

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Maestría en Comunicación

Mención en Visualidad y Diversidades

Interculturalidad y autorrepresentación

Formas de representación de las relaciones interculturales en el cine indígena de ficción ecuatoriano

Tamia Bolaños Guerra

Tutor: Wankar Ariruma Kowii Maldonado

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, Tamia Bolaños Guerra, autora del trabajo intitulado “Interculturalidad y autorrepresentación: formas de representación de las relaciones interculturales en el cine indígena de ficción ecuatoriano”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Comunicación con mención en Visualidad y diversidades en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

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

30 de septiembre de 2022

Firma: _____

Resumen

Desde los estadios más tempranos de la existencia humana, las imágenes no solo mostraron el reflejo de la vida, sino que constituyeron formas de producir al mundo y dotarle de sentido desde la auto y representación de los hechos concretos o las ideas que marcaban el desarrollo de la historia. Asimismo, con la instauración de los sistemas hegemónicos: económicos, políticos y culturales que organizaban a las sociedades, la visualidad fue cooptada en regímenes que eran utilizados para legalizar y legitimarlos. La producción social de sentido efectuada a través del cine, sobre los pueblos y culturas sometidas históricamente da cuenta de los relatos de los “vencedores”, fomentando los imaginarios de exclusión, negación y rechazo hacia lo que representa el (los) *otro* (s) lado (s). Uno de los ámbitos actuales de esa disputa es en el terreno de la producción audiovisual que, con la apropiación de las herramientas y el conocimiento de las técnicas, poco a poco se construyen caminos de realización cinematográfica desde la mirada y la voz de quienes se negaron a ser “vencidos”.

Bajo estas luces toma sentido este trabajo que explora la autorrepresentación en el cine de Pueblos y Nacionalidades, específicamente de la cultura Kichwa del Ecuador, a la vez que reflexiona sobre cómo se representan las prácticas interculturales en el largometraje *Killa* y los cortos: *Malki*, *Paktara*, *Cuando te vuelva a ver* y *Yachak*. La reflexión teórica sobre los ejes planteados: comunicación, cine e interculturalidad; el contexto social e histórico de la visualidad de Pueblos y Nacionalidades en el país; las perspectivas de los mismos realizadores mediante entrevistas; y, la observación/análisis de las piezas audiovisuales, fundamentan esta tesis para vislumbrar diferentes aportes y visiones del mundo. Producir y observar obras desde la pluralidad de saberes permite construir nuevas sensibilidades y conocimientos sobre los *otros* y legitimarlos, ayudando a establecer caminos de diálogo, debate y comprensión entre culturas, principio mismo de la interculturalidad que caracteriza sociedades diversas.

Palabras clave: comunicación intercultural, cine intercultural, cine de pueblos y nacionalidades Ecuador, producción audiovisual indígena

A Milena y sus ojos de luna llena.

Para que, a través del cine, sigan llenándose de magia y sensibilidad.

A mis padres y hermano.

Con quienes aprendí a mirar más allá de las imágenes.

Tabla de contenidos

Figuras	11
Introducción.....	13
Capítulo primero Conceptos y relacionamientos.....	17
1. Autorrepresentación.....	17
1.1 Conceptos clave: El yo y el otro. Representación y autorrepresentación.....	17
1.2 El yo colectivo del mundo andino y la autorrepresentación.....	21
1.3 Cine y autorrepresentación	22
2. Interculturalidad.....	25
2.1 Multiculturalismo e interculturalidad	25
2.2 Debates contemporáneos sobre interculturalidad	27
3. Interculturalidad y comunicación, comunicación intercultural: el entrecruzamiento	32
3.1 Comunicación, cultura y política, la tríada.....	33
Capítulo segundo Cine intercultural, la apuesta por nuevas miradas	39
1. Interculturalidad y cine: La visualidad como proceso de participación social.....	39
1.1 La construcción social desde la visualidad.....	39
1.2 El cine como mediador cultural.....	41
1.3 Visualidad y mirada.....	42
1.4 Mirada y vínculo.....	44
1.5 El cine intercultural para establecer nuevos regímenes de comprensión	46
2. El cine de los Pueblos y Nacionalidades	48
2.1 Breve recorrido histórico	49
2.2 Cine de Pueblos y Nacionalidades en la actualidad	51
2.3 Plataformas virtuales y redes sociales	54
Capítulo tercero Escuchar las imágenes; observar los sentidos	59
1. Aproximación a las obras analizadas: la autorrepresentación de los Pueblos y Nacionalidades y la representación de las relaciones interculturales	59
1.1 Killa de Alberto Muenala	59
1.1.1 Alicia y Sayri.....	62
1.1.2 La espiritualidad	65

1.1.3 Funcionario y Cangamashi	69
1.1.4 La comunidad	70
1.2 Malki de Narcizo Conejo.....	72
1.2.1 Malki y Don Antonio.....	74
1.2.2 Malki y Jhony	77
1.3 Paktara de Patricia Yallico	80
1.3.1 Esthela y Clara.....	81
1.4 Cuando te vuelva a ver, de Humberto Morales	85
1.4.1 Jayli y Sofia	87
1.4.2 Jhon y Jayli	88
1.5 Yachak, de Humberto Morales.....	90
1.5.1 Lora y Rumi.....	91
1.5.2 Tayta Shiriko, Lora y Salvador.....	92
2. El cine kichwa emprende vuelo.....	96
Conclusiones.....	99
Lista de referencias	103

Figuras

Figura 1. “La decisión” Fotograma de la película Killa, (Muenala, 2017), Min 27.....	62
Figura 2. “Compartir” Fotograma de la película Killa, (Muenala, 2017), Min 29.....	63
Figura 3. “Pertenencia” Fotograma de la película Killa, (Muenala, 2017), Min 55.....	64
Figura 4. “Pertenencia” Fotograma de la película Killa, (Muenala, 2017), Min 56.....	64
Figura 5. “El presagio” Fotograma de la película Killa, (Muenala, 2017), Min 4.....	66
Figura 6. “El presagio” Fotograma de la película Killa, (Muenala, 2017), Min 4.....	66
Figura 7. “Rituales” Fotograma de la película Killa, (Muenala, 2017), Min 3.....	68
Figura 8. “Rituales” Fotograma de la película Killa, (Muenala, 2017), Min 3.....	68
Figura 9. “Confrontación” Fotograma de la película Killa, (Muenala, 2017), Min 50....	69
Figura 10. “Confrontación” Fotograma de la película Killa, (Muenala, 2017), Min 52..	69
Figura 11. “El rescate” Fotograma de la película Killa, (Muenala, 2017), Min 45.....	70
Figura 12. “El rescate” Fotograma de la película Killa, (Muenala, 2017), Min 45.....	70
Figura 13. “El cuadro” Fotograma del corto Malki, (Conejo, 2009), Min 2.....	74
Figura 14. “La prenda” Fotograma del corto Malki, (Conejo, 2009), Min 5.....	74
Figura 15. “El castigo” Fotograma del corto Malki, (Conejo, 2009), Min 12.....	76
Figura 16. “Justicia indígena” Fotograma del corto Malki, (Conejo, 2009), Min 13.....	76
Figura 17. “El juego” Fotograma del corto Malki, (Conejo, 2009), Min 7.....	77
Figura 18. “El plan” Fotograma del corto Malki, (Conejo, 2009), Min 8.....	77
Figura 19. “El robo” Fotograma del corto Malki, (Conejo, 2009), Min 10.....	78
Figura 20. “La amistad” Fotograma del corto Malki, (Conejo, 2009), Min 13.....	78
Figura 21. “El encuentro” Fotograma del corto Paktara, (Yallico, 2009), Min 1.....	81
Figura 22. “Amantes” Fotograma del corto Paktara, (Yallico, 2009), Min 5.....	81
Figura 23. “El negociado” Fotograma del corto Paktara, (Yallico, 2009), Min 7.....	83
Figura 24. “El pacto” Fotograma del corto Paktara, (Yallico, 2009), Min 8.....	83
Figura 25. “La confrontación” Fotograma del corto Paktara, (Yallico, 2009), Min 11...	83
Figura 26. “El reflejo” Fotograma del corto Paktara, (Yallico, 2009), Min 12.....	83
Figura 27. “El romance” Fotograma Cuando te vuelva a ver (Morales, 2009) Min 3....	87
Figura 28. “La separación” Fotograma Cuando te vuelva a ver (Morales, 2009) Min 5.	87
Figura 29. “La tradición” Fotograma Cuando te vuelva a ver (Morales, 2009) Min 4....	88
Figura 30. “El conflicto” Fotograma Cuando te vuelva a ver (Morales, 2009) Min 4...	88
Figura 31. “El viaje” Fotograma Cuando te vuelva a ver (Morales, 2009) Min 6.....	89
Figura 32. “El accidente” Fotograma Cuando te vuelva a ver (Morales, 2009) Min 7...	89

Figura 33. “Abrazo Jaylli” Fotograma Cuando te vuelva a ver (Morales, 2009) Min 8..	89
Figura 34. “Abrazo Jhon” Fotograma Cuando te vuelva a ver (Morales, 2009) Min8....	89
Figura 35. “El deseo” Fotograma del corto Yachak (Morales, 2010) Min 1.....	91
Figura 36. “La pasión” Fotograma del corto Yachak (Morales, 2010) Min 9.....	91
Figura 37. “La maldición” Fotograma del corto Yachak (Morales, 2010) Min 4.....	93
Figura 38. “El crucifijo” Fotograma del corto Yachak (Morales, 2010) Min 4.....	93
Figura 39. “Deme curando” Fotograma del corto Yachak (Morales, 2010) Min 6.....	94
Figura 40. “La medicina” Fotograma del corto Yachak (Morales, 2010) Min 10.....	94
Figura 41. “La venganza” Fotograma del corto Yachak (Morales, 2010) Min 15.....	95
Figura 42. “La verdad” Fotograma del corto Yachak (Morales, 2010) Min 15.....	95
Figura 43. “Todos pagarán” Fotograma del corto Yachak (Morales, 2010) Min 16.....	95

Introducción

El Ecuador es un país pluri e intercultural, cuenta con 14 nacionalidades y 18 pueblos legalmente constituidos, consecuencia de un proceso histórico de reivindicación política y social de los mismos. Aun cuando es mandato constitucional, la interculturalidad es un camino en construcción que ha evidenciado contradicciones en su instauración, ya que no se han concretado prácticas efectivas que establezcan vínculos de comunión entre los miembros de la diversidad existente.

Por otro lado, en los diferentes regímenes visuales hegemónicos, la imagen del indígena se ha construido bajo estereotipos que han fomentado la exclusión, el racismo y han menoscabado su valor y agenciamiento en la nación. Dentro de este contexto, los pueblos y nacionalidades están inmersos en una lucha de poderes por la recuperación y creación de espacios de los que históricamente han sido excluidos. Uno de estos ámbitos es el cine que, al mismo tiempo, se ha erigido como una forma de lucha y reivindicación para las comunidades mediante sus portavoces: los y las cineastas y su trabajo audiovisual.

En el país, el cine sobre pueblos originarios usualmente ha estado encasillado en una perspectiva etnográfica, desde un lugar de enunciación externo y ubicado en su mayoría en el género documental. Empero, hace poco más de tres décadas se produce un cambio de lugar de enunciación -a raíz de los procesos de organización política- que da pie a la realización de un cine propio. Esta investigación se enfoca en el género ficcional, puesto que constituye una entrada diferente en la producción, narración y percepción misma de las historias; asimismo, su perspectiva hacia producciones que representen relaciones interculturales en sus narrativas.

Para contextualizar este estudio y sus enfoques, existen diversas investigaciones que han trabajado sobre cine indígena, autorrepresentación e interculturalidad y sirven de referencia o punto de partida para acercarnos al tema. La autora Laura Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema* (2000), afirma que “El cine intercultural se mueve por el espacio, recogiendo historias y recuerdos que se pierden o tapan en el movimiento del desplazamiento, y produce nuevos conocimientos sobre la condición del ser entre culturas” (Marks 2000, 78). Desde una posición crítica a las categorías de cine étnico o multicultural, defiende el término de *cine intercultural*, puesto que entra en mediación con diferentes culturas creando nuevos sistemas de organización y conocimiento, al mismo tiempo, genera una negociación política entre ellas por la “reorganización de los

sentidos que tiene lugar cuando las personas se mueven entre culturas” (Marks 2000, 195), debido a la desterritorialización que se produce en el espacio fílmico. Marks reflexiona sobre la capacidad del cine intercultural como puente entre culturas diversas y su potencial de transformación de lo político “contra la ola del neocolonialismo económico, al hacer explícitos los vínculos culturales y económicos entre pueblos que el capital borra” (Marks 2000, 9).

Amelia Córdova, en su trabajo *Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina* (2011), realiza un exhaustivo recorrido sobre el video indígena en países como Colombia, Bolivia y Ecuador. Señala que el cine indígena ha constituido una herramienta fundamental para el fortalecimiento de esas identidades. Además, afirma que la construcción fílmica desde la autorrepresentación es uno de los factores clave para lograr una “ruptura de la invisibilidad y exclusión social, el desplazamiento del estereotipo del indígena como marginal, y la proyección de una diversidad cultural, sabiduría, planes de vida y vigencia de los pueblos indígenas” (Córdova 2011, 103). De esta manera, mediante esos trabajos elaborados desde el seno mismo de las comunidades, se logra que esas realidades sean percibidas por el público foráneo, también.

El trabajo de Pablo Mora como editor del libro *Poéticas de la resistencia: El video indígena en Colombia* (2015), en el que se compilan diversas experiencias de realización del cine indígena, desde la perspectiva autorrepresentacional, sostiene la importancia de su presencia en la construcción audiovisual de un país en el que coexiste la diversidad. De esta manera, señala que: “el valor de la comunicación en sus políticas interculturales, encuentran en las obras que producen un instrumento para negociar utopías y deseos emancipadores en cuestiones de soberanía, ciudadanía, modelos de desarrollo económico y políticas culturales” (Mora 2015, 29). La realización audiovisual de un país es parte de la construcción identitaria y de la diferencia cultural del mismo, en el caso del cine indígena, “las obras mismas son un instrumento de visibilización de los pueblos y, por tanto, están ligadas intrínsecamente al campo de las producciones simbólicas de la Nación” (Mora 2015, 19). Sobre la autorrepresentación, el autor propone entender el trabajo colectivo por sobre el individual, en el que prima el *nosotros*, “la aparición de puntos de vista alternativos y controlados de representación cultural (desde abajo y desde adentro) y la creación de circuitos paralelos de exhibición (locales, nacionales e internacionales) son algunas claves para entender la especificidad de este campo distintivo de producción cultural” (Mora 2015, 40). Además, afirma que “para los realizadores indígenas, la

comunicación de sus pueblos es un hecho incontestable y se sustenta cotidianamente en sus propias cosmovisiones, identidades, valores, lenguas y aspiraciones” (Mora 2015, 41).

Las autoras Marta Rizo y Cynthia Pech, *Interculturalidad, miradas críticas* (2014), analizan sobre las posibilidades de ejercer una interculturalidad mediante la educación, la antropología y la comunicación, entre otras áreas. Asimismo, comprender las dificultades de llegar a ese diálogo común entre la diversidad cultural que se viven en países de naturaleza multi y pluricultural. La comunicación e interculturalidad tienen una relación indisoluble, señalan. “La comunicación, comprendida como interacción, es vínculo y relación antes que cualquier otra cosa” (Pech Salvador y Rizo García 2014, 18). Es una experiencia compartida que permite el conocimiento entre culturas, aunque este encuentro supone choques también. En el caso de la *comunicación intercultural mediada* -por ejemplo, en el caso del cine-, “la comunicación y la cultura están indisolublemente unidas y se pueden tornar en un mecanismo vital para estimular nuevas alternativas, desde las diferencias, para una comunicación para el cambio social” (Browne e Inzunza en Pech Salvador y Rizo García 2014, 19).

Jesús Martín-Barbero junto a Sarah Corona Berkin, en el libro *Ver con los otros, Comunicación intercultural* (2017), señalan “la hegemonía de Occidente sobre los modos de ver a través tanto de su ciencia convertida en modo de conocer-controlar, como de su tecnología —fotografía, cine, televisión, video— convertida en un modo de ver-integrar a las otras, las demás culturas” (Martín-Barbero y Corona Berkin 2017, 9). De esta manera, los autores reflexionan a lo largo del texto en la forma de construir las nuevas miradas, en horizontalidad y *con los otros*, para crear “mejores formas de vivir juntos a partir de la expresión de la diversidad en términos de igualdad” (Martín-Barbero y Corona Berkin 2017, 136).

En el Ecuador, las investigaciones de Christian León: *Reinventando al otro* (2010) y *Video indígena, autoridad etnográfica y alter-antropología* (2016) sobre la realización audiovisual indígena, son relevantes para esta investigación. Tras un proceso de historización y análisis, León señala la importancia de un cambio de mirada desde donde se cuentan las historias y se construyen los procesos, así entra en disputa “el paradigma monocultural que primaba en la cultura visual del país” (León 2010), abriendo un abanico de nuevos saberes y sentires expresados en la pantalla.

Bajo estas premisas, a través del largometraje *Killa* (Alberto Muenala, 60 minutos, 2017) y los cortometrajes: *Malki* (Narciso Conejo, 13 minutos, 2008); *Paktara* (Patricia Yallico, 12 minutos, 2009); *Cuando te vuelva a ver* (Humberto Morales, 7 minutos, 2009);

y, *Yachak* (Humberto Morales, 19 minutos, 2010), se busca avizorar las prácticas de autorrepresentación dentro del cine de ficción indígena en Ecuador y sus formas de representación de la interculturalidad. En consecuencia, la presente tesis se estructura de la siguiente manera:

En el capítulo primero se aborda y reflexiona sobre los conceptos teóricos base como autorrepresentación e interculturalidad que fundamentan este trabajo y la relacionalidad de diversos campos de estudio como la comunicación, los estudios culturales y la visualidad, es necesaria para abordar este estudio. El segundo capítulo se enfoca en el ámbito de la visualidad, su construcción social, así como la aproximación y contextualización del cine intercultural y la realización de Pueblos y Nacionalidades. La observación de las obras mencionadas se detalla en el tercer capítulo que, enmarcado en la voz de sus mismos directores y contextos de producción, se describe y analiza las piezas cinematográficas.

Avizorar las formas de auto y representación en el campo audiovisual, soñadas y creadas desde y por las comunidades, más allá de la realización *per se*, presenta un desafío para una sociedad que ha estado acostumbrada a un régimen visual dentro del circuito comercial que determina lo que se ve y lo que no. En tal sentido, esta tesis pretende aportar para el conocimiento y reflexión sobre modos emergentes y diversos de *hacer/ver*, y que, probablemente puedan crear vínculos con el *sentir*.

Capítulo primero

Conceptos y relacionamientos

1. Autorrepresentación

El concepto de autorrepresentación da pie para establecer las relaciones que estructuran la investigación y se refiere a las formas de construir relatos y narrativas basados en la auto exploración y exposición de las propias personas o colectivos sociales, a través de imágenes y relatos, en este caso, en corto y largometrajes de ficción, creados en el seno de las comunidades que quieren expresar su cultura, idioma, costumbres, cosmovisiones, historias, estéticas y más.

En tal sentido, las obras filmicas escogidas -*Killa, Paktara, Malki, Cuando te vuelva a ver* y *Yachak*- relatan diversas formas de construir cine kichwa desde la autorrepresentación. En todos los casos, los directores son también quienes escriben las historias, utilizando elementos significativos propios de sus culturas; los protagonistas y personajes relevantes son indígenas; se hace referencia a relaciones de poder, sumisión y/o exclusión que han vivido históricamente sus pueblos; existe la oscilación constante entre en mundo blanco/mestizo e indígena; asimismo, el trabajo con sus comunidades se evidencia tanto en la producción como en los filmes, creando elementos propios; entre otras características que se desarrollarán *a posteriori*.

Hablar de autorrepresentación indígena, específicamente kichwa, no excluye a otras culturas y sus formas de (auto)representación¹; más, se da visibilidad en esta investigación al ejercicio comunicacional cinematográfico desde P y N por el surgimiento, en los últimos años, de cineastas y el trabajo en este campo a contracara de las creaciones blanco/mestizas que usualmente son las que se muestran en el circuito de cine y televisión. Bajo estos parámetros es necesario acercarnos a las nociones y conceptos.

1.1 Conceptos clave: El yo y el otro. Representación y autorrepresentación

La autorrepresentación y la representación del mundo han existido desde inicios de la humanidad; la necesidad de comunicarse desde la perspectiva propia ha sido vital en la construcción de sentidos y la organización social, así como para la transmisión

¹ Se escribe de esta manera “(auto)representación” para referir a las dos dimensiones: la auto y la representación.

cultural como legado a futuras generaciones. Más, con la constitución de los grandes regímenes visuales y con la conformación de los Estado-nación, lo que se ha negado es la legitimidad de esa producción, por lo tanto, la visibilidad de quienes no forman parte o están al margen del orden social. Lo que se ha excluido es la diversidad de *modos de ver* y de producir esas representaciones, mismas que van de la mano con la construcción identitaria de sujetos, comunidades y de la relación con los otros.

Desde una entrada filosófica enmarcada en Occidente, la cimentación del *Yo* “es el origen del fenómeno mismo de la identidad” (Lévinas 2000, 47). En esa constitución identitaria, la relación con el *otro* se da mediante la representación, así el autor concibe, al tiempo *otro*:

[e] Existe un tiempo que puede entenderse a partir de la presencia y del presente y en el que el pasado no es más que un presente retenido y el futuro un presente por venir. La representación sería la modalidad fundamental de la vida mental. Pero, a partir de la relación ética con otro, se entreabre una temporalidad cuyas dimensiones de pasado y futuro tienen una significación propia. (Lévinas 2000, 141)

El pensador concibe que la comprensión del *otro* es una hermenéutica y una exégesis. El *otro* se da como inmanente al concepto de totalidad que, según Maurice Merleau-Ponty “se expresa y se manifiesta a través de nuestra iniciativa cultural, el gesto lingüístico y artístico” (Lévinas 2000, 59).

Emmanuel Lévinas describe, mediante el *rostro*, una metáfora de la presencia del otro, como primera forma de aparición, antes incluso que el habla, una forma viva que se expresa por la desnudez y la abstracción. “La manifestación del rostro es el primer discurso” [...] “una apertura en la apertura” (Lévinas 2000, 60). Esa presencia pone en cuestión la conciencia, perturba “el egoísmo mismo del Yo; el rostro desarma la intencionalidad que lo observa” (Lévinas 2000, 62). Más, genera una *responsabilidad*. Este *rostro*, *per se*, no es una “*representación* verdadera en que el Otro renuncia a su alteridad” (Lévinas 2000, 61), sino es con la horadación de la *huella* en el Ser que se produce esa simbiosis. “El más allá de donde proviene el rostro significa en cuanto huella” (Lévinas 2000, 67). La huella que trasciende, perturba el orden mismo del mundo y se inscribe como dinámica de la alteridad.

Para este proyecto resulta necesario acercarnos a la noción de alteridad como relacionamiento entre seres y culturas, puesto que “un individuo sólo es lo que es a partir de su relación con lo otro” (Rizo García 2014, 15). La construcción identitaria del *yo* está indisolublemente ligada también al *nosotros*, en tanto cercanía y distancia, “que hacen

emerger las autoidentificaciones y heteroidentificaciones”. El concepto de alteridad, al igual que de cultura e identidad es multidimensional y en ese sentido “la percepción binaria de la alteridad oculta, sin duda, la complejidad de las relaciones de poder y complejo entramado de relaciones de género, raza y clase que juega en el complejo reconocimiento de sujetos históricos” (Nash en Rizo García 2014, 16).

Las formas representacionales cumplen un rol indispensable en esa edificación, puesto que es la exposición -a los otros- de regímenes simbólicos que dan cuenta de las visiones del mundo, de los saberes y de sentires. Pero es precisamente ese el punto de quiebre: se ha erigido vertical y hegemónicamente las formas de crear, ver y comprender. “La representación es una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura. Pero implica el uso del lenguaje, de los signos y las imágenes que están en lugar de las cosas, o las representan” (Hall 2010, 447).

La multiplicidad de pueblos y culturas del mundo han quedado silenciados, más no han dejado de producir(se). El discurso ha servido para instaurar sistemas jerárquicos de dominación cultural, política y económica. Por ello, fijar y perpetuar representaciones sobre el mundo articuladas a la exclusión ayuda en ese propósito. En esta línea de pensamiento, Hal Foster proclama que “el problema de la *proyección* de este exterior-otro” ha situado la diferencia racial desde la categorización de ciertas características creando en el imaginario blanco occidental fijaciones y determinaciones sociales. Así se forjaron históricamente “las narraciones de la historia-como-desarrollo y la civilización-como jerarquía” (Foster 2001, 181).

Mientras que para Stuart Hall, “la ‘naturalización’ es una estrategia representacional diseñada para fijar la diferencia y así asegurarla permanentemente. Es un intento de detener el “resbalamiento” inevitable del significado, para garantizar el “cerramiento” discursivo o ideológico. (Hall 2010, 428) Mientras que, las comunidades ancestrales continúan utilizando sus formas de expresión y representación sobre sí mismos, para su supervivencia mediante la herencia y transmisión de saberes.

Hall pide observar los modos, experiencias y memorias históricas que encierran las tradiciones, así como el desplazamiento de lo logocéntrico hacia otras maneras culturales de ser/hacer. Y hace un tercer apunte “piensen de qué manera estas culturas utilizaron el cuerpo, como si fuera, y casi siempre fue, el único capital cultural que tuvimos. Hemos trabajado sobre nosotros mismos, como lienzos de las representaciones”

(Hall 2010, 292). Es decir, la representación del mundo y la autorrepresentación es parte constitutiva de la vida misma e identidad de cada cultura.

Desde una crítica a la forma de mirar y representar a los otros en el contexto del arte etnográfico, Hal Foster afirma que “la codificación automática de la diferencia aparente como identidad manifiesta y de la otredad como exterioridad debe ponerse en tela de juicio” (Foster 2001, 179). Debido a que se produce una esencialización de la identidad y además una restricción de la identificación en tanto filiación cultural y alianza política.

La “alteración del *yo* es crucial para las prácticas en la antropología, el arte y la política” (Foster 2001, 184), para que sean culturalmente transgresoras y políticamente significantes. Más, el autor también sitúa peligros en esa reconfiguración del *yo*, cuando “la autoafirmación etnográfica se convierta en la práctica de una autorrenovación narcisista.” En un proceso que Hall define como *autoabsorción*.

Bajo esta premisa, resulta interesante la figura de la alteración del *yo* en el trabajo artístico y en la representación que se hace del otro y de uno mismo. El pensador habla de una relación horizontal al momento de producir las obras, teniendo en cuenta otro peligro que define como *sobreidentificación* si no se mantiene una “distancia crítica”.

Otro elemento clave que determina la autorrepresentación es la constitución identitaria de individuos o grupos, lo que determina la forma que quieren mostrarse ante sí mismos y ante la mirada externa. Para las comunidades ancestrales, los rasgos característicos tradicionales son definitorios en esa elaboración del *yo*, que se forja, más que en individuo, en plural.

Para los investigadores Pinxten y Verstraete “individuos, grupos y comunidades se representan en términos de identidades (en plural) según el conjunto de valores en las dimensiones de personalidad, de socialidad y de culturalidad. Estas representaciones se expresan mediante etiquetas (banderas, insignias y otros) y narrativas” (Pinxten y Verstraete 2004, 16). Estas últimas son los discursos que cada uno mantiene y mutan constantemente para adaptar sus identidades a las demandas de la realidad, época o circunstancia.

