que estas figuras expresen sentimientos, las personas que actúan dentro de este mundo creado dentro de la película (Thompson y Bordwell 1995).

Al respecto de la puesta en escena y parafraseando al Sub comandante Marcos, que cree que los fotógrafos extranjeros son ladrones, que escogen lo que roban y no democratizan las imágenes, detrás de una mirada, con el rostro cubierto por un pasamontaña, toma venganza frente a unos fotógrafos que pretenden explotar imágenes en su comunidad, posicionándose del otro lado donde él realiza las fotos, invita a que miren desde los ojos del pasamontaña lo que las fotos callan. Proponiendo otra lectura, se apodera de ese lugar que le era vetado, el sub les hace fotos a los fotógrafos extranjeros, es allí donde sienten la incomodidad a la cual se ven enfrentados, no solo los zapatistas si no los pueblos originarios alrededor del mundo, reivindicando sus memorias y su autorrepresentación.

¿Por qué los indígenas enfrentan la cámara con la misma alegría y osadía que enfrentan la vida que desean y la muerte que les ofrecen? Es decir, mirar a las imágenes desde el dulce alejamiento, anular y criticar eso de mirar solo desde la comodidad de la

distancia e indiferencia frente al focalizarse en la técnica sobre el contenido, elegir una postura tanto política frente a los distintos problemas sociales que viven los pueblos originarios, “el ojo del fusil obligo al ojo de las cámaras a mirarlos de otra forma” asegurando que “no es lo mismo fusilar que ser fusilado” (Ejército Zapatista de Liberación Nacional (México), Monsiváis, y Poniatowska 1994)

Para finalizar las prácticas sociales que se conectan con las instituciones que nos permiten y validan o nos otorgan el “derecho de mirar”, entre ellas la escuela que pone en valores duales lo que queremos ver. Un ejemplo es lo feo versus lo bello, pues para los pueblos originarios este derecho, tanto de ver y ser mirados, ha sido suprimido bajo las instituciones que califican de buen cine y mal cine, así como también el acceso desigual a sus propias representaciones.

1. Escenografía

En *Uyana* la mayoría del corto es filmado dentro de la iglesia y a sus alrededores, entendiendo que la iglesia esta dentro de una comunidad de Cotacachi donde para la filmación la convivencia con la comunidad fue necesaria, hacia el final se visualiza a su alrededor con cables de luz que llenan el paisaje con montañas hacia el fondo.

Dentro de los dos cortos encontramos escenografías naturales en el caso de *Sacha Warmi* por ejemplo más de la mitad de escenas son filmadas en exteriores donde la selva es un personaje y es el lugar donde se curan los males que la asechan. El agua, la tierra son elementos de energía que sirven para sanarla, así como las plantas y los cantos.

Del mismo modo en *Mar de mujeres* encontramos la relación que tienen las mujeres afrodescendientes hacia el mar, como fuente de comida y de sanación, la mar es su casa y su fuerza, es donde bañan a la protagonista para su transformación, las mujeres están siendo representadas con las fuerzas de la naturaleza. El cuerpo de la mujer es visto por su lado reproductor y utilitario siempre pensando en ser explotado hasta las últimas consecuencias. Como ejemplos de esos casos son nuestras madres, abuelas, ancestras, entendiendo que hay una relación de violencia y usurpación de los cuerpos más evidente en los pueblos originarios.

Por lo tanto, los cuerpos femeninos y feminizados y la naturaleza somos vistos por el sistema capitalista patriarcal, como un territorio a ser utilizado y explotado. Haciendo una vinculación y entendiendo que el Antropoceno es la era geológica que delimita un antes y un después en relación al ser humano, entendiendo que con la llegada de los españoles existió un entronque patriarcal, es decir, que antes de los españoles si

existía opresión hacia el cuerpo de las mujeres y la naturaleza, por ende, pensamos que con la llegada de la colonia esto se incrementó más. El término Antropoceno también tiene estrecha relación con la modernidad y el capitalismo, en donde los subalternos, donde también se encuentra la mujer y los cuerpos feminizados como la naturaleza, son esa gran parte de habitantes oprimidos que sostienen la actual súper estructura (Escalante 2019).

Entendiendo estas definiciones nos acercamos a relacionar el primer territorio cuerpo femenino al territorio tierra-naturaleza. Pero es importante entender que las cosmovivencias que tienen los pueblos originarios se centran en las relaciones con los semejantes, con si mismos y con la Pachamama. “El buen vivir supera las nociones occidentales de “vida buena” o “bienestar”, dado que apuesta por una vida en armonía entre los seres humanos y entre la naturaleza” (Barranqueros 2014, 59). Y partiendo de esta idea, sentimos y entendemos que tanto el cuerpo de la mujer como el de la misma Pachamama han sufrido las mismas discriminaciones y opresiones, ya que son dos territorios que han estado en constante disputa.

Por otro lado la relación del ser humano con la Pachamama ha sido fundamental en el ejercicio de nuestra identidad, sabemos que en la idea de alcanzar la modernidad del capitalismo una de las principales acciones que se efectuaron fue el desmembramiento de la comunidad esto sucedió en el decreto de Bolívar en 1824 donde se concedió la propiedad privada de las tierras y esto llevó al rompimiento de la relación entre el ser humano y la tierra (Bonfil Batalla et al. 1982). “Aplicando una lógica de liberación y sometimiento, la razón del ser humano se convertiría en el factor clave que permitiría ir emancipándonos gradualmente del yugo de la naturaleza; incluso para revertir la situación. y hacer de ella nuestra sierva” (De Cozar, 2019, 60).

Del mismo modo se fue perdiendo el soporte de toda una cultura y de toda una visión del mundo, transformando a la tierra y la naturaleza en un simple medio de producción (Bonfil Batalla et al. 1982). Los seres humanos, nos hemos convertidos de alguna manera en dueños de la Pachamama, llegándola a causar daño a ella y por ende a nosotros mismos. “Los seres humanos nos hemos convertido en una fuerza geológica con un impacto contundente e irreversible sobre el planeta” (Valencia, 2017, 4).

2. Expresión y movimiento de las figuras: análisis visual y sonoro

Esta postura de expresión y movimiento de las figuras y todo lo que contiene el cuadro pone el acento en el resultado concreto, es decir, en lo que está filmado y no puede

ser modificado siendo este el fruto del trabajo de las mujeres y hombres dentro de la producción siendo el significado. Por otro lado, al mirar juntas el corto son varias las emociones que muestran las mujeres que fueron entrevistadas, para la mayoría de ellas esta era su primera vez mirándose dentro de cuadro, pues no se ha hecho un acercamiento a sus actrices después de la filmación según comentan ellas, la mayoría se asombra, se ríen, apartan la mirada, dicen algún parlamento en voz baja, de algún modo las entrevistas presentan una puesta en escena también, en la cual se ven interpeladas por la imagen de ellas mismas, y no se la creen.

En *Uyana* ya en la filmación aparece la violación hacia mujeres indígenas que, si se concreta lo que no está escrito en guion, y esto es un plus dentro de la imagen sin que se muestre exactamente la violación, mostrar este tipo de violación que sufrieron nuestras ancestras en manos de los curas es fundamental y es allí donde se sostiene y se ejerce poder sobre los cuerpos de las indígenas.

Así mismo dentro de la puesta en escena se cambió que el cura se quedara en la misma iglesia como plantea el guion, pero en la filmación este cura abandona su iglesia, esto nos hace pensar que cuando el poder de la iglesia sabe de las violaciones lo único que hacen es cambiar al cura hacia otras iglesias para que continúen las violaciones, entendiendo que no hay reparación con las víctimas.

Coca mama tiene piedad y no lo mata como en el caso de *Mar de mujeres*, donde la mujer sí asesina, en *Sacha warmi* tampoco se mata, es más, aquí se denuncia y se le entrega a la justicia. Por otro lado, en *Sacha Warmi* es el corto donde se visualiza con más duración de pantalla la violación y el cuerpo desnudo de la mujer, así mismo se visualiza el beso homosexual en un primer plano, lo que no encontramos en el guion es esta relación homosexual “que pensamos del homosexual que tiene el lado femenino bien despierto, y tiene un sentido más hacia nosotras, el lado femenino que te acompaña” (Yallico 2021, entrevista personal).

El idioma es fundamental para hablar de su identidad tanto en *Sacha warmi* como en *Uyana* las protagonistas hablan en sus idiomas maternos, en el caso de *Sacha warmi* la yachay habla shuar y en kichwa del oriente, así mismo en *Uyana*, Rosa habla en kichwa con el sacristán mostrando que él sí entiende la lengua, pero aun así niega su cultura, usar las lenguas maternas en los cortos es necesario para producir, representarse y autorrepresentarse.

La música dentro de *Uyana* es música tradicional del pueblo de Otavalo que contiene instrumentos de vientos como flautas, así mismo en *Mar de mujeres* el tambor

con sonidos graves acompaña la dramaturgia que se desarrolla, el canto de las mujeres como un grito de guerra que acompaña y festeja sus luchas.

