

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Maestría de Investigación en Género y Comunicación

**Auto-representación y prácticas audiovisuales de las mujeres indígenas
en ACAPANA**

Johanna Vanessa Aguilar Terán

Tutor: Christian Manuel León Mantilla

Quito, 2022



Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Johanna Vanessa Aguilar Terán, autora de la tesis intitulada “Auto-representación y prácticas audiovisuales de las mujeres indígenas en ACAPANA”, 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 Género y Comunicación en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

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

21 de octubre del 2022

Firma:

Resumen

Invisibilizadas, infrarepresentadas o hiperrepresentadas. De este modo eran representadas las personas de pueblos y nacionalidades, mediante el uso de narrativas que apelaban mostrar imágenes y videos donde lxs indígenas son mostradx desde el empobrecimiento, como personas con escaso nivel cultural y académico, salvajes, o buenxs salvajes o caricaturizadas. Estas representaciones estaban fundamentadas en el ideal de un Estado-Nación blanco-mestizo, elaboradas por varones de *ciencia* que retrataban la *realidad*. Es así que, la auto-representación a través de la comunicación y cine se convierte en una necesidad y herramienta política que *agarran* en sus manos las personas de los pueblos y nacionalidades del Ecuador. Pero ¿qué pasa con las mujeres indígenas? ¿cómo es su auto-presentación y sus prácticas audiovisuales? Esto es lo que abordo en el presente documento al analizar las experiencias Eliana Champutiz, Rocío Gómez, Patricia Yallico y Toa Guamán, compañeras de la Asociación de Creadores del Cine y el Audiovisual de Pueblos y Nacionalidades (ACAPANA). Así también los proyectos que han realizado, como son: los procesos formativos *Minka audiovisual*, *Muyuyucine* y el largometraje *Dolores*. Identifico que sus prácticas audiovisuales están atravesadas por su propia auto-representación desde las diversas realidades que componen sus vidas como: el ser mujeres, indígenas, madres, feministas o *warministas*, militantes, artistas, comunicadoras y realizadoras audiovisuales.

Palabras clave: mujeres indígenas, comunicación y cine de los pueblos y nacionalidades, prácticas audiovisuales, cine de mujeres, ACAPANA

Agradecimientos

Gratitud. La gratitud es una palabra que nos han enseñado desde pequeñxs, cuando nos decían reiteradamente: di por favor y gracias. Pero no se vuelve sentimiento hasta internalizarla. Es así que agradezco a toda mi familia. A Lupe Terán, mi madre, aunque suene cliché, por darme la vida, por ser acompañarme en cada momento, por poder cuestionar este sistema juntas. A Edgar Aguilar, mi padre por ser soporte en cada decisión de mi vida. También a Alfonso Aguilar, mi hermano por ser un compañero siempre. Sumo a Yadi y Danielita. Las presencias desde otros estados de la materia también me acompañan, Papá Carlitos, Mamá Antuquita (Cuquis) y Pelusita ¡gracias!

También a lxs compañerxs de la maestría, por permitir generar espacios de aprendizajes mutuos a través de sus voces y sus experiencias. Así mismo a cada docente.

Este trabajo no fuera posible sin las generosas palabras de Eliana, Patricia, Toa, Rocío. Mi gratitud y admiración a las compañeras y compañeros que sostienen la lucha con el discurso y la práctica, de la Asociación de Creadores del Cine y el Audiovisual de Pueblos y Nacionalidades (para quienes la integran y quienes renuniaron a este espacio), comunicadorxs, realizadorxs audiovisuales de los pueblos por permitirme(nos) compartir espacios, pensamientos, sentires.

Finalmente, también agradezco a Alicia Ortega por motivarme con sus clases a escribir reconociendo las voces de las compañeras y mi propia voz. Christian León, tutor de esta tesis, por la guía en este proceso.

Tabla de contenidos

Introducción.....	11
Capítulo primero: Mujeres indígenas, auto-representación y prácticas audiovisuales indígenas.....	15
1. ¿Frente o tras de cámaras? mujeres indígenas en la comunicación y cine	15
2. Comunicación contra hegemónica.....	21
2.1. Comunicación comunitaria, alternativa y popular	21
2.2. Comunicación y cine de pueblos y nacionalidades	22
2.3. Prácticas audiovisuales indígenas	25
2.4. Cine de mujeres y enfoque feminista	26
3. Representación y auto-representación	28
3.1. Representación	28
3.2. Representación en el audiovisual	28
3.3. Auto-representación	29
3.4. Auto-representación en el audiovisual	30
3.5. De la representación a la auto-representación	31
4. Contextos de luchas de las mujeres indígenas	33
4.1. Entronque patriarcal y capitalismo	33
4.2. División social y sexual del trabajo.....	34
4.3. Cosmovisiones andinas	35
4.4. Mujeres indígenas y resistencias	37
5. Apuntes metodológicos	38
Capítulo segundo: Auto-representación de mujeres indígenas en ACAPANA	43
1. Sobre la Asociación de Creadores del Cine y el Audiovisual de Pueblos y Nacionalidades (ACAPANA).....	43
2. Mujeres indígenas en ACAPANA.....	47
2.1. Sobre Patricia	48
2.2. Sobre Eliana	49
2.3. Sobre Toa	51
2.4. Sobre Rocío	53

3. Sentipensamos en torno a la auto-representación de las mujeres indígenas en las prácticas audiovisuales de ACAPANA	55
4. Cosmovisiones andinas, cosmoexistencias de las mujeres indígenas de ACAPANA.	60
Capítulo tercero: Participación y experiencias de las mujeres indígenas en prácticas audiovisuales en ACAPANA	65
1. Prácticas audiovisuales indígenas de ACAPANA.....	65
1.1. Partiendo de las ideas: sobre el territorio de la preproducción	68
1.2. Cuerpos, sentires, pensares a la obra: sobre el territorio de la producción ...	71
1.3. Momento de engranaje: sobre el territorio de la postproducción	73
1.4. De comunidad, en comunidad y más allá: sobre el territorio de la difusión .	74
2. Participaciones del equipo de ACAPANA ¿dónde están las mujeres indígenas en las prácticas audiovisuales?	76
3. Revalorización de las experiencias de las mujeres en las prácticas audiovisuales, caminos recorridos y caminos pendientes.....	80
Conclusiones.....	85
Obras citadas.....	89

Introducción

La representación es algo que llamó mi atención desde el pregrado. Identificar cómo somos plasmadas las personas en productos comunicacionales y si esto concuerda o no con algún fin, estrategia o “realidad”. Al pensar en qué quería investigar en esta maestría no tenía claro en qué centrarlo. Cada día aumentaba una problemática y tema diferente en una no muy pequeña lista en mi cuaderno. Hablé con mi mamá, hermano, pero no lograba elegir algo. Pensaba en qué sería bueno para el mundo, en contribuir y aportar algo nuevo. En una época en la que pensamos que todo está dicho ¿existe algo nuevo?

Una noche conversaba con Saúl Pulupa, quien en 2018 me invitó a ser parte del Departamento de Comunicación de la Comuna Llano Grande (DERCOM), quien me contó que para su trabajo de máster quiere hacer un largometraje basado en los cuentos de la Comuna Llano Grande. La Comuna es parte del Pueblo *Kitu Kara* en donde vivo ya 14 años, lugar donde aún se borda, se conversa, está viva una memoria ancestral, aunque no exenta de tensiones. Esa noche las palabras iban y venían. Yo le dije que quería hacer de todo, pero que me gustaría buscar la forma de dar cuenta de las cosas que hacen las comuneras. Siempre se ha visibilizado el trabajo de los varones que han formado parte de procesos políticos, sociales, económicos y culturales. Pero me cuestionaba sobre cuál sería el componente comunicacional. Pensé en el DERCOM, pero al ser trabajo voluntario tampoco pude aterrizarlo.

En una de las entrevistas de Chawpi Comunicación Alternativa, proyecto del DERCOM, participaron Patricia Yallico y Kvrvf Nawel para conversar acerca del empoderamiento audiovisual de las Nacionalidades y Pueblos Indígenas, Afroecuatorianos y Montubios de Ecuador, producción audiovisual, cultura e identidad y la formación de nuevos realizadores. Esto me marcó y también pensé en mi propia participación en los proyectos comunicacionales por lo que decidí tomar como referencia a ACAPANA para analizar cómo se auto-representan las mujeres indígenas y cómo son y visibilizan sus prácticas audiovisuales; porque muchas veces yo estaba únicamente frente a cámaras, no atrás de ellas para vivir la experiencia de manejar equipos. Pero, a la vez también estaba encargada de configurar la consola de radio, conectar uno a uno los

micrófonos, probar sonido. Nuestras formas de participar en la comunicación son diversas, por lo que considero necesario abordar este trabajo desde estos pensamientos.

Además, la normativa a nivel internacional y local establecen ya en una primera instancia el derecho de las mujeres pertenecientes a pueblos y nacionalidades a comunicarse, a usar los medios de comunicación para expresarse. En Ecuador la Ley Orgánica de Comunicación (LOC) en los artículos 10 y 14 establece que “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” (2013); el 25 de mayo del 2021 el presidente Guillermo Lasso mediante decreto derogó el Reglamento de la mencionada Ley, pero no exenta de que esta esté aún vigente pues la nueva propuesta de Ley aún no ha sido debatida en la Asamblea Nacional.

Es por este motivo que se debe velar por el cumplimiento de los derechos humanos de todas las personas y más aún de quienes sufren históricamente de constantes opresiones en este sistema patriarcal, como lo son las mujeres indígenas que son víctimas de triple opresión: por género, clase, etnia o nacionalidad (Lagarde 2003) y a esto sumo una cuarta que es su lengua. Aunque el Ecuador es, de acuerdo a la Constitución, un país intercultural y multicultural es algo que en la realidad no se observa, no se enseña el Kichwa siendo una lengua mayoritaria en el país, hablada por alrededor de 900 000 personas (Garcés 2020), y son reducidas, por tanto, en las producciones audiovisuales que se producen en las diferentes lenguas de los Pueblos y Nacionalidades ecuatorianas.

Existen trabajos investigativos y audiovisuales desde diferentes aristas que están vinculadas de cierto modo con el campo de esta investigación, y algunos de estos realizados desde personas pertenecientes a los pueblos y nacionalidades. Sin embargo, parto de que “los procesos de producción, circulación, recepción y uso social del video indígena vienen siendo estudiados en el contexto de la antropología, la comunicación y los estudios culturales” (León Mantilla 2015, 14) esto debido a que los dispositivos tecnológicos fueron utilizados en un inicio por antropólogos para medir, ubicar y clasificar a las personas. En este sentido se dieron las primeras investigaciones y luego tomaron una postura a favor de cambiar la visión de los pueblos y nacionalidades como mero objeto a sujetos y sujetas productores/as de sus propios relatos y por lo tanto de los respectivos sentidos.