Desde la perspectiva de la psicología social de David Myers (2012), la construcción de la imagen propia y de la autorrepresentación, en la mayor parte de las culturas nativas de Asia, África, América Central y del Sur, están marcadas por el colectivismo, por lo que existe una relación de interdependencia entre los miembros de las comunidades, mientras que, en las culturas occidentales se caracterizan por el

individualismo (Myers 2012, 25). Además, añade, que la construcción identitaria propia se define tanto por las matrices culturales externas, como por las experiencias propias y más factores subjetivos y objetivos que forman al sujeto social.

Para Myers, ese rasgo de lo comunal en la construcción identitaria de las culturas “nativas” es definitorio incluso para su construcción autorrepresentacional, así como, demarca las decisiones que se toman en su diario accionar. La identidad, por lo tanto, está definida en gran medida por la conexión con los otros y asegura la fortaleza de valores como la solidaridad, la responsabilidad social, sentido de pertenencia y un alejamiento del ego. Nadie “es una isla”, lo comunitario está presente en la constitución misma del ser social. (Myers 2012, 26) De la misma forma, la autoestima en las culturas colectivas, tiene que ver con la valoración de uno mismo, como del conjunto.

1.2 El yo colectivo del mundo andino y la autorrepresentación

Una de las características fundamentales de la constitución social de las culturas ancestrales del mundo andino es la visión comunitaria de la vida y su orden social en todos los niveles. Para los pueblos kichwas, el *ayllu* es el modelo principal de organización social y productiva, originada en el *Tawantinsuyu*. “Un sistema que tiene como fundamento principal la organización comunitaria, desde cuya base se construyó el ser, el pensamiento, las formas de representación, de hacer y de decir de las comunidades andinas” (Kowii 2014, 20).

Existen varios niveles de interrelación que estructuran este sistema organizativo: “(i) el nivel de articulación que tiene con el lugar, (ii) con la comunidad, (iii) con la familia (iii) con el individuo.” El segundo nivel que refiere a la comunidad, señala “en el sentido de que el bienestar del entorno proyecta el beneficio de todos los miembros de la comunidad y no de un grupo, peor de un individuo” (Kowii 2014, 20).

En este pensamiento, toda acción y visión de las comunidades andinas están regidas por el principio de lo comunitario y se mantiene vigente hasta la actualidad, lo que permite “mantener la resistencia, la confrontación al sistema colonial y republicano. Es el sentido comunitario que ha logrado mantener vigente la memoria, las matrices culturales del mundo kichwa en general y de los pueblos indígenas en particular” (Kowii 2014, 21). Y que, según el autor demarcaría una clara distancia con el pensamiento de Occidente, caracterizado por el individualismo y distanciado de la colectividad.

Con estos antecedentes, la comprensión de un sistema social colectivo que incide en todos los ámbitos de acción de sus miembros, permite vislumbrar nociones sobre el

concepto autorrepresentación, en que el sentido comunitario es fundamental en esa construcción y se encuentra presente mediante las formas culturales como la vestimenta, el idioma y más. La performatividad propia y todo lo que acompaña la producción identitaria, están fundamentadas en gran medida por el entorno cultural y comunitario.

De esta manera, entre otras, la transmisión de saberes y prácticas ancestrales entre generaciones ha perdurado por siglos, más no de una manera estática ni museológica. Autorrepresentación como concepto epistemológico no está delimitado aún, más, es un término en construcción y debate. Con los elementos planteados, se pueden avizorar características que permiten el acercamiento para realizar la investigación.

1.3 Cine y autorrepresentación

Desde la década de 1950, la realización audiovisual que mostraba a los pueblos indígenas dentro de sus contextos socio culturales y territorios, estuvo ligada a una mirada antropológica de tipo documental y desde una visión externa a sus comunidades. En América Latina, es en la década de 1980 que estos grupos sociales tienen mayor contacto con las herramientas fílmicas, mediante talleres impartidos por cineastas foráneos.

Poco a poco, la apropiación de esas herramientas, y simbólicamente de la mirada -tras y frente a la cámara-, se dio junto con las reivindicaciones de orden social y político. Empero, aún queda una distancia marcada para el cine *indígena*, puesto que no forma parte de la disputa real por el régimen escópico latente, aunque continúa en esa pretensión.

El cine de los P y N enmarcado en este contexto es una de las artes que está empezando a debatir, proponer y conceptualizar desde los propios realizadores, esto en algunos casos ha llevado a continuar con la discriminación al denominar como “cine de indios o indígenas”, que sería la continuidad a una clasificación neocolonial provocando la diferenciación por su fisonomía, por hablar idiomas ancestrales, o por el trabajo mismo desde otras ontologías y epistemologías. (Muenala 2018, 11)

Sobre la autorrepresentación indígena, Sarah Corona-Berkin sostiene que, aunque conocemos poco del proceso de construcción identitaria y representación desde el propio indígena, con el trabajo en fotografía y video, desde estos grupos se desafía las imágenes oficiales que se han recreado constantemente sobre ellos y que ha forjado imaginarios férreos. “Sus propias fotos transforman el concepto de nación mestiza y homogénea” (Corona Berkin 2017, 75). Concepto problematizado desde los mismos pueblos por la idea de nación *única*.

En esa búsqueda de legitimación social y política se asume a la producción audiovisual como un camino importante para confrontar a las imágenes distorsionadas de lo indígena, creadas por los medios masivos de comunicación. “En este mar de posibilidades, la necesidad de autorepresentarse se vuelve un derecho inapelable y surgen los movimientos en favor de una representación más apegada a lo que estos grupos creen que es su verdad” (Reza 2013, 124).

Surge así, para Reza, un empoderamiento mediante la cámara, ahora convertida en aliada al contar su visión del mundo y pasar de ser “objetos etnográficos” a cineastas y videastas que optan por redefinir la relación entre sus pueblos de origen con el exterior.

Se inicia un proceso que responde a las necesidades organizativas y de denuncia ante la violencia, se habla de derechos humanos y de fiestas patronales, se documentan la medicina tradicional y las ceremonias, se abordan los temas de la mujer, así como, los de los desplazados y la migración. Los comunicadores de los pueblos y comunidades van logrando poco a poco revertir una imagen llena de estereotipos, objetivaciones y exclusión. (Reza 2013, 125)

“El derecho a mirar es la reivindicación del derecho a lo real” (2016, 35), afirma Nicholas Mirzoeff. El teórico trabaja sobre el campo de la visualidad desde donde se han definido relaciones de poder a lo largo de la historia y que ensambla una autoridad frente a los demás. El autor habla de visualidades y *contravisualidades*, para esgrimir el “derecho a crear y recrear su propia imagen” (Mirzoeff 2016, 34).

En paráfrasis al autor sería: el derecho a mirar y ser mirados, lo que conlleva también, el derecho a existir y ser validados. En esa perspectiva, “[l]a contravisualidad ha venido generando una variedad de formatos realistas que se estructuran en torno a una doble tensión: por un lado, la necesidad de aprehender y oponerse a una realidad que existe cuando no debería y, por otro, la llegada de otra realidad que tendría que materializarse, aunque se encuentre aún en proceso” (Mirzoeff 2016, 35). *Proceso* que toma desde Brecht y que deviene de la producción de la realidad -lo que es y lo que está en camino de ser-, a partir de contradicciones.

En la construcción social, desde la visualidad, las contradicciones están presentes permanentemente. Más aún cuando existe una hegemonía visual y entran en la palestra, propuestas que crean rupturas a lo establecido. En cuanto al cine, los tipos de narrativa, las estéticas, el ritmo, la realización fílmica y las historias en sí experimentan un remezón cuando provienen desde otros saberes.

Por ejemplo, la oralidad -como idioma y práctica- es un elemento clave en la tradición de los pueblos milenarios y en su realización, lo que crea una fricción con la tradición logocéntrica a la que estamos acostumbrados como espectadores en Occidente.

Otra característica importante que distingue a este cine es que la mayoría de las obras, realizadas en la lengua donde se producen, están dirigidas a las propias comunidades donde se videograba y se continúa así con la tradición de la comunicación oral. Estos productos audiovisuales responden a una forma propia de comunicación y de interpretación de la realidad. (Reza 2013, 126)

Los cineastas de diversas culturas reconocen la importancia del trabajo con la cámara, sea cine documental o de ficción, pero el trabajo producido desde el seno de las comunidades, puesto que, lo que se consagra es ese *derecho* referido líneas atrás.

Se trata de un cine hecho a través de nuestros propios ojos: ‘el tiempo es donde habitamos y, con la sustancia impalpable que forman la memoria y los recuerdos, es con lo que vamos configurando nuestras trayectorias vitales, nuestro devenir y nuestros sueños’. Así introduce Antonio Delgado Liz el conjunto de impregnaciones [...] o video, analógico o digital) que tienen el propósito afín de captar fragmentos de vida, momentos encapsulados de tiempo de las memorias personales y colectivas de grupos familiares y comunitarios. (Mora 2015, 39)

Desde la experiencia trabajada por años, sobre el cine indígena zapatista, Rosaura Villanueva expone:

Lo cierto es que los videos zapatistas tienen un efecto muy poderoso en los públicos internacionales y promueven la sensibilización hacia la lucha indígena y la importancia de la autorrepresentación. Y así las comunidades indígenas controlan su producción de imágenes y pueden hacer conexiones con otras comunidades y extender su lucha en la esfera pública. (Villanueva 2015, 195)

Según la autora hay que discutir con tres postulados que cimientan a la imagen: las formas de mirar, recordar y fragmentar de otros. Los *otros* que han estado fuera de las lógicas de occidente -o al margen-. Este razonamiento expresa la necesidad de reestructurar el trabajo audiovisual hacia y desde las comunidades, desde una práctica y entendimiento horizontal. De esta manera, revertir lo que Martín-Barbero y Corona Berkin llaman “el mal de ojo”, al que se refieren sobre la mirada hegemónica -desde la concepción gramsciana-, para lo cual afirman “tiene cura: está en la producción de imágenes propias” (Corona Berkin 2017, 67).

La búsqueda de esa producción propia, en el caso de la y los realizadores entrevistados -Yallico, Morales, Conejo y Muenala-, surgió precisamente como cuestionamiento sobre la manera en que eran representados tradicionalmente, es así que se acercaron al mundo de la producción audiovisual desde sus diferentes ámbitos de acción y así lograron contar sus realidades y las de sus pueblos produciendo esas “imágenes propias” para “curar el mal de ojo”.

2. Interculturalidad

La construcción epistemológica de la *diferencia cultural* lleva poco más de treinta años, cuando pensadores/as de distintas perspectivas y latitudes ponen en tensión las visiones hegemónicas en que se había configurado el pensamiento global. En este ejercicio se asumen convergencias y divergencias en cuanto a las acepciones que se van creando. La categoría *cultura* es posiblemente uno de los términos más difusos que existen y que mayores transformaciones ha vivido. Proveniente de esta raíz, conceptos como *pluri*, *multi*, *trans* e *interculturalidad*, se han forjado también para explicar los fenómenos existentes, en un mundo caracterizado por su diversidad. Para ahondar en la búsqueda de los términos requeridos para el presente trabajo se expondrán diferentes puntos de vista que los expliquen desde miradas críticas y reflexivas.

2.1 Multiculturalismo e interculturalidad

El multiculturalismo se constituye como concepto de las ciencias sociales desde finales del siglo XIX y refiere, en términos generales, a más del reconocimiento de la existencia de varias culturas, la tolerancia que debe existir entre esa multiplicidad. Empero, este concepto ha sido debatido a lo largo del tiempo.

Slavoj Žižek en 1998 planteó la perspectiva de que el multiculturalismo era la lógica del capitalismo multinacional, de hecho, declara que “es una forma de racismo negada, invertida, autorreferencial, un ‘racismo con distancia’: ‘respetar’ la identidad del Otro, concibiendo a éste como una comunidad ‘auténtica’ cerrada, hacia la cual él, el multiculturalista, mantiene una distancia que se hace posible gracias a su posición universal privilegiada” (Žižek 1998, 172).

De esta manera se prolonga una jerarquía de privilegio *universalista*, por sobre los “otros”. En cierto modo, gracias al multiculturalismo liberal, se ha logrado reestructurar el capitalismo, desplazando la “lógica de clase hacia la lógica de la tolerancia entre culturas” (Soria 2014, 44). Por lo que resultó funcional a esos intereses.

Para Rafael Vidal (2005), el concepto de multiculturalismo “connota, [...] una reivindicación interesada de la diversidad cultural que banaliza, mercantiliza y exotiza las diferencias como base estratégica, y bien económicamente útil y transferible” (Vidal Jiménez 2005, 4). Asimismo, sostiene que se reduce lo político a una disputa por la reorganización étnica, olvidando las cuestiones de carácter económico-social.

Este “multiculturalismo” dominante, el multiculturalismo de los manuales académicos escolares y universitarios; el multiculturalismo del marketing empresarial y de las fantasías publicitarias; el multiculturalismo de la vacía retórica política; el multiculturalismo de los medios de comunicación masivos, representa el núcleo ideológico de ese gran *Mercado Global de Redes* realizado “en” y “a través” de la manipulación flexible y cambiante de la diferencia, una vez convertida ésta, según el plano en el que nos emplacemos, en “amable” y “jugosa”, o en “peligrosa” y “amenazante” diversidad cultural. (Vidal Jiménez 2005, 8)

En este sentido, el autor sostiene que resulta importante recuperar el concepto gramsciano de *hegemonía*. Mediante esta concepción se entiende el multiculturalismo “como una forma de dominación, no basada en una mera confrontación de realidades objetivas- sustantivas, sino en un complejo juego cultural de posiciones políticas relacionales, o sea, ‘emplazantes’, ‘desemplazantes’ y ‘reemplazantes’ a la vez en contextos de interacción determinados” (Vidal Jiménez 2005, 9).

Para Norbert Bilbeny, el multiculturalismo no se aparta de la línea liberal, donde se plantean términos como *reconocimiento* en lugar de *tolerancia*. En este sentido, no es suficiente con admitir y reconocer la existencia de otros, aunque añade: “este es sin duda un gran paso para una ética intercultural, pero es aún, insuficiente para un entendimiento mutuo” (Bilbeny 2012).

Mientras el concepto de multiculturalismo remarcaba una discontinuidad separativa entre una identidad (nosotros, los civilizados) y otra (ellos, los otros), el debate se diversificaba con categorías que desafiaban estos principios de segregación. García Canclini (2001), en su trabajo sobre mestizaje e hibridaciones, propone a “la hibridación, como proceso de intersección y transacciones, es lo que hace posible que la *multiculturalidad* evite lo que tiene de segregación y pueda convertirse en *interculturalidad*” (García Canclini 2001, 20). Y serían esas *políticas de hibridación* un camino viable para trabajar democráticamente con las divergencias. El autor lo llama *Estado de hibridación*. Cabe resaltar que, la acepción sobrepasa lo étnico y cultural y se refiere a otro tipo de procesos sociales y culturales, adecuados al espacio/tiempo en que se desarrollan.

Hablar de fusiones no puede hacernos descuidar lo que resiste o se esconde. La teoría de la hibridación debe tomar en cuenta los movimientos que la rechazan. [...] la intensificación de la interculturalidad favorece intercambios, mezclas mayores y más diversificadas que en otros tiempos. [...] Esta variabilidad de regímenes de pertenencias desafía una vez más al pensamiento binario, a cualquier intento de ordenar el mundo en identidades puras y oposiciones simples. (García Canclini 2001, 24-25)

Pero más allá de la idealización de un concepto, García Canclini señala que para distinguir los límites y las oportunidades del mismo hay que evitar “hacer del arte y la cultura recursos para el realismo mágico de la comprensión universal. Se trata, más bien, de colocarlos en el campo inestable, conflictivo, de la traducción y la ‘traición’. Las búsquedas artísticas son clave en esta tarea si logran a la vez ser lenguaje y ser vértigo” (García Canclini 2001, 31). En el ámbito del cine, por ejemplo, ese campo tensional está presente, permanentemente. Así, por ejemplo, desde la perspectiva de Jesús Martín Barbero (2016):

En su sentido más denso y desafiante, la idea de multiculturalidad apunta ahí: a la configuración de sociedades en las cuales las dinámicas de la economía y la cultura-mundo movilizan no sólo la heterogeneidad de los grupos, y su readecuación a las presiones de lo global, sino la coexistencia, en el interior de una misma sociedad, de códigos y relatos muy diversos, conmocionando así la experiencia que hasta ahora teníamos de identidad. (Martín-Barbero y Corona Berkin 2017, 46)

La crítica a un multiculturalismo relacionado al capital, como epítome sostenedor de las diferencias culturales, y más allá, como legitimador del orden establecido de segregación, ahora transformado a exotización, son varias. Desde esta perspectiva, se manifiesta lo funcional que puede resultar un discurso así en un Estado-nación que *debe* agrupar a la diversidad étnica bajo un mismo paraguas.

2.2 Debates contemporáneos sobre interculturalidad

Una de los trabajos más extensos y de mayor influencia sobre el concepto de *interculturalidad* que se han realizado en la región es el de Catherine Walsh, quien, desde una mirada enmarcada en la *decolonialidad*, como base de la instauración de la interculturalidad, propone que:

La interculturalidad forma parte de ese pensamiento ‘otro’ que es construido desde la particularidad de lugares políticos de enunciación (por ejemplo, los movimientos indígenas y afro-descendientes); un pensamiento que contrasta con aquel que encierra el concepto de multiculturalidad, la lógica y significación de aquello que por ser pensado

‘desde arriba’, tiende a sostener los intereses hegemónicos y mantener los centros del poder. (Walsh 2007, 53)

La interculturalidad, en cambio, aún no existe. Es algo por construir. Va mucho más allá del respeto, la tolerancia y el reconocimiento de la diversidad; señala y alienta, más bien, un proceso y proyecto social político dirigido a la construcción de sociedades, relaciones y condiciones de vida nuevas y distintas. [...] Por sí, parte del problema de las relaciones y condiciones históricas y actuales, de la dominación, exclusión, desigualdad e inequidad como también de la conflictividad que estas relaciones y condiciones engendran, es decir, la ‘colonialidad’ (...) (Walsh 2008, 140)

Esto ha de ser entendido desde una posición que vincula inherentemente a la colonialidad como base de la exclusión social y la imposibilidad de ejercer una interculturalidad fuera de los parámetros liberales de un multiculturalismo que es más descriptivo que un lugar real de encuentro para que el pensamiento y hacer *otro* tenga cabida en la práctica social. Walsh, junto con otros ideólogos enmarcados en esta línea han ofrecido aportes importantes para pensar la interculturalidad.

No obstante, existen posiciones críticas en el debate sobre estas nociones. Sofía Soria hace cuestionamientos como un posible reduccionismo sobre el problema de la desigualdad, que queda restringido a “una cuestión de modelo de sociedad defectuoso en términos de representación de intereses y carente en términos de tendencias unificadoras” (Soria 2014, 61). Asimismo, problematiza la esencialización de ciertas nociones como el de la alteridad, desde donde lo *propio* “se presenta como exterioridad que goza del privilegio de ausencia de mediación cultural, política e histórica o, lo que es lo mismo, se presenta como anterior —y no parte de— la frontera que permite su demarcación, nominación, subalternización o reivindicación” (Soria 2014, 61).

La investigadora invita a repensar la noción de *frontera*, como institución de diferencia, puesto que las relaciones de inclusión/exclusión se puede reposicionar de acuerdo a estrategias coyunturales, incluso las constituidas en nombre de la decolonialidad. De esta manera, no caer en criterios “ingenuos” sobre la visión de una alteridad como “paraíso perdido” y aspirar políticamente a una sociedad plena y sin conflictos. Esto debido a que la práctica intercultural, *per se*, a más de ser un diálogo, es una disputa constante determinada por dimensiones estructurales -materialidad histórico-social, económica- más allá del orden cultural.

Desde otra perspectiva pero en la misma línea crítica, para Hernán Reyes “hay tres ejes donde resulta problemática la decolonialidad epistémica y político-social: la renuncia al concepto de totalidad desde la ‘visibilización de lo oculto’ -es decir de lo particular incontaminado-, la noción de exterioridad totalizante, y la concepción de alteridad/otredad originada por esa exterioridad” (Reyes 2019, 305). Lo que podría

resultar en una especie de “maniqueísmo esencialista de oposiciones espaciales antagónicas” (Reyes 2019, 306), produciendo una lucha de binarios.

Por otro lado, Joaquín Beltrán sostiene que el objeto principal de la interculturalidad es la coexistencia e interrelación de varias culturas en un mismo espacio o formación social. Además, este es un hecho que se ha llevado a cabo durante toda la historia, continúa y se mantiene la tensión en cuanto al intercambio cultural y la edificación epistemológica y la *praxis* de la misma.

La interculturalidad es una propuesta de interpretación de la vida social a partir de nuevas herramientas para abordar su complejidad, que va aumentando. Esta nueva manera de entender las relaciones pone énfasis en el respeto y derecho a la diferencia, y denuncia las visiones esencialistas que en nombre de la cultura justifican la xenofobia, el racismo, la marginación y la exclusión. (Beltrán 2015, 56)

El intercambio entre culturas ha sido una constante para la subsistencia misma de los pueblos. “Sin intercambio no hay cultura” (Martín-Barbero y Corona Berkin 2017, 134). Esa relacionalidad ha estado marcada por confrontaciones y la existencia de una violencia, producto de estos procesos, debido a que toda relación entre culturas es asimétrica. Las tensiones emergen desde distintos lugares, lo que no imposibilita una relación en equidad, pero es un punto importante considerar para no caer en idealizaciones.

Ahora asistimos a una nueva forma de relación entre culturas, afirman los investigadores, que “viene dada por el movimiento de ruptura de fronteras para que circulen los capitales, las mercancías, e incluso las ideas y las imágenes, pero las que lo tienen más difícil son las personas” (Martín-Barbero y Corona Berkin 2017, 135). El conflicto se sitúa, para los movimientos étnicos relegados, en la lucha por ser actores políticos en la construcción de las naciones.

En este encuentro constante entre culturas que ha marcado la historia de la humanidad, se producen choques que generan tensiones, como se ha mencionado. Si bien, la idea de interculturalidad se ha edificado sobre la base de crear un diálogo de negociación y respeto entre la diferencia, creer que esta deviene de la voluntad de las partes de realizar ese ejercicio puede resultar ilusorio. “La dimensión del conflicto y del poder son, entonces, asuntos cruciales para pensar que la interculturalidad no es fácil. Incluso podemos llegar a afirmar que la interculturalidad total es imposible, no tiene manera de darse bajo ninguna circunstancia” (Rizo García 2014, 25).

El anhelo de crear ese vínculo relacional de comunicación entre culturas supone la comprensión -si bien no total, pero lo suficientemente sólida para tener parámetros

comunes básicos- tanto del otro, así como “el esfuerzo de repensar la propia cultura” (Rodrigo en Rizo García 2014, 26). Es decir, la trasgresión del propio *yo*, que muchas veces resulta más complejo que el encuentro con el *otro*.

Por su lado, Phillip Altmann, investigador del proceso en el Ecuador, provee otra mirada crítica sobre la conceptualización, y ante todo, sobre la puesta en práctica del término, considera que se ha creado una especie de término *one size fits all*, o “talla única” (Altmann 2017, 16), que ha provocado que se vacíe su significación real, y su neurálgico componente político, ya que en el país, la inserción de esta idea en el marco legal se ha dado por la constante acción reivindicatoria de grupos sociales y étnicos, para recuperar espacios negados durante siglos. Añade además que:

La interculturalidad como concepto político o normativo que puede darse desde dos lados: desde los excluidos y marginados que demandan la interculturalidad como la posibilidad de participar sin renegar su identidad; y desde los estados, en cuanto a un trato con poblaciones que son pensadas como los *otros* de los proyectos nacionales a lo largo y ancho del planeta. (Altmann 2017, 15)

Si bien en principio la concepción fue más descriptiva, a mediados de los años 80 del siglo pasado, con la revisión discursiva desde organismos reguladores, la noción en debate se vuelve más prescriptiva, lo que ocasiona la implementación de normativas estatales en base a ello. Así, afirma Altman, se supera lo que significaron las políticas integracionistas y asimilacionistas tempranas, y se considera a la interculturalidad como un importante avance frente a los términos preexistentes: *multiculturalismo* y *pluriculturalidad*, que dan cuenta de la existencia de los *otros*, pero aún desde la distancia.

Lo que debemos preguntarnos, siguiendo las recomendaciones de Walter Benjamin, es por qué no fue posible entender al otro, por qué aún, entre los decoloniales y críticos subsiste el pensamiento occidental, y por qué el otro, efectivamente, no puede hablar. Hoy en día, el concepto de interculturalidad no promete liberación alguna. Interculturalidad es una manera de endulzar la asimilación. (Altmann 2017, 34)

En contraste, desde una mirada más cercana a los movimientos indígenas y en debate con la idea planteada líneas arriba, se debe tener en cuenta que el pensamiento y acciones insurgentes desde pueblos originarios están presentes históricamente. Un ejemplo claro es la lucha por la educación intercultural (1998) que es propuesta y conseguida por los mismos. En este sentido, afirma Kowii, “son los subalternos quienes ponen a teorizar a los académicos”, es decir, la academia va respondiendo en base a los propios procesos sociales que se ejercen.

La problemática de la edificación de prácticas interculturales efectivas, en este caso, vinculadas a la comunicación mediante el cine, como búsqueda de un *diálogo* -más allá de lo lingüístico-, la interacción y formación del vínculo común (Sodré 2014), como reorganizador de un orden social que promueva la ruptura de las estructuras de poder cimentadas histórica y sistemáticamente, sobre los individuos y grupos explotados e invisibilizados.

Roberto Follari (2019), habla sobre proponer reivindicaciones en una “*cadena equivalencial*”, más allá de “entender al otro horizontalmente”. De tal modo, “no se trata de mirar al otro, sino de mirar con el otro hacia más allá de ambos” (Follari 2019, 28). En busca de mejoras colectivas, característica de este entrecruzamiento de comunicación e interculturalidad.

Para el autor, hay que realizar una crítica a la propia corriente decolonial y culturalista, que se han postulado como enemigos de la modernidad, sin tomar en cuenta que “no hay origen alguno a la cual retornar, y que la modernidad no es monocorde, de modo que no debiera ser expulsada por completo, a partir de su parentesco con el capitalismo. Es la modernidad misma la que ha provisto las condiciones para la emancipación social” (Follari 2019, 28).

También existen otras perspectivas en los estudios de las ciencias sociales y la problematización sobre cultura que difieren del pensamiento de Europa y América. Byung-Chul Han, inscribe el concepto de *hiperculturalidad* (2005), en contraposición al *trans*, *multi* e *interculturalismo*, nociones que tomaron fuerza en Occidente. La esencialización es característica de la interculturalidad, que propone una relación dialógica entre culturas esencializadas, las concepciones europeas de cultura presentan demasiada interioridad, y en la hipercultura está ausente esa interioridad dialógica.

“Ni el *trans*, ni el *multi*, ni el *inter*, sino el *hiper* caracteriza la constitución cultural de hoy. Las culturas, entre las cuales tendría lugar un *inter* o un *trans*, pierden sus fronteras, son acercadas, desespacializadas hacia una hipercultura” (Han 2005). Esa hipercultura es un fenómeno contemporáneo “se basa en una yuxtaposición densa de ideas, signos, símbolos, imágenes y sonidos diferentes; es una especie de hipertexto cultural” (Han 2005). Esta acepción toma mayor vigencia en nuestro contexto durante estas épocas de *hipermediatización* en que los procesos de comunicación -entre tantos otros- se han trastocado vertiginosamente, más aún durante estos últimos años de la pandemia en que la virtualidad está inmersa en todas las esferas de la vida; aun así, la respuesta desde las comunidades está presente, acoplándose a estos cambios, con sus prácticas y acciones

concretas, desde el cine, por ejemplo y se han apropiado de la virtualidad para hacer prevalecer su voz. Aunque el debate en este sentido es amplio por los matices que presenta, queda planteado un punto de vista diverso.