En *Mar de mujeres* hay varias puestas que se filmaron como un línea de tiempo que se refiere a la venta de esclavas y la violencias que vivieron sus ancestros afrodescendientes, el asesinato a mano propia y la relación con la religión católica al leer la biblia y mostrar en imagen los versículos: “Dijo así mismo a la mujer: multiplicare tus trabajos y miserias en tu preñes; y con dolor parirás los hijos ” (Genesis 3:16 Dios a Eva) El personaje rompe y quema estas hojas para finalmente nacer de la arena, pensamos que la religión tiene mucho que ver con la violación y ocupación de nuestros cuerpos, porque valida y justifica las violencias que vivimos en manos de los hombres, así mismo que esta mujer nazca de la tierra-arena en este caso tiene relación con la conexión espiritual que tenemos ya que somos las guardianas de la identidad y la cultura.

Para avanzar con el análisis visual proponemos acercarnos a la Cartografía Visual del poder desarrollado por Alex Schlenker, en el cual plantea la idea de que todo elemento visual se ciñe a estructuras de poder en los cuales encontramos varias y violentas jerarquías de poder: clase, étnica/racial, espiritual, epistémica, pedagógica, edad, género (Schlenker 2010).

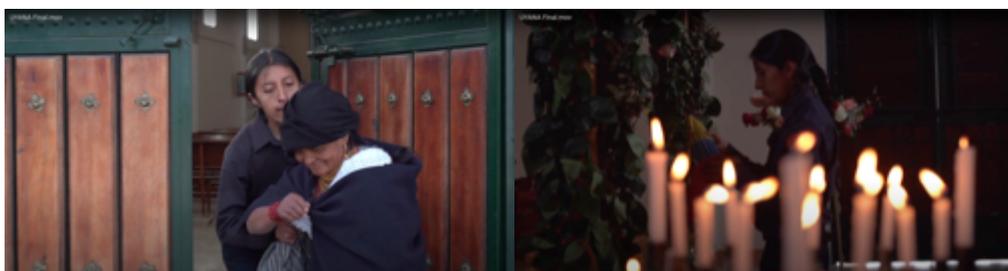


Figura 12. *Uyana*, 2020

Fuente: ACAPANA, Elaboración propia

Desde la primera imagen encontramos la intersección entre clase y género al ser Rosa una mujer indígena empobrecida y no tener donde vivir, por ser mayor es violentada por un hombre menor que no la respeta en este caso se cruza la jerarquía de edad y etnia. En la segunda foto se encuentran los dos espacios espirituales como son el altar de Coca mama dentro de la iglesia y las de figuras religiosas, aquí se cruza la etnia con la jerarquía espiritual poniendo en primer término las velas que representa la religión católica sobre la “otra”. El género está presente con la mayor ocupación del hombre en cuadro, por último el punto de vista cenital nos remite al punto de vista de dios el cual nos vigila y

nos controla los actos, visibilizando la jerarquía de género de un hombre más poderoso sobre los otros hombres, en los que el hombre más pequeño es indígena y muestra la jerarquía espiritual aplastante.



Figura 13. Sacha Warmi, 2021
Fuente: ACAPANA. Elaboración propia

Desde la primera imagen con el punto de vista contrapicado ya nos muestra el poder del hombre que toma el cuerpo de la mujer en el acto de violación, visualmente esta posición y postura del hombre lo pone en una jerarquía de género que se relaciona con la etnia de la mujer ya que el hombre destruye la naturaleza también. En la segunda fotografía encontramos la relación entre mujeres y su ocupación de cuadro en primer termino con la frase “eres una mujer valiente” esto ya en sanación con su conexión con la naturaleza y la fuerza que irradia el cuadro al estar presente lo étnico, del mismo modo la medicina occidental ha dejado de lado a la medicina ancestral mostrando otra jerarquía. Al final el cuadro sigue siendo ocupado por mujeres la protagonista viste su vestimenta como símbolo que la viste de fuerza, encontramos jerarquía dentro del mismo género vinculado con la etnia.

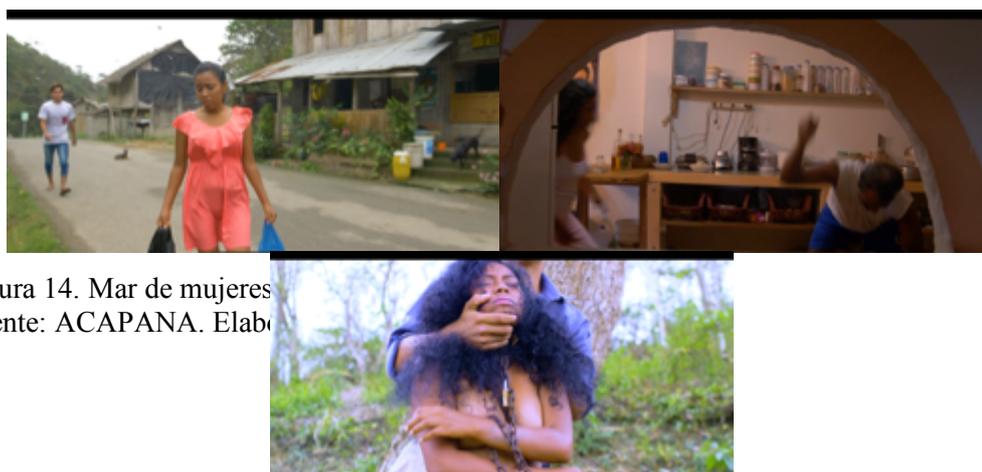


Figura 14. Mar de mujeres
Fuente: ACAPANA. Elaboración propia

En la primera imagen encontramos la jerarquía étnica y de género, el hombre blanco persigue a la mujer afrodescendiente para abusar de ella. En la segunda foto se analiza el contexto en el cual fue grabado y lo relacionamos a la pandemia actual donde la cuarentena obligó a la madre a convivir más tiempo con su agresor y donde él ejerce violencia física, encontramos jerarquía de género. Así mismo, en la tercera foto la venta de las mujeres negras en manos de hombres blancos se vincula jerarquía de género y racial.

Haciendo entender que no es lo mismo leer la cartografía del mismo modo en distintos lugares, y es allí donde nos relacionamos con esta postura porque hemos sido críticos con el proceso de realización; además porque cada mirada encierra un lugar único de enunciación desde el cual leer las imágenes y así mismo conectando con nuestras experiencias de vida, pues lo que escribo se relaciona directamente conmigo y me interpela como sujeta política, dando como resultado una mirada femenina que se cruza con la clase, género, etnia.

Del mismo modo planteamos una mirada femenina de la autora de la investigación y de las directoras, centrándonos en la confrontación de ambas miradas y dando como resultado una tercera que es la de las protagonistas. A través de los cortos podemos conocer más sobre las directoras, por lo tanto, miramos a través de su mirada lo que la protagonista mira, es decir nos vemos desde los ojos de las protagonistas, y a la vez de las directoras. Un encuentro triple de miradas femeninas.

Miramos desde una mirada empática, es decir, un mirada más allá del mismo hecho de mirar, sino más bien involucrando a nuestros sentidos, ya que a través de la mirada podemos ser conscientes de los acontecimientos que acechan a la protagonista, en el caso de la violación miramos como algo insoportable para la espectadora, así se transforma en una imagen intolerable, porque sabemos que dicha situación ocurre en la realidad de la vida (Rancière 2010). Siguiendo con lo sensible, la espectadora no se queda en la utilidad automática del mirar, llamando a la conciencia del mirar que como se sabe el espectador promedio se deglute de imágenes y no se ve afectado por ellas, es decir esta más llevado por la acción que por la afección. (Garcés 2013), aplicando esto en los cortos, podemos decir que hay varias veces que la afección nos lleva a ponernos de lado de la protagonista y somos sus aliadas dentro de la diégesis.

3. Vestuario: Construcción ideológica sobre la imagen de la vestimenta de la mujer indígena

El vestuario dentro de *Uyana* y *Sacha Warmi* esta llevado a ser el traje tradicional de ambas culturas. En el caso de *Uyana* las mujeres protagonistas usan anaco y blusas representativas del pueblo otavaleño, lo que les diferencia del resto de los personajes y las caracteriza en su conexión con su cultura muy presente. Al contrario de los hombres los cuales usan camisa y ropa de hilo, prendas normalmente usadas por los mestizos, una contradicción es que el personaje del sacristán usa tales atuendos mientras su larga cabellera lo delataría en mostrar el lado runa que trata de reprimir.

Por otro lado, en *Sacha Warmi* el uso de su ropa tradicional está ubicado hacia el final, creando una conexión dramática de que su vestimenta le da el valor para denunciar, y después de haber sanado ella puede volver a utilizarla siendo solo una vez que la observamos vestida así. Mama Sabina también usa su traje todo el tiempo y eso me hace pensar en que las mujeres indígenas urbanas no hacen uso de la vestimenta todo el tiempo a diferencia de las mujeres adultas.