Es así que, este documento está integrado de tres capítulos con sus respectivos acápite. En el primero consta un acercamiento a comprender desde dónde se sitúan las

prácticas audiovisuales indígenas, inicio al hablar de *comunicación contrahegemónica*, luego de comunicación y cines de los pueblos y nacionalidades y prácticas audiovisuales. Continúo plasmando ideas en torno a la representación en el audiovisual y el paso a la auto-representación. Luego, abordo una sección para comprender el contexto histórico, social, cultural en el que estas prácticas empezaron a desarrollarse en Abya-Yala (América Latina), las participaciones de las mujeres en procesos de luchas sociales. Y cierro con los apuntes metodológicos que guiaron este trabajo.

Auto-representación de mujeres indígenas en ACAPANA es el título del segundo capítulo, donde hago una contextualización de la Asociación de Creadores del Cine y el Audiovisual de Pueblos y Nacionalidades (ACAPANA), acercándome a los relatos de vida de Patricia Yallico, Eliana Champutiz, Toa Guamán y Rocío Gómez, a las formas de representar y auto-representarse, sentipensando basada en sus experiencias y productos cinematográficos que han trabajado en ACAPANA.

Con esto, en el tercer capítulo denominado *Sobre los procesos de participación de las mujeres indígenas en prácticas audiovisuales en ACAPANA*, recapitulamos las experiencias, voces de las compañeras para pensar en cómo participan cada una de ellas en la comunicación y el cine de pueblos y nacionalidades, y sus quehaceres en las prácticas audiovisuales. Finalmente, las conclusiones de este trabajo muestran huellas del camino que transitamos para la realización de este trabajo.

Capítulo primero

Mujeres indígenas, auto-representación y prácticas audiovisuales indígenas

1. ¿Frente o tras de cámaras? mujeres indígenas en la comunicación y cine

¿Qué películas hemos visto *acerca de* indígenas? ¿Cuántas *sobre* mujeres indígenas? ¿Qué roles cumplen las mujeres indígenas en estas películas? ¿Cómo son representadas? ¿Cuántas de ellas son dirigidas por mujeres? Y ¿Cuántas por mujeres indígenas? seguramente con estas interrogantes, al igual que yo cuando me las planteé, miró al techo, a un lado, al otro en búsqueda de respuestas.

Inicio entonces con estas preguntas que buscan que pensemos acerca de qué hemos visto, leído, entendido, aprendido o desaprendido. Ante estos cuestionamientos, la respuesta más común es que las mujeres indígenas son representadas como *caseritas* o *Marías*, relegadas a labores domésticas o comerciales, mientras que al pensar en mujeres indígenas directoras y realizadoras de cine es menor aún nuestro alcance de conocimientos. Es así que resulta imperativo cuestionarnos(me), acercarnos(me), conocer y visibilizar estas diversas realidades, teniendo en cuenta que la comunicación, el audiovisual, se constituyen en una *escuela de aprendizajes* según propone Cristina Peñarín (1995) y por tanto, construyen o deconstruyen subjetividades, roles de género, estereotipos que forman parte de nuestros marcos referenciales.

Las mujeres, y sobre todo las mujeres indígenas, hemos sido históricamente discriminadas, relegadas al lugar del *otro*, seres invisibilizados en la historia, la misma que ha sido escrita por varones. Las diferentes opresiones, como efecto del patriarcado y entronque patriarcal (Guzmán Arroyo 2019; Paredes 2014; Cabnal 2010; Gargallo Celentani 2014; Moore Torres 2018), las vivimos en todos los ámbitos: sociales, culturales, políticos, económicos, pero son las mujeres racializadas, las mujeres indígenas, quienes lo viven de manera diferenciada y aún más profunda. Estas violencias simbólicas se producen mediante diversos mecanismos de exclusión, discriminación, estigmatización que son “camino puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento” (Bourdieu 2000, 12); de este modo se naturaliza su existencia continua sobre nuestros cuerpos y nuestras realidades.

Ahí se convierte en estructural la división social y sexual del trabajo. También vinculada con patrones socioculturales de asignación de roles y espacios que resultan dicotómicos y antagónicos como: activo - pasiva, público - privado o doméstico, producción - reproducción, fuerza - debilidad. Estos como parte de un proceso de construcción histórica que ha buscado la esencialización y naturalización de estos patrones. Donde se confiere por tanto, al hombre todas las asignaciones de la primera variable, en el ámbito de lo público y productivo; mientras que las mujeres somos relegadas al trabajo reproductivo, doméstico, al trabajo no asalariado en el ámbito privado y doméstico (Bourdieu 2000; Alfaro Reyes et al. 2017; Gargallo Celentani 2014; Lagarde 2003).

El mundo de la producción audiovisual no está exento de esta realidad. Las tecnologías visuales, de la información y comunicación (TIC) estaban en manos de *hombres de ciencia*, quienes bajo discursos científicos las utilizaban para medir, clasificar y ubicar a las personas bajo esta misma lógica antagónica, para señalar a lxs sujetxs subalternxs. Construyendo de este modo, narrativas sobre las personas indígenas de manera caricaturizada, cuando no invisibilizada. En este sentido varixs autorxs detallan a manera cronológica que las primeras producciones audiovisuales que hablaban *sobre* las personas indígenas tenían carácter antropológico y etnográfico, las cuales, realizadas por no indígenas, plasman a indígenas como personas estigmatizadas, infantilizadas que necesitan ser tuteladas (Romero 2011; Torres Idrovo 2021; Luzuriaga 2021; León 2017, 2015, 2006).

En 1971 la Primera Declaración de Barbados: Por la Liberación del Indígena se constituye en una manifestación donde se señala, aunque era algo ya conocido, que la antropología ha sido utilizada como un instrumento a favor de la discriminación. La misma que ha servido para fomentar el dominio colonial y que es necesario cambiar esta visión y comprometerse con procesos de liberación de las sociedades históricamente dominadas (Bartolomé et al. 1971). De este modo, desde las décadas de los 70 y 80 se empieza a evidenciar un trabajo a favor de mostrar imágenes diversas, representaciones de indígenas ya no como un mero objeto de estudio para la ciencia, sino que pasarían a ser valoradxs como sujetxs con capacidades de generar sus propios sentidos y por tanto de cuestionar aquellos establecidos.

En una sociedad dinámica y cambiante, las luchas y procesos reivindicativos sociales, liderados por movimientos indígenas en América Latina (Figuroa Romero 2020; Prieto et al. 2010; Simbaña 2020) abren el paso a que se generen cambios. Donde

se entiende que “la construcción de la identidad genérica y política de las mujeres indígenas es relacional y producto de la praxis de resistencia, y diálogos con actores y aliados en procesos de lucha concretos” (Figueroa Romero 2020, 107). Este escenario permite entender la emergencia de una suerte de apropiación de las TIC, para el registro visual y audiovisual de todos estos eventos. No sin comprender que las tecnologías han sido diseñadas “exclusivamente para nombrar el mundo, son las tecnologías que nos dejan decir al mundo en nuestros propios términos” (Rodríguez 2010, 11). Esto es posible mediante procesos de transferencias de tecnologías y apropiaciones de las mismas.

Sin embargo, en los procesos comunicativos se evidencia que las mujeres participan de actividades feminizadas, “principalmente actividades detrás de las cámaras, reforzando los estereotipos de género en el que las mujeres son ‘más aptas’ para ocupar espacios laborales asociados con la organización y administración (producción), la belleza (área de maquillaje) o la moda (vestuario)” (Yépez Mosquera 2021, 17). Por lo que tampoco son ellas quienes cuentan sus propias historias, sino que igual que antes de la transferencia de tecnologías, son otros quienes las cuentan, mientras se siguen sosteniendo y reproduciendo roles de género.

En este marco se conforman experiencias individuales, colectivas y organizativas en torno a la producción audiovisual que buscan contar diversas narrativas, las cuales den cuenta de las acciones y participaciones de las personas indígenas. Estas apuestas por apropiarse de las tecnologías, de contar desde sus propias voces se configuran como formas de visibilización que logran mediante la comunicación, cine, prácticas audiovisuales indígenas “contribuir a la subversión del modelo de apreciación cinematográfica” (Seguí 2020, 35) donde históricamente las mujeres y grupos subalternos han sido expulsados y relegados como sostiene que la apuesta de Isabel Seguí (2020) al analizar el caso del Grupo Ukamau en Bolivia.

Tal es el caso de la Asociación de Creadores del Cine y el Audiovisual de Pueblos y Nacionalidades (ACAPANA) creada en 2018. ACAPANA “trabaja por el empoderamiento, creación, fortalecimiento, impulso y difusión del cine y el audiovisual de las Nacionalidades y Pueblos Indígenas, Afroecuatorianos y Montubios de Ecuador” (ACAPANA 2022). Varias personas se han sumado al equipo, desde sus inicios y para efectos de esta pesquisa he considerado trabajar en conjunto con cuatro mujeres y un varón que conforman la asociación: Eliana Champutiz, Patricia Yallico, Rocío Gómez, Toa Guamán y Kvrvf Nawel. La pregunta que guiará esta investigación es ¿cómo es la

auto-representación y las prácticas audiovisuales de las mujeres indígenas en ACAPANA?

Con este texto busco aportar en la visibilización y el reconocimiento del trabajo de Patricia, Toa, Rocío y Eliana. Mujeres que, desde sus diversas formas de organización, de resistencia, de maternar, de ser y estar en este mundo, toman las tecnologías para contar sus propias historias.

De este modo el objetivo general de esta tesis es analizar la auto-representación y prácticas audiovisuales de las mujeres indígenas en la Asociación de Creadores del Cine y Audiovisual de Pueblos y Nacionalidades de Ecuador (ACAPANA). Por consiguiente, de manera específica analizo los elementos del contexto histórico, social, cultural en el que se inscriben las prácticas audiovisuales indígenas. También como otro de los objetivos me planteo identificar las formas de auto-representación de las mujeres indígenas en las prácticas audiovisuales de ACAPANA, lo que me llevó también a indagar la participación y experiencias en las prácticas audiovisuales de las mujeres indígenas de ACAPANA.

Con todo esto en mente, es necesario hacer un acercamiento a lo que se ha investigado, tejido, construido con relación al tema que hoy me convoca en esta tesis. Considero a la comunicación como un constructo social (Fuentes Navarro 2015), donde se generan y disputan sentidos, por lo que este acercamiento al estado de la cuestión está ubicado de manera interdisciplinaria con miradas en los campos de género, feminismos (o *warminismo* [Champutiz 2022, entrevista personal]), comunicación y cine. Teniendo en cuenta que mi tema de pesquisa es la auto-representación y prácticas audiovisuales de mujeres indígenas en la Asociación de Creadores del Cine y el Audiovisual de Pueblos y Nacionalidades (ACAPANA).