Desde la pluralidad de voces, así como, desde miradas diversas, comprender la concepción de interculturalidad es fundamental. El ejercicio intercultural es una práctica cotidiana del reconocimiento de diferencias, para asumirnos, no como iguales, sino entender la diversidad en equidad. Pero para construir ese *vínculo*, hay que analizar, exponer y transformar las relaciones concretas de estratificación social. La mirada hacia las relaciones políticas y económicas de desigualdad son fundamentales para el estudio y proyección en este camino.

La trans e interdisciplinariedad permite abarcar comprensiones más ampliamente en temas referentes a fenómenos sociales. Los estudios culturales, la comunicología, economía, sociología, antropología y más campos de reflexión pueden ser combinatorios o bien, plantear antagonismos que enriquezcan la construcción de estas categorías. Lo valioso es plantear debates enriquecidos, intersecciones y divergencias, razón de ser de la academia.

3. Interculturalidad y comunicación, comunicación intercultural: el entrecruzamiento

La cultura es una noche incierta donde duermen
las revoluciones del ayer, invisibles,
replicadas en las prácticas
-pero luciérnagas, y algunas veces
grandes pájaros nocturnos la atraviesan,
surgimientos y creaciones que trazan
la posibilidad de otro día.
(Certeau 2009, 194)

No es lo mismo hablar de *Interculturalidad y comunicación* que de *Comunicación Intercultural*. En el primer enunciado aún se perciben dos dimensiones separadas, en que las ubicamos conceptualmente, más parecen estar situadas en veredas paralelas. Ubicar la intersección entre ambas será empresa del presente trabajo.

“[L]a expresión *intercultural communication* fue usada por primera vez por Edward T. Hall en 1959 en su ya clásico libro *The Silence Language*. Sin embargo, no fue hasta la década de 1970 que la comunicación intercultural empezó a consolidarse como campo de estudios en Estados Unidos” (Rizo García 2014, 18). En la década de

los 60's, existen varios factores que impulsan este nuevo ámbito investigativo, por ejemplo, movimientos migratorios hacia EEUU debido a la guerra en el sudeste asiático; así como, los movimientos reivindicatorios de minorías étnicas, principalmente de los afro-norteamericanos. (Rizo García 2014, 11) Entre otros hechos que llevan al mundo académico norteamericano a pensar las relaciones culturales en una categoría propia consolidada en los 70's.

3.1 Comunicación, cultura y política, la tríada

En América Latina, los pensadores de la comunicación señalaron los límites de los modelos lineales que miraban a la comunicación como transmisión de la información, más no se avizoraba, “[E] entre emisores-dominantes y receptores-dominados ninguna seducción ni resistencia, solo la pasividad del consumo y la alienación descifrada en la inmanencia de un mensaje-texto por el que no pasaban los conflictos, ni las contradicciones y mucho menos las luchas” (Martín-Barbero 1987, 222).

Es así que cuando entra en la palestra el tema de la cultura se profundiza la teorización de la comunicación, en mayor medida. Martín Barbero afirmaba que “[P] pensar los procesos de comunicación desde ahí, desde la cultura, significa dejar de pensarlos desde las disciplinas y desde los medios. Significa romper con la seguridad que proporcionaba la reducción de la problemática de comunicación a la de las tecnologías” (Martín-Barbero 1987, 227).

En adición al involucramiento de lo cultural, el pensador propone otra dimensión como indisoluble y constitutiva para la comunicación: la política. Es así que, las denomina *las mediaciones constitutivas*. Y de esta tríada -comunicación, cultura, política- devienen innumerables puntos de encuentro y conflicto, de construcción y crisis, en constante desarrollo, así mismo como la sociedad y su avance.

Se abre así el debate a un horizonte de la cultura como el de la política, y en el que la problemática de la comunicación entra no solamente a título temático y cuantitativo -los enormes intereses económicos que mueven las empresas de comunicación-, sino cualitativo: en la redefinición de la cultura es clave *la comprensión de su naturaleza comunicativa*. Esto es, su carácter de proceso productor de significaciones y no de mera circulación de informaciones y por tanto, en el que el receptor no es un mero decodificador de lo que el mensaje puso en el emisor, sino un productor también. Es en el cruce de estas dos líneas la renovación -la que viene a inscribir la cuestión cultural al interior de lo político y la comunicación en la cultura- donde aparece en todo su esplendor el desafío que representa la industria cultural. (Martín-Barbero 1987, 228)

Además, el aporte teórico de las *mediaciones* que trajo JMB, abrió un abanico de posibilidades en los estudios de la comunicación. “[1] La mediación es el lugar desde donde se produce el sentido en la comunicación” (Orozco 2017, 6), además que desde ese lugar se pueden comprender las interacciones entre el espacio de la producción y la recepción. Señala que “lo distintivo de la aportación del libro de JMB fue y ha sido el descentrar la mediación de los medios para ubicarla, prioritaria, aunque no únicamente, en la cultura” (Orozco 2017, 6).

De esta manera, continúa el autor, podemos identificar las prácticas sociales y sus componentes, la *socialidad*, *ritualidad* y *tecnicidad* que determinan la comunicación misma, puesto que los usos de la comunicación no son individuales, sino sociales. Y los usos que generan en la sociedad, así como comprender que la comunicación va mucho más allá de los medios, sino que adquiere sentido en el vínculo primario con la cultura y los sentidos y significados que de ellas devienen. Es por eso que comprender la simbiosis entre recepción y mediaciones, ha creado nuevos campos de estudio de gran trascendencia para la comunicación, sociología y más áreas.

Pero no se trata de restarle importancia a lo mediático, sino de complementarlo con la valoración de los otros ámbitos de la vida social. Es así que resulta un “esfuerzo por entender la comunicación y la cultura” (Orozco 2017, 11). Y en palabras del mismo Martín-Barbero “el desafío no es negar los medios sino producir a partir de ellos nuevos entendimientos tanto de los medios como de las audiencias. Conocimiento que no puede ser enmarcado dentro de acciones-reacciones o mensajes-efectos, sino de ‘mestizajes’” (Martín_Barbero en Orozco 2017, 12). Transformando esa verticalidad de la causa-efecto o de la recepción pasiva.

Asimismo, comprender la omnipresencia mediadora del mercado, es fundamental, puesto que el entramado de las mediaciones se conjuga entre la relación constante de comunicación/cultura y política. “Lo que estamos intentando pensar es la hegemonía comunicacional del mercado en la sociedad. La comunicación convertida en el más eficaz motor del desenganche e inserción en las culturas” (Martín-Barbero 1998, 13). En este sentido, el medio constituye parte fundamental de la vida pública.

Jesús Martín-Barbero, además era tajante al explicar que las mediaciones son lo que está *entre* el medio y la recepción, no a un lado o al otro, sino, entre. De este modo, explica cómo opera ese relacionamiento entre los diferentes estamentos (lógicas de producción, matrices culturales, formatos industriales, y las competencias de recepción), la transversalidad de la comunicación y los intersticios entre ellos: tecnicidad, ritualidad,

socialidad e institucionalidad (Martín-Barbero 1998, 16) que a la vez que cohesionan al medio y los mensajes, determinan sus formas de interpretación, dispuesto también por todo el bagaje histórico, social y cultural, así como de los diversos contextos. En este sentido, los procesos de comunicación intercultural también están permeados por estas *mediaciones* y comprenderlos desde esos contextos enriquece el análisis, tanto comunicacional como cultural.

Por otro lado, Michel de Certeau señala que las manifestaciones culturales son la forma más inmediata de manifestación de las minorías, pero que para que estas alcancen su “autonomía” y equilibrar las estructuras sociales efectivamente, deben ingresar a disputar el terreno de lo político-cultural y así evitar convertirse en “objetos folclóricos de una comercialización económico-política” (Certeau 2009, 120). El pensador afirma que para que se sobrepase de la figura de folclor de las minorías étnicas dentro de las grandes estructuras nacionales, es necesaria una incidencia política de las mismas para reclamar la autonomía -descentralización- que les confiere la cualidad de actores políticos y poder optar por el reclamo de sus derechos. Es así que conferir la importancia y dar visibilidad a estos procesos es fundamental para la toma de poder de los grupos excluidos, esta *visibilidad* se juega también en los terrenos de la representación y la pluralidad.

La comunicación intercultural necesariamente es una dinámica de varias culturas, comprender que “[L]a cultura en singular impone siempre la ley de un poder. A la expansión de una fuerza que unifica colonizando, y que niega a la vez su límite y los otros, debe oponerse una resistencia. Hay una relación necesaria de cada producción cultural con la muerte que la limita y con la lucha que la defiende. La cultura en plural llama sin cesar al combate” (Certeau 2009, 196). De esta manera, las culturas ancestrales han mantenido sus formas de pensamiento y vida, transmisión de saberes, maneras de organización y más disputas sociales y culturales como forma de resistencia ante un sistema que ha pretendido eliminarlas.

Para Alejandro Grimson, el análisis de lo intercultural permite a la vez repensar cuestiones fundamentales de una teoría de la comunicación (Grimson 2001, 18), debido a que ambas dimensiones están conectadas en la vida cotidiana de los seres y las comunidades, y trasladarlas a la dimensión académica supone sus consecuentes transformaciones epistemológicas.

Al adentrarse en los confusos terrenos de la comunicación intercultural, comienzan a esbozarse desafíos también al modelo orquestal. En oposición al mecánico modelo telegráfico, se había recuperado una idea más antigua de la comunicación: ya no se define

como 'transmisión de información', sino como 'poner en común', 'participar en', comunión. (Grimson 2001, 63)

En sociedades pluriculturales, la interacción constante entre los miembros de esas culturas conlleva a negociaciones y conflictos. Es así que la comunicación es constitutiva de los procesos interculturales, "en un mundo intercultural, la comunicación reclama ser pensada como intersección entre universos simbólicos diferentes por razones de poder y conflictos" (Grimson en Rizo García 2014, 23). Es decir que bregar por una comunicación en busca de algún grado de comprensión mutua, es un factor base para las interrelaciones culturales.

La comunicación puede ser entendida como intercultural por dos elementos fundamentales: por un lado, por la multiculturalidad propia del encuentro o situación concreta de interacción, pues las personas que se comunican poseen referentes culturales distintos, desde ahí se auto-perciben y con base en ello, actúan; por el otro, cuando se alcanza la eficacia comunicativa intercultural (o al menos, es lo deseable), es decir, cuando existe suficiente comprensión mutua.

[...] En esta definición están inmersos, ya sea de forma explícita o implícita, los siguientes elementos, que podemos concebir como requisitos para la comunicación intercultural, a saber: la auto-percepción y hetero-percepción de la diferencia, que ya hemos abordado al hablar de la relación entre identidad y alteridad; la disposición a la diferencia; la búsqueda de comprensión mutua y entendimiento; la búsqueda de estrategias para superación de obstáculos; la permanente actitud de negociación de sentidos; el uso de modalidades diversas de comunicación (verbal, no verbal, proxémica, etc.) que coadyuven a la superación de barreras, y, por último, la conciencia de un fin común: la comprensión. (Rizo García 2014, 19)

Rizo otorga mayor énfasis a los procesos de interacción interpersonal, aunque refiere también a la comunicación intercultural *mediada* y lo define como el uso de los medios como vehículos o plataformas para favorecer la comunicación intercultural. "En la comunicación intercultural mediada, la comunicación y la cultura están indisolublemente unidas y se pueden tornar en un mecanismo vital para estimular nuevas alternativas, desde las diferencias, para una comunicación para el cambio social" (Browne e Inzunza en Rizo García 2014, 19).

Ya sea en la línea de comunicación interpersonal o mediada, para la interacción que se ejerce entre miembros de la diversidad social y cultural, la comunicación es un ejercicio fundamental en el establecimiento de esas relaciones, dicho de otro modo, sin comunicación no existiría, en primera instancia, la cultura y consecuentemente, la interculturalidad. "La comunicación, comprendida como interacción, es vínculo y relación antes que cualquier otra cosa" (Rizo García 2014, 18).

Volver a una idea antigua de comunicación, del *communis + actio* -acción común-, permite para Muniz Sodré (2014) situarnos fuera de la perspectiva informacionista y entender a la comunicación como base de la organización del mundo y sus entramados sociales. Más, en ese “poner en común” es de suponer que se crean códigos comunes que determinan las similitudes y las diferencias, también. “Diferencias que se procesan en situaciones de interacción” (Grimson 2001, 59). Las diferencias culturales no son homologables a entidades jurídicas como Estados nación [...]; sin embargo, todas esas entidades han constituido esas diferencias, complementa el autor.

La diferencia cultural es constitutiva del género humano, y no se trata de negar ni homologarlo, sino que los diversos grupos culturales puedan “apropiarse y resignificar” elementos que, en primera instancia, eran ‘ajenos’. En esa re-articulación entran en conflicto esas estructuras de significación, siendo susceptibles de transformaciones. De este modo “entra en juego la articulación entre la producción de diferencias y las relaciones de desigualdad” (Grimson 2001, 126).

La cuestión es reponer la historicidad de esa producción identitaria, su articulación con procesos sociales y políticos, así como analizar los procesos comunicativos que escenifican los contactos interculturales contemporáneos. Más que entender la diferencia como incomunicación, se trata de comprender la comunicación como vivencia subjetivadora de la diferencia y la igualdad. (Grimson 2001, 131)

Así como se establece esa vivencia subjetivadora, la comunicación intercultural puede establecer parámetros de comprensión mutua entre sistemas de vida diferentes y establecer una cercanía comprensiva entre sujetos, no desde la folclorización ni el *tokenismo*, sino desde una representatividad real en los sistemas sociales y políticos del país. Así como en la educación intercultural, pensar en un proyecto curricular que involucre a todo el sistema educativo nacional, y no quedar restringida a las comunidades a las que les “pertenece” el idioma o los saberes. En la comunicación intercultural, plantear políticas de Estado -y hacer valer las existentes- que la permitan cimentarse como acción comunicativa cotidiana. Cabe resaltar que todos estos cambios solo tienen sentido si son estructurales y van de la mano de las demás luchas por reivindicaciones sociales.

Estos aportes desde varias visiones dan un marco referencial para comprender cuando se habla de comunicación intercultural. Desde la idea primaria de comunicación como vínculo o el *hacer común* hasta una perspectiva ligada a la transformación política, económica y cultural que conforma la tríada que sostendría una interculturalidad emancipadora y transformadora. El cine como medio de comunicación permite a los

pueblos mostrar sus prácticas, conocimientos y valores, en este sentido fomentar un camino para el conocimiento sobre los *otros*, lo que podría resultar en una práctica de comunicación intercultural eficaz.

Capítulo segundo

Cine intercultural, la apuesta por nuevas miradas

Desde el principio la imagen fue a la vez medio de expresión, de comunicación y también de adivinación e iniciación, de encantamiento y curación.
(Martín-Barbero 2017, 45)

1. Interculturalidad y cine: La visualidad como proceso de participación social

Hablar del entrecruzamiento entre categorías, a más de ampliar el panorama explicativo, permite considerar, en tanto, teoría como en praxis, las posibles causas de una problemática específica, como plantear mecanismos concretos para responderlas. En este caso, la problemática de un país con alta diversidad cultural que, visualmente vive bajo una mirada hegemónica, lo que provoca imaginarios y prácticas de exclusión cotidiana en detrimento de los grupos étnicos provenientes de culturas originarias.

Si bien se entiende que las raíces de esa exclusión responden, en gran medida, a los regímenes económicos y las políticas que los avalan, nos centraremos en cuanto al régimen visual predominante a contracara de la producción desde pueblos y nacionalidades, aterrizando en el caso concreto del cine de ficción que trabaja en cuanto a relaciones interculturales desde la autorrepresentación, en el próximo capítulo.

1.1 La construcción social desde la visualidad

La legitimación de la supremacía de un grupo cultural y étnico dominante por sobre los demás, ha sido sistemática e histórica a nivel mundial, desde las élites mediante mecanismos diversos; en este caso específico, de la producción de imaginarios sociales cimentados desde la producción de imágenes y los discursos audiovisuales.

Blanca Muratorio (1994) explica, sobre la construcción del estado-nación de finales de siglo XIX, en Ecuador, cómo los grupos de élite económica y burguesa de la época, afianzaron el “progreso” construyendo una imagen del país, interna y externamente presentadas, donde marcaba radical distancia de lo que representaba lo indígena, sea excluyéndolo radicalmente; o, por el contrario, insertándolo en esta idea de nación, pero desde el estereotipo segregacionista que hasta hoy impera y la sumisión cultural de los pueblos y naciones originarias. Gonzalo Abril expone:

A partir de los mismos rasgos caracteriológicos, una vez esencializados y naturalizados, se puede identificar al otro como representante de la bondad o de la maldad, de lo grotesco o de lo sagrado, bajo la forma tenebrosa y amenazante del canibalismo y la bestialidad, o bajo los modos mansos del exotismo y la distinción estética. Desde los orígenes de la dominación colonial, la subjetividad colonialista se ha desarrollado frente al colonizado como un desgarramiento interior, entre el sujeto del placer que observa y aprecia el mundo del otro en el ámbito de la sensualidad y de la fruición estética y el sujeto de la utilidad que lo enjuicia en el ámbito de la producción y la distribución de la riqueza. (Abril 2007, 218)

La imagen del pueblo kichwa-otavalo ha sido reducida al exotismo, como explica Muratorio, a la par creció “la moderna industria en los centros urbanos” y con ella, la acepción de *publicidad* y sus usos, como es el caso de las grandes ferias del mundo que eran la vitrina de conocimiento de los *otros*: “De esta manera, la imagen del Otro no-occidental se populariza como objeto de consumo a través de los anuncios de viajes y de las guías turísticas” (Muratorio 1994, 136).

Asimismo, este pueblo fue señalado como “laborioso”, “sobrio” y “respetuoso del orden” (Muratorio 1994, 134), en otras palabras dócil, incluso con mejor apariencia física. Se podría utilizar la figura del “buen salvaje” para describirlo, en contraposición a la idea del *indio salvaje* -por ejemplo, de los pueblos amazónicos- que “considera a los salvajes como parte de la naturaleza, iguales a los animales ya que carecen de un ‘idioma inteligible’, parecen estar compelidos por su misma naturaleza a ser ‘rudos’, ‘caprichosos’ y ‘sucios” (Muratorio 1994, 138). Desde entonces, se ha mantenido esa visión e imaginarios sobre este pueblo ancestral, enfocada al comercio y al turismo, básicamente.

Deborah Poole, por su lado, realiza un análisis exhaustivo sobre la cimentación de la imagen del indígena mediante el manejo de los regímenes visuales y la producción histórica de imágenes en el Perú, mediante uno de los libros más importantes, *Lima*, que era una especie de catálogo donde se graficaban las costumbres y los grupos raciales en época de la instauración de la nación.

Dentro de este proceso, la visualidad y la estética juegan un papel clave. Para ello, se usan métodos -para la época, sirvieron para cimentar ideales sobre la diversidad racial mundial-, como el fisiognómico, en que las características físicas y morfológicas de las personas son utilizadas para definir las características psicológicas e incluso su validez moral. En *Lima*, se utiliza básicamente ese recurso para contar la “realidad”, en “el segundo nivel sienta la evidencia estadística y descriptiva del progreso racial y civilizatorio en el reino más elusivo de la visualidad y la estética” (Poole 1997, 196).

método fisiognómico era posible -decían los fisiognomistas- conocer no sólo el contexto social de una persona sino también las íntimas cualidades morales y espirituales que

constituyen el carácter o personalidad de ese individuo. Aunque formuladas como guía para el carácter individual, las reglas del método fisiognómico eran, por supuesto, codificadas estética y racialmente.” (Poole 1997, 199)

Al examinar la lógica que hay detrás de estas imágenes, podemos ver cómo la raza y el género no son incidentales en los proyectos nacionales, sino que constituyen más bien esenciales componentes estéticos y sensuales que explican cómo los discursos nacionalistas "toman forma", cómo -en otras palabras- la noción abstracta de "nación" se imbrica a sí misma en los reinos más íntimos del sentimiento, la emoción, la pasión y la voluntad. (Poole 1997, 206)

Con la perspectiva de estas investigadoras que trabajaron sobre los imaginarios creados en la construcción de los Estado-nación, se comprende la importancia e incidencia de la creación de las imágenes y la legitimación mediante los dispositivos y medios afines a los poderes políticos y económicos, así como la funcionalidad de fomentar políticas de marginación sobre ciertos sectores sociales, que para sistema económico, son más útiles como fuerza de trabajo y sin capacidad de agenciamiento político. Todo esto avalado desde la propia mirada de quienes conformamos esa sociedad.

1.2 El cine como mediador cultural

En la contemporaneidad, el relacionamiento cultural ha cambiado, por los contextos que nos atraviesan, desde las dimensiones: ontológica, epistemológica y praxeológicas, entre ellos, uno de los elementos fundamentales en el ámbito comunicativo son los medios de comunicación. Desde los primeros impresos, la radio, la televisión, el cine y ahora el internet -entre otros-, las transformaciones que se han generado en la vida han sido trascendentales.

Mientras, en la construcción de los Estado-nación, las formas de instauración de los parámetros sociales eran más locales, con la globalización, los medios fueron a la par, más masivos. Entre los grandes medios que tienen esa preponderancia, está el cine, sujeto de esta investigación.

“El cine mediaba así, a la vez, las transformaciones que experimentaba la vida urbana y la formación de un nuevo modo de percepción de esas transformaciones” (Martín-Barbero 2017, 60). Es por esta capacidad de incidir en los grandes sectores de la población -*popular masivo*- que terminó siendo un medio clave de legitimación del poder, claro ejemplo de ello es la utilización del *star system*, con la que “enchufaron la estética al negocio. Y también a la ideología” (Martín-Barbero 2017, 56) para formar ese lazo entre el público y el héroe o la estrella de pantalla.

La “sumisión” entonces ya no era impuesta y coercitiva, sino que provenía de la “ensoñación y el deseo, individual y colectivo” [...] “El cine media vital y socialmente en la constitución de esa nueva experiencia cultural, que es la popular urbana: él va a ser su primer *lenguaje*” (Martín-Barbero 1987, 181). En la actualidad, probablemente la producción de imágenes mediada por las redes y plataformas está cooptando ese espacio.

Corona-Berkin explica cómo se erige, mediante la visualidad, también la forma de percibir de las audiencias. “Trasladando el orden del discurso hegemónico a la imagen, encuentro que también como lenguaje socialmente codificado las imágenes disciplinan los cuerpos para ver, produciendo en los sujetos una *percepción dócil*” (Martín-Barbero y Corona Berkin 2017, 96).

En este sentido, el cine es uno de los canales más efectivos para la comunicación masiva y la producción social de sentido. Jesús Martín-Barbero (2017), reconoce la importancia de medios como el cine y la televisión, entre otras cualidades, como forjadores de experiencias trascendentales en las formas de ver, la edificación de regímenes estéticos, e incluso, la transformación del *sensorium* mismo.

Además, “para que la pluralidad de las culturas del mundo sea políticamente tomada en cuenta es indispensable que la diversidad de identidades nos pueda ser contada, narrada” (Martín-Barbero 2017, 45). El autor sitúa así a “la imagen como lugar de una estratégica batalla cultural” en la disputa por la visibilización dentro del régimen visual existente.

1.3 Visualidad y mirada

Nicholas Mirzoeff, uno de los pensadores más representativos sobre visualidad, sostiene que este término es muy antiguo, y que más allá de referirse a la totalidad de las imágenes visuales y dispositivos de visión que, día a día, crecen exponencialmente, sino que se basa en:

[u] Una expresión de la primera parte del siglo XIX que se aplicaba a la visualización de la Historia. Alude a una práctica de índole imaginaria más que a un fenómeno relativo a la percepción, puesto que lo que se pretendía visualizar era demasiado sustancial como para que pudiese abarcarlo la visión de una persona sola y se generaba a partir de información, imágenes e ideas. (Mirzoeff 2016, 32)

Es así que, mediante ese ensamblaje de la visualidad se van formando los regímenes visuales que determinan la autoridad de la mirada, así como legítimos paradigmas sociales como el de “normalidad”. Volviendo a la idea sobre el *derecho a*

mirar, Mirzoeff propone que la autonomía se resiste precisamente a esa autoridad que emana de la visualidad y reivindica ese derecho.

En esta línea de análisis, el pensador sostiene que “[l]a mirada debe ser mutua; en ella, debemos construirnos los unos a los otros o fracasará sin remedio. Es una mirada que se sitúa más allá de la posibilidad de representación. Este derecho a mirar reivindica también autonomía. No individualismo o una mirada *voyeur*, sino una subjetividad política y un sentido de colectividad” (Mirzoeff 2016, 31).

Y a través de esa mirada, promover una estética y sensibilidad que trastoque lo social. En palabras de Rancière, el arte es donde “emergen las transformaciones de los regímenes de lo sensible, de la percepción y el afecto, el pensamiento y la palabra. Que es por donde pasan los caminos de la emancipación social, cultural y política” (Rancière en Martín-Barbero 2017, 66).

Mieke Bal ofrece una serie de puntos reflexivos para realizar un análisis visual, entre ellos: la construcción de un objeto teórico de relevancia filosófica; la tarea crítica del movimiento; la continuidad entre el análisis y la pedagogía que resulta de la visión performativa del mismo; y, el examen histórico-analítico de los regímenes de la cultura visual” (Bal 2016, 51). Así como concebir, entre las varias tareas del análisis visual, las motivaciones del esencialismo o el análisis crítico para el afianzamiento de estereotipos de raza y género. (Bal 2016, 53)

[l] Los estudios de la cultura visual deberían tomar como objetos de análisis crítico fundamentales las narrativas dominantes que enmarcan los eventos de visión y sus objetos, y que suelen presentarse como naturales, universales, verdaderas e inevitables. Podrán entonces intentar desbancarlas de modo que las narrativas de modo que las narrativas alternativas adquieran visibilidad. Deberán explorar y explicar el vínculo entre cultura visual y nacionalismo [...] así como los discursos que participan del imperio y del racismo. (Bal 2016, 52)

León expone otra idea importante sobre *visualidad*, la configuración de “los regímenes discursivos o sistemas de dispersión” para la formación de “un horizonte de sentido dentro del cual se articula todo hecho visible a partir de la configuración de una nueva topología imaginaria, dentro de la cual se insertan el orden de lo visual y las posibilidades de la mirada” (León 2015, 41).

Añade también que “El estudio de la visualidad constituye una reconciliación entre la particularidad de la imagen, caracterizada por su materialidad y sustancia, con los problemas políticos, sociales y culturales de su realidad discursiva” (Evans y Hall en León

2015, 41). Realidad que se construye constantemente, ahora trastocada por los agentes que buscan visibilizarse desde su propia mirada, para crear horizontes comunes.

1.4 Mirada y vínculo

Para el realizador kichwa otavalo, Alberto Muenala, más allá de la noción de interculturalidad, afirma que es una práctica que se debe articular en todo el proceso de realización. “Muenala tiene una compleja noción de interculturalidad basada en la apropiación y uso, por parte de grupos no occidentalizados, de las tecnologías, los saberes y la cultura occidental, así como del tráfico de prácticas en las fronteras de la cultura andina y la cultura occidental” (León 2016, 40).

El realizador propone el entendimiento de las prácticas audiovisuales de pueblos y nacionalidades, complementariamente con otras ramas de la cultura, la política, lo social y lo económico. Así como el principio mismo de complementariedad que demarca la formas de hacer y ser de las comunidades ancestrales.