En el caso de *Mar de mujeres* la mayoría del vestuario es de uso común, es decir, no es tradicional, el pueblo afrodescendiente ha ido perdiendo su vestimenta, las mujeres del mar usan mantos verdes delgados, un color que se vería muy representativo de la lucha feminista alrededor del mundo, este vestuario al ser transparente muestra los senos y las cuervas de las mujeres que los usan cayendo en la sexualización de la mujer afrodescendiente.

Para abordar más a profundidad el vestuario de las mujeres de Otavalo nos centramos en la siguiente fotografía que se hizo viral en redes, para entender como alrededor de la vestimenta de la mujer indígena se construyen ideologías al respecto de la vestimenta.

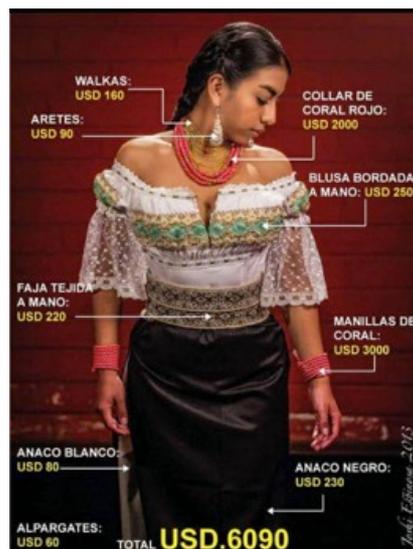


Figura 15. Fotografía de Joshi Espinoza editada con letras y números,
Fuente:(Ciudad de Otavalo Valle del Amanecer 2017)

La imagen está compuesta por un cuadro geoméricamente rectangular, en él la saturación visual es media, al ser un cuadro lleno que contiene letras, números, así mismo con tres términos definidos como son: las letras y números en primer plano, segundo la mujer, y tercero la pared rojiza de fondo. El punto de vista normal a la altura de los ojos de la mujer, valor de plano medio largo en referencia a la mujer, corta profundidad de campo para enfatizar en el centro a la mujer llevado por un encuadre totalmente dinámico.

La iluminación con dirección cenital, es decir, cae sobre ella y la baña, así mismo reforzada con luz de relleno hacia su rostro y presente un back de luz, hacia la parte inferior de la fotografía se va hacia una clave baja, la calidad es dura por las sombras marcadas, temperatura 3200 tungsteno ya que tiene a los colores cálidos, la iluminación funciona para separarla del fondo y crear profundidad.

El movimiento dentro de cuadro esta dado por los ojos de la mujer por su mirada que nos remite a querer ver lo que mira, la posición del cuerpo frontal hacia cámara y la cabeza lateral nos remite a una pose (Barthes 1995), sería una manera de predisponer el cuerpo frente a una fotografía y esta en relación con los estereotipos que codifican el cuerpo de la mujer.

La fotografía que se analiza está pasada por un proceso de embellecimiento que hace énfasis en borrar las imperfecciones del rostro, del mismo modo la calidad de la imagen que en su inicio fue alta, para entrar en los códigos que son requisitos para dar cuenta de un fotógrafo consagrado, por otro lado con la modificación, reposte, y reproducción a gran escala, su calidad ha ido bajando llevándola a ser una imagen pobre

(Steyerl 2014), pues en varios casos visualizados la calidad es borrosa donde no llegan a leerse mejor las letras editadas sobre la imagen. Del mismo modo el nombre del autor se va fragmentando con la pixelación como un tipo de borrado.

El texto que fue agregado posteriormente, forma parte de la imagen, son uno solo y cumple la función de dar información pero el texto agregado no como parásito de la imagen, sino más bien es una connotación perceptiva pues es fácilmente decodificada verbalmente (Barthes 1995), es decir, agrega una confrontación cultural porque le agrega valor a la imagen con sus números y palabras y de algún modo sirven para validar las clases sociales dentro de los indígenas.

Las palabras escritas están direccionadas a una universalidad de miradas, pero su mensaje ideológico está direccionado para la comunidad indígena de Quito-Ecuador, porque hace énfasis en explicar que tales prendas están elaboradas a mano lo cual justificaría su precio exuberante con el símbolo en dólares que no es una moneda propia, del mismo modo da nombre a las prendas que usa la mujer indígena en su vestimenta de un modo puntual con mezcla entre kichwa y castellano. Los colores representativos también están escritos y da nombre a los materiales que se usan para la elaboración, como el coral un producto bien cotizado entre los indígenas, ya que en esos detalles podemos saber a qué clase social pertenece y dar valor monetario a su vestimenta.

Mitchell (2017) mira a las imágenes como organismos vivos es decir está imagen la vemos que se ha reproducido y se ha transformado en el bios virtual (Sodré 2014), cómo la imagen vive y se reproduce dentro de nuestros ordenadores o celulares, pues este tipo de vida está conformada por estas imágenes y dígitos que se nos presentan en nuestras pantallas de forma virtual, pues no podemos tocarlas físicamente y su inmaterialidad estaría dada por su transitar en los medios y en este caso las redes sociales.

Del mismo modo al no ser algo auténtico porque, como sabemos, ha sufrido una transformación con el texto se ha convertido en exhibitivo, pues su originalidad se ha visto copiada y reeditada, a su vez perdería su aura pues está llevado a una fotografía más a lo comercial y de algún modo la libera para que pueda circular (Benjamin 2019).

La imagen se presenta como lucha cultural en el sentido que dentro de la imagen, hay una necesidad de mostrar una identidad a través del uso de la técnica fotográfica, pues antes fue oral a lo escrito y ahora a lo audiovisual o fotográfico, (Martín-Barbero y Corona Berkin 2017).

Por otro lado, los otavaleños fueron vistos como los buenos indios por su atuendos o vestimenta que llamaban la atención de mestizos y extranjeros, eran vistos como

inteligentes, laboriosos con sus artesanías, aseados. Con estas justificaciones fueron convertidos en objetos de muestras en museos y llevados a otros países para que puedan entretener como en un circo y aportar a la concurrencia de los espectadores, los que los exotizan con su mirada (Muratorio 1994). Desde allí el imaginario colectivo que se fue creando de los otavaleños, se fue construyendo desde varias miradas exteriores a su cultura, del mismo modo, eso aportaría a verlos hasta la actualidad como el pueblo sobresaliente de entre los demás existentes en Ecuador.

La identidad que muestra la imagen tiene relación con su constante construcción, es decir, la vestimenta otavaleña ha variado hasta la actualidad, como se mira en la imagen, las blusas ahora son realizadas por diseñadoras, siendo así su precio más alto. Del mismo modo, todos los accesorios se han modificado y se han estetizado en materiales de confección, así mismo la vestimenta nos habla de una mujer indígena actual para ser valorada y aún más, con los precios agregados en subtexto, dan la idea de valorar a los indígenas y sus vestimentas.

Del mismo modo la autorrepresentación que se asume dentro de la imagen y fuera de esta, en la sociedad es una manera de decir que aun siguen reconociéndose con transformaciones necesarias, pero re-existen creando sus propias imágenes, cómo quieren ser imaginados y vistos para modificar los imaginarios colectivos creados anteriormente. La identidad dentro de la imagen necesita de la otredad para reconocerse como propia, es decir, la vestimenta es usada como un pilar necesario para identificarse, pero a la vez no es vista como obligatoria para ser parte de un pueblo, pues la identidad iría más allá de etiquetas de vestimenta.

La mujer indígena está siendo estereotipada a través de la imagen porque se naturaliza el verla de este modo, y se piensa que no puede ser de otra manera, es decir, las otras mujeres que no tendrían acceso a verse de ese modo quedarían segregadas, pues la desigualdad entre mujeres se visualizaría más, porque no es posible que unas hayan nacido para verse bellas y tengan acceso a lo bello, a la verdad, o al ocio, y con el poder de establecer el modo en que deben verse las demás, pues son parte de una pequeña élite donde sus necesidades están aseguradas completamente y otras para el trabajo donde solo buscan lo necesario para la vida (Marcuse 2011).

Relacionándola con el poder, la imagen no solo significa sino, más bien, crea reacciones y contradicciones, pues el poder está siendo ejercido a través de la tecnología en la cual reposa y es allí donde se desarrollan procesos de resistencia, ya que el poder de esta imagen la tenía su autor, pero en el momento de compartirla en redes el poder de

reeditarla estaría en la gente que se apropia y la modifica, del mismo modo la resignifica para sus propios intereses, así puede observar sin ser observado desde su computador o celular, pues cualquiera tiene el poder de mirar del mismo modo y el autor indígena ejerce poder ya que construye las imágenes de su pueblo (León 2015).