Para Daniela Palma Ávila (2017), la autorrepresentación en el campo de lo visual se vincula con la autodeterminación y autodefinición en un sentido político, también práctico que

permite crear imaginarios históricos, identitarios y culturales propios; replantear un lugar en el mundo... arroja una mirada horizontal y de apropiación de los medios de producción y reproducción con el fin de lograr una reconfiguración práctico-discursiva de los contenidos, del orden simbólico, en el agenciamiento de la producción del significado del propio sujeto representado respecto a sí mismo (Palma Ávila 2017, 51).

De este modo vincula con la premisa de la identidad, como una opción de tomar las tecnologías para producir auto-representaciones que sean una apuesta por la liberación

de los imaginarios que se han creado *desde afuera* con representaciones de indígenas incivilizadxs.

De manera similar, Jeroen van der Zalm (2006) identifica la complejidad de los procesos de auto-representación a través del análisis del trabajo fotográfico de Pedro Hernández Guzmán, indígena tzeltal de Tenejapa en el Estado mexicano de Chiapas. Al caracterizar su fotografía argumenta que “no sólo ha sido fortalecido una tradición local, sino también va definiendo y profundizando una identidad individual. Los dos procesos son complementarios y nos muestran que una ‘circulación local del conocimiento’ a través de los medios audiovisuales sí puede funcionar” (Zalm 2006, 111). El autor indica que los audiovisuales de no ser afectados por la mercantilización, son una ventana para la auto-representación que da cuenta de posibilidades de “combinar sus propios orígenes con los numerosos aspectos de la modernidad” (2006, 94).

Al hablar del cine comunitario, este se presenta como una propuesta donde las propias comunidades construyen narrativas basadas en la interpelación de las realidades que les atraviesan en los campos cultural, social, político, económico. Con relación a las desventajas que surgen al hacer cine comunitario, frente a la industria de cine comercial, Alfonso Gumucio (2014) identifica cuestiones vinculadas a la propia industria cinematográfica que tiende a menoscabar al documental como forma narrativa de contar *otras* temáticas y la existencia de una estructura que privilegia producciones comerciales de larga duración.

Asimismo, se configuran apuestas alternas a las agendas hegemónicas como: el manifiesto Rasquache de cineastas chicanxs, desde finales de 1960; el cine imperfecto en 1969 en Cuba; en 1971 el Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular; el Dogme95 en 1995; el pluginmanifiesto escrito por Ana Kronschnabl y lanzado en 2001, como una apuesta por el cine web, donde se utilicen estas tecnologías como un nuevo medio; el cine guerrilla y el cine pobre. Todas estas experiencias se configuran como apuestas de resistencia al cine hegemónico, hollywoodense; en oposición al individualismo; con convencimientos de cambiar el mundo, no especifica el uso de uno u otro género cinematográfico; comprometidas con las realidades del pueblo, para trabajar por la desalienación del pueblo oprimido.

Con respecto al proceso de auto-representarse y pensar más allá del cine comunitario Alberto Muenala (2018), cineasta kichwa, identifica las propuestas que están haciendo los realizadores audiovisuales del país, mediante un estudio de caso de Rupai, al norte; Kinde, en Quito y Selva Producciones, desde Sarayacu en la Amazonía. En este

trabajo identifica la importancia de avanzar en el proceso del audiovisual intercultural como un camino en el proceso decolonial y de auto representación para el fortalecimiento identitario, con el aporte que esto significa para el conocimiento de la cosmoexistencia milenaria de los pueblos y nacionalidades.

Del mismo modo, en un ejercicio autoetnográfico Rocío Gómez (2017), sostiene, en un trabajo inédito de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), que las formas de producción colectivas y comunitarias caracterizan el cine de los pueblos y nacionalidades, tras analizar desde la diversidad de miradas que implica su conexión con su objeto de estudio la Corporación de productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos (CORPANP). Y hace también un acercamiento a producciones de realizadorxs audiovisuales indígenas y experiencias organizativas en la costa, sierra y amazonía.

Por otro lado, Toa Guamán (2022) cuenta su experiencia planteando nuevas miradas femeninas en el cine y audiovisual hecho por realizadorxs indígenas. Parte de su punto de enunciación como madre, realizadora audiovisual, mujer, indígena, y analiza los cortometrajes producidos en uno de los proyectos de ACAPANA: *Minka* audiovisual. Aquí expresa que para ella y con base a un trabajo autoetnográfico la autorepresentación es un derecho, al que acceden los pueblos originarios como un ejercicio de contar historias más apegadas a sus realidades, y que en estos ejercicios identificó violencias que se generaron hacia el equipo de producción, como hacia las actrices.

En suma, he podido constatar que existen trabajos que dan cuenta del cine y comunicación de los pueblos y nacionalidades, de sus procesos de producción, de las motivaciones, que se fundamentan los diversos contextos, de modo que hay producciones en defensa del territorio, de las sabidurías, de las memorias y oralidades. Los trabajos investigativos son cualitativos y han sido guiados con métodos etnográficos y autobiográficos, donde se analiza de manera sociosemiótica los resultados de estos procesos de producción. Por lo que esta pesquisa busca contribuir en este mismo campo, ahora con un enfoque feminista y crítico de género, donde pueda revitalizar las experiencias de las compañeras comunicadoras y realizadoras audiovisuales al auto-representarse en las prácticas audiovisuales indígenas.

Con el objetivo claro me propongo detallar conceptos y categorías que guiarán mi trabajo mediante tres secciones: la primera para hablar sobre comunicación contrahegemónica, cine y prácticas audiovisuales indígenas y cine de mujeres. Una siguiente sección sobre la representación y el paso a la auto-representación en el

audiovisual. Y finalmente, una tercera parte donde abordaré a manera contextual el entronque patriarcal, propuesto desde los feminismos comunitarios, división social y sexual del trabajo, mundo y mujeres indígenas.

2. Comunicación contrahegemónica

2.1. Comunicación comunitaria, alternativa y popular

Comunicar es parte esencial de nuestra vida, desde que nacemos buscamos formas de comunicar lo que sentimos, queremos y necesitamos. No es posible no comunicar, es uno de los axiomas de Paul Watzlawick. Entiendo a la comunicación como la “práctica de producción de sentidos sujeta a normas, condiciones y hábitos culturales, es decir, no naturales ni inmutables, sino en todos los casos y en cualquier circunstancia, fruto de un cierto desarrollo histórico-social que tampoco es neutro” (Mata 1996, 67). En América Latina se concibe en concordancia con lo alternativo como formas de comunicar que están en contra o en oposición a los grandes grupos de poder mediático, de origen comercial y que responden al sistema capitalista y neoliberal (Mata 1981, 2011; Rodríguez Marino y Navarro Nicoletti 2020; Cerbino 2018). Es así, que permite interpelar espacios, dimensiones de: poder, palabra, representaciones y auto-representaciones.

La comunicación es un constructo social donde se genera producción social de sentido sobre la producción social de sentido (Fuentes Navarro 2015). De la que forman parte las personas involucradas en el proceso de producción y también quienes reciben los mensajes de los productos comunicacionales. En este sentido las comunicaciones popular, alternativa y comunitaria son “prácticas diversas (contra hegemónicas, libres, populares, comunitarias, independientes), creando nuevos medios para enfrentar la manipulación ejercida por los grandes conglomerados mediáticos, que hegemonizan la producción y distribución de información y significados” (Sel 2009, 14). Al colocar la vida y los tejidos comunitarios que la sostienen al centro de sus reflexiones y acciones se configuran entonces como proyectos políticos.

Al hacer alusión a estas categorías o tipos de comunicación, pienso en el tránsito de hacer comunicación *sobre* y *con* las personas, esta idea de dar voz a quiénes no tienen voz, o la posibilidad de pensar en las múltiples voces que puedan participar de sistemas de comunicaciones más juntos o democratizados como planteaba el Informe MacBride (1980). Así también, la comunicación para el desarrollo fue mutando poco a poco.

Cristina Mata (Mata 2011) y Clemencia Rodríguez (2022) hablan de comunicación para el cambio social que busque transformaciones radicales en los accesos a las tecnologías, en las formas de ideas procesos comunicacionales, también relacionado con quienes son las personas que acceden a los mismos.

2.2. Comunicación y cine de pueblos y nacionalidades

Los trabajos audiovisuales, pensando más allá de solo el producto final, realizados por personas indígenas a nivel de Abya-Yala han tenido diferentes definiciones basadas en sus propios procesos de producción, capacitación, enseñanzas, por lo que identificar una sola definición limitaría su heterogeneidad (León 2015; Möller González 2018a; León 2017). La Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI) define que “el cine y video indígena intenta utilizar esta poderosa herramienta para fomentar la auto-expresión y fortalecer el desarrollo real de los pueblos indígenas” (Córdoba 2011, 86).

La comunicación y cine desde los pueblos y nacionalidades se configura como una herramienta política “se ha vuelto una necesidad de comunicación, es un medio legítimo para significar la diversidad cultural, una herramienta que permite socializar la palabra y visibilizar las imágenes, los símbolos y la lengua de los pueblos, elementos necesarios para fortalecer y contribuir a la trascendencia de los pueblos originarios” (Gómez Semanate 2014, 33). Pero también de resistencia cultural, en cuanto “rompe estereotipos [...], se expresa en una lengua minorizada y usa la ficción en forma subversiva” (Castells 2003, 51). Es en estas formas de trabajo donde la comunidad junta esfuerzos que permiten producciones de manera horizontal, el equipo “se apropia de herramientas audiovisuales para auto-representarse y visibilizar sus realidades” (El Churo 2022).

En un principio, y como dice el título de la tesis, la idea de este trabajo era hablar acerca de las prácticas audiovisuales indígenas. Sin embargo, mientras identificaba este acercamiento teórico, Patricia Yallico, integrante de ACAPANA me invitó a formar parte del Encuentro de cine y comunicación de los pueblos y nacionalidades indígenas, afros y montubios¹ (2022). Y una de las aristas de la discusión fue precisamente si existe un cine

¹ Este evento se realizó el 30 de marzo y 01 de abril del 2022 en la Universidad Andina Simón Bolívar y en un ojo de agua en Colinas del Norte. Reunió a más de 40 personas de pueblos y nacionalidades

indígena o cómo se podrían llamar sus trabajos. Se produjeron varios comentarios con las personas que asistimos, pero resuenan en mi mente las palabras de Eliana Champutiz (2022) del pueblo Pasto, quien hacía una metáfora con un paraguas:

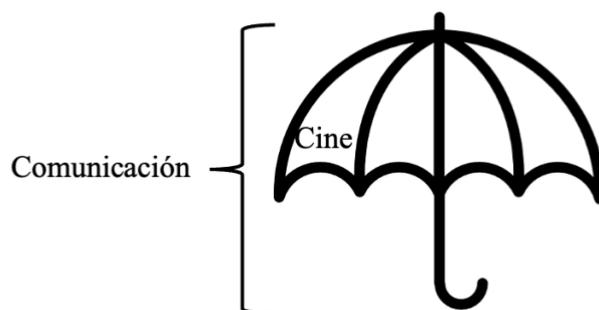


Figura 1: Metáfora sobre comunicación y cine de pueblos y nacionalidades.