Por esto cuando hablamos de prácticas que determinan una estética cinematográfica desde los pueblos y nacionalidades, es un tema bastante amplio porque el audiovisual se alimenta de otras artes, de sabiduría ancestral, cosmoexistencia, que desde la episteme aporta al reconocimiento de las diversidades culturales con que está constituido el país, y se concibe en la proyección de un cine intercultural. (A. Muenala 2018, 98)

El *sensorium colectivo*, traducido como “el sentido para lo igual en el mundo, que durante siglos no concernía mínimamente a la mayoría de la gente”, descrito por Walter Benjamin, ha cambiado con los nuevos medios, “había empezado a sentirse como un derecho vital de las mayorías, de la masa” (Corona Berkin 2017, 135). Ese *sensorium*, está ligado al reparto de lo sensible, del que hablara Rancière y que concierne a la conformación de sentidos sobre la visibilización de esas formas culturales, marginadas.

“El abandono de la cuestión estética (o de la sensibilidad) por parte de la esfera política dejándosela a las industrias culturales, o a la esfera del mercado en general, es ya en sí mismo catastrófico [...] La cuestión cultural se halla ahora mucho más en el corazón de la economía que de la política” (Stiegler en Martín-Barbero 2017, 65). Por esta razón, resituar *lo político* en el *reparto de lo sensible*, es fundamental para Rancière, quien propone, una mirada emancipada, tanto del espectador, como del creador, puesto que no es una relación causa/efecto, sino un proceso y constructo mutuo.

La emancipación, por su parte, comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y la sujeción. Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o transforma esta distribución de las posiciones. (Rancière 2010, 19)

En este proceso de participación artística, en este caso trasladado hacia el cine, se puede aplicar propuestas del autor, para constituir filmes que provoquen una mirada emancipada, camino idóneo también para las transformaciones sociales. “La emancipación social ha sido al mismo tiempo una emancipación estética, una ruptura con las maneras de sentir, de ver y de decir” (Rancière 2010, 39).

En la misma línea, desde el pensamiento de Martín-Barbero, es indispensable asumir que “[v]er con los otros, entender con los otros, exige dejarse tocar por los otros; cuando nuestra visión ha cambiado, significa nunca más ver lo mismo” (Martín-Barbero 2017, 140). Ver, construir, comprender junto a los otros requiere una transformación de la propia visión, entendimiento y acción, aunque ello no implique necesariamente acuerdos comunes, pero si el respeto de las diferencias.

Muniz Sodré, desde el pensamiento comunicacional, propone retomar la idea primigenia de lo que la comunicación es, el “hacer común” o el *communis actio*, como el sentido primero de vida y como principio organizador de la sociedad. He ahí toma forma la idea del *vínculo*, más allá de lo afectivo o de lo lingüístico, define ese poner en “común” y a la comunicación como el eje del todo social. Para ello propone, entre otros elementos, una *sensibilidad lúcida*, donde “se construye el discernimiento, es decir, otro nombre para la aprehensión crítica del mundo” (Sodré 2014, 116).

Porque, más allá de crear una obra que cree sentidos iguales entre quien produce y quien observa, de lo que se trata es de forjar una relación reflexiva, provocada por las rupturas y encuentros entre ambas partes. Tanto el arte, la comunicación y la interculturalidad tienen esas características, el permanente diálogo -y disputa-, que da forma al vínculo social. Lo que se pretende es que, esas partes tengan condiciones equitativas y dignas de existencia. En cuanto al cine, por ejemplo, es necesario crear las posibilidades concretas de la realización y difusión de los contenidos producidos desde la diversidad, como política de un Estado, constitucionalmente reconocido como pluri e intercultural.

1.5 El cine intercultural para establecer nuevos regímenes de comprensión

La constante relación entre culturas se evidencia en todo ámbito cotidiano, más aún en períodos de alta migración, donde aumentan los choques entre ellas. El cine representa en gran medida los metarrelatos de la realidad que le circunda y visibiliza estos procesos sociales de la humanidad, como esos encuentros y tensiones. Aunque este trabajo se refiere específicamente al cine indígena de las comunidades escogidas como muestra, no excluye a otras culturas como parte de lo que llamamos *cine intercultural*.

“El cine intercultural, por definición opera en la intersección de dos o más regímenes culturales de conocimiento” (Marks 2000, 24). Pero va más allá, puesto que esas relaciones culturales están mediadas por la ideología del poder, por lo que el régimen dominante establece los términos que se edifican como el conocimiento superior y ha invalidado a los demás, afirma la autora. Es así que el parámetro de interculturalidad aplicado al cine se articula en la medida en que esos sistemas puedan equipararse en su representación y crear nuevos espacios de comprensión.

They may become subsumed to the dominant regime and forced to speak its language: this is the tokenism² of multicultural cinema. In the face of these erasures, intercultural cinema turns to a variety of sources to come up with new conditions of knowledge: written history, sometimes; the audiovisual archive; collective and personal memory; fiction; and the very lack of images or memories, itself a meaningful record of what can be expressed. (Marks 2000, 24)

De esta manera se ha representado tradicionalmente a las culturas periféricas o *diferentes*, desde el estereotipo o la fetichización propia del multiculturalismo liberal. Para Marks, lo que permite profundizar en la dinámica intercultural es un desmantelamiento de los esquemas con los que se ha constituido la historia oficial filmica sobre sus comunidades para reconstruir su propia historia mediante diferentes relatos. “Intercultural cinema moves backward and forward in time, inventing histories and memories in order to posit an alternative to the overwhelming erasures, silences, and lies of official histories” (Marks 2000, 25).

Otro factor determinante en la creación de un cine intercultural es lo que la autora denomina *portable sensorium*, que es la capacidad de realizar un trabajo audiovisual que da cuenta de los otros sentidos, debido a que están implicados en las construcciones culturales que conocemos. Si bien, la visión es el sentido más comúnmente asociado al

² La autora define a *tokenismo* como la práctica de incluir y dar participación a grupos y colectivos minoritarios, pero solo de manera simbólica y superficial.

control y la simbolización del mundo, señala que es importante la abstracción de todas las modalidades sensoriales, que bien pueden ser destinados a esos usos.

“Thus it is in intercultural cinema that we find some of the most sincere and most cautious efforts to effect this delicate translation. For intercultural artists it is most valuable to think of the skin of the film not as a screen, but as a membrane that brings its audience into contact with material forms of memory” (Marks 2000, 243). Es decir, la narrativa en el cine intercultural, muestra no solo las propias historias de las culturas, sino la profundidad de sus sentidos para ampliar el conocimiento acerca de lo *diferente*.

Son, asimismo, las otras formas sensoriales o comunicacionales, más allá de lo audiovisual con que se asocia generalmente al cine, que se constituye la cercanía entre culturas. “Los lenguajes agrupados negativamente como ‘no verbales’ abarcan lo kinésico, proxémico, cronémico, paralingüístico, olfativo y táctil” (Grimson 2001, 61). El autor señala que todas estas dimensiones tienen codificaciones culturales, desde las que se han edificado los esquemas de poder y exclusión, igualmente. “Las mismas palabras o gestos cambian completamente el sentido entre uno y otro contexto social y cultural” (Grimson 2001, 62). Un ejemplo de esto se evidencia en el corto *Cuando te vuelva a ver*, en que la distancia cultural entre la pareja se ahonda con las prácticas ancestrales que se ejercen: lo que para la madre francesa resultaba ser una agresión, para el padre kichwa era la sabiduría heredada de su abuela para aplicarla en su hijo -en el siguiente capítulo se desarrolla más a profundidad esta y otras ideas-.

Marks acuña el término de *visualidad háptica* para designar tanto lo perceptivo que proporciona el cine, como el espacio que se crea con el espectador, así se forma una “relación íntima” entre espectador e imagen, otorgando a los ojos una cualidad táctil para “tocar y ser tocados por la textura de las imágenes”. Este fenómeno se evidencia más aún en las técnicas visuales contemporáneas, en que el videoarte provoca actos de tocar la pantalla, literalmente y otras posibilidades sensoriales. “Perceptual psychology as well as recent studies of new media and, more specifically, digital, multisensory interfaces provide supplementary conceptions of touch and the haptic, since they tend to address precisely the practice of actual screen touching” (Soether 2020, 210).

Las narrativas enriquecidas de memoria, historia y saber de cada cultura, cimentadas en experiencias multisensoriales: en el cine, por ejemplo, con la música y los sonidos, los colores y texturas de las imágenes, entre otras, proveen nuevos regímenes de conocimiento que abren la comprensión a otras formas de vida, desde donde

probablemente se activen también los afectos y las sensibilidades, fundamentales para establecer el puente dialógico de la interculturalidad.

2. El cine de los Pueblos y Nacionalidades

Los pueblos, los hombres se enfrían por ausencia de espíritu.
 Pero estamos nosotros, con pedernal y yesca,
 con melodías y cantares, poemas y reflexiones,
 alto desvelo y sueños de todo tipo,
 para entibiar las horas de aquellos
 que no quieren congelarse todavía.
 (Atahualpa Yupanqui)

La autorrepresentación de las diversas culturas, a través de la gran pantalla, constituye un puente para establecer relaciones interculturales entre la variedad de grupos sociales que habitamos el país. Las producciones de pueblos y nacionalidades han aumentado significativamente desde la promulgación de la Ley de Fomento de Cine Nacional, que durante el período entre 2006-2017 (Coryat y Zweig 2019), entregó recursos para fomentar el cine comunitario, categoría asignada desde el Ministerio de Cultura en ese período.

Actualmente, este panorama se ha modificado con la fusión de lo que fue el Instituto de Fomento de las Artes, Innovación y Creatividad (IFAIC), y el Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA), precisamente en mayo de 2020, cuando se los reemplaza por el Instituto de Fomento para la Creatividad e Innovación, por sus siglas IFCI. (Flores 2020), que ha conllevado a la disminución de los rubros y apoyo para las artes en este y otros ámbitos de la cultura.

En el contexto de la pandemia actual, la última convocatoria que cerró el 4 de febrero de 2022 para las líneas de fomento que propone la institución -en el campo de investigación para este trabajo- existe la categoría de *Producción de largometraje de ficción para Pueblos y Nacionalidades*, para la que se destina \$200 000 (doscientos mil dólares) repartidos entre dos proyectos ganadores.

En la página de la convocatoria dice “En cumplimiento con la Ley Orgánica de Cultura, la presente categoría busca atender las necesidades de producción de los pueblos y nacionalidades indígenas, afro ecuatorianas y montubias.” (IFCI 2021) La pregunta es ¿pueden dos propuestas beneficiadas por la institución “atender las necesidades” de los Pueblos y Nacionalidades que cohabitan en este territorio?

2.1 Breve recorrido histórico

El cine indígena ecuatoriano ha tenido un largo proceso de desarrollo, ralentizado por la falta de políticas estatales para incentivar esta industria, en cuanto a producción y difusión de contenidos; la hegemonía dominante del cine foráneo, sobre todo el cine comercial; y, entre otros factores uno de los más importantes, la subalternización de estos sectores de la población, para quienes resulta más difícil ingresar al circuito de la producción cinematográfica nacional, que significa grandes sumas de dinero, cifras difíciles de alcanzar para la mayor parte de los grupos minoritarios.

Para describir cómo ha desarrollado el cine de los pueblos y nacionalidades, hay que diferenciarlo de lo que se constituyó en primera instancia como “cine indigenista”, que representaba visualmente al “indio” desde una óptica de sumisión e inferioridad. Christian León propone diferenciar tres etapas de este cine (León 2010, 77), identificadas por rasgos determinados por su contexto histórico: *El cine de pioneros* -primeros trabajos sobre pueblos indígenas en el Ecuador en la década de los 20-, de tipo documental que muestra métodos de producción que combinan la observación simple y el registro etnográfico, representa diversidad cultural y étnica, generalmente realizado en planos generales y fijos -que dan una sensación de lejanía sujeto/objeto, además muestra cualidades sobre el indígena que lo define desde una visión esencialista y reafirma la imagen de sujeto dominado.

Al segundo período lo define como *producción extranjera*. Con la llegada de varios exploradores, entre ellos etólogos y naturalistas, entre los años 30 a los 70. En esta etapa se introducen perspectivas más subjetivas y la combinación de las historias personales y colectivas. Aunque si bien hay un acercamiento al *otro*, todavía hay la marcada distancia del ojo externo.

Posterior a ello, viene el *cine social nacionalista*, que se caracteriza por ser menos expositivo que los modelos anteriores, intervienen sujetos con voz propia, aunque el narrador externo está presente. Utiliza planos más cerrados, así como movimientos de *travelling*, y uso del *zoom*, para ampliar la panorámica y la trayectoria. La observación es más directa, pero se mantiene la diferencia distante.

Es así que el reposicionamiento del lugar de enunciación, afirma León (2010), se da a partir de la visibilización política indígena a través de las luchas y levantamientos que provocarían que las comunidades cuestionen el *paradigma monocultural eurocéntrico* (León 2010, 84) que primaba en la cultura visual del país.

En esta misma línea, Alberto Muenala (2018), proclama que esos movimientos y consecuente organización política -por ejemplo, la constitución de la CONAIE en 1986-, produzcan también transformaciones culturales entre los años 70 y 80, debido a los propios procesos organizativos de las comunidades. Una muestra de ello en Ecuador es el pueblo Otavalo, donde surgieron grupos culturales que pensaban y trabajaban el tema de las artes desde una perspectiva e identidad propia, problematizando los paradigmas sociales en ese momento existentes: la polarización entre ideologías de derecha vs. izquierda que no alcanzaban a representar a los pueblos indígenas en sus postulados, integrándolos como categoría a *campesinado*.

A mediados de la década de 1970 y en la década de 1980 surge un movimiento cultural importante que reivindica la lucha del Movimiento *Taki Onkoy*, producto de esto grupos culturales como *Peguche*, *Ñanda Mañachi*, *Rumiñawi*, *Mushuk Wayra Wakamukun*, *Obraje*, *Kañaamari* y el Taller Cultural *Causanacunchic*, nacieron para reivindicar la identidad y valor de la cultura kichwa desde la música, danza, teatro y más artes; a la vez que propiciar encuentros con la comunidad.

Estos grupos, si bien no conformaron una unidad organizativa, compartían planteamientos, posiciones que fomentaban por ejemplo: ocupar los espacios públicos del Cantón; investigar la música, la memoria de las comunidades; apoyar procesos de concientización; fomentar orgullo de la identidad; recuperar los nombres en lengua materna; valorar la categoría de arte kichwa; conocer el proceso histórico, cultural de las comunidades, entre otros objetivos que permitió visibilizar su accionar al interior del país e incluso en el exterior. (Kowii 2019, 11)

A consecuencia de este desarrollo previo, surgen también propuestas desde otros ámbitos como el audiovisual y gente interesada en el camino de la visibilización y reivindicación cultural de sus pueblos, enfocada a cuestiones como la denuncia de las injusticias históricas, el racismo, la exclusión de la vida pública/política y más. La construcción de la representación misma se nutre de estas vivencias y luchas comunitarias.

Uno de los detonantes decisivos para esa articulación de fuerzas desde los pueblos y nacionalidades es el levantamiento indígena de 1990, que a más de importantes cambios dentro de la estructura política del país, fue puntal para “reivindicaciones colectivas y en contra de la práctica neoliberal, se inicia la recuperación de la imagen a través del cine y audiovisual”, abriendo así una nueva era de producción desde las bases, donde las organizaciones encuentran una importante herramienta de comunicación, emancipadora e identitaria (Muenala 2018, 17).

Este recorrido es extensivo por América Latina, en el año de 1985, se funda la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas, CLACPI por sus siglas, que se convierte en un referente concreto de cómo se ha posicionado la práctica audiovisual comunitaria y de la dimensión política inmersa en esta reconstitución del campo filmico. En palabras de la misma organización:

El cine y/o video indígena incluye obras, y sus directores y cineastas, que aplican un firme compromiso de dar voz y visión digna del conocimiento, la cultura, proyectos, reclamos, logros y luchas de los pueblos indígenas. Implícita también está la idea de que este tipo de cine y video requiere un alto grado de sensibilidad y la participación activa de las personas que aparecen en pantalla. Dicho de otro modo, el cine y video indígena intenta utilizar esta poderosa herramienta para fomentar la auto-expresión y fortalecer el desarrollo real de los pueblos indígenas. (Córdova 2011, 86)

Estos antecedentes muestran un breve recorrido de la consolidación del cine desde pueblos y nacionalidades que, en primera instancia, transmitía una mirada aún colonial, pero con su avance, junto a un proceso estructural de transformaciones políticas, culturales y sociales, fueron los mismos miembros de las comunidades que se apropiaron de la herramienta, y poco a poco, le han resignificado para sus propósitos.

2.2 Cine de Pueblos y Nacionalidades en la actualidad

La aspiración de las comunidades de producir sus propios medios de comunicación y productos audiovisuales los llevó a conformarse en organizaciones que participen directamente en la elaboración de propuestas y ganar terreno dentro del sistema cultural y político nacional. Los realizadores entienden la relevancia de su trabajo, no desde la lógica individual, sino como mediadores de los procesos sociales y reivindicatorios de sus comunidades.

Para Gemma Orobigt, coordinadora de la investigación sobre medios indígenas (2020), uno de los objetivos de los cineastas es el uso estratégico de las tecnologías a favor de los intereses locales; además, apunta la importancia de la circulación de sus productos mediante festivales de cine locales e internacionales, para compartir los mensajes, de esta manera, los realizadores indígenas en el medio se convierten en interlocutores políticos válidos y reconocidos en un mundo globalizado. La investigadora señala:

En primer lugar, la obligación de perpetuar las enseñanzas de los antepasados sobre el funcionamiento del cosmos y sobre las costumbres ancestrales. En segundo, y derivada de la temática anterior, el compromiso de proteger y cuidar al territorio como cada uno hace con su cuerpo. Este activismo audiovisual hace constantes referencias a las teorías indígenas sobre el cosmos. [...]

El uso sofisticado del vídeo y otros artefactos audiovisuales por parte de los realizadores indígenas, coinciden Gómez Ruiz e Izard, está al servicio de forjarse un lugar distinto en el mundo, para pasar de colectivos colonizados e invisibilizados, a interlocutores válidos para pensar el futuro de la vida social y el porvenir del planeta en un mundo globalizado. Se trata, en fin, de llevar hasta sus últimas consecuencias esta lógica de la oralidad, transformando el mundo a través de la palabra. En este caso, la que queda fijada como memoria en la imagen. (Orobitg 2020, 21)

La pertenencia de los y las realizadores a sus comunidades determina todo su trabajo, tanto en la producción como el mensaje que transmiten para validar y fortalecer los principios culturales y cosmovisión. La importancia de su trabajo, más allá de los logros personales que implican, tienen relación con la consecución de los fines colectivos que representan, enmarcados en políticas de bienestar común.

Eliana Champutiz, productora audiovisual, perteneciente al pueblo Pasto y miembro de organizaciones colectivas dedicadas al audiovisual de Pueblos y Nacionalidades por más de 15 años -CORPANP, ACAPANA- y representante para la CLACPI, afirma que actualmente se ha logrado mantener en el IFCI políticas culturales diferenciadas para los pueblos que sustentan, entre otros, el derecho a la autorrepresentación (Champutiz 2021b).

La realizadora señala que la autorrepresentación es un derecho para el fortalecimiento de las identidades culturales y la autodeterminación de los pueblos y enfatiza la necesidad de que sean las comunidades quienes cuenten desde su propia voz, sus experiencias y saberes, en contraposición con la mirada hegemónica con que han sido mostrados y vistos, históricamente, en los medios tradicionales de comunicación.

La comunicación, de manera general, y el cine, específicamente, constituyen caminos poderosos de los Pueblos y Nacionalidades, además lo define como una apuesta política el construir referentes propios mediante el audiovisual, de esta manera, reivindicar el derecho a producir y autorrepresentarse desde el propio seno de las comunidades lejos de los imaginarios que han definido a los indígenas desde una mirada externa, colonial y basada en estereotipos racistas.

Champutiz sostiene que, así como es un derecho el ejercicio de la justicia indígena o la educación intercultural, es necesario exigir al estado consolidar políticas en favor de la creación contenidos interculturales en la comunicación y el cine. Asimismo, desde

Pueblos y Nacionalidades, es importante la apropiación de esos medios por la riqueza simbólica que tienen y representan. En este sentido señala algunos elementos demarcatorios:

La Autorepresentación: es la posibilidad de contar en primera persona cómo somos, cómo sentimos y nuestra propuesta de mundo y futuro desde los Pueblos Indígenas, Afros y Montubios, lejos de la visión antropológica del sujeto/objeto histórico. Nos posibilita romper la versión ventricular de “los indígenas”. Nos presentamos como ejercicio legítimo de autodeterminación.

El diseño de contenidos: es el punto de vista y el significado de nuestras historias desde la cosmovisión y cosmovivencia propias nacidas desde la pertinencia cultural sin la satanización, folklorización o el vaciamiento simbólico que la visión colonial, racista y paternalista nos ha presentado.

La dinámica de producción: es la construcción colectiva y comunitaria desde la génesis de una idea hasta la finalización de una creación audiovisual. Repensar la realización audiovisual en donde el sujeto individual conforma una identidad colectiva que no busca cadenas de mando verticalistas. Trasgredir la visión del individuo para pensarnos en colectivo es a la vez apropiar a quienes participan del conocimiento cinematográfico no como un privilegio, sino como un derecho.

La técnica: fortalecer la funcionalidad de los recursos técnicos en fotografía, sonido y arte para alimentar la narrativa cinematográfica. Se trata del uso de la técnica para la generación de contenidos donde se profundiza en el sujeto colectivo e histórico; la relación inseparable entre los Pueblos ancestrales, la naturaleza y sus deidades como protagonistas, nunca como rellenos o meros adornos. (Champutiz 2021a)

Un punto clave al que se debe dar énfasis, porque representa una de sus mayores falencias, es el de la difusión de los contenidos. Si bien la Ley de Comunicación³ vigente exige la presencia del 5% de contenidos interculturales en la parrilla -refiriéndonos al espectro mediático conformado por radio y televisión nacional-, en el sector cinematográfico no existe una normativa de este tipo, sobre todo para la difusión a través del circuito comercial de las grandes salas de cine. De este porcentaje, una cifra mucho

³ “Art. 14.- Principio de interculturalidad y plurinacionalidad.- El Estado a través de las instituciones, autoridades y funcionarios públicos competentes en materia de derechos a la comunicación promoverán medidas de política pública para garantizar la relación intercultural entre las comunas, comunidades, pueblos y nacionalidades; a fin de que éstas produzcan y difundan contenidos que reflejen su cosmovisión, cultura, tradiciones, conocimientos y saberes en su propia lengua, con la finalidad de establecer y profundizar progresivamente una comunicación intercultural que valore y respete la diversidad que caracteriza al Estado ecuatoriano”. EC. *Ley Orgánica de Comunicación* vigente.

“Art. 36.- Derecho a la comunicación intercultural y plurinacional.- Los pueblos y nacionalidades indígenas, afroecuatorianas y montubias tienen derecho a producir y difundir en su propia lengua, contenidos que expresen y reflejen su cosmovisión, cultura, tradiciones, conocimientos y saberes.

Los medios de comunicación tienen el deber de difundir contenidos que expresen y reflejen la cosmovisión, cultura, tradiciones, conocimientos y saberes de los pueblos y nacionalidades indígenas, afroecuatorianas y montubias, por un espacio de 5% de su contenido comunicacional, bajo los parámetros que establezca el Reglamento, sin perjuicio de que por su propia iniciativa, los medios de comunicación amplíen este espacio. El Consejo de Regulación, Desarrollo y Promoción de la Información y Comunicación establecerá los mecanismos y la reglamentación para el cumplimiento de esta obligación”. EC. *Ley Orgánica de Comunicación* vigente.

más reducida será dedicada a la producción cinematográfica de P y N, debido a que aún se entiende “contenidos interculturales”, sobre todo, en el ámbito turístico y educativo.

2.3 Plataformas virtuales y redes sociales

En la actualidad, las plataformas digitales ocupan gran porcentaje del circuito de distribución de filmes a nivel mundial, fenómeno aumentado por la pandemia y consecuente aislamiento social; muestran diversidad de culturas en las producciones que ofertan, más aún, sigue siendo el cine de los países con grandes industrias cinematográficas y bajo una narrativa hegemónica, la que prima. Por otro lado, la virtualidad ha abierto posibilidades a otras culturas para mostrar y mostrarse en la “pequeña pantalla” -término que escogí para diferenciarlo de la “gran pantalla”-.

Películas realizadas desde el seno de las comunidades ocupan un mínimo espacio -o de plano no existen- en las grandes plataformas comerciales. Al unísono, en respuesta desde los productores de pueblos, se han creado varios ámbitos digitales para compartir este material con el mundo. Desde festivales virtuales, que en el contexto de la pandemia experimentaron un incremento de actividad; foros y espacios de reflexión sobre estos procesos; medios de comunicación alternativos y comunitarios; plataformas permanentes de material audiovisual, entre otros, emergieron en la red.

Para Gemma Orobitg “cada red social permite unas especializaciones comunicativas, es decir, tiene un determinado ‘capital mediático’ adecuado para servir a particulares objetivos de comunicación” (Orobitg 2020, 22). Por lo que se han constituido en herramientas fundamentales para las comunidades y su búsqueda de ser escuchadas:

[1] Las redes sociales permiten optimizar el ejercicio de la relacionalidad entre diversos entes sociales (...) las tecnologías digitales facilitan, en este caso, el acceso a otros niveles de lo real. Por lo que se refiere a los usos indígena de internet, a través de las redes sociales se propicia la interacción, y muchas veces la confrontación, entre colectivos heterogéneos —en términos culturales, sociales y políticos— que desbordan efectivamente la comunidad local. (Orobitg 2020, 23)

Mirada Nativa (<https://www.miradanativa.org/>) es un ejemplo de lo mencionado. Miembros de la CLACPI, denominados alterNativa Intercambio con Pueblos indígenas, con el respaldo de la Agencia Catalana de Cooperación al Desarrollo y el gobierno catalán, impulsan y gestionan esta plataforma. “MiradaNativa es un punto de encuentro para la difusión y promoción del Cine Indígena que abre un canal específico de exhibición,

produce y acoge festivales, ofrece recursos audiovisuales de formación e investigación y promueve el Cine Indígena” (Mirada nativa 2022).

Ficwallmapu (<https://www.ficwallmapu.cl/>) es otra propuesta que surge desde las comunidades mestiza y mapuche en Chile, en primera instancia como un festival de cine y video indígena -que incluye también propuestas de otras comunidades del mundo-, y ahora gestionan una plataforma virtual en la que se comparte información sobre los festivales y poseen también un catálogo de producciones audiovisuales, “propone ser un espacio para fomentar el diálogo intercultural, que constituye un proceso social relevante para el territorio y también un aporte a las relaciones entre pueblos y naciones, convocando a realizadore/as de Chile, América y el mundo, en torno al desarrollo y producción del cine y las artes con temática de los pueblos ancestrales” (Ficwallmapu 2022).

Acapana (<https://www.facebook.com/ACAPANA>) es una red de creadores audiovisuales de diversas culturas, conformada en 2018, “trabaja por el emponderamiento, creación, fortalecimiento, impulso y difusión del cine y el audiovisual de las Nacionalidades y Pueblos Indígenas, Afroecuatorianos y Montubios del Ecuador” (Acapana 2022). Se encargan tanto de la producción de las obras, como de la formación de nuevos cineastas de los pueblos. Además, tienen una cercanía política concreta con organizaciones de diversa índole como la CONFENAIE, grupos ambientales y feministas. Los encuentros entre pueblos son constantes y esa participación enriquece el trabajo que producen.

Rupai (<https://www.facebook.com/rupaiproducciones>) es una iniciativa del pueblo otavalo, encabezada por Alberto Muenala, para dar a conocer su mirada audiovisual e identidad cultural. Empezaron hace más de 30 años como una productora para “visibilizar la realidad de los Pueblos y Nacionalidades, rompiendo con formalismos, estructuras e ideologías impuestas.” Ahora tienen presencia también en las redes sociales para difundir su material “con el fin de impulsar procesos de educación bilingüe, multicultural y de comunicación de los pueblos indígenas” (Rupai 2022).