En el año 2017 fue la imagen tendencia en ser compartida en los muros de redes sociales de indígenas y no indígenas, con títulos como: “El precio de la vestimenta de una mujer otavaleña”, “Yo amo la vestimenta otavaleña”, entre otros. En sus comentarios se encuentran personas que refutan los precios, otros los validan, y otros que se refieren al cuerpo de la mujer con comentarios sexistas. Hay mucha variedad pues las mujeres se refieren a la calidad de la vestimenta y hablan de que el uso depende del bolsillo que tiene cada persona, al contrario de los hombres que en su mayoría hablan de lo hermosa o preciosa que está la modelo. Hay una segunda imagen en la cual se explica “la verdad de los precios” pues es un duplicado de la primera imagen y es donde se han puesto nuevos precios más baratos en relación con los anteriores.



Figura 16. Imagen duplicada con precios bajos
Fuente: (Yo amo la vestimenta Otavaleña 2017)

La relación que se ve planteada es una tensión entre lo tradicional y lo moderno de la cultura que se va modificando pues como sabemos es el campo donde se articulan los conflictos sociales. Lo tradicional, la vestimenta, aún se mantiene pero con varios cambios que buscan modernizarla, la vestimenta se vería como una hibridación cultural para crear un tipo de interculturalidad visual, ya que plantea ver a los indígenas en constante transformación. No es lo mismo ver una fotografía antigua a una actual, desde la técnica, hasta lo que contiene el cuadro en su totalidad, pues no vemos a los indígenas como piezas de museos o congelados en el tiempo. La hibridación a la que hacemos referencia no es una donde se aceptan sin contradicciones, pues lo moderno estaría

llevado para generar capital y dar cuenta de una clase social pudiente, y lo tradicional a una manera de preservar la cultura, pero con ciertas modificaciones. Los anacos tradicionales que son dos telas sin ningún patrón, pues son dos rectángulos con los filos cosidos, en la actualidad son con diseños y los anacos ya están elaborados para que puedan ponerse sin dificultad, también los bordados son realizados a mano y todo lo que tiene que ver con la realización manual pues a su vez al ser una creación de diseñador tiende a la originalidad y tiene relación con lo tradicional (García Canclini 2001), pero en la masificación e industrialización de vestimenta indígena, en los últimos años, se demostrado que se trabaja en serie.

La desigualdad social entre los indígenas está bien marcada con el acceso desigual que se ha tenido, entre pueblos sabemos que los indígenas otavaleños, han usado la globalización de las empresas o artesanías y su condición de mindalae actuales, es decir, aquellos que viajan por todo el mundo, también como diseñadores, fotógrafos, dueños de boutiques, tiendas o fabricación en serie de blusas bordadas a máquina, o microempresas que fabrican vestimenta tradicional-moderna para el consumo de propios y extraños siendo usados para ampliar el comercio y expandir su cultura. Eso desemboca en que, tanta ha sido su ampliación, que las blusas han sido apropiadas por otros pueblos que tenían poca creación de sus propias vestimentas. En la actualidad ya se han abierto más tiendas que recuperan sus bordados y formas propias con ventas por internet, llegando ya a un mercado global.

Las conclusiones que nos lleva el análisis es la aspiración de una pequeña élite indígena por validar y mostrar su acceso económico como legitimador social, y a su vez la imagen está siendo usada por los grupos sociales que les interesa compartirla y también comentarla para dar justificación de los altos costos que representaría vestirse de tal modo y con tales etiquetas. De este modo, se estarían repitiendo las mismas estructuras capitalista dentro de los indígenas, es decir, pensando en etiquetas o marcas que apoyen a la promesa de felicidad que no llega a ser satisfecha, pues es necesario entender que por usar ropa más cara eres más indígena, o yendo más allá, por usar vestimenta indígena se te reconoce como tal, sin tomar en cuenta que el ser indígena esta mucho más allá de máscaras y etiquetas.

La imagen ha sido usada y reusada como sinónimo de exhibición, como publicidad para las blusas de diseñador o para promocionarse como fotógrafo, pero yendo más adentro como una fotografía bien hecha para usarla como fondo de perfil en redes sociales. Lo que se le ha agregado a la imagen como las letras y números de costos,

estarían llevados por el espectáculo, porque se ha compartido tantas veces en redes solo por lo último agregado, porque sin esta modificación no hubiera llegado a ser tan discutida, más aun, cuando se acentúan los precios reales, es un tipo de contestación de la otra parte de la sociedad indígena no tan favorecida.

La desigualdad social es más presente en la imagen de los precios altos y bajos, pues se basa en dicotomías en este caso la indígena *fashion* versus la indígena analfabeta, por ende, fijamos el valor de la imagen como necesaria para hablar de temas como los planteados en este escrito. Así mismo, se reconoce el aporte visual por la necesidad de ver a la indígena globalizada actual, entendiendo que no es la única visión válida pues somos parte de un país multiétnico que es absorbido por la estructura capitalista y patriarcal, no podemos pensarnos fuera como una burbuja en la cual no haya influencia y eso es lo que muestra la imagen.

Hay pros y contras en ponerle precio a las prendas, se ha sabido de robos de sombreros en las ciudades a indígenas por el alto costo de estos y del mismo modo al ser tan cotizado los metales preciosos como el oro y la plata han surgido robos hasta el punto de arrancar los aretes de mujeres indígenas que dejan lesiones graves. Lo positivo podría darse por el conocimiento y valoración de una parte de la población a los indígenas, pero esto también llevado a lo negativo por el hecho de presumir el valor de las prendas frente a la sociedad.

Para finalizar diremos que la mujer indígena es libre de vestirse como desee, pues algo que se rescata de la imagen es que una mujer indígena puede ser sensual con sus vestimentas sin necesidad de cambiar de ropa, y esto es lo que ha llevado la modernización de la vestimenta a usar menos tela, pues la mujer indígena actual no es la misma que antes. También es posible entender que se puede ser sensual y vestir de gala sin tanto dinero encima, haciendo una crítica a la idea de que: lo de afuera es más importante que lo de adentro, pues ambas cosas son necesarias para autorrepresentarnos como indígenas, porque ¿de qué sirve si tienen todas las vestimentas más caras y de marca si no son realmente lo que eso representa?

Como conclusiones breves del presente capítulo, no podemos pretender que el público entienda lo que queríamos hacer o decir dentro del cortometraje, cada persona lo va a tomar desde su contexto de identidad, género y cultura, un ejemplo de eso es la desnudez que dentro de las producciones se vuelve un conflicto reiterativo, porqué se pretende mostrar desnudas a las mujeres con la idea del ser primitivo que debe ser

despojado de sus ropas para ser verosímil y porqué humanizarlo si no sabemos como puede ser su forma.

Yo me siento representada en cierta medida con las mujeres que muestran las imágenes, creo que ahora más, después de haberlas conocido, pues estamos en proceso de construcción tanto del audiovisual que hacemos, como de las mujeres que somos, entendemos que tarde nos llegó todo a nosotras las mujeres indígenas, tarde la educación y mucho más tarde la realización audiovisual propia que se nos devuelva nuestra representación y autorrepresentación.

En la actualidad la presencia de mujeres indígenas es nueva y renovada gracias a los varios levantamientos que hemos vivido, basta con recordar octubre del 2019 donde se nos vuelve a poner en el ojo público con nuevas representaciones de transformación constante.

Conclusiones

El presente viaje de investigación me ha representado momentos de luces y sombras, en donde encontré aciertos y desaciertos a ideas preconcebidas desde la elección del tema. La crítica y autocrítica la he realizado sin distancia, es más, me he acercado a las mujeres para poder entender mejor todos los procesos, algo interesante es que el mundo esta en transformación así como sus ocupantes, vamos cambiando preceptos y modos de mostrarnos y vernos dentro de la imagen.

Normalmente al escribir uso el nosotros para incorporar mi yo y tejerlo a las historias de las demás mujeres, porque esto es ser empática y crear un tipo de comunicación entre mi conciencia y las demás. Al volver sobre lo escrito he caído en cuenta de aquello, creando así una primera persona pero amplificada, es decir, que me es necesario hablar desde lo colectivo, porque lo que yo pienso es la suma de lecturas, libros, personas, películas, mujeres, warmis, abuelas y abuelos con quienes he hablado y que han pasado por mi vida. Mi voz aquí resuena con mis vivencias y de las mujeres que me rodean, no quiero ser pasiva con las letras que escribo ni condenarme a ser indiferente con las historias que me han contado.

Después de haber mirado y remirado los cortometrajes, de leer exhaustivamente sus diferentes guiones, entiendo que en la actualidad se crean espacios cada vez más violentos, dentro de las artes y el cine por poner un ejemplo, y es allí donde esta violencia que no se ve a simple vista, sino más bien es estructural, es decir, está detrás de lo que nuestros ojos miran, estas violencias por las disputas de poder de representación identitaria se muestran con más fuerza.