Fuente: Encuentro de cine y comunicación de los pueblos y nacionalidades indígenas, afros y montubios (2022).

Elaboración propia.

Para de este modo expresar que el amplio campo de la comunicación comprende al quehacer audiovisual, el cine y estas son parte de las actividades que realizan los pueblos y nacionalidades indígenas, afros y montubios. Esto lleva a pensar de manera concatenada los quehaceres en comunicación, más no de manera aislada². Tiempo después, en una conversación con Eliana durante el rodaje de *Dolores*, ella comenta que “el paraguas es como esto que también podría traducirse en un abrazo, ¿qué abrazas? Abrazas la comunicación, abrazas la producción audiovisual y yo también decía hay que abrazar el tema de género” (Eliana Champutiz 2022, entrevista personal).

Para comprender este paraguas y la vinculación entre comunicación y cine, retomo lo que plantea Morales (2017) donde concibe al cine como un medio de comunicación social, una vía para transmitir mensajes. Y destaca la importancia de este vínculo por ser una vía educativa eficiente, como también menciona Peñamarín (1995). Así, la comunicación utiliza canales: escritos, visuales, radiales, audiovisuales, ahora hipermediales como soportes. Con fines culturales, educativos, informativos y/o de entretenimiento.

También, como parte de este evento, se planteó la idea de que, si los trabajos realizados por las personas pertenecientes a los pueblos y nacionalidades se configuran como formas de hacer comunicación comunitaria, alternativa y una de las respuestas se

de la Amazonía y Sierra ecuatorianas a propósito del lanzamiento del 14° Festival internacional de cine y comunicación de los pueblos indígenas organizado por CLACPI.

² Durante este encuentro no se habló de lo que representan las otras *patitas* del paraguas.

orientó a mencionar que estas propuestas categóricas parten de estudios académicos que no suelen ser propios de los pueblos y nacionalidades por lo que se hace necesario repensar lo comunitario.

Ahora bien, ¿qué es cine? de manera sencilla cuando hablamos de cine, hablamos de una secuencia de imágenes en movimiento, estas están sincronizadas con acciones y sonidos. El cine tiene un lenguaje cinematográfico, que deviene del desplazamiento que se genera al pensar en peculiaridades de las artes, y que “no se reduce a lo específicamente cinematográfico” (Millán Moncayo 1992, 183) como planos, movimientos de cámara, ya que incluye todo lo que es externo a este, como la iluminación, diseño, decoraciones, vestimenta, maquillaje, música, efectos de sonidos, etc. que deben ser entendidos en conjunto y en interacción. Esto sin olvidar también los procesos que se generan tanto de producción, como preproducción, producción y postproducción, como las dinámicas sociales al momento de su ejecución.

Eliana, al conversar mientras almorzábamos con más compañeras en uno de los días del rodaje de *Dolores*, se hacía y nos hacía las siguientes preguntas que buscan ir más allá de una visión purista

¿Qué es el cine indígena? ¿Es solamente cuando tienes en el equipo, en las cabezas de equipo indígenas? ¿Por qué la historia es indígena? ¿Es por qué los actores son indígenas? Yo siento que esa también es una variable que está en construcción. Para mí, se habla de un cine indígena cuando la historia, el punto de vista desde el cual se cuenta es de un pueblo y luego tienes cabezas de equipo [...] en el montaje ¿necesitas alguien que sea runa o no? Lo ves súper técnico, pero yo digo ¡sí! El montaje de ley tiene que ser alguien de pueblos indígenas, porque sino, vos puedes llegar con un guión, unas tomas y toda la vaina y al momento de montaje alguien hace algo que te puede terminar vaciando de contenido. (Eliana Champutiz 2022, entrevista personal)

Es así que este cine de los pueblos y nacionalidades se concibe también como una herramienta política, de lucha, de interpelación, de desestabilización a escenarios de cine industrial hegemónico. En el 2019, a propósito de los 30 años del Cine de Pueblos y Nacionalidades de Ecuador, ACAPANA organizó el Cine foro *¿El Cine o los Cines del Ecuador?* donde Rocío comentó “las historias nuestras empiezan a resurgir y a retomar esa imagen para darle un nuevo sentido, un nuevo sentido no sólo para los otros, no solo en el objetivo de que el resto de la sociedad nos conozca y nos reconozca, sino una imagen para que nosotros mismos nos sintamos, nos reconozcamos” (ACAPANA 2019). Mientras que sobre la industrialización Rocío agregó que es un tema que le preocupa, por cuanto dentro de las discusiones y sus experiencias no es algo prioritario, o no es un objetivo principal “mientras para los otros, siento poner ese término, sino que está bien

para diferenciar eso, lo importante es seguir contando sus historias y hacer que las salas se llenen para que haya buena taquilla, para nosotros es importante que la gente conozca qué seguimos aquí” (ACAPANA 2019).

2.3. Prácticas audiovisuales indígenas

Habiendo aclarado las formas de concebir la comunicación y cine de pueblos y nacionalidades, me acerco a las prácticas audiovisuales, donde identifico como necesario pensar más allá de una definición inalterable de los quehaceres audiovisuales de los pueblos y nacionalidades. Ya que en el Encuentro que comentaba unas líneas arriba, también se considera como un proceso en construcción. Así, que las prácticas audiovisuales indígenas “tienen la virtud de referirse a los usos sociales y culturales de las tecnologías de la comunicación más que a los medios mismos” (León 2015, 14).

Christian León (2017) hace una revisión sobre los conceptos que se han trabajado en torno al video indígena para plantear una re-conceptualización de las prácticas audiovisuales indígenas a partir de analizar los trabajos de Alberto Muenala y Amaru Cholango. De este modo identifica que parte de marcar distanciamiento de posturas esencialistas o romantizadas, visibilizando la autoría, sin desconocer procesos colectivos, pensando en una revitalización de memorias, saberes, sabidurías, “reivindican el trabajo de auto-representación desde la cosmovisión andina como mecanismo de descolonización del audiovisual y del arte contemporáneo” (83). Las prácticas audiovisuales indígenas “están construidas desde un lugar de enunciación estructurado por conocimientos, epistemologías, cosmovisiones y espiritualidades indígenas en diálogo local, nacional o transnacionales con otras culturas” (84).

Al hablar de prácticas, y más aún de aquellas propias en el mundo indígena, no puedo dejar de pensar también en la misma capacidad de agencia, de poder hacer o *ruray* como uno de los fundamentos, pilares, aristas de la cosmovisión andina que no se puede entender por separado del *ushuay*, *yachay* y *munay*, como mencionaré más adelante.

Pero también, entiendo estas prácticas audiovisuales indígenas como un campo ampliado que no remite únicamente al producto final *per se*, sino que considere e incluya todas las formas en las que se pueda usar el audiovisual, pero también los procesos de producción como la misma ideación, parte de la preproducción, producción, y la postproducción y para este caso también los proyectos de formación que genera ACAPANA. En esta misma línea, como plantea Kuhn (1991) también considero dos

cosas “las condiciones materiales de producción tanto en lo que respecta a la financiación como a la tecnología empleada, y, por otra parte, las relaciones de producción: la forma en que trabajan juntos los realizadores de películas y con sus actores para producir películas” (194).

2.4. Cine de mujeres y enfoque feminista

Pensar en estas dos aristas: condiciones materiales y relaciones de producción, me llevan sin duda a pensar en el poder, en las relaciones asimétricas de poder a las que hemos estado históricamente sujetas las mujeres. Considerando que las tecnologías visuales estaban en manos de varones de ciencia, ¿dónde estaban las mujeres? ¿acaso en pantalla o detrás de ella? (Seguí 2020) o cómo se preguntan Kuhn (1991), Millán (1992), Fregoso (2016) ¿existe un anticine femenino o feminista? ¿existe un cine de mujeres? ¿existe una estética cinematográfica femenina?

Así como no hay un acuerdo sobre lo que es hacer cine desde los pueblos y nacionalidades, tampoco lo hay para identificar una única apuesta por un cine de mujeres. Así, tampoco si existe o no una escritura femenina o feminista, una producción audiovisual que sea hecha por mujeres y tampoco si existe una relación con interpelaciones feministas o solo femeninas, y “resulta de hecho imposible formular prescripciones universales o absolutas sobre características formales” (Kuhn 1991, 27).

Es así que, Annette Kuhn (1991) plantea un *anti-cine feminista* como el hacer cinematográfico que desafía las formas hegemónicas, dominantes y clásicas de hacer cine y propone otras. Estas otras formas deben ser comprendidas desde la vinculación del texto, contexto, condiciones de producción y recepción. Y que “no es simplemente un problema de los textos o de ‘forma y contenido’” (189).

Fregoso (2016) cuenta su experiencia en 1990 en el Encuentro de cineastas y videastas mexicanas, chicanas, puertorriqueñas titulado *Cruzando Fronteras* y aclara que fruto del mismo surgieron varias discusiones, en torno a las lógicas geopolíticas, industriales, coloniales, también acerca del cine o mirada de mujeres. En el mencionado encuentro no se acordó una definición, pero las participantes coincidieron en que las mujeres han *luchado* por abrirse caminos mediante “otras maneras de organizar el mundo cinematográfico que tomen en cuenta otras identidades que superan el “Estado-nación”, donde en medio de “un sistema de relaciones, contradicciones, desfases, cambios y continuidades” (9).

Millán (1992) considera que al hablar de *lo femenino* hay una polivalencia que no es posible negar. Esta debe ser considerada “no como un programa o canon a seguir sino como un proceso liberador que pasa por la autoconciencia de las elecciones. Solo a partir de esa responsabilidad del autor/autora sería posible signar de manera más deliberada el producto” (186). Es esta autoconciencia que a su vez me permite hablar de auto-representación desde las diversas identidades femeninas, alejándose de una “noción unívoca de mujer (y de paso, de varón)” (Millán 1999, 34).

Son estas distinciones y posturas que me permiten pensar y sentir en torno a la conexión entre cine y feminismos. Pues ha sido desde estos espacios sociales desde los cuáles se han cuestionado las formas de representar a las mujeres en el cine, en el producto final, pero también en los roles que cumplen al momento de producir. Esto es lo que permite dar paso a diversos modos de representaciones, de no ser así, de permanecer los textos, los relatos, la producción en manos de *hombres blancos* no sería posible pensar en transformaciones, aunque reconociendo que tampoco esto represente totalmente una garantía.