Tawna (<https://www.facebook.com/tawnacine>) se autodefine como un colectivo de cine multicultural nacido de la Amazonía ecuatoriana cuyo objetivo es narrar las historias de “todas las culturas del mundo”, en oposición a la mirada occidental que “monopolizó la representación de nuestro mundo utilizando sus propios códigos.” Por este motivo, jóvenes de estas culturas proponen “romper con esta visión realizando nuestras propias producciones audiovisuales desde los territorios y un cine auténtico, rebelde y

experimental, especialmente en nuestras lenguas maternas que representan la resistencia cultural y dan sentido a nuestras narrativas” (Imbaquingo 2021). Además de producir su material, la organización cuenta con escuela de cine que trabaja en las comunidades con la colaboración de miembros de otros pueblos y nacionalidades.

Estos son algunos ejemplos de cómo se ha utilizado la comunicación digital y las redes para crear espacios, en este caso, para el cine de diversas culturas y la reflexión sobre el mismo. Hay más plataformas enfocadas a ello, la mayor parte muestra productos de género documental. Las páginas enunciadas contienen diversidad de géneros, como el de ficción, referente de esta tesis. Además, cumplen un rol importante al generar un ciclo mediante la conformación de festivales, conversatorios, talleres y más, que permiten en intercambio entre culturas, no es únicamente la exposición de las realizaciones, sino que existe un proceso reflexivo sobre éstas.

Frida Muenala, cineasta kichwa, afirma que más allá de la transmisión en plataformas, las producciones que realiza cumplen su ciclo cuando se proyectan en territorio y son compartidas con la comunidad, como parte de la reciprocidad con los territorios donde son creadas, con las y los miembros de diferentes Pueblos y Nacionalidades. Exponer los filmes comunitariamente es uno de los elementos fundamentales del trabajo (F. Muenala 2021, Minuto 37:40). Esta idea dialoga con la idea de pedagogías decoloniales de Catherine Walsh (2013).

Esta reciprocidad a la que se refiere Frida, es característica de la cosmovisión andina a la que representa y con la que trabajan otros realizadores de P y N, elemento comunicativo de comprensión mutua, a la que se hace referencia al hablar de comunicación intercultural, el diálogo y el compartir, es decir, en el compartir con los pueblos, el filme adquiere sentidos.

El compartir la palabra proviene de la tradición oral que mantienen los pueblos indígenas a lo largo de América y el mundo. “Con relación a los medios directamente practicados por los pueblos indígenas —específicamente, la radio, el vídeo y las redes sociales—, la oralidad se presenta invariablemente como la lógica que estructura toda la comunicación amerindia” (Orobitz 2020, 12). De esta manera, las redes y las plataformas virtuales permiten mayor interacción entre productores y los públicos.

Y es esa relación entre realizadores y audiencia se enmarca en “el interés por el otro no indígena.” Para la experiencia del pueblo Arhuaco, de Colombia “La finalidad de esta producción es crear vínculos y lenguajes comunes para abrir espacios de diálogo. En este sentido, ‘ir escuchando’ [...] lo que permite, por un lado, apropiarse del lenguaje de

los otros y, por otro, hacer circular las teorías indígenas sobre el cosmos y los conceptos propios para hablar sobre el mundo” (Orobitg 2020, 20). Esto responde a lo que la autora denomina ontología relacional amerindia, que se caracteriza por la conexión entre los seres a partir de sus diferencias constitutivas.

Mientras por un lado, “las redes desvanecen, entre otras, las distinciones establecidas entre emisor-receptor, público-privado, centro-periferia, real-virtual” (Orobitg 2020, 24) permitiendo la “visibilización y debate de las demandas y propuestas indígenas” (Celigueta en Orobitg 2020, 26); por otro, “internet introduce desigualdades en el interior de las comunidades indígenas entre quienes tienen y no tienen acceso a la red, así como entre quienes poseen habilidades y quienes no las poseen para el manejo de las redes sociales” (Celigueta en Orobitg 2020, 27). A lo que la autora denomina como la *brecha mediática*.

Desde otra perspectiva, varios cineastas de P y N señalan la relevancia de crear plataformas virtuales, así como ingresar a las cadenas más grandes como *Amazon, Netflix HBO* y más, que hoy en día son la principal forma de distribución de productos audiovisuales a nivel mundial. Humberto ‘Pipo’ Morales afirma que se debe producir pensando en esta lógica si se busca difundir con mayor incidencia sus producciones y así salir de las fronteras locales.

Las plataformas virtuales, han permitido, hasta cierto punto -en razón de conectividad y acceso a las tecnologías-, ejercer ese intercambio mediante la interacción en redes, de esta manera, filmografía que difícilmente se expondría a más público dentro y fuera del país llega a esos sectores, aun así, la cantidad de audiencia se mantiene mayoritariamente limitada frente a las grandes producciones audiovisuales.

Capítulo tercero

Escuchar las imágenes; observar los sentidos

1. Aproximación a las obras analizadas: la autorrepresentación de los Pueblos y Nacionalidades y la representación de las relaciones interculturales

El análisis de las obras escogidas consta de dos partes, una proveniente de la mirada académica, enfocada a la comunicación, visualidad y la cultura, como los ejes planteados anteriormente; y, la segunda voz será la de sus propios representantes, cineastas que construyeron y dieron vida a las historias creadas bajo los parámetros y acepciones de sus culturas.

Las relaciones interculturales que se muestran se enfocan desde diversas dimensiones, de poder, trabajo, amistad o romance. La forma en que se las representa difiere según la perspectiva y la narrativa de cada realizador; más, lo que interesa para la investigación es develar los elementos racionales y/o subjetivos que se emplean en el ejercicio de la auto y representación de las mismas.

1.1 *Killa* de Alberto Muenala

Alberto Muenala tiene 62 años, es director de cine de nacionalidad Kichwa Otavalo, legado que es parte fundamental de su labor. Tiene una carrera de producción audiovisual de aproximadamente 40 años, aunque su primera entrada hacia el cine fue a través del teatro que ayudó a profundizar su crítica ante las situaciones de injusticia que vivían como pueblos indígenas, como expresó en entrevista personal. Él se especializó en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Autónoma de México, donde se quedó un tiempo trabajando, pero su deseo fue volver al país y a su tierra natal para ejercer la cinematografía.

En contraposición al cine indigenista de esa época, realiza su primer corto *Yapallak* (1989), un cuento tradicional kichwa en idioma originario y desde una visión cultural propia. Dentro de su filmografía cuenta con producciones como *Por la tierra, por la vida, levantémonos* (1992) y más realizaciones generalmente enfocadas a la revalorización cultural, la denuncia social y la militancia política. Para el cineasta, es de vital importancia la producción nacida desde cada pueblo originario:

A nuestra cultura la han estudiado como folclore, dicen que hablamos dialectos y no lenguas, que hacemos artesanía y no arte, nos han considerado ciudadanos de segunda por ser indios, por ello la importancia de la utilización de un nuevo lenguaje cinematográfico que logre rectificar este y otros errores. (Muenala en León 2016, 34)

La autorrepresentación en el cine muestra esas otras perspectivas que no estaban visibilizadas o eran mostradas desde una mirada externa, estereotipada y exótica. Por ello trabaja constantemente con jóvenes de distintas comunidades en talleres de producción para que aprendan las técnicas y el uso de las herramientas, así poder contar sus historias. Hizo esta labor en diversos países como Bolivia y México, país donde consigue un fondo para formar cineastas en el Ecuador en 2008 a través de *Rupai*⁴. Actualmente sigue interesado en expandir sus conocimientos, por ejemplo, mediante festivales y encuentros. *Ñawipi* es un festival de cine que va a comunidades, en el año 2021 lo realizaron vía virtual y señala la excelente respuesta del público tanto de comunidades como de otras culturas, en la que llegaron a tener hasta 38 mil visitas.

Claramente diferencia su propuesta del concebido *cine indigenista*, aquellos en los que -sostiene- “los indígenas son un objeto de lo que quieren expresar” (Muenala 2016). Afirma que la producción intercultural tendrá sentido cuando a más de que sea creado desde los mismos pueblos, en sus idiomas originarios, sobre todo tengan las mismas oportunidades de proyección, difusión y distribución de las producciones.

Durante el período de existencia del CNCine, Alberto Muenala ganó los fondos concursables en la categoría de producción de largometraje de ficción para el filme, que finalmente se estrenó en 2017, luego de más de cinco años de su concepción. Pero los fondos que ganó la película, representó apenas el 40 % respecto a los \$170 mil (Constante 2017) que costó la producción total.

Killa nace de esa búsqueda constante de autorepresentación y del derecho a crear y re-crear su propia imagen. Su género es drama, tiene una duración de 60 minutos. El equipo técnico y artístico estuvo conformado por miembros de la población mestiza, así como el pueblo kichwa, lo que se conjuga notoriamente en la producción y desarrollo de la diégesis. Muenala valora profundamente el apoyo familiar que tuvo en la producción.

Interpretada por Marcela Camacho, Sherman Cabascango, Carlos Guerrón, Mario Tuntaquimba, entre otros actores y actrices mestizos e indígenas. Killa narra la historia de un fotógrafo kichwa-otavalo quien se halla en una disyuntiva al poseer unas fotos que

⁴Colectivo cinematográfico que forma en 1989 junto a más compañeros para hacer “un cine diferente”, como respuesta el “cine elitista” de la época, expresa Muenala.

evidencian la explotación minera en la comunidad de Pucahuayco, una concesión lograda mediante actos de corrupción. La idea, cuenta el director, nace del proceso político que vivía el país en el año 2008 cuando el gobierno de la época mantenía un esquema extractivista en detrimento de las comunidades y la naturaleza, “el tema es denunciar toda esta corrupción a través de esta pareja, buscar elementos que la gente se identifique a través de esta relación amorosa” (Muenala, entrevista personal).

Esta variable de la relación sentimental entre el fotógrafo y una joven periodista, quien es la hija del responsable de la negociación minera, se inspiró en una relación cercana de una pareja intercultural para Muenala, y decide retomar la idea para “romper un poco toda la cuestión racial que existe” y por otras experiencias que ha vivido “vale representar esto, no solamente encerrarnos en el mundo kichwa, sino estamos viviendo y estamos trabajando la interculturalidad y justamente todo el equipo de filmación fue intercultural” (Muenala, entrevista personal).

En la narrativa, además se hace referencia a temas como identidad, pertenencia, corrupción, lucha social, entre otras; asimismo, evidencia las formas propias de la cosmovisión andina. Gran parte de sus diálogos son en kichwa -aproximadamente el 50% afirma-, lo que la convierte en referente de cine intercultural a nivel nacional. Para Muenala, el cine da la oportunidad de mostrar y denunciar estas realidades que viven los Pueblos y Nacionalidades constantemente y así lo ha hecho desde el inicio de su carrera hasta la actualidad haciendo un cine reflexivo.

El eje temático del cuidado y respeto a la Madre Tierra es fundamental en *Killa*. Muenala cuenta que en varias proyecciones que han hecho en diferentes comunidades y centros educativos se arman valiosos debates que conllevan a ese proceso reflexivo; el cine es un camino idóneo para pensar y pensarnos, y con un proceso más profundo, tomar acciones.

Con las proyecciones de las películas de otros pueblos, en las comunidades hemos podido evidenciar cómo se gesta un llamado a la unión. Estas películas demuestran que es la vida la que está en riesgo y que la pervivencia en los territorios no depende de las riquezas, sino de las acciones que tomemos en defensa de ella. Ante esto no hay diferencias que valgan. [...] Así como estas producciones audiovisuales son elementos pedagógicos para la audiencia indígena, deberían ser material obligatorio en las clases de cualquier colegio no indígena, lo que se defiende en los territorios indígenas no es solo la vida de ellos, es la vida de todos, la pervivencia de la humanidad. (Villanueva 2015, 211)

El análisis se centra en dos relaciones interculturales que se cuentan en la película, la primera entre Alicia y Sayri, la pareja principal de la trama; y, la segunda entre el

*funcionario*⁵ del Ministerio -padre de Alicia- con Cangamashi, líder comunitario. Existen otras relaciones de orden simbólico interesantes para el análisis que también son tomados en cuenta: la espiritualidad y la comunidad.

1.1.1 Alicia y Sayri

La joven pareja intercultural comparte indirectamente, su espacio profesional; él, fotógrafo; ella, periodista. En este ámbito surge el conflicto social y político que se profundiza finalmente en lo cultural y se convierte en una barrera infranqueable para su amor, cuando las diferencias entre ambos se ahondan hasta el sentido propio de pertenencia que los distancia. Para el análisis se utilizan cuatro momentos⁶: *El presagio*⁷ (A. Muenala 2017, 3:51' a 4:42'); *la decisión* (A. Muenala 2017, 27:01' a 28:57'); *el compartir* (A. Muenala 2017, 28:58' a 30:33'); y, *la pertenencia* (A. Muenala 2017, 54:32' a 56:54').



Figura 1. La decisión (27:38')

La toma empieza en un plano general, Alicia llega en su vehículo de alta gama, desde Quito a la casa de Sayri en Otavalo. El camino es de tierra, pero la casa blanca, impecable. Es de noche, cantan los grillos detrás. Él sale al encuentro, ella, con el rostro compungido no se baja del vehículo. Él afuera, ella adentro, se toman de las manos, el encuadre se cierra a un plano frontal medio. En el diálogo ella expresa su frustración al reconocer que es su padre quien está detrás de la concesión fraudulenta. Sayri le deja en

⁵ Se observa con atención que este personaje, siendo uno de los más destacados, carece de nombre propio. Se le conoce durante toda la trama como el *funcionario*. Únicamente Alicia le dirá *papá* en sus diálogos.

⁶ Estos momentos, así como de los otros filmes, han sido nombrados así en función de la tesis.

⁷ Sobre *La premonición* se hablará en el subtítulo dedicado a La ritualidad, por su fuerte componente místico.

sus manos la decisión de publicar o no las fotos que él tiene como prueba. Ella dice que decide sí hacerlo, aunque le cuestiona a él: “No me crees capaz ¿verdad?”, respuesta que él evade, pero apoya. Finalmente ella baja del vehículo y van hacia la casa a descansar.

La duda y la angustia se enmarcan en el rostro de la periodista en la encrucijada de “los dos amores de su vida”. El rostro de Sayri es sereno, aunque con tintes de preocupación. El encuadre de la toma produce una sensación en el espectador: la barra lateral blanca del vehículo casi al centro separa la imagen en dos, ella a un extremo y él al otro; ella de frente, él de perfil; sus manos entrelazadas, pero hay algo que los separa que no les permite convivir en el mismo espacio. Un apunte que llama la atención: el *melodrama* caracteriza esta producción, así como a la mayor parte de los otros filmes analizados aquí, las relaciones de pareja o relaciones sentimentales trágicas, aunque es muy pronto para citarlo como un elemento característico del cine kichwa.



Figura 2. Compartir (29:37')

La siguiente secuencia es inmediata a la anterior descrita, pero cuenta un momento totalmente diferente. La pareja se encuentra en armonía. Hermosos paisajes en plano general y elementos como el trigo en plano detalle, ambientan el entorno natural que los rodea. La joven pareja camina de la mano en medio de un campo dorado, recién cosechado, al fondo las grandes montañas a un lado y al otro, el Lago San Pablo -cuyo nombre originario es Imbacocha-, nuevamente la naturaleza siendo una parte más de la narrativa.

Alicia viste una blusa de una manga, bordada con flores y un pantalón que simula un *anaku* por sus partidos laterales, en una armónica combinación entre ropa mestiza y la tradicional kichwa. Sayri con su habitual trenza y el característico poncho oscuro doblado en su brazo. La música tradicional acompaña de fondo, música creada para la película por el hijo de Muenala, Sayri Tupac y también como sonido ambiente el viento, susurrando

constante. Sayri le cuenta a Alicia una leyenda tradicional sobre el Tayta Imbabura, maravillada ella escucha, termina la toma en un plano general con ellos fundidos, contemplando el estremecedor paisaje a la luz de los últimos rayos de sol.

La secuencia es cálida, tanto por sus colores y luminosidad como por lo que representa: la convivencia en armonía de esa pareja en apariencia disímil pero que conjugando sus semejanzas y comprendiendo sus diferencias, puede surgir el amor que los funde en uno, en uno ellos y la naturaleza. Una sensación prima: la ternura, tanto por el cuento que le narra y la mirada de niña de ella; él le muestra su mundo, ella lo acoge maravillada y en una promesa de cuidado mutuo, construyen uno juntos. Un diálogo más allá de las palabras, un puente entre esas culturas que nace al compartir espacios en armonía y equidad.



Figura 3. Sec. Pertenencia (55:09')



Figura 4. Sec. Pertenencia (56:49')

Casi al final del filme, el presagio se ha cumplido, el fin de la relación se vuelve inevitable. Alicia está distante de Sayri, debe darle la noticia de que decidió entregar las fotos a su padre y no las publicará, en el fondo ella sabe lo que su decisión causará, así que su cara es de temor y pena, disfrazada de cansancio. En plano general, ambos entran al departamento de ella, sobrio y elegante, la iluminación es tenue. Él la espera en la sala mientras pone música tradicional de su tierra.

Alicia regresa y él nota su aspecto, su nerviosismo, su lejanía; él la mira a los ojos, ella lo evade. Se quiebra, lo confiesa: “Sayri, perdóname. Tú mismo pusiste esa cámara en mis manos.” Dice mientras baja la mirada y se aferra a su brazo. La toma está en un plano medio y deja ver los rostros de ambos, de vergüenza y decepción, respectivamente. Luego, la confrontación: Sayri le reclama por la traición a su gente, Alicia le cuestiona sobre su pertenencia. “¿Quién es tu gente? ¡Yo soy tu gente! Todo tu mundo es totalmente irreal.” Le dice con vehemencia.

En plano detalle, la mano de Sayri se extiende con un dije del sol, símbolo fundamental de la cosmovisión andina. “¡Esto soy yo! ¡Esta es mi realidad!” Y queda implícito, es el fin. La relación que parecía condenada desde el principio, cedió ante los intereses y valores propios. Alicia por salvar a su padre -a sabiendas de la corrupción y el perjuicio a la comunidad- y Sayri por ser consecuente con su sentido de pertenencia.

La representación de una relación intercultural sobrepasa el plano de lo sentimental *per se*, las disputas de orden cultural, social, político y económico que implican el contexto: la explotación minera, la corrupción gubernamental, el desequilibrio de la naturaleza, la comunidad como agente de lucha y todo el entramado social que de ella se desprende, por ejemplo, el papel del Estado fungiendo como defensor de las multinacionales, en este caso mineras por sobre las demandas colectivas de las comunidades en defensa de la vida y los territorios. La película muestra esos bemoles que atraviesan las relaciones, como en toda práctica social hay agentes externos que las determinan; más aún, si se ponen en juego las nociones básicas del ser y su constructo individual y colectivo.

El *amor* no ganó, como en cierta época de la industria del cine sucedía, que el fin mismo de las historias era al final beso apasionado de la pareja y con ese se suponía un *felices para siempre*. Pero no, Sayri y Alicia siguieron cada uno por su camino, llevando a costas el peso de sus decisiones y prevaleciendo sus propios valores culturales, individuales o colectivos. Un último recuerdo la acompaña, esa tarde dorada en que el mismo Tayta Imbabura parecía bendecir su unión.

1.1.2 La espiritualidad

Para comprender la representación de la dimensión espiritual que construye *Killa* y señalar las relaciones interculturales que se entretajan en ella y cómo se las representa se determina dos momentos: *El presagio* (Muenala 2017, 3:51' a 4:42'); y, *lo divino*, que no es una secuencia, sino una contraposición de elementos. Se ha considerado lo espiritual en esta investigación por el fuerte componente que constituye, tanto en la película, como en la cosmovisión de la cultura autorrepresentada en pantalla. La ritualidad, la dimensión onírica, lo divino y sus prácticas, han sido motivo de disputa a lo largo de la historia. Mutilar las creencias de los pueblos fue una forma de someterlos.



Figura 5. Sec. el presagio (4:10')



Figura 6. Sec. el presagio (4:38')

Con una profunda voz en *off* que representa al *Yachak* -y padre de Sayri- y el manejo de imágenes cargado de simbolismos, se devela una especie de sueño o premonición sobre ambos y mediante ellos, un mensaje sobre la Madre Tierra -*leimotiv* de la película- (ver Figuras 5 y 6). Al comienzo de la trama con este momento, se deja entrever la complejidad de la relación que se desarrollará más adelante. En la secuencia se escucha en idioma kichwa, una advertencia sobre la codicia humana y el desequilibrio con la naturaleza.

El *Yachak* utiliza los métodos ancestrales para este momento de comunión espiritual: el trago, los granos, las flores, el humo y como uno de los elementos más importantes en la imagen, el fuego. La escena se desarrolla en su casa, definida como una vivienda tradicional indígena, las paredes de adobe y las estructuras naturales; la presentación de él mismo: el sombrero, el poncho y demás vestimenta, así como sus rasgos físicos de profundas arrugas y manos gruesas, representan a un viejo y sabio hombre de campo.

Mientras lee los granos, empieza la dimensión onírica del momento: la pareja camina por un bosque tomados de la mano, está oscuro, pero existe una tenue luz desde atrás de los árboles como iluminación, creando un contraluz en los personajes. El claroscuro se conjuga con el humo, siempre presente y que envuelve la escena en un ambiente místico que lleva al espectador a este viaje a través de lo fantástico.

Alicia camina a través de esta bruma con un vestido blanco y descalza; de su mano, Sayri con camisa adornada de motivos de su pueblo y un largo collar. Ambos atraviesan este camino, al principio serenos, pero poco a poco su *rictus* se convierte en preocupación e incertidumbre. Cada vez el humo se hace más denso, una pertinaz lluvia empieza a caer y acompaña el momento, pero casi imperceptible y a lo inferior de la imagen surgen unos seres que no se pueden distinguir bien, llenando de temor a Alicia, mientras finalmente la bruma lo envuelve todo y crea una sensación de pérdida total. El fuego, el agua, el aire

y la tierra, en sus diversas formas, representando las fuerzas de la naturaleza están continuamente visibles; de hecho, la naturaleza es una protagonista más de la película.

Esta visión de considerar a la madre tierra, al Universo como sujetos con vida, marca una diferencia fundamental con la visión de Occidente, que considera a la naturaleza como un objeto, un recurso, y al hombre, como ser racional, reconocimiento que le da el derecho a dominarla, someterla, explotarla, alterar su orden natural, para explotarla, para acumular riqueza y satisfacer su ego personal. (Kowii 2014, 24)

La finalidad de estas producciones es crear vínculos y lenguajes comunes para abrir espacios de diálogo. En este sentido, “ir escuchando” —traducción literal de la palabra arhuaca que se usa para hablar de la comunicación propia— permite, por un lado, apropiarse del lenguaje de los otros y, por otro, hacer circular las teorías indígenas sobre el cosmos y los conceptos propios para hablar sobre el mundo (por ejemplo, la idea del desarrollo a partir del decrecimiento, el buen vivir o los derechos de la naturaleza). (Orobitg 2020, 20)

Las dimensiones mística y onírica han sido fundamentales en la construcción cultural de los pueblos ancestrales, así como mantener sus creencias religiosas pese a tener todo un sistema impuesto hace siglos. La sabiduría está ligada a la capacidad de trascender lo terrenal y poder relacionarse con lo místico. Los y las sabias de las comunidades son quienes se comunican con lo divino y son un medio para sus pueblos: la conexión entre lo divino y lo mundano. Los sueños o premoniciones son indicios de esa sacralidad conectada a lo terrenal.

Este rasgo cultural fue uno de los cercenados por la conquista, debido a la enorme fuerza que constituían para sus pueblos, pero que de una u otra forma se ha mantenido. Según Graciela Speranza, para occidente en los regímenes de la política, economía e incluso algunos de las ciencias sociales “reina un realismo craso, incapaz de imaginar el futuro. Pero es en el arte, donde esa noción empobrecida del realismo está menos a gusto, aún en el arte que no tiene vocación política, pero se vuelve político cuando revela los límites de la imaginación, y vuelve realistas fantasías a primera vista impracticables.” (Speranza 2019, 92)

Asimismo, Francisco Huachiqueo define la importancia de trabajar con el mundo de los sueños como una revalorización de las prácticas culturales propias (Huachiqueo 2015, min. 2:45’); consecuentemente, mantener vivas esas creencias y expresarlas mediante un medio como el cine, es otra forma de proponer una mirada intercultural ante un sistema que por definición es mutilador de otras miradas y saberes.



Figura 7. Rituales (3:58')



Figura 8. Rituales (3:15')

En las figuras 7 y 8 se establece una relación entre los rituales representados en la película. No es fortuito que, en la primera secuencia filmica, la procesión católica aparezca justo antes del ritual indígena que se mencionó líneas arriba. En esta toma (figura 8) se observa brevemente a la población, en su mayoría mestiza y también indígena, ejercer esta práctica nacida en épocas de la colonia y que se mantiene. El sincretismo de las tradiciones religiosas representa la mixtura de culturas, subsumidas ante la religión impuesta, pese a ello, los pueblos ancestrales hibridaron sus creencias para mantener las propias.

Serge Gruzinski afirma sobre el proceso de conquista “Su idolatría ofrecía, a la vez, un argumento y una coartada: un argumento, pues implica que esos pueblos constituían sociedades complejas [...]; una coartada, pues la destrucción de los ídolos legitimó ideológicamente la agresión y justificó la sumisión de esas poblaciones ordenadas.” (Gruzinski 2012, 42)

Por este motivo. las divinidades y las prácticas originarias fueron *demonizadas* por la religión católica en busca de su poderío cultural y económico. “Concebida como un instrumento de combate que responde a fines políticos e ideológicos precisos, la noción de ídolo no tiene por qué integrar la experiencia de campo que no obstante establece un nexo de una complejidad diferente entre representaciones y divinidades.” (Gruzinski 2012, 54)

Killa presenta en varios momentos las ritualidades indígenas, con sus símbolos expuestos en planos generales y detalle para evidenciar claramente sus representaciones, a más de acompañarlos siempre de *la palabra*, características de su tradición oral. Bajo estas premisas, mantener estos rasgos fundantes y exponerlos con la sensibilidad y lucidez del arte es recuperar y revalorizar la sacralidad propia milenaria que una vez quiso ser borrada, característica de un cine intercultural reflexivo.

1.1.3 Funcionario y Cangamashi



Figura 9. Sec. confrontación (50:55')



Figura 10. Sec. confrontación (52:57')

La secuencia (50:52' a 52:57') narra el momento en que el funcionario gubernamental se encuentra derrotado y debe dejar en libertad al dirigente indígena Cangamashi. El aparente benefactor de la comunidad para traer progreso mediante las concesiones se enfrenta a la tenacidad del dirigente -y mediante él, de la comunidad- quienes decidieron tomarse las minas para impedirlo y denunciarlo, pese a las amenazas y la cárcel que implicaba.

Varios días pasó el dirigente encerrado, su aspecto es demacrado pero su temple inamovible, pese a recibir varias ofertas por su libertad. Al momento del diálogo, Cangamashi se encuentra en su celda, oscura y fría, e ingresa el representante del gobierno, también demacrado y enardecido. Al principio, la confrontación es violenta por parte del funcionario (figura 9), pero Cangamashi con una extraña tranquilidad se mantiene inamovible, incluso esboza una pequeña sonrisa al ver a su “enemigo” derrotado. Resalta la serenidad del dirigente, algo característico de las comunidades que las ha ayudado a mantenerse en sus procesos, como señala Kowii.