Al respecto del tema central que enmarca los tres cortometrajes como lo es la Violación a los cuerpos femeninos y feminizados como dice Rita Segato: La violación como método no es apropiación sino más bien destrucción, dando como resultado la víctima sacrificial, en el caso del Cura violador en Uyana no importa de que familia sea o de que comunidad o pueblo sea, viola sus cuerpos de manera impersonal para dar un mensaje de sometimiento ante la institución religiosa, del mismo modo en Sacha Warmi, no está muy claro quien es este tipo, del mismo modo en Mar de mujeres en el segundo ataque sexual se evidencia que los agresores no son hombres de su círculo cercano, entonces caemos en esa conclusión de que el hecho es destruir su moral, su identidad y todo su ser, y condenarlas a su posición femenina como recalca Rita Segato en su libro “La guerra contra las mujeres”.

En *Mar de mujeres* rescatamos la idea de que no es la primera vez que un acto personal como la violación dentro del film, desata una furia colectiva de mujeres para tomar medidas al respecto, hablando de la actualidad en la que escribo estas letras y la lucha feminista.

Entonces cuál es el cuerpo que escribe estas letras y desde que contexto, desde el sur de Quito, con limitados recursos, alternando la maternidad con la educación, con la latente precarización, no solo en medio laboral, sino en la actual crisis que se evidencia con mas fuerza en nuestros cuerpos. Es importante entender quien escribe y desde donde lo hace, este cuerpo que ha palpado en su propia carne todo lo que venimos hablando, para preguntarnos ¿Quiénes son las mujeres que están poniendo el cuerpo ante y detrás de las cámaras? Son esos cuerpos que han vivido la violencia de primera mano, son cuerpos de colores marrones porque el sol ha quemado sus pomulos y el frío les ha hecho paspa, son cuerpos que no se ven en la televisión nacional, son los que han hecho posible que existan los filmes de los que ahora podemos hablar y criticar a través de mi mirada, para terminar poniendo el cuerpo con lo que he escrito alrededor de estas páginas.

El cuerpo es representado como objeto de posesión del hombre, a la mujer se la muestra desnuda como un pedazo de carne y al hombre nunca se lo ve desnudo dentro de las representaciones en la puesta en escena, tampoco digo que para violar el hombre se desnuda, pero el hombre si desnuda completamente a la mujer tanto físicamente como en esencia.

Por otro lado, la vida representada dentro de la imagen presenta la rapidez con la que toda la producción tenía que llegar a su fin, una ligereza en las escrituras de los guiones que aún dejan dudas, de algún modo cae en lo superficial el acercamiento a las violencias que vivimos las mujeres en ciertos cortos, porque lo que importa es el producto final, así como una empresa, más no su proceso.

Hacemos un llamado para que esas nuevas miradas se emancipen del dominio patriarcal del ver y la sumisión de la mirada donde sea posible una mirada participativa, situada y empática, donde nos involucremos en lo que estamos mirando y sintiendo, para ir más adentro del film y mirar con nuevos ojos a las mujeres que están dentro de los cortometrajes, para evidenciar sus realidades para así involucrarnos no solo desde la mirada si no desde todo el cuerpo.

En consecuencia, otras y más historias han quedado en el cajón para que estas se escriban, del mismo modo, otros puntos de vista y otras miradas que tal vez no sean mostradas, porque para que una mirada exista otra debió ser anulada, no podemos verlo

todo, aunque es algo que con la actual cultura digital ocularcéntrica nos quieren hacer creer. Siempre habrá historias que no son contadas porque de algún pequeño modo el hacerlas realidad y tenerlas filmadas ya es un privilegio que muchas de las mujeres de los distintos pueblos no tienen.

Por lo tanto, las ideas que hemos rescatado de toda la investigación en la parte de la producción, es tener más empatía hacia las y los demás que están dentro de la producción y fuera de ella. Dentro de los talleres es entender los contextos que viven estas personas para no ejercer poder sobre sus cuerpos, entender el aprendizaje desde el verse similares, ni más ni menos, en una relación más horizontal. Así mismo, dentro del guion buscar nuevas narrativas que nos acerquen a no seguir reproduciendo los mismos patrones ideológicos, y rescatamos los ya encontrados dentro de los guiones donde se ha roto varios como, por ejemplo: al final del corto la idea del amor romántico o en relaciones heterosexuales se rompe, al mostrar minorías sexuales como la homosexualidad ya en la filmación, también la relación con la Pachamama y como se la muestra como un personaje dentro de la narrativa.

Por el contrario, las mujeres indígenas hemos naturalizado la violencia que se ejerce sobre nuestros propios cuerpos. Hay temas de los que no se hablan como la sexualidad, por poner un ejemplo, que son temas que ni se escuchan y por eso la maternidad nos atraviesa a tan temprana edad. Peor hablar de violaciones, que como sabemos ocurren en el entorno familiar y familias han callado por el miedo al que dirán o por no romper una estructura que por más violencia que sea, se sigue aceptando.

De igual manera, ser conscientes de la responsabilidad que asumimos cuando realizamos cine, porque planteamos un punto de vista, como pasa con los medios masivos de información donde a través de novelas o programas el punto de vista machista está presente y lo consumimos, porque no hay más que ver, porque tal vez no nos alcanza para contratar otros canales pagos. Entonces nos dejamos influenciar y construimos patrones ideológicos de cómo somos las mujeres y más las mujeres indígenas que casi no aparecemos y si lo hacemos somos la burla por como hablamos o como vestimos.

Otro de los temas que atraviesa los tres cortos es la vinculación de los conceptos de identidad y visualidad, en el sentido de ser mujeres indígenas que producen cine, y como estas representaciones parten de experiencias propias y ajenas, donde el planteamiento central es ver y ser vistas dentro del mundo actual donde habitamos, porque no es lo mismo ser mujer indígena antes que ahora, entendiendo las varias aristas que representa ser mujer indígena en el mundo contemporáneo. Entender que el poder

patriarcal de género, étnico, clase, espiritual, edad está presente dentro de los guiones y la imagen, en unos casos haciendo crítica al mismo y en otro reforzándolo. Del mismo modo, visualizar los lugares que se muestran en imagen entendiendo que no son centrales ni capitales, es más son los límites o la periferia, es allí donde habitamos las mujeres empobrecidas e indígenas, es donde somos tantas que un cuadro no alcanzaría para encuadrarnos y mostrarnos.

Como hemos planteado desde un inicio las heridas coloniales que llevamos están presentes dentro de nuestros relatos, la idea es crear nuevas miradas que rompan con el patrón que se ha creado en el cine y el audiovisual, así como evidenciar las violencias físicas y simbólicas a las que hemos estado sometidas por años, denunciar la invisibilización que los medios de comunicación nos han hecho parte y continuar mostrándonos dentro de estos y más espacios.

Proponemos sanar dentro de las comunidades para plantear puntos de vista que cuestionen al poder patriarcal, tanto en las ciudades que habitamos las mujeres indígenas urbanas, como dentro de las comunidades las mujeres indígenas rurales. La domesticación de la violencia hacia nuestros cuerpos lo que hace es ocultar las relaciones de dominación que mantienen los hombres sobre nosotras las mujeres y esto se ve claramente en la producción.

Por lo tanto, los pueblos originarios han desarrollado la fortaleza por la necesidad de defenderse ante las hegemonías y el imperialismo, donde se han hecho visibles sus resistencias, el audiovisual que planteamos tendría que hacerle frente a la imposición de estereotipos y a través de crear nuestras nuevas miradas podemos dar la vuelta a nuestras prácticas culturales, con un tinte político que acompañen nuestras luchas, entendiendo que lo que consumimos y vemos también reproducimos en nuestros relatos visuales, de forma que seamos conscientes y críticos sobre las imágenes que creamos para así producir nuevas miradas, porque tenemos derecho a la comunicación y a la libre expresión de nuestras prácticas de vida, donde planteemos temas que nos interpelan para decir todo lo que al mundo le falta escuchar.

Por lo tanto, salir de la centrificación hace parte de la memoria y la reparación hacia nosotras mismas, empezar a mostrar lugares geográficos denominados por el poder como populares e incultos, donde habitan las comunidades indígenas y afrodescendientes, hacer cine desde y con los oprimidos y no solo quedarnos en las grandes ciudades es parte de romper con la lógica colonia y patriarcal, porque debemos recordar que sin la ruralidad no existirían las grandes ciudades. Esa dualidad es algo que rescato de la producción, al

respecto de dejar volar nuestra imaginación en la escritura de guiones donde se muestran estos lugares, siempre siendo críticos en como usamos los recursos simbólicos de la ancestralidad indígena basada en el conocimiento y la práctica, que no quede solo en la teoría sino más bien vinculada a la experiencia vivida como eje central, sin caer en el romanticismo de dichas prácticas o las idealizaciones de un pasado marcado por un nacionalismo que no nos representa.