De manera que, desde los diversos feminismos se busca interpelar estos espacios en donde las producciones se realizan en este sistema que es el resultado de un entronque patriarcal. Kuhn (1991) plantea, sin alinearse a un cierto feminismo, la apuesta por una teoría feminista del cine que permita hacer producir y analizar para “dejar al desnudo simplemente los procesos mediante los cuales opera en las películas, un análisis textual feminista puede llevar a cabo la deconstrucción de la ideología del patriarcado” (95). Quien además comprende al feminismo bien como una posición teórica o como una apuesta metodológica, esta primera es la que me interesa puesto que da cuenta de la toma de postura, de ser conscientes de un lugar de enunciación para hacer visible lo invisible.

Otra cuestión que dejan en consideración las autoras es que el hablar de un cine femenino puede caer en una visión binaria, incluso siendo una de las cosas que cuestiona. Pues se mantiene en este paradigma de considerar que existen solo modos o formas masculinas y femeninas como si existieran de forma natural. O como si al hablar de lo femenino no existieran en esta misma categoría *otras diferencias* por lo que es necesario considerarlo de manera interseccional, como propone Kimberlé Crenshaw (1991) al analizar las formas en las que interactúan las categorías de raza y género en las mujeres negras y es utilizada también otras formas de interseccionalidad, como un “método para pensar más allá de análisis basados en un eje singular, el más allá del modelo binario de conceptualizar la raza como separada de género, como separada de clase, de sexualidad,

etc.” (Fregoso 2016, 11). Coinciden también en que es necesario cuestionar los roles de la mirada, y las formas de placer visual que se generan en los procesos de producción cinematográfica en la que se ha configurado al cuerpo femenino como un objeto a ser visto y cosificado por la mirada masculina (Mulvey 2001).

3. Representación y auto-representación

3.1. Representación

La representación es objeto de pesquisa desde los estudios culturales, comprender su nexo con la cultura no siempre resulta una tarea sencilla. Se la puede definir como un “proceso a través del cual se pone en formas concretas (es decir, diferentes significantes) un concepto ideológico abstracto [...] es el proceso social de significar en todos los sistemas de significación disponibles: habla, escritura, prensa, video, cine, etc.” (O’Sullivan et al. 1997, 307) entendida también como práctica de significación y significativa que utiliza el lenguaje para decir, contar algo y generar sentidos (Hall 1997).

Existen, de acuerdo con la propuesta de Hall (1997), tres teorías de representación: la reflectiva, la intencional y la constructivista. La primera, trata de una mimesis de la realidad; mientras que la segunda, la posibilidad del emisor de generar una representación que tenga un sentido único e intencional, y una tercera perspectiva constructivista, donde son las personas las que construyen sentidos, ya que el mundo por sí mismo no porta significados sino que le son otorgados.

Francesco Casetti y Federico Di Chio (1991) plantean que la representación tiene por sobre todo la función de sustitución, que “viene a significar, por un lado, la puesta en marcha de una reproducción, la predisposición de un relato, y por otro la reproducción y el relato mismos” (121). Y justamente esta permite construir la diferencia, definir e identificar aquello que entendemos como *alteridad* ya que esta tarea de suplantar es una práctica arbitraria. (Guarné Cabello 2004).

3.2. Representación en el audiovisual

Ahora bien, al aterrizar en el mundo del audiovisual, este término de la representación se puede considerar como un portador de variedad de significados, por lo que Casetti y Di Chio (1991) plantean que existen ambigüedades, en una primera

instancia con relación a si hablamos del *proceso* o *producto*, y en una segunda, a la *reproducción* o *producción* de realidades en el audiovisual.

Para dar cuenta del “mundo representado” (Casetti y Di Chio 1991, 138) es necesario comprender la relación que se genera entre los niveles de representación y las etapas productivas: contenidos, que está ligada con la puesta en escena; modalidades, vinculada con la puesta en cuadro y la tercera, nexos que se relaciona con la puesta en serie. Estas a su vez se derivan en tres formas o regímenes de la representación en el cine: analogía absoluta, analogía negada y analogía construida. Las cuales tienen semejanza con las teorías de representación que plantea Hall (1997).

Es así que esta práctica en el mundo del audiovisual da cuenta de una intervención externa. Más aún cuando hablamos de producción *acerca* de pueblos y nacionalidades donde los trabajos cinematográficos busquen plasmar realidades donde se evidencian estos tres escenarios: no existe una intervención sobre la representación y por tanto, son fieles retratos de las realidades; intencionalmente se genera una omisión y manipulación sobre las realidades, o aquellas que buscan un balance entre las dos anteriores, se construyen representaciones que sean más atractivas o estéticas.

Estas son visibles cuando se reproducen estereotipos que sumen a las personas pertenecientes a pueblos y nacionalidades en un plano lastimero. Las representaciones que abundan se basan en historias que no van más allá de mostrar el empobrecimiento histórico y el despojo al que han estado sometidas o también la servidumbre, delincuencia. O por otro lado, el extremo de ridiculizar a lo indígena sobre exponiendo narrativas con el uso inadecuado de vestimenta, lengua, contextos, o incluso donde actores o actrices son personas no indígenas que *actúan* como tal.

3.3. Auto-representación

Si la representación es poner algo en lugar de algo, entonces implica que una persona externa está realizando esta acción. Para esto utiliza las diferentes formas de lenguajes cuyo fin último es generar sentidos. La auto-representación no está exenta de esta definición, sino que implica una suerte de giro subjetivo, de la posibilidad de que se puedan construir representaciones donde predomina la primera persona. Esto es posible en un escenario y contextos contemporáneos donde somos testigxs de “la crisis de los grandes relatos, la emergencia de las pequeñas historias explicada por el posmodernismo, el fin de las utopías colectivas, la creciente visibilidad de la vida privada, el efecto

democratizador de las tecnologías que permitió que muchos sujetos puedan autoexpresarse” (León 2019, 137)

El prefijo auto significa *por sí mismo*, por lo que se liga a la posibilidad de que los procesos de significación que son representados sean elaborados por las mismas personas representadas o al menos aquellas que pertenecen a los mismos grupos sociales con quienes cuáles se trabaja. De este modo podemos hablar de autobiografías, retratos, que ponen en el centro del discurso y como persona creadora al *yo* como una apuesta por la autoexpresión.

En el contexto de los pueblos y nacionalidades indígenas, afro y montubios al hablar de lo visual, de las fotografías también se entiende como la posibilidad de presentar una apuesta con la que al hacer una lectura sea posible “la liberación del indígena del lugar en el que se lo ha imaginado durante muchos años”(Palma Ávila 2017, 50). Siendo este lugar aquel que construye imaginarios de personas de nivel académico, cultural y profesional escaso, personas relegadas.

3.4. Auto-representación en el audiovisual

Teniendo en cuenta estos acercamientos al definir la auto-representación, recuerdo que como parte del Encuentro de cine y comunicación de los pueblos y nacionalidades indígenas, afros y montubios (2022) se propuso armar grupos de trabajo, de discusión y debate para conversar en torno a algunos temas. Uno de estos temas fue la disyuntiva sobre *¿cómo nos ven? ¿cómo nos vemos?* preguntas que llevaron a que conversáramos sobre películas que se han realizado *sobre* las personas pertenecientes a pueblos y nacionalidades y otras que han sido hechas por ellas mismas, esto da pie a pensar en este paso, la auto-representación.

Las representaciones clásicas en la industria del audiovisual han representado a las personas de pueblos y nacionalidades, como lo contaba antes, como personas estigmatizadas, sumidas en el empobrecimiento, bárbaras, pre-modernas, salvajes. Por lo cual, la auto-representación es fundamental al hablar de comunicación y cine de pueblos y nacionalidades, es la posibilidad de construir relatos, discursos, historias que superen estas visiones, por tanto en contra de las mismas. Y más aún cuando hablamos de las representaciones de las mujeres indígenas y de la posibilidad de que sean ellas quienes lo cuenten. Ya que “en una sociedad sexista, las mujeres no poseen un lenguaje propio y están, por tanto, alienadas con respecto a las formas de expresión culturalmente

dominantes” (Kuhn 1991, 179) y aunque Kuhn (1991) no habla propiamente de una auto-representación, plantea la posibilidad de que con las políticas feministas interpelando este escenario se plantee un lenguaje propio.

La auto-representación es considerada por Toa Gumán como un derecho donde las personas indígenas “se muestran cómo quieren ser vistos, rompiendo con los estereotipos que anclan a los indígenas al campo, a la ignorancia, y la barbarie” (Guamán 2022, 29). Toa es una mujer indígena, cineasta, productora audiovisual. Es desde este posicionamiento, desde su lugar de enunciación, donde también indica que esta posibilidad de auto-representarse es dar un paso al costado de la visión como objetos de estudio antropológico al que han sido relegadas las personas de pueblos y nacionalidades para *agarrar* y protagonizar el cine y el video desde sus propias perspectivas. Este proceso entonces “formula la evidente división en las posibilidades de representar a una cultura: por ojos endémicos y por ojos extranjeros” (Zalm 2006, 95).

En el Encuentro de cine y comunicación de los pueblos y nacionalidades indígenas, afros y montubios (2022) se dijo que los procesos de auto-representación en la comunicación y cine de los pueblos y nacionalidades dan cuenta de las reivindicaciones de identidades y con ello de las existencias, memorias, saberes. También vista con dos posibilidades, como una postura política, un enunciamiento de autodeterminación que adoptan las personas pertenecientes a pueblos y nacionalidades “que se construye desde lo cultural, y dos, como una forma de interacción e intercambio con otras formas de representación” (Möller González 2013, 88).

Con todo esto en mente es importante considerar estos procesos de producción, procesos en la comunicación y cine de pueblos y nacionalidades como formas alternativas, políticas y contrahegemónicas de contar diversas historias que parten desde sus saberes, sentires, pensares, experiencias de vida que atraviesan, en este caso, a las mujeres indígenas. Este como una forma de auto-representarse, de contar desde sus voces en formatos audiovisuales y que es posible en todo caso por un afán de alejarse de las analogías negada o construida que plantean Casetti y Di Chio (1991) para que las representaciones tengan un carácter fidedigno de sus realidades y pienso que no solo en el producto final, sino en el proceso mismo de la producción.