Las líneas que dice el funcionario (figura 10) representan una fuerte crítica a la pluri e interculturalidad que se maneja como discurso político y que sirve para aparentar la inclusión mientras el objetivo es mantener el poder. Cangamashi lo escucha sin replicar, sabe que el silencio es la mejor respuesta. Finalmente, derrotado, el funcionario se deja caer con su gestualidad expresando ya no ira, sino angustia y dolor. El dirigente sabe cómo romperlo, le habla en kichwa. “No me hables en kichwa, no soy un indio” replica con sus últimas fuerzas. Finalmente se quiebra y él también habla en kichwa, lo que tanto ocultó salió a la luz, la parte suya que denostó, su ser “indio”. Cangamashi sale libre.

Al preguntar a Muenala sobre la secuencia cuenta que, al vivir en varios países como Bolivia y Perú, conoció pueblos en las que la población mestiza habla también

quechua, mientras que aquí se desconoce a los idiomas originarios pese a la cercanía poblacional, incluso afirma que la gente sabe el idioma, pero lo desconoce a propósito ya que está muy racializado, así que le pareció importante representar este fenómeno y recuperarlo a través del cine. La reflexión del director es que posiblemente fue debido a la fuerte represión vivida aquí por la que se perdió el idioma y otros elementos como por ejemplo, la coca.

El idioma es fundamental en la cimentación de la interculturalidad, puesto que reconocerlo es darle valor a una parte borrada de la historia y la dignidad de los pueblos. La representación de ese encuentro intercultural, en una situación de conflicto entre dos figuras investidas cada uno de intereses superiores, al final evoca un encuentro, cuando la prepotencia del funcionario, al fin cede y devela, con vergüenza, su parte oculta. Hablar en kichwa era esa vergüenza, la misma que según Muenala, viven muchos aún.

El hecho de que las películas estén en la lengua propia es otro de los elementos que cobran un valor único en la interacción con las audiencias indígenas. Por un lado, hay indígenas que no saben leer o a los que se les dificulta captar en su totalidad los mensajes cuando van en subtítulos, y por otro, las lenguas indígenas tienen una carga identitaria muy fuerte, con lo cual es difícil lograr traducciones literales en castellano [...]

La utilización de las lenguas originarias en las películas se convierte también en una herramienta pedagógica, que promueve la práctica de las mismas. Igualmente es un ejercicio que permite recrear y preservar la memoria. (Villanueva 2015, 208)

1.1.4 La comunidad

Como se manifestó, el componente colectivo en la construcción del mundo andino y en este caso específico de la cultura kichwa otavalo es vital. Por este motivo, se considera esta dimensión también. La secuencia se la ha denominado como *el rescate*. (A. Muenala 2017, 43:57' a 46:00')



Figura 11. Sec. El rescate (45:15')



Figura 12. Sec. El Rescate (45:53')

El filme está ambientado durante las fiestas del Inti Raymi, la fiesta mayor de la población indígena. Varias tomas del zapateo característico acompañado con su música se incorporaron en la película. En esta secuencia ya ha caído la noche y el baile continúa, los miembros de la comunidad, al compás de tambores, quenás, rondadores y guitarras ponen el ritmo para el zapateo, entran a una casa a bailar en círculos, como es la tradición. Los planos generales dejan ver el colorido de la festividad, así como otros elementos: las máscaras, los ponchos -en su mayoría rojos-, las ofrendas.

La algarabía invade la comunidad, la fuerza del zapateo y la unión de la comunidad se transmiten desde la pantalla. De pronto, el plano se cierra, dos intrusos llegan, su rictus demuestra rabia, están buscando a Sayri. Irrumpen con violencia en la fiesta y al grito de “¡Policía!” muestran sus armas para infundir miedo, descubren a Sayri cuando les obligan a retirarse las máscaras y lo llevan a la fuerza, aprovechando precisamente el Inti Raymi, momento en que se sabe es el retorno de la población a sus comunidades.

En la siguiente toma, cuando sacan al joven fotógrafo de la casa y pensaron haber cumplido su cometido, surge desde la calle oscura un conjunto de mujeres -en primera instancia- y más habitantes de la comunidad al rescate. Se escucha una voz que dice *misho*⁸, mientras les obligan a desarmarse y liberar a Sayri. Poco importa que se identifiquen como policías y tengan armas, la comunidad unida es más fuerte. La toma es un plano abierto en leve picado, así se aprecia toda la acción con la cámara fija, la iluminación es escasa y resaltan los ponchos rojos y azules de las y los comuneros.

Resalta que sean las mujeres -quienes no formaban parte del baile- las primeras en acudir al rescate y que encaren a los policías, su fuerza y valor congrega al resto de la comunidad a confrontar a los *mishos* intrusos. Otro elemento particular es que al final los policías son cubiertos sus rostros con unas capuchas, la contraposición entre la acción que ejercieran ellos en primera instancia, de quitar a la fuerza las máscaras tradicionales a los danzantes, frente a ellos mismos ser cubiertos, casi como quitarles su identidad; mientras que para los miembros de los pueblos indígenas, llevar las máscaras tradicionales es un refuerzo de su identidad y un orgullo latente que se mantiene a lo largo de su historia. Esa dualidad de la significación de las máscaras en uno y otro caso es un simbolismo importante en la construcción identitaria del mestizo e indígena.

⁸ *Misho* es una palabra que representa al mestizo que no es amigo, contraria a *mashi*.

Muenala dice que cuando la cinta se reproduce en las comunidades, en esta escena principalmente se logra la identificación del público “la gente se emociona, salta. Entonces se logra lo que se quiso y se identifican. Lograr esa emoción en el público de aquí es lo máximo.” Las personas se ven representadas en las imágenes y el ejercicio de autorrepresentación obtiene su finalidad. La acogida en comunidades ha sido grande y cuenta que luego de las proyecciones se arman conversatorios y debates donde la gente comparte su experiencia con la cinta. Por otro lado, el director señala que no tiene la relación la sobre la acogida en ciudades como Quito y la respuesta de las personas *no indígenas*.

Yo creo que para eso está (el cine), para identificarnos, si logramos que se identifiquen, que se emocionen, creo que estamos rompiendo ya esas barreras. De pronto no éramos visibilizados y a través del cine, independientemente del tema, nos estamos visibilizando, y eso es importante. Y esa comunicación que se va teniendo creo que ayuda de alguna manera a ir creando esa interculturalidad también. El hecho de que vayan a ver una película en kichwa pues ya es bastante importante, es porque sí les interesa. (Muenala, entrevista personal, 2022)

Killa es el largometraje kichwa más importante hasta el momento, consecuencia de una extensa trayectoria de su director y equipo, lo que ha significado un importante avance para el cine de P y N, abriendo camino a nuevos cineastas en el Ecuador y Latinoamérica. Asimismo, varios de sus aportes, más allá de lo cinematográfico, se observan en los flujos sociales y culturales determinantes de la imagen -a más de los ya expuestos-, como aspectos extrínsecos a ella, el contexto social que aún conserva rasgos excluyentes de los indígenas y una cultura aún en estos días sometida a la hegemónica; pero, por otro lado, vemos una fuerte determinación de los mismos pueblos para liberarse de esos vestigios, en este caso, autorrepresentándose en un filme consecuente con la cultura kichwa, que se expresa tanto en la organización social y del equipo que interviene en el proceso, como de su constitución estética y técnica, al optar por sus propias dinámicas y formas de narración.

1.2 *Malki* de Narcizo Conejo

La segunda película a ser analizada en esta investigación es *Malki* de Narcizo Conejo, realizador que se interesó desde su juventud en el arte y en los procesos comunicativos involucrados a su comunidad. Teatro, música y danza fueron sus primeros bastiones, pero poco a poco aprendió la base técnica de procesos como la radio, en primer

lugar y posteriormente a los audiovisuales, cuando ingresó a una escuela de cine y televisión en el año 1994, cuando tenía aproximadamente 25 años.

Conejo actualmente tiene casi 50 años y desde el 2009 hasta ahora es parte de APAK⁹ (Asociación de productores audiovisuales kichwas). Este corto fue un proyecto ganador de Clacpi, en el programa de profesionalización del cine indígena de este organismo internacional en el país. El realizador trabaja los géneros documental y ficcional, su trabajo está enfocado hacia el fortalecimiento de la identidad de su cultura y de más procesos de desarrollo social, para cambiar los imaginarios sociales sobre los pueblos que tiene la gente en la ciudad, comenta el director en una entrevista personal.

La interculturalidad ahora es todavía un discurso, hay varias fases de la interculturalidad, pero no podemos hablar de que exista una ciudad o provincia o país intercultural, porque todavía hay cosas que se deben seguir haciendo, es un proceso también. En ese sentido intenté manejar el discurso de la interculturalidad en Malki, por eso que al niño mestizo también le hago hablar en kichwa y prácticamente casi todo es hablado en kichwa [...] Realmente Malki era un producto para crear esa reflexión de la interculturalidad.” (Narcizo Conejo, entrevista personal, 2022)

El realizador habla de la importancia de los medios alternativos al hacer comunicación por fuera de las ideologías e imaginarios establecidos sobre los Pueblos y Nacionalidades, por ello, el ejercicio de autorrepresentación es fundamental “para elevar el autoestima de *nuestra gente* y fortalecer las identidades de las culturas”. El documental *Mindalae* (2011) de APAK sobre la historia e identidad kichwa otavalo sirvió para ello, “ahora varias personas dicen con orgullo ‘soy mindalae’ y se reconocen así”, cuenta Conejo. Por otro lado, problematiza el término *cine comunitario* como la categoría utilizada desde el gobierno para “justificar que algo se hace en favor de pueblos”.

El cortometraje dura trece minutos y narra la historia de Malki (Yarik Pineda) un niño de ocho años de la cultura kichwa otavalo quien vive en condición de pobreza junto a su madre (Cecilia Lema) y para conseguir dinero para su paseo escolar, la madre decide empeñar una de sus últimas pertenencias con valor. Malki pierde el dinero y junto a su

⁹ Organismo que “trabaja en la promoción y difusión de la cultura material e inmaterial de los Pueblos y Nacionalidades Originarias del Ecuador, a través de los medios de comunicación masivos y multimedia.

APAK busca fortalecer la identidad cultural, facilitar el reconocimiento de la diversidad, aportar al desarrollo social, cultural y económico de los Pueblos y Nacionalidades del Ecuador, desde una mirada introspectiva, investigamos y registramos las expresiones culturales para salvaguardarlas y transmitir las a las nuevas generaciones y para generar prácticas y procesos de diálogos interculturales. Para cumplir estos propósitos trabajamos en coordinación con organizaciones comunitarias, instituciones públicas y privadas.” (<https://apakotavalo.tv/>)

amigo Jhony (Jonathan Oñate) crean un plan para recuperarlo. Para la realización del proyecto, el director Narcizo Conejo, junto a Rupai y con el apoyo de la comunidad trabajaron en conjunto, incluso la propia gente de la comunidad quienes no sabían actuación hicieron un pequeño taller previo al rodaje y fueron partícipes directos -esta es una característica que se repite en varios filmes indígenas-.

La amistad entre estos dos niños es el centro de la historia y se presenta en el contexto de Otavalo, que concentra población indígena como mestiza. El protagonista, claramente identificado con su cultura, por su forma de vestir, el nombre, el idioma y más elementos simbólicos que lo vinculan a la cultura kichwa otavalo, mientras que su amigo Jhony se le identifica con la población mestiza, por su nombre, vestimenta, corte de cabello y más elementos, aunque también habla kichwa, algo que, para el director y escritor del guion, era importante mostrar por la revalorización del idioma.

La relación intercultural que nace de ese contexto muestra que, si bien existen diferencias culturales, los lazos que los unen son sólidos, esto quizá por pertenecer, más allá de la comunidad, a un estrato social deprimido que los une más aún en momentos de angustia en que la empatía y el cariño entre estos niños hace que busquen juntos la solución al conflicto. El corto cuenta, a través de la ternura e inocencia de dos niños, un conflicto mayor, la situación de empobrecimiento de Malki y su madre.

El análisis se centra en las relaciones interculturales representadas por la amistad entre Malki y Jhony; y, la de Don Antonio con Malki. Otavalo representa la ciudad con mayor presencia indígena del país. En sus calles se mezclan diversas culturas, desde la propia del lugar, con sus vestimentas y otros elementos que demuestran su pertenencia y el uso cotidiano del idioma; así como, población mestiza del país y un tercer elemento habitual en este territorio son los turistas que visitan constantemente este lugar.

1.2.1 Malki y Don Antonio



Figura 13. El cuadro (2:50')



Figura 14. La prenda (5:13')

En la figura 13 se muestra la secuencia del diálogo entre el pequeño y su madre cuando deciden dar en prenda el cuadro de la última cena para conseguir dinero. En plano general y en leve picada se ve la humilde pero nítida habitación donde viven, la madre cose una camisa con lo que consigue su sustento diario. Tanto el pequeño como su madre se identifican claramente con la cultura kichwa otavalo.

La toma se cierra a primeros planos de sus rostros, el de la madre expresa tristeza al enfrentar la situación de la falta de dinero para el viaje escolar de su hijo y la decisión de empeñar el cuadro de la última cena, el último objeto valioso con que cuentan. Con una frase sencilla pero profunda, se critica sutilmente a la religión. “Cuando estamos tristes y sin dinero, ellos parecen reírse de nosotros.” En la frase, en las expresiones de los actores, en la secuencia se divisa algo de resentimiento y dolor ante esa imagen sagrada que representa más que la última cena, el dominio y la opresión.¹⁰

Don Antonio, identificado como mestizo en la historia, con su cana cabellera corta, forma de vestir y uso del castellano como idioma principal, es el dueño de la tienda de empeño. Su casa está llena de aparatos que sirven de garantía para la devolución de sus préstamos, lo que se aprecia por el tiro de cámara en plano medio. Malki deposita en sus manos el preciado cuadro, mientras que Don Antonio observa lo poco que vale para él (figura 14). Treinta dólares logra conseguir el pequeño a regañadientes del anciano. En un momento la toma se cierra al rostro del niño quien con nostalgia observa un reloj que se encuentra allí, “si mi papito estuviera vivo, ese reloj, la televisión y la radio estarían en mi casa” -piensa en kichwa-. Esa cercanía de la toma hacia los ojos del niño crea un momento íntimo entre espectador y él, que, acompañado de su voz en *off*, provoca una sensación de tristeza.

Aunque la relación es respetuosa, no es horizontal. La humildad del pequeño ante Don Antonio y la urgencia económica le coloca en una situación de vulnerabilidad accediendo a la alta tasa de interés que tendrá el préstamo, se establece una relación de inequidad. En la figura del prestamista se percibe otra forma de dominio, esta vez económico, al establecer las reglas de una transacción que perjudica más que beneficiar a la gente desesperada por un medio. El uso del idioma entre ambos personajes es en español, lengua que ejerce Don Antonio, resulta interesante el contraste entre el idioma

¹⁰ Se considera importante poner esta secuencia anterior a la del encuentro con Don Antonio para establecer el contexto de la situación.

utilizado para el convenio -español- y la de la voz en *off* representando el pensamiento de Malki que es en kichwa.



Figura 15. El castigo (12:10')



Figura 16. Justicia indígena (13:33')

En escena posterior, Don Antonio se entera que Malki fue quien “robó” en su casa, así que decide llevar al niño ante la comunidad. La práctica de la justicia indígena ha sido un proceso importante de cada pueblo para aplicar sus métodos tradicionales para resolver conflictos, por sobre la justicia normativa del Estado, esta ha significado una conquista intercultural y un derecho que permite afirmar sus formas de organización. En este sentido, la decisión de Don Antonio para aplicarla con el niño es una forma de reconocimiento de esa convivencia dentro de este espacio.

En la Figura 15 se narra el momento en que Don Antonio lleva a Malki, de la oreja, a enfrentar la justicia¹¹. En una toma abierta en picada se observa a la comunidad rodeando al anciano y al niño, quien es llevado al centro de la plaza como castigo, una característica importante es que el acto es comunitario y público, puesto que, para la visión andina, quien ha fallado debe rendir cuentas no solo a la persona afectada sino a todo el colectivo.

El prestamista afirma con vehemencia que Malki fue quien le robó, mientras más miembros del pueblo se aglutinan. El niño, en silencio y cabizbajo, prosigue la marcha. En un plano medio, Don Antonio entrega al pequeño al encargado de ejercer la sanción, lo primero que se hace es averiguar de sus padres, ya que no se le puede juzgar sin ellos presentes. El primer plano del rostro del Malki transmite el miedo del pequeño, sus ojos a punto de llorar dan cuenta de su vulnerabilidad.

¹¹ Normalmente un niño no es sometido a la justicia indígena, existen otros espacios, otras autoridades como los *Achitayta* o *Achimamas* -los padrinos-, quienes aconsejan a sus ahijados en estas situaciones, señala Ariruma Kowii.

Llovizna, el ambiente es gris. Las voces del pueblo señalan que es importante el castigo para que no vuelva a cometer esos actos y aprenda. Se menciona el baño con ortiga para aleccionar. En la secuencia se ve a la gente misma de la comunidad, junto con la que trabajó Conejo y fue pieza clave de la producción. En el fondo de la toma, casi imperceptible, la iglesia. Ese contraste -voluntario o no por parte de la realización- infiere un tema clave, tanto la institución religiosa como la forma organizativa comunitaria tienen gran incidencia en la población otavaleña en su cotidianidad y esto se representa constantemente en el filme.

La población decide aplicar el castigo y traen la ortiga -otro componente simbólico de la cultura kichwa-; casi en el momento de ejercerlo, regresa Don Antonio a contar que no le han robado y que le dejen al niño (figura 16). Malki corre en una toma abierta, con su traje blanco entero y su negro sombrero. En un mundo *adultocéntrico*, la culpabilidad del pequeño no se puso en duda. La palabra de Don Antonio tenía más peso, representando otra vez una forma de sumisión de un más vulnerable; aunque finalmente se descubre la treta de los niños.

1.2.2 Malki y Jhony



Figura 17. El juego (7:11')



Figura 18. El plan (8:38')

Los dos niños comparten una profunda amistad que se desenvuelve en varios momentos en el cortometraje. Si bien Jhony se identifica como mestizo en la realización, con Malki habla kichwa, aceptando también ese componente cultural que conlleva. En reciprocidad, Malki utiliza el idioma español también, lo que representa una forma de relacionamiento más horizontal entre los amigos, puesto que no existe la imposición de uno por sobre otro.

El idioma para todas las culturas es uno de los pilares fundamentales, porque no es solamente una lengua para comunicarnos. Una lengua también va cargada de conocimiento, de la forma de vida, la filosofía. A través de la lengua se transmite todo ese patrimonio y también se maneja la parte ideológica. Hay mucha gente que todavía piensa en ‘la Madre Patria’ como dicen, entonces yo he querido ir rompiendo esa cuestión ideológica, para que empecemos a valorar lo nuestro. Narcizo Conejo. (entrevista personal)

En la figura 17, los pequeños se encuentran con un grupo de niños y deciden jugar fútbol. El plano general deja ver una planicie en medio del campo, en medio del entorno natural, el grupo de pequeños resalta con su juego. Todos hablan en kichwa y llevan el cabello trenzado a excepción de Jhony, algunos llevan alpargatas como Malki, quien además es el único con su sombrero. En el fondo, las montañas acompañando.

Termina el juego y Malki se da cuenta que ha perdido su dinero, Jhony le ayuda a buscarlo en medio de la vegetación, no lo encuentran. La toma se cierra al pequeño acongojado por la pérdida, sabe lo valioso que era para su madre y para él, Malki llora. En seguida Jhony se acerca y procura alentarle, se acerca a su oído y algo le susurra, quiere aliviar el dolor de su amigo, se le ocurre un plan. A diferencia de la secuencia anterior en que el cielo estaba nublado, unos rayos de sol iluminan la escena haciéndola cálida, las manos de Jhony apoyadas en su amigo le dan ese abrigo que se necesita en difíciles momentos (ver Figura 18).



Figura 19. El “robo” (10:06)



Figura 20. La amistad (13:56')

Los pequeños tienen un plan, simularán un robo en la casa de préstamos. En plano medio se ve a los dos amigos entrar por la ventana de madera, a los extremos del encuadre, unas plantas “muerden” para enmarcar (figura 19). Malki y Jhony entran a la oscura habitación y rebuscan, una tenue luz que ingresa por la ventana es la única iluminación. Se distinguen especialmente un cuadro de la virgen de Guadalupe y el cuadro de la última cena de la familia de Malki. Afuera, sus cómplices dan aviso que Don Antonio se acerca. Los niños se apresuran y salen.

Juntos en el juego, juntos en la pérdida, juntos en la travesura. Jhony se expone junto a Malki para conseguir solucionar el problema, pero han trazado un plan que al final se descubre. Jhony representa la lealtad entre dos pequeños y es poseedor de una suspicacia que Malki no tiene, mientras el primero traza el plan, realiza la negociación con Don Antonio -su forma de relacionamiento es diferente a la de Malki quien se mostrara más humilde y respetuoso -autorrepresentando así a la cultura kichwa-, Jhony ejerce una relación más igualitaria, incluso en el momento de la negociación, su forma de representarse es más *atrevida*-.

En la figura 20 se evidencia la secuencia final del corto. El plan fue exitoso, Malki consigue el dinero gracias a la idea de su buen amigo Jhony, incluso, de alguna manera se hace justicia con Don Antonio, quien al aprovecharse de sus clientes ahora es quien fue “aprovechado”. Luego del susto del castigo que Malki estuvo a punto de recibir, sale corriendo al encuentro de sus amigos, Jhony extiende el dinero y le devuelve a Malki la sonrisa, la cámara se posa en el rostro del pequeño quien abraza a sus amigos. En plano medio, todos caminan esbozando sus sonrisas hacia la cámara. ¡Victoria!

La amistad de estos pequeños es quizá el mejor ejemplo de un encuentro intercultural en equidad y respeto. Desde la ternura, rescatar un componente fundamental de la construcción social, la dimensión lúdica. Los valores que los unen son más fuertes que las diferencias que los distancian; la equidad y el respeto de la relación fomentada desde edades tempranas puede ser una manera idónea de fomentar diálogos interculturales efectivos, entre otros valores de justicia social.

En este sentido, desde la perspectiva de Henry Giroux y sus aportes desde la pedagogía, la política y la cultura, apunta la importancia de crear políticas públicas reflexivas y críticas en oposición a lo que llama “pedagogía pública corporativa”, en que la educación sirve para moldear relaciones de poder y mercantiles, que profundizan fenómenos sociales de exclusión.

Corporate public pedagogy culture largely cancels out or devalues gender, class-specific, and racial injustices of the existing social order by absorbing the democratic impulses and practices of civil society within narrow economic relations. Corporate public pedagogy has become an all-encompassing cultural horizon for producing market identities, values, and practices. [...]

As Pierre Bourdieu has pointed out, political action is only “possible because agents, who are part of the social world, have knowledge of this world and because one can act on the social world by acting on their knowledge of this world.” Politics often begins when it becomes possible to make power visible, to challenge the ideological circuitry of hegemonic knowledge, and to recognize that “political subversion presupposes cognitive subversion, a conversion of the vision of the world. (Giroux 2020, 154)

La subversión cognitiva a la que refiere Giroux es posiblemente el primer paso para transformaciones sociales de fondo y se articulan desde varias aristas, más, la educación es un eje indispensable en este camino, cimentada en políticas de orden social, económico y cultural que reestructuren el orden hegemónico existente que impide un intercambio dialógico igualitario por la perenne sumisión por estratificación económica, social, racial, étnica, de género y más.

Unfortunately, many cultural studies theorists have failed to take seriously Antonio Gramsci's insight that "[e]very relationship of 'hegemony' is necessarily an educational relationship"—with its implication that education as a cultural pedagogical practice takes place across multiple sites as it signals how, within diverse contexts, education makes us both subjects of and subject to relations of power. (Giroux 2020, 162)

Malki cuenta desde la niñez diversas relaciones que se ejercen cotidianamente, entre ellas, intercambios interculturales que reflejan afinidades y tensiones dentro del seno comunitario, aunque los conflictos se ahondan más aún cuando hay inequidades latentes. La toma de conciencia de esas relaciones injustas de poder es base primordial en la búsqueda de mejoras sociales; en este sentido, resaltar el valor que tienen una educación reflexiva y la importancia de ejercerla desde las primeras etapas del desarrollo individual y social, resulta fundamental para esta tesis.

1.3 *Paktara* de Patricia Yallico

Patricia Yallico realizó en 2022 su largometraje *Dolores*, sobre la vida de la dirigente indígena Dolores Cacuangó en quien se ve reflejada por su activismo político, su *ser* mujer -feminismo- y su maternidad, ejes importantes de su vida y labor como cineasta. Estudió realización integral en artes audiovisuales en la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires y en el INCINE de Quito. La cineasta del pueblo Waranka de la nacionalidad kichwa es parte de ACAPANA y lleva aproximadamente 20 años realizando producciones audiovisuales. Una sus características es que se involucra en varias instancias de la realización, desde la dirección, el guion o la actuación.

Paktara es una producción de origen waranka representa la historia de Sisa (Tarina Amaguaña), joven mujer indígena del pueblo waranka que sueña con trabajar en favor de su comunidad. Ella conoce a Esthela (Patricia Yallico), una dirigente comunitaria que labora en organismos involucrados en la defensa de los territorios y saberes

ancestrales. En este marco, Sisa descubre cómo existe la venta de conciencia y corrupción en esas esferas también.

La narrativa representa en un contexto general, la negociación de ciertos dirigentes indígenas que utilizan su representatividad para socavar los intereses propios de la comunidad, impulsados por la ambición y corrupción que también existe dentro de los pueblos y nacionalidades. De esta manera, es importante la desmitificación de la bondad inherente del pensamiento indígena, a sabiendas que las lógicas mercantiles sobrepasan lo cultural.

Otro tema de relevancia es la relación sentimental entre Esthela y su amante Clara (Elizabeth Jacho), quien además funge como la mediadora para las empresas internacionales en busca de la apropiación de prácticas y saberes ancestrales. A más de representar una relación sentimental entre dos mujeres, el carácter intercultural está presente, puesto que Esthela está definida como indígena y se autorrepresenta así, mientras que su amante es mestiza de origen colombiano. Ambas mujeres asumen su identidad cultural en la obra, más no se representa conflicto alguno por este tema, la disputa principal se da con la joven Sisa.

El cortometraje fue realizado tras los talleres de especialización cinematográfica impartido por Rupai en 2009. Paktara tiene una duración de 12 minutos y aborda temáticas como la identidad, pertenencia, corrupción y defensa de los pueblos. La directora de la obra es Patricia Yallico, quien representa a Esthela en el cortometraje, lo que le otorga una doble perspectiva en la realización.

1.3.1 Esthela y Clara



Figura 21. El encuentro (1:33')



Figura 22. Amantes (5:03')

Para contextualizar la obra es necesario referirnos al encuentro entre Sisa, una joven cayambi que conoce a Esthela, dirigente indígena del pueblo waranka (figura 21).

La joven idealista sueña con trabajar en favor de las comunidades y lo hace junto con su mentora, poco a poco Sisa descubrirá los intereses que se juegan detrás de la fachada de algunos representantes sociales. Esthela se presenta como una mujer abierta y de buenas intenciones, pero en el fondo esconde un secreto.

Los planos que trabaja la cinta son similares a lo largo de la narrativa, planos medios o un poco más abiertos, también la iluminación es similar, luz natural. Puesto que este, como el corto *Malki* y *Cuando te vuelva a ver*, son producto de talleres de aprendizaje comunitario sobre cine, no contaban con los recursos para otorgar una iluminación más “profesional”.