Las realizaciones actuales de visualidad indígena pasan por la novedad y tienen más cabida en convocatorias y festivales, ahora la mujer indígena también entra en estas nuevas líneas de interés actual, entendiendo que los lugares de enunciación ya no son completamente cerrados como indicamos anteriormente, en la actualidad vemos discursos que reivindican el lugar del y del indígena visto como hermoso y universal, que tendría aptitudes siempre positivas opuestas al mundo occidental.

Siempre decimos que debería haber más mujeres indígenas dentro de la actuación, producción, dirección y más, pero eso solo será posible si nosotras mismas escribimos nuestras historias, porque hay más directores hombres que tal vez pongan a una mujer a actuar, pero casi siempre serán personajes pequeños y nunca siendo protagonistas, por ende, el llamado a escribir nuestras historias y hacer de audiovisual femenino una práctica constante, para no caer en la estereotipación y no mirar, fotografiar, y producir, desde el privilegio.

Queda comentar que dentro de los cortometrajes no hubo mucha influencia femenina ni feminista, es más los cargos en su mayoría fueron ocupados por hombres, en lo técnico sobre todo un punto de vista de hombres sigue representando a la mujer a través del uso de estas herramientas, encontramos pocos rasgos presentes de miradas femeninas que creemos que se deben seguirse trabajando y puliendo. Del mismo modo entendemos que hay diálogo de una sola vía, es decir, no hay diálogo de consenso entre el que filma y la que es filmada, por que el proceso plantea lineamientos cerrados como la previa escritura del guion que no aportó a que se indagara y disputara el territorio de las palabras de las mujeres con las que iba a trabajar.

A pesar de todo, este audiovisual es necesario, porque interpela al poder y sus representaciones que nos tratan como informantes que no pueden crear sus propias historias y no como mujeres que estudiaron y profesionalizaron, que se volvieron cineastas y que, como las investigadoras, realizadoras, que somos buscamos cambiar este camino de trabas que nos ponen, para seguir construyendo más miradas de mujeres que produzcan su propio cine.

El dolor que nos ha significado poner el cuerpo a estos procesos de producción y de auto conciencia, es el mismo dolor que veo en mis amigas, compañeras, madres realizadoras ,y es el mismo dolor que espero ver en mis compañeros hombres indígenas y no indígenas, al ser consientes de la practica audiovisual que venimos realizando para juntas y juntos poder hacer una nueva comunidad dentro de la ciudad o dentro de las comunidades por un mundo más justo, sin relaciones de poder para llegar al anhelado Vivir bien.

Porque si seguimos esperanzados los fondos públicos para poder producir, deberemos llenar los zapatos de blancos-mestizos con lineamientos que imponen y buscan seguir con la opresión y subalternación de nuestras historias. La idea de la inclusión termina cayendo en la sobreinclusión, pero sin darles voz ni voto dentro de producciones donde no somos capaces de tomar decisiones ni sobre sus propios cuerpos. La necesidad más grande es ir de la representación a la autorrepresentación para finalmente producir conocimiento propio y darnos conciencia social y política de nuestra condición actual de mirar y ser miradas. Termino con la celebre frase de Merleau- Ponty “el o la que ve no puede poseer lo visible si él o ella mismo no está poseído por lo que ve”.

Lista de referencias

- Acosta Muñoz, Mauricio. 2018. “Producción, narrativa y circulación del cine de guerrilla en Ecuador entre 2010 y 2016”. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/6580>.
- André, María Claudia, y Rocío Quispe. 2014. “Mirada de Mujer: narrativas visuales femeninas y narraciones femeninas de lo visual en el mundo luso-hispano”. *Letras Femeninas*, 1, 40 (1): 9–17.
- Anzaldúa, Gloria. 2016. *Borderlands: La frontera*. Traducido por Carmen Valle. Madrid: Capitán Swing.
- Ballesteros, María Concepción Rayón. 2020. “La imagen de la mujer en la era digital: ¿Igualdad de género?” En *Los restos de la igualdad en un escenario de transformación digital*, editado por Nieves Alonso García, José Manuel López Jiménez, y Pilar Conde Colmenero, 227–49. Madrid: Dykinson. <https://portal1.uasb.edu.ec:2079/stable/j.ctv102bmmw.16>.
- Barriandos, Joaquín. 2011. “La colonialidad del ver: Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”. *Nómadas*, nº 35: 13–29.
- Barthes, Roland. 1995. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, Walter. 2019. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Berger, John. 2016. *Modos de Ver*. Tercera. Barcelona: Gustavo Gili Editorial S.A.
- Bonfil Batalla, Guillermo, Mario Ibarra, Stefano Varese, Domingos Verissimo, Julio Tumiri, y Marie Chantal Barre. 1982. “Políticas Indigenistas y Reivindicaciones Indias en América Latina 1940-1980”. En *América Latina, etnodesarrollo y etnocidio*, editado por Francisco Rojas Aravena, 1ª edición, 40–82. Colección 25 aniversario. San José, Costa Rica: Ediciones FLACSO. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/9985-opac>.
- Butler, Judith. 2002. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Traducido por Alcira Bixio. 1 ed. Buenos Aires: Paidós.
- Casetti, Francesco, y Federico Di Chio. 1991. *Cómo analizar un film*. Traducido por Carlos Losilla. Barcelona: Paidós.
- Castro, Adela. 2013. *Comunicación oral: técnicas y estrategias*. Barranquilla: Universidad del norte. <http://www.digitaliapublishing.com/a/27672/>.
- Cerezo, Alicia. 2010. “Faustina Sáez de Melgar y las mujeres ‘pintadas por sí mismas’:

Una representación correctiva de la feminidad y una visión alternativa del costumbrismo”. *Letras Femeninas* 36 (2). Asociación de Estudios de Género y Sexualidades: 39–59.

Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador. 2021. “Quienes somos”. *CONAIE*. Accedido mayo 30. <https://conaie.org/quienes-somos/>.

Córdoba, Amalia. 2011. “Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina”. *Comunicación y Medios*, n° 24 (enero): 81–107. doi:10.5354/rcm.v0i24.19895.

Cousins, Mark. 2019. *Historia del cine*. Editado por Esteve Llorenc y Cristina Rodríguez. Traducido por Jorge González. Reimpresa. Turquía: Blume.

Cózar Escalante, José Manuel de. 2019. “Feminismo del Antropoceno”. *Revista de Filosofía Laguna*, n° 44: 59–68. doi:10.25145/j.laguna.2019.44.03.

Cuidad de Otavalo Valle del Amanecer. 2017. “El precio de la vestimenta de una mujer otavaleña”. *Redes Sociales. Facebook*. https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1751586531549225&id=1081986971842521.

Davis, Angela. 2005. *Mujeres, raza y clase*. Traducido por Ana Varela Mateos. Reimpresa. Madrid: Akal.

Debord, Guy. 2012. *La sociedad del espectáculo*. Editado por Christian Ferrer. Traducido por Fidel Alegre. 3ª ed. Buenos Aires: La Marca Editora.

Deleuze, Gilles. 1984. *La imagen-movimiento: estudios sobre cine I*. Traducido por Irene Agoff. Reimpresa. Barcelona: Paidós Ibérica.

Díaz, David. 2019. “Crisis en Ecuador: ¿Qué hay detrás de la foto más emblemática de las protestas indígenas en Ecuador? (y por qué las mujeres son clave en este movimiento)”. *BBC News Mundo*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50040317>.

Díaz-Marcos, Ana María. 2009. “La ‘mujer moderna’ de Carmen de Burgos: feminismo, moda y cultura femenina”. *Letras Femeninas* 35 (2). Asociación de Estudios de Género y Sexualidades: 113–32.

Dlugi, Catalina, y Rolando Gallego. 2020. *Mujeres, cámara, acción: empoderamiento y feminismo en el cine argentino*. 1ra edición. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Continente.

Dussel, Enrique D. 1995. “Europa, modernidad y eurocentrismo”. *Ciclos en la historia, la economía y la sociedad* 5 (8 (1º SEMESTRE)). Fundación de Investigaciones Históricas, Económicas y Sociales: 167–78.