3.5. De la representación a la auto-representación

A los planteamientos que anteceden sumemos también que los procesos sociales, la apropiación de tecnologías y una crisis de la representación antropológica (Möller González 2018b) dan paso a entender la construcción de una auto-representación por parte de personas pertenecientes a pueblos y nacionalidades. Este proceso de transición “también está estrechamente ligada a la problemática de la identidad pues, el cine y el video pueden ser consideradas como plataformas de ‘reconocimiento’” (Torres 2012, 47). Instancias en las que las mujeres indígenas desde sus propias voces, y en cuestionamiento también al ideal de objetividad, pueden contar sus sentires, pensares, subjetividades, sus identidades, cosmovisiones y cosmoexistencias.

¿Por qué este tránsito es importante?, si representar es producir sentidos, es necesario cuestionarnos(me) quiénes son las personas que los están creando y sobre/con quiénes lo están haciendo. Y si acaso estas personas representadas tienen o no la posibilidad de hacer lo mismo. En este proceso se ponen en juego, o por decirlo mejor en video, relaciones de poder hegemónicas que son expresadas en el audiovisual y lo que muestran son realidades que resultan *no propias*.

Es así que el hecho de que las personas pertenecientes a pueblos y nacionalidades puedan/quieran/luchen por *levantarse en cámaras* hace que estas se conviertan en *agentes* de sus propias representaciones, dando cuenta de este giro subjetivo que se genera. Es entonces la posibilidad de romper lógicas exógenas en búsqueda de una representación “más comprometida con la realidad. En esta línea de reflexión, el estereotipo colonial del indígena vendría a ser un instrumento de dominación que distorsiona la realidad, y que forzosamente es impuesto desde afuera. De acuerdo a esta lógica, la representación desde adentro se acercaría más a lo veraz” (Möller González 2013, 78).

Este ejercicio también se concibe como necesario un hacer político, identitario Yauri Mauenala al analizar en el caso de realizadores audiovisuales de Otavalo

El crecimiento de prácticas audiovisuales agenciadas por realizadores otavaleños se inscribe dentro de emergentes procesos de autorepresentación que mediante permanentes tensiones y negociaciones buscan afirmar su especificidad étnica, recreando, creando e imaginando de forma autónoma argumentos narrativos atravesados por profundos sentimientos y posicionamientos ideológicos de resistencia y reivindicación cultural. (Muenala Vega 2016, 13–14)

Dando cuenta que este paso de la representación a la auto-representación, aunque no está exento de pugnas y presiones, es necesario en concordancia con procesos de resistencia históricos en los cuales están inmersos los pueblos y nacionalidades, sin decir que sea esta la única temática a la que recurren al hacer cine.

4. Contextos de luchas de las mujeres indígenas

Estos cambios en las formas de representar no son resultado de un sistema que a beneplácito del mismo permita que se generen estos procesos, sino que se inserta en un contexto que estructural e históricamente ha ejercido poder sobre las vidas de las personas subalternizadas, sobre disidencias sexo genéricas, mujeres, cuerpos femeninos y feminizados, quienes han levantado sus voces, cuerpos, su ser completo para expresarse, luchar, abrirse trechas aunque estas aún tengan caminos por recorrer y más aún en el caso de mujeres indígenas quienes experimentan en sus cuerpos aún más opresiones.

4.1. Entronque patriarcal y capitalismo

En Abya-Yala (o América Latina) el año 1492 marca la colonización. El patriarcado toma nuevas formas y se refuerza. Esto no quiere decir, indican desde los feminismos comunitarios, que antes no existían formas de dominación que se ejercían sobre las mujeres. Este es un patriarcado original, premoderno, precolonial o de baja intensidad (Cabnal 2010; Paredes 2014; Guzmán Arroyo 2019; Gargallo Celentani 2014; Segato 2016). Ambos, el patriarcado original y el occidental, generan un “entronque patriarcal” (Gargallo Celentani 2014; Cabnal 2010; Paredes 2014; Guzmán Arroyo 2019). El cual es entendido como “‘el sistema’ de todas las opresiones y que opera articulando estas opresiones sobre el cuerpo de las mujeres, y, desde estos cuerpos las reproduce en la humanidad y la naturaleza, justificando las guerras, la violencia y la depredación de la naturaleza” (Guzmán Arroyo 2019, 54). Y que, de manera interseccional, pesa aún más sobre los cuerpos de las mujeres indígenas, quienes viven doble y triple opresión por motivos de género, clase, etnia (Lagarde 2003)

Además, es a raíz de este hecho histórico, la colonización, que el capitalismo se configura como modelo de producción y como orden social histórico de acumulación originaria. Es así que se suma también a las opresiones que determinan el lugar del *otro*, se pauperiza a la clase trabajadora, se devalúa el trabajo *femenino* (Federici 2010), donde

la burguesía declaró la “familia” como un territorio privado, en contraste con la esfera “pública” de la actividad política y económica. La burguesía primero apartó a “sus” mujeres de esta esfera pública y las encerró en sus acogedores “hogares” desde los cuales

no podían interferir en las políticas belicosas, lucrativas ni en el politiquero de los hombres. (Mies 2019, 201).

En la década de 1970 se produce una crisis del capitalismo, que abre camino al neoliberalismo que se transforma ya no solo como una forma económica, sino también ideológica y se instaura sobre ejercicios de desmantelamientos de lo público mediante privatizaciones, altos niveles de endeudamiento, firmas de acuerdos económicos exorbitantes con entidades como el Fondo Monetario Internacional o el Banco Mundial, también el despojo y apropiación por parte de empresas extranjeras con fines extractivistas de la tierra, es decir “subordinar todas y cada una de las formas de vida y de conocimiento a la lógica del mercado” (Federici 2018, 244).

4.2. División social y sexual del trabajo

¿Qué pasa por nuestra (mi) mente cuando pensamos en las actividades laborales que realizan las personas que viven en una misma casa? ¿qué es lo que hacen dentro y fuera de ella? ¿quiénes realizan tareas que impliquen fuerza? y ¿quiénes aquellas que están vinculadas con los cuidados? la mayor parte de las respuestas están orientadas a pensar de manera binaria y antagónica. Es decir, dentro de casa las personas que ejercen un rol femenino son quienes realizan tareas de cuidados, independientemente de que también realice otras actividades remuneradas; y lo contrario sería con aquellas que cumplen un rol masculino. Esta configuración histórica de la división social y sexual del trabajo ha permitido la acumulación de capital originaria y a escala internacional (Mies 2019; Federici 2010, 2018; Gargallo Celentani 2014; Lagarde 2003) que se sostiene bajo las premisas del trabajo precarizado, mal remunerado y con extenuantes jornadas de trabajo que oprime a las mujeres.

Esta forma de concebir las actividades da cuenta de la división sexual del trabajo es de carácter estructural ya que “está directamente relacionada con los patrones socioculturales” (Alfaro Reyes et al. 2017, 44). Aquellos que son entendidos por nuestros marcos de referencia, los cuales se forman por la ideología dominante, se aprenden y/o desaprenden en los vínculos y acciones que desarrollamos en cada área de nuestras vidas. Estos roles de género, han estado vinculados con “la posesión y con la carencia de cualidades físicas, intelectuales, emocionales, y con destrezas específicas para cada sexo” (Lagarde 2003, 113).

Lo que me convoca, tras plasmar estos pensamientos, a propósito de esta investigación es pensar en las divisiones de trabajo en la comunicación y cine de pueblos y nacionalidades, en las prácticas audiovisuales indígenas. Como contaba al inicio de este capítulo, las mujeres usualmente están vinculadas a actividades que tienen que ver con la de logística, coordinación, producción de campo, administración o decorativas y cosméticas, mientras que los hombres en las áreas de producción general, de dirección de fotografía, de sonido; sin embargo, aún en este escenario es posible avizorar cambios que resultan de las luchas de las mujeres, mujeres indígenas, realizadoras que se han tomado las tecnologías, las narrativas para disputar el lugar de lo público que les ha sido negado.

4.3. Cosmovisiones andinas

Proponerme hablar del mundo indígena, como si fuera uno solo, que está claramente definido e inmutable me resulta complejo. Desde mi ser mujer mestiza, encariñada y autodeterminada como parte del pueblo *Kitu Kara* que habita en la Comuna Llano Grande de mismo pueblos, he aprendido y desaprendido muchas cosas como parte de procesos formativos, vivenciales y profesionales, por lo que en esta sección hago un acercamiento a algunas ideas, sin por ello decir que es la totalidad de la cosmovisión andina.

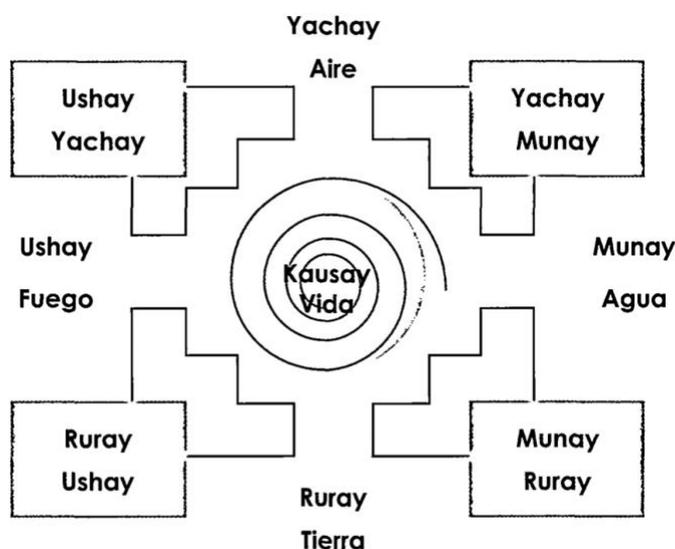
El *Sumak Kawsay* es una propuesta social, epistémica, política, ideológica indígena que se configura en cuestionamiento al ideal de progreso y desarrollo occidental y eurocéntrico. Está basado en la inclusión, respeto a la diversidad, “es un paradigma ancestral que establece sus raíces en la categoría de cosmovisión de los pueblos andinos que plantean la vida en plenitud, entendida en un equilibrio magnífico y sublime de lo espiritual y material tanto en lo interno como externo de la comunidad” (Cabnal 2010, 17). La misma que, entendida política y socialmente, “es la vida misma, una mezcla de quehacer y voluntades políticas que significan cambios para que no le falte el pan del día a la gente, y para que no haya esas desigualdades sociales” (Chancoso 2010, 453–54). Es así que implica pensar en todo lo que habita en la Pachamama, así como en el equilibrio con “todos los demás elementos de la pacha (espacio-tiempo), la cual que incluye a los demás seres, animales, plantas, minerales, astros, espíritus y divinidades” (Lalander y Cuestas-Caza 2017, 34).