En la primera escena se aprecia a las dos mujeres de diferentes pueblos originarios tener una cercanía por el interés común del trabajo por sus comunidades. De cierta manera, este constituye también un encuentro intercultural, puesto que, si bien pertenecen a la nacionalidad kichwa, cada pueblo tiene sus propias características identitarias que se distinguen con facilidad por la vestimenta de ellas, mientras que los rasgos demarcatorios más inherentes no se distinguen con la misma facilidad, como en el caso de Clara quien representa una personalidad extrovertida y llamativa -diríase un fenotipo relacionado al ser “colombiana”, que también puede caer en lo estereotípico-, contraria a la humildad que demuestra Sisa o la actitud más pasiva de la propia Esthela. Esta personificación conductual de más sosiego y humildad es notoria en la mayor parte de personajes indígenas de los filmes seleccionados.

En la figura 22 se produce el encuentro entre Esthela y Clara, quien a más de ser mestiza, es de origen colombiano que se distingue, además de lo mencionado, por su marcado acento, aunque en la trama no se hace relación directa a su nacionalidad. Esthela la espera en una habitación de hotel que previamente preparó Sisa bajo sus órdenes. Flores, frutas y vino esperan a las mujeres. En el plano general con cámara al hombro, se ve esta relación que poco a poco se devela más cercana. Clara pone música de Segundo Rosero, mientras Esthela le sirve vino, la imagen se planta en un plano medio, la colombiana toca suavemente los labios de su acompañante, se retira el abrigo y van juntas a la habitación. Queda claro, son amantes.



Figura 23. El negociado (7:28')



Figura 24. El pacto (8:05')

La relación sentimental no es la única que las une, Clara es la emisaria de empresas que buscan obtener beneficios de las comunidades; Esthela es su medio para lograrlo. Grandes intereses se manejan detrás de ellas, sobre todo económicos. En la secuencia de la figura 23, la secuencia de imágenes cuenta *el negociado* que están realizando, en el centro de la toma un maletín lleno de dinero, a cada extremo del objeto las dos mujeres, detrás llega Sisa, su rostro se transforma al asombro, descubre el engaño.

Clara y Esthela salen de la habitación (figura 24), sus sonrisas expresan el beneplácito de ambas. Hablan abiertamente del negocio que se transforma en *pacto*, una empresa norteamericana quiere patentar una *planta maravillosa*. La corrupción queda expuesta ante Sisa quien entrará en una fuerte disyuntiva ética. Esthela resta importancia a la joven, se siente muy segura de su puesto y figura; la amedrenta. Nadie se puede interponer a sus intereses.



Figura 25. La confrontación (11:59')



Figura 26. El reflejo (12:12')

Sisa, la joven cayambi decide confrontar a su mentora, el bienestar comunal es más fuerte que sus miedos ante las amenazas de Esthela. En la toma de plano general (figura 25) se observa una rueda de prensa en la que se presentaba la dirigente junto con otros líderes comunitarios, la joven se llena de coraje e irrumpe, la expone públicamente

por “vender la sabiduría de nuestros pueblos”. Esthela queda enmudecida ante la valentía de Sisa.

Al unísono sigue la transmisión de la rueda de prensa, desde su cuarto de hotel, Clara, quien sostiene una copa de vino en su mano. Su rictus cambia completamente cuando escucha la intervención de la joven, la rabia la invade. Se levanta rauda de la cama, la cámara la sigue, se coloca frente al espejo y avienta el vino contra su reflejo (figura 26). Lo sabe, la descubrieron y su gran negocio cayó. La imagen se cierra a un primer plano sobre el espejo que refleja la cara de frustración de la mujer, mientras el vino va cayendo de a poco, creando una especie de cortina que desdibuja el rostro que momentos antes sonreía complacido. El simbolismo del espejo tiene varios significados, el rechazo de la propia identidad representada a través de su reflejo en esa superficie; o, el borronamiento de esa identidad, que queda empañada por el líquido derramado, que cae lentamente, como desvaneciéndola.

La autorrepresentación indígena muestra dos caras, también. Por un lado, la de Esthela, enmarcada en una especie de ejercicio de poder dentro de su comunidad al ser líder y representante de su pueblo, pero que, corrompida por intereses propios y ajenos, *vende* la dignidad de su gente. En contraste, Sisa, representa la figura de una mujer comprometida con sus ideales que responden a ideales superiores, comunales. Ella, desde su juventud, su ser mujer, su inexperiencia -rasgos que en esta sociedad confieren mayor vulnerabilidad- rompe el miedo y el silencio para desenmascarar la corrupción para proteger los saberes y territorios ancestrales.

Pueden señalarse dos temáticas recurrentes en relación con los audiovisuales. En primer lugar, la obligación de perpetuar las enseñanzas de los antepasados sobre el funcionamiento del cosmos y sobre las costumbres ancestrales. En segundo, y derivada de la temática anterior, el compromiso de proteger y cuidar al territorio como cada uno hace con su cuerpo. Este activismo audiovisual hace constantes referencias a las teorías indígenas sobre el cosmos. (Oróbitg 2020, 21)

En general, aun cuando existen diferencias culturales entre los pueblos indígenas, tanto en Colombia como en el mundo, las películas se hacen con el fin de visibilizar y denunciar las condiciones en las que se vive en sus territorios y las diferentes amenazas a las que se enfrentan las poblaciones y la Madre Tierra. Muchas de estas amenazas radican en el conflicto armado y en la presencia de multinacionales que explotan los recursos naturales. Las películas, que en principio son dirigidas al público externo, para hacer un llamado a los entes estatales, a las organizaciones internacionales y a la solidaridad de los hermanos no indígenas, son percibidas por las audiencias indígenas como contundentes herramientas pedagógicas. Las graves problemáticas vividas por otros pueblos indígenas, por el agua, la minería, el aire, las semillas –en Perú, Guatemala o Venezuela– o ya están pasando aquí o no está lejos de que pasen. Entonces, a través del audiovisual se extienden voces de alerta, que pueden ayudar a prevenir, a tomar acciones, a tomar ejemplo de los

recursos a los que acuden otros hermanos indígenas, a unirnos todos y formar redes. (Villanueva 2015, 209)

Un factor notable en este ejercicio de (auto)representación, es la relación de tipo sentimental entre la mujer waranka y la colombiana. La homosexualidad dentro de los pueblos originarios no ha sido un tema representado habitualmente en la pantalla, lo que le da un rasgo transgresor al cortometraje, mostrando abiertamente la realidad que también existe en el mundo indígena, excluido generalmente, como en el mundo mestizo. Un punto de encuentro, la exclusión de las disidencias sexuales.

Clara, sensual y carismática sabe usar sus atributos en beneficio de ella y a quien representa; es así que su relación con Esthela le sirve, además, para sus propios propósitos. Aunque la relación se la representa de manera igualitaria, puesto que ambas cumplen sus funciones y reciben sus beneficios, a las dos mujeres les une -más que las diferencias de las separan- la ambición y la búsqueda de poder, pero a la larga, son un instrumento más de los grandes poderes y entramados económicos. El final queda abierto, no se sabe si se “hace justicia” o no, pero el solo hecho de confrontar el perjuicio, así provenga desde dentro, es vasta ganancia.

1.4 Cuando te vuelva a ver, de Humberto Morales

El director Humberto Morales, conocido en su comunidad como ‘Pipo’ nació en las Islas Canarias y ha recorrido diversos países con su labor, se especializó en cine en la Universidad San Francisco de Quito. En una entrevista personal, el realizador propone desde una mirada crítica hacia la producción de cine del país, alternativas para consolidar una industria acorde a los tiempos actuales, en los que afirma, es la lógica comercial la que prima.

Morales señala que en Latinoamérica no se va a consolidar una industria del cine a menos que se logre la calidad y la narrativa en base a los parámetros que funcionan en el circuito masivo. Comenta que las realizaciones que se producen aquí provienen de un romanticismo que se delimita a recordar el pasado y que lo que se propone es subestimado “quedan como un recuerdo para la abuelita, es como echar un grano en el mar.” Además, cuenta que los cineastas se han rendido poco a poco, ya que no se ha convertido una actividad rentable para subsistir.

Aunque para él si es importante retomar las cosas que los han identificado, habla de una identidad en constante mutación. Los procesos de cambio y adaptación hacen que

la propia constitución cultural cambie también. Por este motivo, afirma que está creando un centro de operaciones para producir cine, donde se reúnan a tomar talleres de guion y producción en general “donde se propongan cosas y a la buena o a la mala, producir.” En unión de esfuerzos e ideas se logran mejores resultados, apunta.

Las políticas de Estado están encaminadas acorde al capitalismo y al poder del momento. De hecho, Morales cita a Foucault para decir que la cuestión se centra en el poder y que las oligarquías de las grandes ciudades se han apoderado del ámbito cinematográfico. Considera que necesariamente se debe ser holístico y explorar para plantear rupturas que cambien el punto de vista del quehacer del arte, puesto que en el Ecuador “hay un estancamiento”.

La historia de este cortometraje de ocho minutos fue realizado a consecuencia del taller de especialización cinematográfica de Rupai en 2009 y cuenta sobre la relación sentimental entre Jayli (Segundo Terán), kichwa otavalo y Sofía (Pauline Layec), francesa, producto de la cual nace Andy Amaru (Kamayki Zhigri). La distancia, no solo espacial, sino cultural, entre los progenitores, marca la lejanía entre el niño y su padre, quien buscará cualquier medio para reencontrarlo.

La relación representa el conflicto del encuentro cultural de dos jóvenes que se encontraron en un tiempo/espacio determinado, pero se alejaron cuando apareció en su vida un interés superior, su hijo. Consecuencia de la relación entre la madre y el padre, cuya distancia de origen provoca conflictos que impiden la crianza conjunta del pequeño y el desasosiego de su padre, quien puede acercarse a través de los medios tecnológicos de la época. La trama termina trágicamente cuando, por primera vez en ocho años, existe el esperado encuentro al que su padre no puede llegar en persona.

Esta realización topa el tema de las relaciones interculturales más claramente, debido a que la trama central deviene de ello. En este caso, el papel de la francesa Sofía representa la crisis de una madre al convivir en un contexto “extraño” al propio, al enfrentar la crianza en medio de las tradiciones de la cultura kichwa otavalo, con las que no está de acuerdo y decide volver a su territorio, a sus raíces.

Existe otra relación intercultural de relevancia en la historia, la de Jayli con su jefe y amigo Jhon (Oliver Burkhardt), quien funge como el último emisario del abrazo inconcluso entre Amaru y Jayli. Si bien, en principio se demarca una relación vertical entre Jhon como jefe, en el transcurso de la narración, se puede apreciar mayor cercanía y confianza entre ambos, hasta que finalmente, atravesado por el dolor, Jhon constituye

un medio para transmitir el amor del padre hacia el pequeño. El análisis se centra en las relaciones de Jayli y Sofía; y, de Jhon y Jayli.

1.4.1 Jayli y Sofía



Figura 27. El romance (3:28')

Figura 28. La separación (5:56')

El cuarto oscuro, una tenue luz anaranjada ilumina la escena dando una sensación de calidez, dos cuerpos se hallan entrelazados, el primer plano deja al descubierto a una pareja en medio de un momento pasional, ambos sonrientes, felices una junto al otro. Él tiene su cabello largo suelto, ella mantiene el sostén que cubre sus pechos. Apenas se nota la diferencia del color de piel. Hay que señalar que la escena sexual es bastante corta y “suave”¹². (figura 27) Poco después, en la siguiente toma en primer plano, un bebé junto a su papá. Él le cuenta algo en kichwa, cultura a la que pertenece, el pequeño lo mira con sus grandes ojos.

En la siguiente figura (28) se produce la separación, la joven francesa espera con su hijo en brazos mientras el padre se acerca por la cuesta de una calle empedrada. “¡Sofía, Sofía!” grita él; ella abre la puerta de un taxi apresurada. La toma en plano medio deja ver el rostro de congoja de ella y el de perplejidad de Jayli. Ella no regresa a ver y sube al taxi que emprende su marcha sin frenar. La huida precipitada de la madre por buscar su tierra separa al padre de su *wawa*.

Poco antes, tanto el diálogo de la francesa al hablar con su madre -en francés-, como el del padre contando el cuento a su hijo -en kichwa-, no están traducidos, lo que confunde al espectador, dando esa sensación de incompreensión, en la cual están inmersos

¹² Destaca en los filmes seleccionados, las breves referencias sexuales que se hacen y la forma *sutil* que se muestra. El sexo, *per se*, no tiene mucha relevancia tanto en la película como en los cortos, pese a la mayoría centrarse en relaciones de pareja.

los mismos protagonistas de la narrativa -lo que da a entender que es una decisión a propósito tomada por el realizador-.



Figura 29. La tradición (4:01')



Figura 30. El conflicto (4:22')

El conflicto entre Jayli y Sofía explota cuando las tradiciones se confrontan. En la figura 29, la abuela del joven emplea una técnica ancestral para envolver al bebé, el *Maito*, mientras le enseña y transmite este conocimiento a su nieto. El pequeño llora, la madre acude al escuchar al niño y horrorizada pregunta qué sucede (figura 30). Jayli le explica que así se hace en su cultura y que no se preocupe que a él también le hicieron eso y no hay problema, el joven confía plenamente en el uso de esta técnica que para sus creencias es beneficioso para el *wawa*. Sofía, por su lado lo mira como una agresión hacia su hijo, sin dar tiempo a entender el *por qué*.

El plano general, en la sala de una casa más “moderna” pero que conserva ciertos elementos andinos -como el tejido en la mesa-, se deja ver a los personajes: la abuela, enseñando su sabiduría al nuevo padre; Jayli, quien observa atento y quiere mediar entre este nuevo conocimiento; y, Sofía, quien no comprende qué sucede y solo quiere “salvar” al pequeño. Finalmente, Sofía no lo soporta más y toma al niño en brazos para desenvolverlo y se lo lleva. La abuela, molesta le dice algo en kichwa al padre, nuevamente, para el público *no indígena* se vuelve difícil entender, pero se percibe la molestia de la anciana. Jayli está en medio de esa situación sin saber bien qué hacer. Todo concluye en el escape de la madre con su pequeño, escape de un conflicto que sobrepasa su comprensión, el conflicto cultural y la distancia entre las tradiciones y los modos de ver y hacer la vida.

1.4.2 Jhon y Jayli



Figura 31. El viaje (6:22')



Figura 32. El accidente (7:04')

Jhon, jefe de Jayli lo lleva rumbo al aeropuerto al encuentro de su hijo, luego de ocho años de no verle. Mientras en la primera secuencia del corto, la relación entre ambos se avizora más vertical, en esta secuencia se los ve más próximos. Jayli le urge por llegar pronto, Jhon le dice que no le apesure. En plano medio (figura 31), desde dentro del vehículo se observa a ambos, Jayli representa su ser kichwa otavalo y Jhon se define como extranjero, por su acento y rasgos físicos. La conversa es informal, pero se siente el apuro y nerviosismo del padre desesperado por ver a su niño.

La premura y un descuido de Jhon provocan el accidente, fatal para Jayli. Desde fuera del vehículo, la cámara se posa en los dos, pero se ve la figura inerte de él, Jhon sobrevive (figura 32). Incrédulo éste se observa en el retrovisor del automotor, se topa la cara y de pronto se descubre en el reflejo a Jayli. Jhon se convierte en el medio para llegar. La diferencia se ha desdibujado con la magia, Jayli ha tomado el lugar de Jhon, ha tomado su cuerpo, se ha convertido en él mismo. El encuentro con su pequeño le espera.



Figura 33. El abrazo de Jaylli (7:57')



Figura 34. El abrazo de Jhon (8:10')

Alegre, el pequeño Amaru corre al encuentro con su padre, la cámara lo sigue en un *travelling* circular hasta plantarse en un plano medio que enmarca el interminable abrazo entre padre e hijo, un abrazo que guardaría ocho años de espera. En la figura 33 se observa a ambos felices, padre e hijo reunidos nuevamente. Ambos con su cabello

largo, trenzado, característico de su cultura -la madre le ha otorgado a Amaru continuar con esa tradición-. El abrazo es cálido y profundo, como su padre mismo lo soñara.

Por otro lado, cuando Jhon corre a abrazar al niño, se transmite el cariño de este por el niño, pero de Amaru se percibe una reticencia ante el extraño, el abrazo no es completo, el cuerpo tiene una posición rígida y sus brazos no le aceptan del todo (figura 34). Quizá no logra ver en aquel ser extraño el espíritu de su padre, quien trascendió a otro estado para poder cumplir con ese abrazo.

En este momento en que se traslada la figura del uno hacia el otro, del indígena hacia el no indígena, se concreta la metáfora de la oscilación entre uno y otro mundo, en que los personajes -tanto de esta como de los otros filmes- están inmersos constantemente y que se representa en las tramas en distintas instancias. Al ser la minoría en medio del mundo blanco/mestizo, esa disputa interna es constante, tanto en las formas de ser, pensar y actuar cotidianamente.

La autorrepresentación del padre kichwa otavalo proviene de la inspiración misma de Morales al atravesar una situación similar con su hijo, a quien está dedicado el filme. El conflicto étnico/cultural que trasminara la cotidianidad de la vida en familia, pone en relevancia las marcadas diferencias que no se pueden sobrellevar si no hay voluntades comunes. La madre representa la decisión unilateral de dar por terminado algo sin la capacidad de negociación. El diálogo fracasó cuando la barrera cultural sirve de trinchera y no de puente para comprender -o al menos, intentar- el *ser, pensar y hacer* del otro, fundamental para el encuentro intercultural.

1.5 Yachak, de Humberto Morales

Yachak es otro cortometraje dirigido por Humberto Morales de la cultura kichwa otavalo, tiene una duración de 19 minutos y es una historia de suspenso basada en hechos reales. Este trabajo fue realizado por Morales mientras estudiaba cine en la Universidad San Francisco de Quito en el año 2010.

Tayta Shiriko (Wolframio Benavides), es un Yachak (sabio, curandero) kichwa otavalo quien busca vengar la memoria de su hija. El corto está enmarcado en época de hacienda y narra sobre lo místico de la tradición indígena andina, para la que la figura del curandero representa gran importancia. A la par, surge la historia del romance entre Lora (Natalia Torres), esposa del patrón de la hacienda Salvador (Humberto Calaña), y Rumi (Segundo Fueres), narrativas concatenadas al fin.

La diégesis se enmarca en los tiempos de hacienda, cuando los indígenas pertenecían a sus patrones y eran considerados un objeto más del que podían disponer. Tras la misteriosa muerte de María (Tania Guamán), esposa de Rumi e hija del *Yachak*, él decide tomar venganza de los responsables. Así se desencadena una historia de suspenso en que el sorpresivo final pone en evidencia las profundas creencias místicas de la cosmovisión andina y la relevancia de esta figura en la comunidad.

Las relaciones interculturales que se representan en la narrativa y en las que se enmarcará el análisis son las de Rumi y Lora, amantes en la trama; Salvador como el dueño de la hacienda y su relación con los trabajadores indígenas; y, la de Tayta Shiriko con Lora y Salvador, quienes representaban el objetivo de su venganza. La pasión, la venganza y la muerte como motores de este camino.

1.5.1 Lora y Rumi

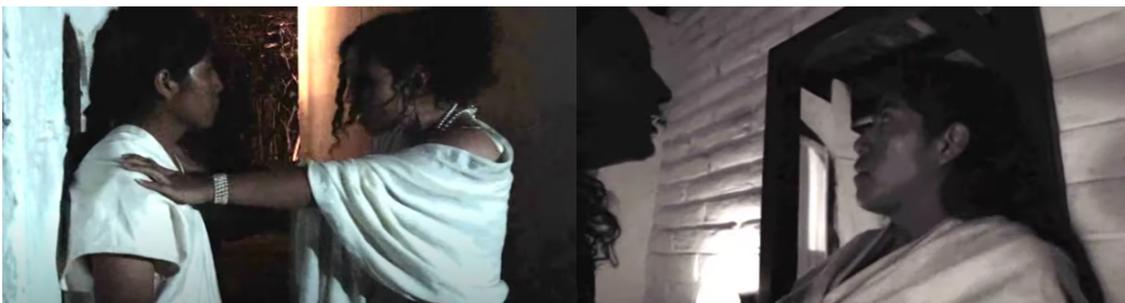


Figura 35. El deseo (0:56')

Figura 36. La pasión (9:22')

En los primeros momentos del corte (figura 35) se observa a Lora, la esposa del patrón borracha caminar por la hacienda, en su camino encuentra a Rumi quien intenta ayudarla a recobrar el equilibrio. Lora se abalanza sobre Rumi buscando besarle a lo que este se niega, mientras ella, burlonamente le dice que la próxima vez no se lo niegue. La expresión de Rumi es de miedo y sumisión, mientras que la de ella demuestra juego y soberbia. En su vestimenta se demuestra la clase social, mientras ella viste ropa elegante y perteneciente a la clase criolla de élite; Rumi viste su ropa tradicional, representante de su cultura.

La ambientación evoca al patio central de una hacienda, en uno de sus pasillos se encuentra ella, apoyada en las paredes blancas para no caer. Es de noche y está oscuro, solo algunas velas iluminan el lugar. El ruido de los animales nocturnos completa la escena. Rumi viste de blanco entero, lo que resalta en la oscura imagen. Lora con su

cabello crespo recogido, vestido de fiesta y grandes joyas representa a una mujer mestiza, de clase criolla, descendiente de españoles e indígenas, pero que ostentaban el poder durante el coloniaje.

Durante el corto, esta dinámica se repite hasta que el encuentro se produce durante la cena de aniversario con su esposo (figura 36). Mientras Rumi trabaja en la casa, Lora lo acecha en el baño y entre coquetería y uso de su poder (seducción y abuso), logra concretar su deseo. Más tarde Rumi llega borracho a su casa donde se encuentra su esposa María y entre dolido y molesto decide no entrar mientras bebe. La autorrepresentación del indígena en ese personaje muestra sumisión con la mujer mestiza, por un lado; y, por el otro, con su esposa, también indígena su trato es prepotente, se observa también el machismo que subsiste todavía en la población indígena y mestiza -en ambas relaciones: Salvador y Lora; Rumi y María-. Aquí un punto de encuentro entre la diversidad cultural: el machismo.

La relación intercultural representa también lo que ocurría en épocas de colonia, cuando era común que los patrones abusaran de sus sirvientes, solo que esta vez es la mujer quien cumple ese papel. Lora, mucho menor que su esposo busca aliviar sus instintos con el joven sirviente de la hacienda. Rumi no puede escapar de ella, la insistencia es tanta hasta que cae también en el deseo.

La secuencia de la figura 36 transcurre en blanco y negro, porque está dentro de la visión que tiene Tayta Shiriko. Cuando Lora entra al baño a ver a Rumi, la imagen está en ligero contrapicado, hasta llegar al primer plano de ambos. Se muestran sus rostros, ella con su sonrisa pícaro casi en sombra total; él con su cara iluminada expresando perplejidad, pero finalmente, embriagado por la mujer, se deja llevar.

Poco después Lora regresa a bailar con su marido, en el plano general se muestra su cara de desagrado. Rumi sale casi a escondidas. La relación se ha concretado, finalmente ganó la pasión entre estos personajes. Si bien no es una relación de igualdad, puesto que cada uno responde a su extracto de clase y sigue cumpliendo sus roles sociales asignados para la época, en secreto buscan encontrarse en lo que no hay diferencias sustanciales: el placer.

1.5.2 Tayta Shiriko, Lora y Salvador



Figura 37. La maldición (4:05')



Figura 38. El crucifijo (4:26')

En la obra resalta el componente místico como principal motor de la diégesis. La relevancia de las creencias y rituales ancestrales, enmarcadas en la figura del Yachak. Cuando se entera de la muerte de su hija, decide vengarla. Rumi le ha contado que el responsable fue Salvador. En la secuencia de las figuras 37 y 38, se muestra el proceso de *la maldición*. Tayta Shiriko tiene la foto del hombre en sus manos. El fuego se impone en la escena oscura por la noche. Resalta en plano general un gran árbol detrás, árbol que tiene gran relevancia para la cultura kichwa otavalo: el lechero. El sonido del viento y del fuego ambientan el momento.

En primer plano las figuras del ritual: el tabaco, la medicina, los collares, las vasijas. El rictus del Yachak en absoluta concentración, invoca el permiso de la *Pachamama* y habla con el espíritu de la hija. Mientras realiza el ritual, en montaje paralelo se muestra a Lora y Salvador en la cama: él duerme, ella en vigilia; él inquieto, ella esperando que Rumi aparezca en medio de la oscuridad. La habitación apenas iluminada por la luz de unas velas y lo que asemeja la luz de la luna.

Un elemento destaca: en medio de su agitado sueño, Salvador se aferra a *el crucifijo* que está en la mesa de noche -componente que momentos antes no estaba en el mismo lugar, quizá un error de secuencia-, como invocando una protección. La contraposición simbólica resulta interesante para este momento en que entran en disputa también las dos fuerzas divinas, las dos creencias, lo que constituye a la vez, una disputa de orden cultural e ideológico.

Nuevamente esa dicotomía de los dos mundos, esta vez, enfrentados en una suerte de lucha de poderes. De este modo, se logra una igualdad cuando el crucifijo cumple la función de proteger a Salvador, pero el rezo del Yachak prevalece en su cometido y recae sobre su esposa. La equivalencia entre las creencias homologa la fuerza de ambas -de lo católico y lo indígena-, que en el filme busca recuperar o revalorizar la trascendencia de la religión ancestral, a fuerza sometida en el proceso de conquista.



Figura 39. 'Deme curando' (6:24')



Figura 40. La medicina (10:35')

Es así que la *maldición* recae sobre Lora quien amanece muy enferma, su fiel sirvienta Luz sabe que alguien le ha “enviado algún mal”, así que la lleva donde su curandero, Tayta Shiriko, a escondidas de su patrón. En la secuencia (figura 39) Lora apenas consciente apoyada en Luz ingresa donde el sabio. Luz implora por ayuda, le dice que ella es patrona de Rumi y que es buena con ellos -el diálogo es en kichwa-. “Ari, ari”, asiente Shiriko, sabiendo quién es y lo que puede significar para sus propósitos.

El lugar está oscuro, pero unos haces de luz conjugados con el humo que impera y la luz que proviene desde atrás, crean un ambiente misterioso un tanto azulado, aunque existe fuego, la imagen es fría, un tanto lúgubre. El sonido rescata componentes indígenas, con sus instrumentos y cantos tradicionales. En el plano general, la cara del Tayta tiene el mayor peso visual y revela el dolor y odio que le embarga; atrás, la figura de las dos mujeres se dibuja en siluetas, en medio de ese claroscuro que transmite cierto temor.

Luz, temerosa de que su patrón se entere que le llevó al curandero kichwa y no al doctor occidental, dice que deben partir pronto (figura 40); Shiriko le envía medicina ancestral, aunque en el fondo sabe que, tarde o temprano, morirá -en su visión él ha descubierto la relación entre Rumi y la mujer-. El plano general permite apreciar los implementos que utiliza: nuevamente el fuego, tanto en la fogata como en las velas que a la vez otorgan luminosidad. Las botellas con los diferentes preparados, huesos, plantas y sus infaltables collares y cintillo que representan su estatus en la comunidad, su figura investida del poder espiritual.



Figura 41. La venganza (15:15')



Figura 42. La verdad (15:55')



Figura 43. Todos pagarán (16:50')

Una vez caído Salvador, el turno es de Lora. Ella corre donde Shiriko a confrontarlo y decirle que le deje en paz. Ella ingresa al lugar del Tayta, vestida con su traje elegante, pero envuelta en temor; él espera impassible, sentado junto a su bastón, el fuego y más componentes simbólicos de su cultura, destaca un cuchillo clavado en el piso. “Como usted dice, era justo y necesario, deben pagar por la muerte de mi hija.” Le dice en español, Shiriko.