- Ejército Zapatista de Liberación Nacional (México), Carlos Monsiváis, y Elena Poniatowska. 1994. *EZLN: documentos y comunicados*. Editado por Carlos Monsiváis y Elena Poniatowska. 1. ed. Colección Problemas de México. México: Ediciones Era.
- El Churo, otras voces, otra comunicación. 2021. “Cine y Audiovisual Comunitario”. Accedido septiembre 20. <https://elchuro.org/cine-y-audiovisual-comunitario/>.
- Espinoza Plúa, Marjorie Gabriela. 2016. *¿Galantería o acoso sexual callejero? Un análisis jurídico con perspectiva de género*. Serie Magíster. No. 206. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador; Corporación Editora Nacional. <http://hdl.handle.net/10644/5931>.
- Flores, Silvana, y Ana Saint-Dizier. 2014. “Mujeres emergentes en el cine político latinoamericano: Los cortometrajes de Sara Gómez”. *Presses Universitaires du Midi*, nº 22: 48–56.
- Garcés, Marina. 2013. *Un mundo común*. Vol. 131. Serie general universitaria. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- García Canclini, Néstor. 2001. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Nueva ed. 3 vols. Estado y sociedad 87. Buenos Aires: Paidós.
- García Varas, Ana. 2011. *El giro icónico. Una carta*. 1ª ed. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Giunta, Andrea. 2021. *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. 2ª ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Hall, Stuart. 1997. “El trabajo de la representación”. Traducido por Elías Sevilla Casas. http://metamentaldoc.com/14_El_trabajo_de_la_representacion_Stuart_Hall.pdf.
- Jáuregui, Carlos A. 2000. “Saturno Caníbal: Fronteras, Reflejos y Paradojas En La Narrativa Sobre El Antropófago”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 26 (51): 9–36. doi:10.2307/4531090.
- Kathryn, Everly. 2016. “Acercamientos Feministas al cine español y latinoamericano”. *Hispanófila*, nº 177: 179–93.
- Kuhn, Annette. 1991. *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Traducido por Silvia Iglesias Recuero. Signo e imagen 25. Madrid: Ed. Cátedra.
- León, Christian. 2010. *Reinventando al otro: el documental indigenista en el Ecuador*. Quito: La Caracola. <http://hdl.handle.net/10644/3957>.
- . 2015. “Regímenes de poder y tecnologías de la imagen, Foucault y los estudios visuales”. *post(s)* 1 (1). doi:10.18272/posts.v1i1.236.
- Lugones, María. 2008. “Colonialidad y género”. *Tabula Rasa*, nº 9: 73–102.

- Marcuse, Herbert. 2011. *El carácter afirmativo de la cultura*. Editado por Claudia Kozak. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Martín-Barbero, Jesús, y Sarah Corona Berkin. 2017. *Ver con los otros: comunicación intercultural*. Primera edición. Colección Comunicación. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Mirzoeff, Nicholas. 2016. “El derecho a mirar”. Traducido por David Montero Sánchez. *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, nº 13: 29–65.
- Mitchell, William John Thomas. 2017. *¿Qué quieren Realmente las Imágenes?* Traducido por Javier Fresneda. Vol. 77. México: Sans Soleil Ediciones.
- Mulvey, Laura. 2002. *Placer visual y cine narrativo*. Editado por Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Asociación Vasca de Semiótica, y Fundación Instituto Shakespeare. Valencia: Episteme Ediciones.
- Muratorio, Blanca. 1994. “Nación, identidad y etnicidad: imágenes de los indios ecuatorianos y sus imagineros a fines de siglo XIX”. En *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, Siglos XIX y XX*, editado por Blanca Muratorio, 1. ed. Estudios-Antropología. Ecuador: FLACSO-Sede Ecuador.
- Olivares, María. 2012. “Mujeres mapuches migrantes en escena: Visualizando vidas desde la sombra”. *Letras Femeninas* 38 (1): 43–54.
- Paredes Carvajal, Julieta. 2020. *Para descolonizar el feminismo 1492 -entronque patriarcal: la situación de las mujeres de los pueblos originarios de abya yala después de la invasión colonial de 1492*. La Paz: Ediciones Feminismo Comunitario de Abya Yala.
- Paredes, Julieta. 2015. “Despatriarcalización: Una respuesta categórica del feminismo comunitario (descolonizando la vida)”. *Bolivian Studies Journal/Revista de Estudios Bolivianos* 21: 15. doi:10.5195/bsj.2015.144.
- Rancière, Jacques. 2010. *El espectador emancipado*. Traducido por Ariel Dillon. 1ª ed. Buenos Aires: Bordes Manantial.
- Raygada Ubilluz, Juan Carlos. 2010. “¿Nuevos sujetos subalternos? ¡No en la nación cercada! Del ‘Informe sobre Uchuraccay’ de Mario Vargas Llosa a Madeinusa de Claudia Llosa”. *Iberoamericana (2001)*, 10, , nº 37: 135–54.
- Reza, José Luis. 2013. “Una Mirada al Cine Indígena: Autorepresentación y El Derecho a Los Medios Audiovisuales”. *Presses Universitaires Du Midi*, nº 21: 122–29.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2015. *Sociología de la imagen: miradas ch’ixi desde la historia andina*. 1ª ed. Vol. 17 de Nociones Comunes. Ch’ixi. Buenos Aires: Tinta Limón

Ediciones.

Rodó, Andrea, y Paulina Saball. 1994. “El cuerpo ausente”. *Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG) of the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)* 10: 81–94.

Salazar Aguirre, Francisca Shade, y Martha Cecilia Rodríguez Albán. 2019. “Identidad, resistencia cultural y organización comunitaria: La experiencia de Cámara Shuar en la comunidad Kupiamais, en la Amazonía Ecuatoriana”. Trabajo de titulación previo a la obtención del Título de Comunicador Social con énfasis Educomunicación, Arte y Cultura. Carrera de Comunicación Social., Universidad Central del Ecuador. <http://www.dspace.uce.edu.ec/handle/25000/19556>.

San Martín, Patricia Torres, y Emmanuelle Hamon. 2014. “Cineastas de América Latina: Desacatos de una práctica fílmica / Cinéastes D’Amérique Latine: Outrages d’une pratique cinématographique”. *Presses Universitaires du Midi*, n° 22: 24–37.

Sanjinés, Jorge y Grupo Ukamau. 1979. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo Veintiuno Editores.

Schiwy, Freya. 2011. “La otra mirada. Video indígena y descolonización”.

Schlenker, Alex. 2010. “Cartografía Visual de Poder”. En *Desenganche Visualidades y sonoridades otras*, 76–109. Ecuador: aacid.

Segato, Rita Laura. 2015. *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos: y una antropología por demanda*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros. <http://repositorio.ciem.ucr.ac.cr/jspui/handle/123456789/123>.

———. 2016. *La guerra contra las mujeres*. 1ª ed. Mapas 45. Madrid: Traficantes de Sueños.

Shohat, Ella, y Robert Stam. 2002. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.

Sodré, Muniz. 2014. *A ciência do comun. Notas para o método comunicacional*. Petrópolis: Editora Vozes.

Steyerl, Hito. 2014. *Los condenados de la pantalla*. Editado por Franco Berardi. Traducido por Marcelo Expósito. 1ª ed. Vol. 2. Buenos Aires: Caja Negra.

Talens, Antoni Castells. 2003. “Cine indígena y resistencia cultural”. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación* 0 (84). doi:10.16921/chasqui.v0i84.1505.

Teitelbaum, Iliana Pagán. 2008. “El glamour en los Andes: la representación de la mujer indígena”. *Revista Chilena de Antropología Visual*, n° 12: 1–30.

Thompson, Kristin, y David Bordwell. 1995. *El arte cine-matográfico: una introducción*.

Traducción edición. Comunicación 68 cine. Barcelona: Paidós.

Tobón López, Liz Dahyana Tobón. 2013. “El Contracine de Caliwood: estrategias de innovación cinematográfica en el Valle del Cauca 1970-1977”. Tesis (Maestría en Estudios de la Cultura. Mención en Artes y Estudios Visuales), Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <http://hdl.handle.net/10644/3718>.

Yang, Chung-Ying. 2005. “Un acercamiento a la representación de la mujer transgresora: Las ‘femmes fatales en El invierno en Lisboa’ y ‘Beltenebros’ de Antonio Muñoz Molina”. *Hispania* 88 (3): 476–82. doi:10.2307/20063126.

Yo amo la vestimenta Otavaleña. 2017. “La verdad”. Redes Sociales. *Facebook*. <https://www.facebook.com/1234YALVO/photos/a.1794610110774107/2113439888891126>.