Se rige por cuatro principios como prácticas comunitarias que dan cuenta de las relaciones humanidad - naturaleza. El primero de estos es la *relacionalidad* que hace

alusión a esta posibilidad de que todo está vinculado, “en base a la primordialidad de esta estructura relacional, los entes particulares se constituyen como ‘entes’” (Estermann 2006, 126). La *correspondencia* va más allá de la comprensión de una mera vinculación entre causa - efecto, sino que “incluye nexos relacionales de tipo cualitativo, simbólico, celebrativo, ritual y afectivo” (Estermann 2006, 138).

Ningún ente existe por sí mismo es lo que identifica al principio de la *complementariedad*, usualmente se ha considerado de manera dual (hombre-mujer) lo cual “perpetúa la opresión de las mujeres en su relación heterosexual con la naturaleza” (Cabnal 2010, 16). Y finalmente, la *reciprocidad* donde “las y los actores/as (humanos/as, naturales, divinos/as) establecen una ‘justicia cósmica’ como normatividad subyacente a las múltiples relaciones existentes. Por eso, la base del principio de reciprocidad es el orden cósmico (y su relacionalidad fundamental) como un sistema armonioso y equilibrado de relaciones” (Estermann 2006, 147).

Estos se
el agua, aire, so
muestra en la in



mentos que son
er como se

Figura 2: *chakana* andina, centros del saber y cuatro elementos.
Fuente y elaboración: Universidad Intercultural Amawtay Wasi (2004).

La *chakana* o cruz andina es un símbolo que recoge todas las sabidurías y saberes indígenas, es un “mapa cósmico que muestra los misterios y la complejidad de la alteridad en el bioverso, que los ancestrales amawtas descifraron leyendo las estrellas; y geoméricamente se refiere a un punto de encuentro cuatripartito, formado por cuatro

cuadrantes, en los que se expresa la relacionalidad del todo” (Guerrero Arias 2016, 289). Donde *ushuay* hace referencia al poder, *yachay* al saber, *munay* al querer y *ruray* al hacer, estos centros del saber no pueden entenderse por separado, así como tampoco toda esta propuesta y apuesta indígena.

4.4. Mujeres indígenas y resistencias

Aquí me acerco, al igual que al hablar de la cosmovisión andina, entendiendo que al hablar de las mujeres indígenas parto de comprender que no se trata de un conjunto homogéneo, ni como personas pasivas, sino como sujetas políticas. Las últimas décadas del siglo XX en Abya-Yala estuvieron marcadas por agitación social, luchas reivindicativas, pero no solo aquí sino también a nivel mundial (Pequeño Bueno 2009; Simbaña 2020). Los movimientos indígenas “emplazados desde la arena política pública, demandaron el reconocimiento y valorización de su identidad étnica y exigieron sus derechos económicos, sociales y políticos” (Pequeño Bueno 2009, 9).

Es en este contexto que, entre las décadas de los 70 y 80 se forjaron luchas desde los movimientos indígenas en contra de políticas neoliberales, por derechos a la tierra, al agua, por la educación intercultural bilingüe, por reconocimiento de sus identidades. Identidades que a raíz de representaciones, no solo en el campo audiovisual, sino sobre todo social, de un Estado-Nación querían ser borradas. Esto abre camino para que en mayo de 1990 se diera uno de los levantamientos sociales más simbólicos, a propósito también de los 500 años de resistencia de la colonización española, la toma de la Iglesia de Santo Domingo, pero también de las calles, plazas (Simbaña 2020). De este modo posicionando y constituyendo al sujeto y la sujeta indígena como personas políticas, organizadas, con capacidad de auto-representarse y por tanto, siendo parte del país.

Estos procesos sociales permiten la visibilización de las mujeres indígenas cuyos roles en estos no son de acompañantes, sino que son actoras, organizadoras de los levantamientos, “están ligadas a la lucha de sus pueblos en primer plano y a una secuencial toma de conciencia sobre la especificidad de su condición de mujeres, de tal manera que aportan a la reflexión sobre las barreras que limitan la presencia de mujeres lideresas en espacios claves del quehacer organizativo indígena” (Figuroa Romero 2020, 104). También estos se convierten en espacios para “cuestionar de manera más abierta las desigualdades que viven en sus organizaciones” (Pequeño Bueno 2009, 54), interpelando espacios de mayor participación en esferas públicas y políticas. Su agencia en estos

procesos también ha sido el liderar mediaciones con las fuerzas del orden, en miras de resoluciones de conflictos.

El 2008 es el año que marcó un hito en el reconocimiento de las existencias de personas indígenas, afro, montubias, en la Asamblea Constituyente que dio paso a la actual Constitución donde se establece en el Artículo 1 que el Ecuador es un Estado *intercultural y plurinacional*. Este hecho no estuvo libre de presiones, demandas, luchas reivindicativas desde diversos sectores ante un contexto económico, político, social e internacional que era adverso. Y así mismo, esto no representa que todo esté listo o menos aún dicho, todavía quedan caminos pendientes al hablar de interculturalidad.

En todo caso, no cabe duda que hay un camino que las mujeres indígenas han recorrido y luchado, han puesto el cuerpo para lograr el reconocimiento de derechos que les corresponden, como por ejemplo, a la autodeterminación y a la comunicación. Durante el segundo día del Encuentro de comunicación y cine de pueblos y nacionalidades (2022) en el ojo de agua, tras cerrar presentaciones artísticas, se dijo que la comunicación y cine de los pueblos y nacionalidades está en proceso, pero que esto no debía considerarse un limitante o excusa, sino que se ha construido y se sigue haciendo en torno a este campo de trabajo. Es así que ahora me propongo acercarme a ACAPANA como una propuesta organizativa resultado de un trabajo de años con una “historia bastante grande en esta búsqueda de auto-representarnos dirían los leídos, empezar a contarnos nosotros mismos, empezar nosotros mismos a contar nuestras historias desde nuestras miradas, desde nuestros espacios y comunidades, pero también desde esta práctica más colectiva, más comunitaria, más de la *minka*” (Gómez, 2022).

5. Apuntes metodológicos

Al momento de definir el abordaje metodológico no pude evitar preguntarme algunas cuestiones, como: ¿Desde dónde escribo? ¿Con quiénes lo hago? ¿Cómo me acerco a esas personas? ¿Cómo escucho? ¿Cómo observo? ¿Cómo analizo? ¿Cómo lo hago alejándome de los paradigmas positivistas que únicamente hacen sentir lejano y cosificado al *objeto* de estudio? Y en un esfuerzo por responder algunas de las dudas, menciono que lo hago desde este mi lugar del dilema y la contradicción, de las certezas y las confusiones, de los cuestionamientos y propuestas. Desde mi ser mestiza, encariñada y autodeterminada como parte del pueblo *Kitu Kara* sintiéndome parte de todos lados,

porque como dijo Francesca Gargallo “...las fronteras son asesinas”³ y mi interés no es limitarlas. Lo hago desde la Comuna Llano Grande, pueblo *Kitu Kara* y lugar que habito con Lupe, mi madre, Alfonso mi hermano y Pelusita, mi compañía perruna que ahora está con nosotrxs desde otro estado de la materia. Escribo también desde mi proceso de formación académica como comunicadora social.

De tal manera, no soy, ni escribo en solitario. En este sentido la estrategia metodológica la planteo desde metodologías cualitativas, donde pretendo hacer un ejercicio de producción horizontal de conocimientos (PHC) (Corona Berkin y Kaltmeier 2012; Corona Berkin 2020, 2019). Enlazo, además, este trabajo a dos de las líneas de investigación de la maestría de género y comunicación de la Universidad Andina Simón Bolívar: patrones culturales, significación; y la segunda, agencia política de mujeres y de diversidades sexo/genéricas en los medios de comunicación y representación. Esto desde una epistemología, metodologías y métodos feministas donde le apuesto a considerar a las mujeres como agentes de conocimientos y que se configura como una vindicación de sus trabajos, donde como investigadora estoy inmersa en un contexto compartido (Harding 1998; Castañeda 2019; Castañeda 2008)

Donde me es importante situar que

La PHC parte de que el conocimiento es valioso cuando construido entre varios saberes, de forma interdisciplinaria e intersubjetiva y en diálogo, logra entender los fragmentos de la realidad imposibles de acceder con una sola visión del mundo. Transformar el conocimiento, construir un tercer texto con la participación horizontal de todas las voces, es la forma de validar la PHC. (Corona Berkin 2020, 7:22)

Considero que esto es posible en la medida en la que se cuestiona la posición de la persona que investiga. Castañeda (2019) identifica las perspectivas actuales de la investigación feminista, este trabajo está fundamentado en las dos primeras, la primera donde soy parte del proceso investigativo “reconociendo también a las personas con quienes se lleva a cabo la investigación como sujetos que poseen conocimientos distintos [y la segunda plantea ser] el resultado de relaciones previas de colaboración entre quien investiga y algún grupo, colectivo u organización social” (21). Orientada a una investigación participativa y la ejecuté en los espacios los que las compañeras y compañeros de ACAPANA me permitieron estar, hacer y acompañar como: el Encuentro

³ La frase completa es “La calle es de quien la camina, las fronteras son asesinas”. Conocí de Francesca hace unos 8 meses. Esta frase la vi por primera vez en su blog y tras su muerte recuerdo haberla encontrado muchísimo en redes sociales, bordada sobre tela blanca, adornada con flores, enmarcada en un tambor y plasmada en una fotografía quizás para que este medio haga lo suyo y sus palabras perduren.

de comunicación y cine de pueblos y nacionalidades (2022), cine-foro en la Casa de las Culturas (2022), casting, ensayo general, reunión de trabajo y rodaje del largometraje *Dolores*; también en marchas feministas y de mujeres y en el Festival Zarelia, en estos dos últimos hemos coincidido.

Este caminar es entonces multimetodológico (Castañeda 2008). El levantamiento de la información la realizo mediante fichas bibliográficas, registros en audio, fotografía, video y diario de campo. Inicio con procesos de revisión bibliográfica y documental con fuentes primarias y secundarias, revisión rigurosa de material digital, informes, artículos, tesis de maestría y doctorado, documentos gráficos como afiches y fotografías, hemerografía y documentos orales/audiovisuales como eventos, cine-foro, entrevistas.

La observación, por tanto, es parte esencial. La observación participante es considerada como una de las técnicas de investigación en el campo etnográficas que dan cuenta de un proceso de interacción social profunda entre la persona que realiza la investigación y aquellas con las cuáles lo está haciendo, permiten construir familiaridades, comprensión y conocimientos (Guber 2011).

Las entrevistas semiestructuradas y a profundidad, así como las conversas *informales*, como técnicas orales, son parte fundamental. Las considero como ejercicios dialógicos, de “escucha consciente, política y activa de la otra como productora de saber” (Medina Martín 2019, 119), donde la escucha es clave para no eliminar las subjetividades y experiencias de las compañeras. Carlos Lenkersdorf (2008) reflexiona sobre esto, con base a sus experiencias con las personas maya-tojolabales y expresa que es problemático ya que no nos forman para *recibir* (información, historias, saberes...), incluso el recibir nos puede hacer sentir incómodas, se nos ha enseñado a siempre *hacer* algo. De este modo, me permití vivir este proceso reconfigurando esta arista con la atención centrada en las mujeres, compañeras y compañeros con quienes construí esta tesis.