En plano general se observa a Lora, parada pero inmóvil, a sus pies, el fuego. Shiriko le extiende el cuchillo, ejerce un control sobre ella, quien como marioneta se deja llevar. Una luz puntual cae en su mano que tiene vida propia, recoge el cuchillo, poco a poco lo acerca hacia ella y termina hundiéndoselo (figura 41). El encuadre no permite ver la cara del Tayta, pero sus pies descalzos, en unión con la tierra, resaltan. El cuerpo inerte de Lora cae, el fuego crece violentamente. En medio del fuego, una nueva visión para Shiriko.

Finalmente se revela *la verdad* en las visiones del yachak, Rumi envenenó la comida de su patrón y en un accidente María tomó el tostado mortal. En la secuencia de imágenes en blanco y negro (figura 42), Salvador está sentado leyendo el periódico en la mesa, mientras está descuidado, se acerca Rumi sigilosamente y le echa un polvo blanco que se entiende es veneno. Pero Salvador no lo toca, en su lugar, María la mujer de Rumi, mientras hace sus labores de limpieza se lo come, sin saber lo que contiene.

Rumi llega corriendo a la casa de Shiriko, pero es muy tarde, Lora yace muerta. Desesperado le confiesa que fue su culpa, no de ella, mientras la topa a ver si encuentra algún rastro de vida. “A veces las pasiones confunden nuestro corazón”, dice el Tayta en kichwa. En plano general, en el interior de la casa de Shiriko y a la luz del fuego -que siempre está presente-, se ve de cerca al Yachak, con su rostro lleno de rabia al saber la verdad (figura 43). Detrás, el cuerpo de Lora, junto a ella, agachado, Rumi llorando su partida. Su traje blanco contrasta con el negro azabache de su largo cabello suelto y sobre el que cae un haz de luz que recorre hasta su espalda. “Pagarán los que tengan que pagar.” Sentencia el Yachak, mientras prepara la medicina final.

La relación entre Salvador/Lora y el curandero indígena está mediada por el deseo de hacer justicia de él, pero en el fondo algo más allá se cuenta, la rabia no solo de la muerte, sino de la opresión y el vilipendio de años. Salvador representa ese poder que oprime, con su trato despectivo a sus peones y sirvientas, características del dueño de hacienda de la época, sus expresiones de cariño son solo para su esposa. Lora juega un papel de varias caras, por un lado, también expresa su poder a través del deseo, pero por otro, retomando las palabras de Luz, era una *buena* patrona. Shiriko juega un papel importante en esta autorepresentación, la de la justicia por *mano propia*, desde la fuerza espiritual de los pueblos.

2. El cine kichwa emprende vuelo

Aunque es un cine relativamente nuevo, son varios años desde que redealizadores de culturas ancestrales del país han optado por contar sus historias mediante el cine, construyendo poco a poco una identidad propia en sus creaciones. En estos momentos, jóvenes cineastas están trabajando para continuar abriendo camino y próximamente existirán nuevas generaciones listas para empoderarse de la cámara y fortalecerlo. Aún es pronto para establecer patrones determinantes que hablen sobre *el* cine de P y N e indudablemente la investigación deberá continuar para observar cómo se desarrollan las formas de auto(representación) y comprender sus dimensiones y complejidades.

Entre las dimensiones subjetivas que se identifican al cine de Pueblos y Nacionalidades en Ecuador y específicamente kichwa -por las obras filmicas analizadas- se puede señalar el aspecto de la autorrepresentación de su cultura, y en algunos casos - *Cuando te vuelva a ver*, *Killa*- proviene de vivencias personales. Además, en todos los casos los directores son también quienes escriben las historias, utilizando elementos culturales significativos para sus pueblos y muestran valores desde la ética de sus

colectivos como los descritos. Los protagonistas y personajes con papeles importantes son indígenas, lo que otorga un sentido de pertenencia y orgullo a quienes se sienten identificados en contraposición al cine que tradicionalmente los mostraba desde estereotipos, en la mayoría de casos. Las referencias a las relaciones de poder, sumisión y/o exclusión como forma de denuncia se muestra con persistencia.

Otro aspecto notorio es la *oscilación* constante entre en mundo blanco/mestizo e indígena que muestra cómo la “minoría” étnica vive ese conflicto permanente en diversas instancias de la vida, de “pertenecer o no” a la mayoría, parecería que ambas son excluyentes entre sí, sobre todo cuando una se ha impuesto a fuerza sobre la otra, produciendo la *racialización* que se mantiene -más aún si se conservan los patrones estéticos de cada cultura- en diferentes instancias cotidianas. Uno de los más determinantes en este sentido: la cuestión religiosa, en varias escenas se observa la presencia del catolicismo, pero la creencia originaria lucha por existir y persistir, de tal modo, hay distintas formas de sincretismo representadas como las anotadas anteriormente.

La interculturalidad se representa como un tema conflictivo, y los mismos realizadores lo entienden y personifican así, como retórica o discurso pero en práctica como un camino que está en ciernes, más, están conscientes de importancia de implementarlo como forma de vida y derecho de los pueblos excluidos; asimismo, el trabajo con sus comunidades se evidencia tanto en la producción como en los filmes, es decir, el director no es la única voz que dictamina la historia, las producciones se trabajan en conjunto, superando incluso la división del trabajo como se acostumbra en la práctica audiovisual donde los roles son casi inquebrantables, en el cine indígena “todos hacen de todo” y asimismo se crean los relatos, proporcionando multiplicidad de miradas.

Con respecto a los trazos identitarios del cine kichwa en ámbitos más objetivos: desde lo material como la ambientación: destaca la naturaleza como uno de sus componentes clave, así como los escenarios propios de las comunidades. La arquitectura, infraestructura y el manejo de los espacios, los elementos, simbologías, los colores y las texturas otorgan rasgos que identifican la cultura kichwa de la sierra: colores cálidos y diversos presentes desde los espacios físicos y decoración.

Representaciones características más evidentes como la vestimenta o el idioma son evidentes, aunque hay otras cuestiones que construyen al cine y le complementan en esa *multisensorialidad* que nos acerca a otras vivencias contadas a través de la pantalla, constituyendo esa *visualidad háptica* referida anteriormente. Esto se logra en mayor o menor medida en cada obra, por ejemplo, *Killa* implementó una composición musical

específica para la película y la calidad de la misma destaca notablemente generando esa “relación íntima” entre espectador e imagen/sonido.

En consecuencia, la sonoridad que forma parte del relato es otro componente fundamental, mediante la música y más sonidos presentes en las historias se ambienta el espacio del que somos parte en una proyección cinematográfica; con la musicalización se evidencia el cuidado que ponen los productores al contar sus historias; los instrumentos y efectos que se utilizan cuentan sobre la cultura que se representa, trastocando un sentido más allá de lo visual. El efecto en primer plano del viento, el fuego o el palo de lluvia en *Yachak* ejemplifica esta función, acercando al público a esas sensaciones.

Otro elemento relevante es la palabra, la oralidad presente mediante lo que se quiere transmitir, en unos casos más coloquial, en otros más enfocado a emitir un mensaje determinado. Mientras en la lógica de construcción audiovisual actual de los grandes emporios de occidente prima el peso del relato en las imágenes *per se*, la narrativa del cine de P y N otorga valor al mensaje que se comunica mediante lo oral; por ello, la importancia que han otorgado varios realizadores a conservar además el idioma en sus producciones. En el caso de Patricia Yallico, en *Paktara* no utiliza el kichwa, pero cabe mencionar que en el transcurso de su carrera lo ha implementado cada vez más en sus producciones.

Queda mucho por mirar y tanto más por decir, en este trabajo se analiza una pequeña muestra de lo que los Pueblos y Nacionalidades del país realizan, impregnando en sus trabajos su identidad originaria y las mixturas propias de los encuentros culturales que vivimos continuamente. Hablar de *una* identidad kichwa parece limitante, puesto que la cultura no es estática, pero existen raigambres que la fundamentan; es así que mantener esos principios se evidencia en las producciones mediante dimensiones éticas y estéticas.

Conclusiones

Leer las imágenes, mirar los gestos, observar los encuadres, analizar los tiempos, acoplarlos con el sonido y las palabras, es casi como un viaje. He ahí la magia del cine. Dejarse llevar por la historia y al terminar de verla no ser los mismos. El arte algo cambia, algo mueve o conmueve, con mayor razón cuando trasgrede al sistema visual edificado hegemoníamente en los medios y el cine comercial que invade las pantallas y que legitima la exclusión, porque aún hay quienes piensan que “no todos los ecuatorianos tenemos cara de longos.”¹³

Al analizar las formas de representar la interculturalidad que muestran las obras, encontramos diversidad de enfoques, desde relaciones constructivas como la férrea amistad de unos pequeños (Malki y Jhony), la amistad y respeto entre adultos (Jhon y Jayli) o las relaciones de pareja que lograron amarse en primera instancia; más, también denuncian y congregan a la reflexión por los sentidos que entretejen: la dominación (Salvador y los trabajadores de la hacienda), la exclusión (el gobierno en pro de las mineras y contra las comunidades), la traición (Alicia entregando las fotografías de Sayri) (Esthela vendiendo a su gente), la incomprensión (Jayli y Sofía). Asimismo, en la autorrepresentación existen formas de “resarcimiento”: la venganza y/o justicia (Tayta Shiriko o Rumi) (Malki); la lucha por la reafirmación de sus formas de pensamiento (la defensa a la naturaleza y el territorio de *Killa y Paktara*) y el empoderamiento sobre su identidad y pertenencia (Sisa) (Cangamashi) (Sayri), entre otras narrativas que podemos vislumbrar afinando la mirada.

Para los Pueblos y Nacionalidades el hacer cine desde la autorrepresentación ha sido una lucha constante, como el reconocimiento mismo de sus derechos. El espacio escópico está en constante disputa, puesto que es ahí se producen sentidos y reproducen imaginarios sociales. Además, el cine como industria se ha convertido en mercancía al funcionar bajo las lógicas de la rentabilidad que puedan producir las películas. En este aspecto no se pretende determinar a las lógicas mercantiles como “malas” *per se*, sino se busca un equilibrio entre lo cultural -en este caso, enfocado en el arte cinematográfico- y lo económico para funcionar digna y correctamente. Hacer cine desde la minoría, desde

¹³ Palabras de la ex viceministra de Educación del Ecuador, Alexandra Cárdenas, en sus redes sociales (2022).

otras formas de producir y reproducir la realidad, creando rupturas y nuevos enfoques resulta enriquecedor para quien observa y para la sociedad que se nutre de la diversidad latente. Pero no hay que ser ingenuos, es necesario también contrarrestar el poder y las miradas dominantes: desde la educación, la política, las relaciones económicas, y más. Todos los cambios deben ser integrales, caso contrario, no afectan la estructura.

La identidad de los pueblos está en permanente construcción, cimentada en las raíces que la enriquecen y acoplándose permanentemente a los cambios que le circundan. Para los grupos sociales que representan las minorías étnicas, económicas, sexuales y más grupos excluidos históricamente, mantener y representar sus valores, creencias, estéticas, formas de organización y vida, entre otras, significa validar su misma existencia; más allá de la visibilización, luchar por ser parte de la toma de decisiones en la vida pública de las naciones. Es así que se han investido de una fuerza y resistencia ante un sistema económico y social que quiso desaparecerlos, acallarlos o hacerlos funcionales a sus paradigmas de mercantilización que prima en la lógica capitalista y neoliberal actual.

El cine kichwa tienen varios desafíos, entre ellos los que determina el desarrollo tecnológico de cada época, que van de la mano de las relaciones de poder que determinan su acceso y uso, así como la constante (auto) reflexión y (auto) crítica del horizonte planteado en lo material e ideológico. Cada sociedad genera sus procesos comunicativos inmersos en sus mediaciones simbólicas, en sus formas de ser/ver/hacer, enmarcadas dentro de cada contexto cultural, político, económico y social y la historicidad es fundamental para comprenderla.

La educación es otro aspecto preponderante en esa transformación, tanto en las primeras etapas y a lo largo de la vida mediante pedagogías con planes curriculares reflexivos sobre prácticas interculturales de convivencia respetuosa en búsqueda de la justicia social, así como la constante preparación de quienes han optado por ser comunicadores audiovisuales como portavoces de sus comunidades, más allá de lo técnico, ejercer una práctica comunicacional que aporte al entendimiento y acción conjunta entre miembros de sociedades diversas.

Las luchas sociales deben ser complementarias para crear las transformaciones integrales mencionadas, superando las particularidades que también son necesarias, más hay que encontrar horizontes comunes en pro de mejoras colectivas. La reestructuración del orden económico es factor clave en una sociedad más justa y equitativa. En este sentido, desde la comunicación, y específicamente el cine, congrega la conciencia de la

gente hacia miradas críticas sobre el sistema económico y social es gran aporte para esa demanda de mejores días.

La comprensión de los aportes de Occidente, es necesaria también, al igual que aprehender y difundir los *otros* saberes que fueron minimizados por los órdenes hegemónicos de cada época. Es fundamental abrir el entendimiento hacia las diferentes contribuciones que se han dado desde cada latitud, para en un diálogo de saberes optar por un camino más sólido que congregue lo mejor de cada conocimiento, discutir sus limitaciones y/o complementarlos de acuerdo a cada realidad. No se trata de caer en la falsa dicotomía de bueno/malo con las acepciones que pudieran inferirse: indígena/blanco-mestizo; pobre/rico; ancestralidad/modernidad; decolonial/occidental; etc. La invitación es a ampliar los horizontes de entendimiento entre las partes y optar por una trans e interdisciplinarietà en el estudio de los fenómenos sociales que como academia intentamos explicar, para transformar y emancipar, razón misma de las Ciencias Sociales.

La interculturalidad, más allá de una política de Estado como retórica -que debe pasar del discurso a la práctica-, es una interacción cotidiana, en este sentido, saber que depende de los encuentros concretos que se ejercen en cada espacio de los que se generarán acuerdos y disputas, más el objetivo sea dialogarlos en equidad. Hay que tener en cuenta que no solo es lo étnico, sino pensar adicionalmente en los ejes transversales, interseccionales¹⁴: raza, pobreza, género, edad, etc. Al hablar sobre comunicación y cine intercultural, es relevante el salir de sus fronteras, para encontrarse con la diversidad de miradas y crear ese vínculo común que nos abre la sensibilidad humana, la *sensibilidad lúcida*.

El momento del encuentro con la obra cinematográfica, sea a través de la gran o pequeña pantalla, es un momento en que nos dejamos llevar por la narración. Dependiendo la obra se lo logra en mayor o menor medida, y claro que la técnica tiene mucho que ver, pero más allá de eso, una historia bien contada puede envolver al espectador en ese momento que nos trastoca, muchas veces, desde lo más profundo del ser, activando esas fibras de lo sensible que puede provocar cambios profundos, no solo en el ver, sino en el pensar y el sentir.

¹⁴ Con este término se hace referencia a la noción de *interseccionalidad* presentado por Kimberlé Crenshaw y desarrollada por autoras como Patricia Hill Collins y Sirma Bilge que explica cómo los sistemas de opresión y dominación están sostenidos por la intersección de identidades sociales referentes a la raza, género, estatus social, etc.

Es como menciona Jesús Martín-Barbero en su teoría de las mediaciones, la relación no es causa-efecto, sino de mestizajes, en que el desafío es producir a través de los medios -en este caso, el cine-, como de las audiencias, rutas para crear nuevos entendimientos. Ese es el aporte fundamental de la tesis, avizorar no solo las formas de representación sino el fondo que da sentido a la necesidad de crear y mostrar mediante la pantalla -ahora en múltiples dispositivos- la existencia y valía de las culturas que “se negaron a ser vencidas”. A más de hablar del tema y darle la relevancia que merece, atraer la mirada hacia estos trabajos que con mucho esfuerzo se realizan desde sus lugares de enunciación, territorios, formas de pensar y más. Por supuesto, hay que ser críticos también y observar los puntos “débiles”, ya que son parte también del proceso, ni la condescendencia o el paternalismo son “ayuda” alguna.

El enfoque de esta tesis es comunicacional pero nutrido de otros ámbitos primordiales como los estudios culturales y la visualidad que permiten cimentarla. No se optó por aplicar un análisis visual estructurado como el semiótico, ya que se considera fundamental no separar la imagen de todos los componentes que le acompañan, así como del mensaje y el pensamiento propio de sus creadores, desde una mirada integral y no solo desde la exterioridad. En este caso la pretensión era adentrarse, escuchar y entender, debido a que estamos analizando las formas de autorrepresentación -enfocado a las relaciones interculturales-, es por ello que resulta necesario reflexionar sobre los propios componentes que circunscriben el mensaje, tanto los determinados desde la realización, como los que surgen de las dinámicas de creación y que van convirtiéndose en parte determinante de la historia. Uno de los pendientes que queda es el trabajo con la audiencia, para pensar más ampliamente las *mediaciones*. Quedan abiertas esa y otras ventanas para continuar explorando el extenso y complejo mundo del cine de Pueblos y Nacionalidades que está emprendiendo vuelo y que tiene mucho por hacer y mostrar.

Por último, pero sin sentenciar un final, porque el conocimiento está en perenne construcción y el cuestionamiento debe ser base de la edificación del *Ser*, hay que seguir trabajando desde los campos ontológicos, epistemológicos y praxeológicos de la comunicación, la visualidad y la interculturalidad como ejes transversales en busca de ese *communis+actio* como principio organizador de la vida, forjar comunidad y la formación de vínculos sociales sólidos que nos permitan mantenernos firmes, fuertes y unidos ante un sistema que mientras más nos separa, más nos debilita. Mirar y escuchar nos permite conocer, y así, acercarnos.

Lista de referencias

- Abril, Gonzalo. 2007. *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*. España: Síntesis.
- Acapana. 2022. “Acapana”. *Facebook*. Accedido agosto 1. <https://www.facebook.com/ACAPANA>.
- Altmann, Philipp. 2017. *Repensar la interculturalidad*. Editado por Jorge Gómez Rendón. Ensayo. Guayaquil, Ecuador: UArtes Ediciones.
- Bal, Mieke. 2016. *Tiempos trastornados: análisis, historias y políticas de la mirada*. Akal. España.
- Beltrán, Joaquín. 2015. *La interculturalidad*. Barcelona: Editorial UOC.
- Bilbeny, Norbert. 2012. *Ética intercultural*. Pozuelo de Alarcón: Plaza y Valdés.
- Certeau, Michel de. 2009. *La cultura en plural*. Traducido por Rogelio C Paredes. Buenos Aires: Nueva Vision.
- Champutiz, Eliana. 2021a. “Nuestro Cine”. *Ficwallmapu: Festival Internacional de Cine y las Artes Indígenas en Wallmapu*. octubre 4. <https://www.ficwallmapu.cl/2021/10/04/nuestro-cine/?fbclid=IwAR0DEyJ9B6q6YojnoQ64maObdJrd8ivwrvnag2o9yuRJJLifsEs1ZMPvGNaE>.
- . 2021b. Sinchi Warmikuna: Eliana Champutiz Sinchi Warmikuna. <https://www.facebook.com/sinchiwarmikuna/videos/215381074070799>.
- Constante, Soraya. 2017. “El quechua como idioma original de las películas”. *El País*, mayo 7. https://elpais.com/cultura/2017/05/07/actualidad/1494186786_368935.html.
- Córdova, Amalia. 2011. “Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina”. *Comunicación y medios*.
- Coryat, Diana, y Noah Zweig. 2019. “Nuevo cine ecuatoriano: pequeño, glocal y plurinacional”. *post(s)* 5 (1). doi:10.18272/post(s).v5i1.1592.
- Ficwallmapu. 2022. “Ficwallmapu”. Accedido mayo 7. <https://www.ficwallmapu.cl/>.
- Flores, Gabriel. 2020. “El nuevo instituto adjunto al Ministerio de Cultura comenzó a funcionar tras la fusión del ICCA y el IFAIC”, julio 10, sec. Cultura. <https://www.elcomercio.com/tendencias/nuevo-instituto-adjunto-ministerio-cultura.html>.

- Follari, Roberto. 2019. “¿Que Vuelva la Política al Análisis Comunicológico! (consecuencias operativas de la Epistemología aplicada)”. *Chasqui. Revista latinoamericana de comunicación*.
- Foster, Hal. 2001. *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal Ediciones.
- García Canclini, Néstor. 2001. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Nueva edición. Estado y sociedad 87. Buenos Aires: Paidós.
- Giroux, Henry A. 2020. *On Critical Pedagogy*. Gran Bretaña: Bloomsbury Academic.
- Grimson, Alejandro. 2001. *Interculturalidad y comunicación*. Enciclopedia latinoamericana de sociocultura y comunicación 7. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Gruzinski, Serge. 2012. *La guerra de las imágenes de Cristóbal Colón a Blade Runner (1942-2019)*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Hall, Stuart. 2010. *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Editado por Eduardo Restrepo. Lecturas contemporáneas 13. Bogotá: Instituto des Estudios Sociales y Culturales Pensar, Universidad Javeriana.
- Han, Byung-Chul. 2005. *Hiperculturalidad*. Traducido por Florencia Gaillour. Primera reimpression, 2018. Pensamiento Herder. Barcelona, España: Herder Editorial.
- Huachiqueo, Francisco. 2015. Entrevista Francisco Huichaqueo (KulMapu cap IV)VTR Chile. <https://www.youtube.com/watch?v=jcI54mXnQks>.
- IFCI. 2021. “II Convocatoria IFCI 2021: Producción de largometraje de ficción para Pueblos y Nacionalidades”. *Artes Visuales*. noviembre 30. <https://convocatoriascreatividad.gob.ec/artesaudiovisuales/linea-de-fomento-produccion-de-largometraje-de-ficcion-para-pueblos-y-nacionalidades/>.
- Imbaquingo, Miguel. 2021. “Tawna”. Facebook. *Tawna*. octubre 7. <https://www.facebook.com/tawnacine/posts/3105264006359842>.
- Kowii, Ariruma. 2014. “Visión cultural del mundo andino: el caso del pueblo Kichwa”. Informe de investigación. Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar.
- . 2019. “La fiesta sagrada de los Kichwa Runa”. *Boletín Informativo Spondylus*, Paper universitario, , 1–35.
- León, Christian. 2010. *Reinventando al otro: el documental indigenista en el Ecuador*. Quito: Consejo Nacional de Cinematografía.
- . 2015. “Regímenes de poder y tecnologías de la imagen, Foucault y los estudios visuales”. *post(s)* 1 (agosto). doi:10.18272/posts.v1i1.236.

- . 2016. “Video indígena, autoridad etnográfica y alter-antropología”. *Maguaré*.
- Lévinas, Emmanuel. 2000. *La Huella del otro*. México, D.F.: Taurus.
- Marks, Laura U. 2000. *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham: Duke University Press.
- Martín-Barbero, Jesús. 1987. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. GG mass media. México: Ediciones G. Gili.
- . 1998. “Pistas para entre-ver medios y mediaciones (prefacio)”. En *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, 5a. GG MassMedia. México: Editorial Gustavo Gili.
- 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.
- Mirada nativa. 2022. “Mirada Nativa: El cine indígena a su alcance”. Accedido mayo 6. <https://www.miradanativa.org/>.
- Mirzoeff, Nicholas. 2016. “El derecho a mirar”. Traducido por David Montero. *IC – Revista Científica de Información y Comunicación*, n° 13: 29–65.
- Mora, Pablo. 2015. *Poéticas de la resistencia: el video indígena en Colombia*. Colección Becas. Bogotá: Cinemateca Distrital.
- Muenala, Alberto. 2016. Alberto Muenala defiende el kichwa y la visión indígena desde el cine. *El Telégrafo*. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/septimodia/1/alberto-muenala-defiende-el-kichwa-y-la-vision-indigena-desde-el-cine>.
- , dir. 2017. *Killa*. Drama.
- . 2018. “Experiencias y propuestas audiovisuales desde los pueblos y nacionalidades del Ecuador. Casos de estudio: Rupai, Kinde y Selva Producciones”. Maestría, Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar. <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/6180/1/T2609-MEC-Muenala-Experiencias.pdf>.
- Muenala, Frida. 2021. Programa 5: Documentales y películas Los Temáticos FacebookLive.
- Muratorio, Blanca. 1994. *Imágenes e imagineros*. 1. ed. Serie Estudios-Antropología. Quito, Ecuador: FLACSO-Sede Ecuador.
- Myers, David G. 2012. *Exploring social psychology*. 6th ed. New York: McGraw-Hill.

- Orobitg, Gemma, ed. 2020. *Medios indígenas: teorías y experiencias de la comunicación indígena en América Latina*. Tiempo emulado : historia de América y España 71. Madrid : Frankfurt am Main: Iberoamericana ; Vervuert.
- Orozco, Guillermo. 2017. “De las mediaciones a los medios. Contribuciones de la obra de Martín-Barbero al estudio de los medios y sus procesos de recepción”. En *Mapas nocturnos: Diálogos con la obra de Jesús Martín Barbero*, editado por Rossana Reguillo y María Cristina Laverde Toscano, 91–101. Encuentros. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Pech Salvador, Cynthia, y Marta Rizo García. 2014. *Interculturalidad: miradas críticas*. Barcelona, España: Institut de la Comunicació.
- Pinxten, Rik, y Ghislain Verstraete. 2004. “Culturalidad, representación y autorepresentación”. *CIDOB d’Afers Internacionals*, Representaciones e interculturalidad, , 11–23.
- Poole, Deborah. 1997. *Vision, race, and modernity: a visual economy of the Andean image world*. Princeton studies in culture/power/history. Princeton, N.J: Princeton University Press.
- Rancière, Jacques. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Reyes, Hernán. 2019. “Comunicación en clave Decolonial. Apuntes críticos sobre una apuesta crítica emergente”. En *Investigación crítica de la comunicación en América Latina: Diálogos con la vertiente Mattelart*. Quito: Ciespal.
- Reza, José Luis. 2013. “Una mirada al cine indígena. Autorepresentación y el derecho a los medios audiovisuales”. En *Cinéma et politique*, editado por Francis Saint-Dizier, 122–29. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Rupai. 2022. “RUPAI Producciones”. Facebook. Accedido mayo 7. <https://www.facebook.com/rupaiproducciones>.
- Sodré, Muniz. 2014. *A ciência do comun, notas para o método comunicacional*. Petrópolis, Brasil: Vozes.
- Soether, Susanne, y Synne Bull. 2020. *Screen Space Reconfigured*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Soria, Sofia. 2014. “El «lado oscuro» del proyecto de interculturalidad-decolonialidad: notas críticas para una discusión”. *Tabula Rasa* 20: 41–64.
- Speranza, Graciela. 2019. “Visible / Invisible. Arte y cosmopolítica”. *Utopía y Praxis Latinoamericana* 24 (84): 87–96. doi:10.5281/ZENODO.2653173.

- Vidal Jiménez, Rafael. 2005. "Hermenéutica y transculturalidad. Propuesta conceptual para una deconstrucción del 'multiculturalismo' como ideología". *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences* 12 (2). <https://www.redalyc.org/pdf/181/18153295023.pdf>.
- Villanueva, Rosaura. 2015. "Audiencias indígenas". En *Poéticas de la Resistencia. El video indígena en Colombia*, 230. Bogotá: Cinemateca Distrital.
- Walsh, Catherine. 2007. "Interculturalidad y colonialidad del poder: Un pensamiento y posicionamiento 'otro' desde la diferencia colonial". En *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, editado por Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel. Biblioteca universitaria. Bogotá, D.C: Siglo del Hombre Editores: Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, IESCO-UC: Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar.
- . 2008. "interculturalidad, plurinacionalidad y decolonialidad: las insurgencias político-epistémicas de refundar el Estado". *Tabula Rasa*, n° 9: 131–52.
- Žižek, Slavoj. 1998. *Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*. Editado por Fredric Jameson. Espacios del saber 6. Buenos Aires: Paidós.