Anexos

Anexo 1: Lista de entrevistas

Nombre	Área	Fecha entrevista
Rocío Gómez	-Desarrollo del proyecto - Arte (sacha warmi)	20-07-2021
Frida Muenala	-Dirección (Uyana)	09-08-2021
Pintu Fuevez	-Fotografía	11-08-2021
Viviana García	-Actriz (sacha warmi) -Arte (mar de mujeres)	21-07-2021
Patricia Yallico	-directora y productora (Sacha warmi)	20- 08-2021
Antonella Proaño	Tutora de guion (mar de mujeres) Realizadora audiovisual del pueblo afroecuatoriano	14-08-2021
Evelyn Perea	Actriz (Mar de mujeres)	Domingo 25-07-2021

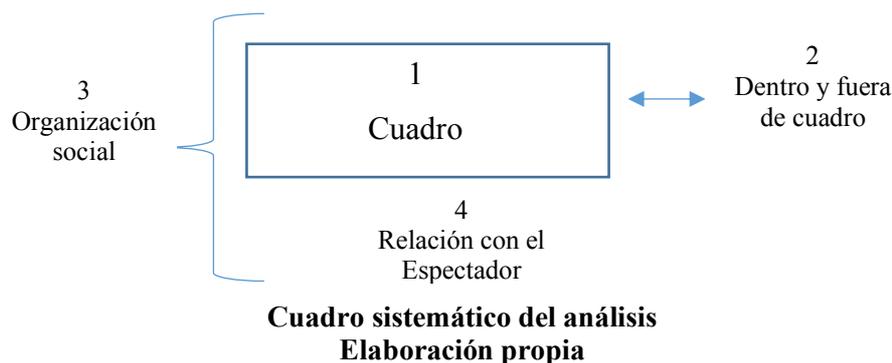
Fuente: entrevistas personales
Elaboración propia

Anexo 2. Análisis visual

El espectáculo es capital en un grado tal de acumulación acaba siendo una imagen.
(Debord 2012)



Figura 1. La mujer de la foto viral
Fuente: (Diaz 2019)



1.- Se centra en el cuadro o plano que sería la parte básica del cine y la fotografía, es aquí donde se problematiza el espacio como eje organizador del cuadro, y a su vez valores focales como, por ejemplo: cerrado o abierto, desarrollando la parte técnica como el movimiento, encuadre o desencuadre, dependiendo el caso.

2.- En relación con el fuera y adentro del cuadro, ¿qué cuerpos ocupan el espacio recortado por el cuadro? El cine antropocéntrico hace prevalecer la figura humana, los imaginarios del cuerpo femenino y las representaciones dentro del cuadro que sobresalen hacia afuera del mismo.

3.- Esta parte el cuadro se vincula con el orden social y se remite al tiempo en el que se desarrollan los sucesos, así se relaciona con la superestructura, del mismo modo se pretende buscar el poder y la hegemonía que habita en las imágenes, qué tipo de sociedad está siendo representada y cómo entra en conflicto con el sistema.

4.- En cuanto a la relación con la espectadora, ¿qué mirada se plantea ante lo representado y cómo el espectador empatiza con el personaje? Lo que se le permite ver en cuadro al espectador; la relación con el fuera de cuadro que pone en contexto el actual análisis y su relación actualizable con el todo que vendría hacer el fuera de campo.

1.-También la iluminación en su dirección, calidad, temperatura, es usada como punto central de la imagen o como herramienta dramática, montaje dentro de cuadro. El cuadro tiende a la saturación pues no aparece desprovisto de ciertos subconjuntos, el cuadro es legible como visible, es decir, que tiene la función implícita sonora y también visual, no llega a ser demasiado lleno tampoco, pues no llega a ser confusa su lectura, es un cuadro geométrico horizontal.

Es dinámico porque el cuadro es objeto de graduaciones físicas, es donde no se puede distinguir el gas lacrimógeno con la calle o su fondo, siendo la pantalla como cuadro de cuadros, esta da una medida común a lo que no tiene, es decir, establece la desterritorialización de la imagen, engrandeciendo o achicando a la mujer que habita dentro (Deleuze 1984).

El valor focal es abierto, y la focalización se encuentra en la mujer que está perfectamente encuadrada en el centro, en un punto de vista normal. La iluminación, en dirección cenital por la leve sombra hacia sus pies, es en clave baja pues no acentúa sombras, calidad suave que se difumina por la nube de gas en su espalda. La temperatura de color es fría, en un aproximado a los 500 en temperatura, pues no tiende a ser demasiado fría.

La calle apoya a crear perspectiva con las líneas de las veredas que se van cerrando hacia el final, encontrando tres términos dentro de la imagen: el primero la mujer, el segundo las personas a sus costados, y el tercero el humo de gas que obstaculiza ver hacia el fondo (el humo da un toque dramático a la imagen porque separa a la mujer del fondo y da cuenta de lo que está sucediendo).

Usa su vestimenta tradicional del pueblo Panzaleo de la provincia de Cotopaxi, donde las mujeres usan tacos de punta cuadrada normalmente, con medias nylon, o a veces medias escolares, su falda de terciopelo, y ahora en la actualidad en seda con transparencia y pequeños pliegues, y en su filo bordados a máquina con flores que representan la flora existente en sus montañas. En la fotografía no se visualiza su blusa la cual suele ser bordada en puños y cuellos, con wallkas en tonos dorados que enaltecen su belleza natural; la fachalina con la que se ve cobijada es usada para cargar a los wawas o para abrigarse, es usada de varias maneras con largas y pequeñas cintas que cuelgan a su

filo; su sombrero con una pluma de pavo real, que identifica su cultura, se muestra de forma casi totalmente frontal pues da la sensación que camina hacia nosotros.

2.-Entendiendo que el encuadre es limitado porque solo recorta una parte de la realidad, obtenemos rostros cortados en la parte superior derecha, y esto ya es un indicio para hablar de un fuera de cuadro. La mujer dentro de cuadro rompe con los imaginarios del cuerpo femenino por el hecho de ser una mujer adulta que no se muestra con los cánones de belleza eurocéntricos.

El machismo en las comunidades es latente, sin embargo, la presencia de la mujer dentro de la fotografía, como centro o protagonista, termina siendo un estereotipo, porque la diferencia sexual que domina las imágenes, y también como esta división tanto de mirar y ser miradas está controlada por el patriarcado.

3.- ¿En qué medida los panópticos que plantea Foucault no se proliferaron? Cuando de filmar o fotografiar las marchas se trató, así como hay pros y contras al respecto de la creación y consumo de imágenes, es necesario plantear la idea que dentro de las marchas existieron infiltrados, y estas imágenes sirvieron al poder en la medida de revisar los videos y fotografías para judicializar tanto a los líderes como a los asistentes a las marchas.

En la parte de la estructura social podríamos decir que, la imagen anterior, no es copia del nivel político organizacional y cultural que se vive fuera de la imagen donde el protagonismo y toma de decisiones es marcado por el patriarcado que subyace en los pueblos originarios. Solo con mirar el video del último día de manifestaciones en octubre, llamada “Diálogos por la paz” veremos la ocupación del espacio público y la mesa de decisiones ocupada en su mayoría por hombres, dentro del gobierno como en los indígenas, trayendo a colación que “las mujeres solo aparecen”.

Las relaciones que se viven dentro de la imagen están llevadas por las disputas del espacio público como medio de derecho para manifestarse. Esta imagen ha sido usada para validar el nacionalismo existente y la imagen participa en el consumo cultural de mostrarse frente a las demás naciones como ecuatorianos, difuminando la existencia de más pueblos; la imagen visibiliza a un imaginario colectivo que se tiene de la mujer indígena.

Se establece un diálogo entre culturas, la occidental y la originaria, dando como resultado la reapropiación a través de la ropa, tecnología, lenguaje del castellano, así como en la fotografía se puede contraponer la vestimenta de un pueblo, y la del hombre a la izquierda de cuadro conviviendo en el mismo espacio.

4.-El punto de vista es desde el ángulo en que se tomó la fotografía, pues el punto de vista tiene que tener una explicación o propuesta del por qué, de lo contrario cae en un esteticismo vacío. Por lo que nos acercamos al testimonio del autor: “Me había dado un perdigón en la pierna y por eso me retiro y empiezo a subir por una calle, un poco cojeando; cuando estaba a media cuadra la vi a ella parada, tal cual está en la foto, ella no posó para la imagen” (Díaz 2019). Aquí hace relación a su estado y su punto de vista estaba justificado.

La presencia de policías y más manifestantes, la bulla, los gritos, las casas antiguas están totalmente presentes dentro de la imagen, así no se las vea y ni se las escuche, pues de esta relación con la realidad se trata el fuera de campo, es lo que se designa para que exista en otra parte, al frente o alrededor de la imagen, es decir, que se puede en algún momento mostrar un contra campo en el cual miraremos al fotógrafo Díaz haciendo su foto y que está perfectamente presente dentro de esta foto, y el hilo que enlaza los varios conjuntos que existen dentro de la fotografía.

Por lo tanto, se cree que la imagen con su consumo se ha ido resignificando y ha sido usada como símbolo de un país que no respeta sus cuerpos y los violenta, haciendo un llamado a no solo verlas en imágenes sino más bien a luchar a su lado por sus causas. Es necesario plantear que el efecto contrario que produce la imagen es ver a la mujer indígena como “heroína”, “luchona” y varios denominadores, pero sin ver su real fuerza ya que somos las predecesoras de nuestras ancestras que lucharon.

La espectadora y autora de la investigación se abandona a una mirada crítica que vaya más allá de los estereotipos, pues el capitalismo absorbe todas las manifestaciones culturales así sean contrarias para vaciarlas de sentido y ponerlas como moda y consumo, del mismo modo, las mujeres son necesarias para las luchas, pero son utilizadas porque no ocupan lugares de decisiones en sus organizaciones ni dentro de sus comunidades.