Este proceso está sin duda atravesado por condiciones interseccionales de: género, edad, etnia, situación familiar, clase, que no puedo pasar por alto, y no como una evidencia más sino que son marcadores que enriquecen las experiencias de las mujeres indígenas como “punto de partida de una re-narrativa radical” (Stone-Mediatore 2022). Estas fueron consideradas al momento de la realización cuestionario, que más allá de ser un espacio de pregunta y respuesta fijo lo configuré como un guión para identificar las categorías que dan forma a esta tesis.

Las entrevistas y conversas las sostuve, de acuerdo a la observación participante, con las personas que están, de cierto modo, activas en ACAPANA, esto no quiere decir

que no existan más personas involucradas. Las voces que predominan en este trabajo son de Eliana Champutiz, Patricia Yallico, Toa Guamán, Kvrfv Nawel y Rocío Gómez, aunque en este último caso por las circunstancias que estaban atravesando en la organización Rocío prefirió no hacerlo, o no terminar la conversa pues ya la habíamos iniciado, al ser mi apuesta por la construcción de manera horizontal y respetuosa con cada persona, acordamos que en cuanto se sienta lista lo retomaremos ¡Es una *tareita* pendiente!

Por otro lado, en la elaboración del plan de tesis también planteé la idea de trabajar un taller con las compañeras para, en conjunto, compartir sentipensares acerca de las formas de auto-representarse en los productos cinematográficos, sin embargo, debido a algunas circunstancias y a los tiempos de entrega establecidos no lo pudimos ejecutar. Otra de las propuestas que compartimos, en el transcurso de esta investigación, con las compañeras era la posibilidad de crear una tesis a varias manos, donde cada una pueda plasmar sus conocimientos, experiencias, vivencias, memorias con sus propias manos y así compartir entre todas. Sin embargo, así como el taller no fue posible.

En concordancia con las apuestas epistemológicas y éticas de esta pesquisa, el *randi-randi*, como un principio de las cosmovisiones andinas y que he aprendido desde mi consciencia de habitar territorio *Kitu Kara*, es la devolución o el dar y recibir que se genera en este proceso de producción horizontal de conocimientos. Lo conversé con algunas compañeras y está, a inicios de este 2023, en proceso de ejecución. Esto también como una muestra de agradecimiento y respeto por la oportunidad de realizar esta investigación.

Capítulo segundo

Auto-representación de mujeres indígenas en ACAPANA

Tras realizar un acercamiento a las categorías que guían este trabajo, en este capítulo busco enlazar con las experiencias de las compañeras, el trabajo de campo que realicé como parte de este proceso. Esta sección está dedicada a las posibilidades de auto-representación, parto desde contar qué es ACAPANA, también relatos cortos de quiénes son Patricia, Eliana, Toa y Rocío con quiénes pude construir esta pesquisa y cierro con las formas en que se auto-representan, desde las diversas aristas que las componen como mujeres indígenas comunicadoras y realizadoras audiovisuales.

1. Sobre la Asociación de Creadores del Cine y el Audiovisual de Pueblos y Nacionalidades (ACAPANA)

Decido que para hablar sobre la Asociación de Creadores del Cine y el Audiovisual de Pueblos y Nacionalidades ACAPANA me es necesario primero contar(les) brevemente una historia. Desde noviembre del 2018 empecé a colaborar con el Departamento de Comunicación de la Comuna Llano Grande (DERCOM) gracias a la invitación de Saúl Pulupa, primo de mi mami y amigo. Vivo en la Comuna aproximadamente 14 años, pero no fue sino en ese año, en este proceso de comunicación comunitaria, que comprendí que estaba *habitando* territorio *Kitu Kara*. Varias temáticas comunitarias, sociales, culturales, noticiosas, entre otras nos convocaron para la realización de proyectos, uno de estos: Chawpi comunicación alternativa. Este es un proyecto radial que tiene dos programas: Entrelanzando voces y Hatari. Este último es una radio revista cultural y es aquí, donde un 17 de septiembre del 2021, en la quinta temporada, gracias a la planificación y producción de Geova y Eri (parte del DERCOS y las entrevistadoras de ese día) conocí acerca de ACAPANA.



Figura 3: captura de pantalla del 3er programa de la 5ta temporada de Hatari.
Fuente y elaboración: Chawpi comunicación alternativa 17 de septiembre del 2021.

Ese día, aunque con pequeños problemas técnicos, participaron en el programa Patricia Yallico y Kvrvf Nawel, aquí se intercambiaron muchos saberes, pensares en torno a la producción audiovisual y empoderamiento de pueblos y nacionalidades, donde Patricia dijo:

se rompe esta dinámica con compañeros y compañeras que, como en todos los espacios van abriendo, la trecha con azadón con machete con lo que fuese y van planteando otras formas de hacer cine, de diversificar la propuesta audiovisual del país, porque sino se sigue siendo monocultural; a pesar de que somos un estado intercultural y plurinacional se sigue sosteniendo y reproduciendo una mirada monocultural, patriarcal que lo que hace es estancar e invisibilizar esta riqueza y esta diversidad. (Yallico y Nawel 2021)

La entrevista cautivó mi atención, empecé a seguirles en redes sociales y conocer sobre las actividades de ACAPANA. Vi sus trabajos y coberturas durante Octubre 2019, para ese entonces ya sabía que me habían admitido al máster en Género y comunicación. Sin embargo, el tema de tesis aún no circulaba claramente en mi cabeza. Después de un proceso, de conflictuarme, de pensar en mis propias prácticas opté por trabajar con las compañeras de ACAPANA. En julio del 2022, en un cine foro⁴ en la Sala Alfredo Pareja Diezcanseco de la Casa de las Culturas, Rocío Gómez contaba que:

nace legalmente en 2018, pero con una historia bastante grande en esta búsqueda de auto-representarnos dirían los leídos, empezar a contarnos nosotros mismos, empezar nosotros mismos a contar nuestras historias desde nuestras miradas, desde nuestros espacios y comunidades, pero también desde esta práctica más colectiva, más comunitaria, más de la *minka*. Así nace con esa idea digamos desde que éramos jóvenes teníamos el sueño de organizarnos hasta que ya medios grandes logramos hacerlo. (Gómez 2022)

⁴ El 9 de junio del 2022 como parte del espacio Sala pública de la CCE, ACAPANA presentó los cortometrajes de sus proyectos Muyuy cine y Minka audiovisual. Al finalizar hubo un espacio de foro donde participaron: Rocío Gomez, Patricia Yallico, Marcelo Chimbolema, Gandy Grefa.

Es así que se organizan y toman la decisión de agruparse en 2017 (Rocío Gómez 2022, entrevista personal), su registro legal se realiza en 2018, con Patricia como su representante legal, pero como lo cuentan Eliana, Patricia, Rocío y Kvrvf este sueño se estaba trabajando muchos años atrás. Varias de las personas que ahora dan vida a ACAPANA fueron o son parte de la Corporación de Productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos (CORPANP). Coinciden en que los procesos de organización son resultados de jornadas formativas, encuentros vinculados a la comunicación que fueron organizados desde la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE), también la Confederación de los Pueblos de Nacionalidad Kichwa del Ecuador (ECUARUNARI). Estas oportunidades fueron el semillero para que pudieran decir “decimos creemos una organización y empezamos a crear, tejer y parir la CORPANP” (Patricia Yallico 2022, conversación personal).

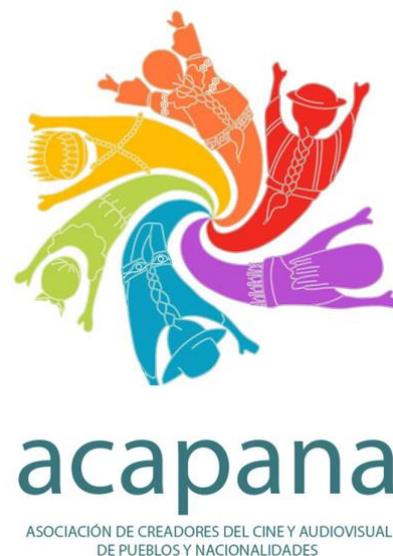


Figura 4: Logotipo de la ACAPANA.
Fuente y elaboración: ACAPANA.

ACAPANA se concibe como una asociación que junta los anhelos de ir un poco más allá, de pensar también en la construcción de políticas públicas que impulsen y motiven, cuiden a lxs realizadores de pueblos y nacionalidades. Con el antecedente previo de la lucha, durante cinco años como cuenta Rocío, quien fue parte activa de este proceso, por la creación de la línea de fomento para el cine de pueblos y nacionalidades, a decir de Eliana:

vamos dentro de la demanda, la exigencia y cumplimiento de los derechos laborales como comunicadores y como realizadores, pero también la demanda de propuestas políticas culturales entonces ya de hecho ACAPANA ya se constituye en sus estatutos como con esa visión ¿no? necesitamos garantizar el derecho a los y las trabajadoras del cine y el audiovisual la construcción de políticas públicas (2022, entrevista personal)

También su incidencia se muestra durante la pandemia, donde trabajaron en conjunto con otras organizaciones para que el 01 de julio del 2020 se aprobara el “Protocolo de trabajo para la producción de obras audiovisuales y cinematográficas durante la crisis sanitaria ocasionada por el COVID-19 en Ecuador” en concordancia con el ejercicio de los derechos.

Para el momento de realización de este trabajo: 2022, ACAPANA está conformada por aproximadamente 15 a 20 socios y socias, personas individuales y organizaciones o colectivos a nivel nacional. Todas las personas que la integran tienen experticias en el mundo de la comunicación y cine de los pueblos y nacionalidades, así participan “realizadores/ras, directores/ras, técnicos/cas, y todo lo que tiene que ver con la creación audiovisual, así como, gestores culturales, cineastas, comunicadores, que provienen de distintos pueblos originarios: Saraguro, Puruhá, Pasto, Waranka, Kitu Kara, Karanki, Otavalo, entre otros” (Guamán 2022, 34).

Las consejerías son las formas de organización, Eliana comenta que tienen “una consejería que hace el trabajo de incidencia política y articulación, tienes una consejería que hace todo el tema de gestión y administración de recursos y la otra que hace lo que es la formación, producción y difusión” (2022, entrevista personal). Donde, “el directorio es el responsable de generar situaciones, pero no el único los miembros de la organización tienen también que generar situaciones, gestionar, proyectar” (Patricia Yallico 2022, entrevista personal). Y las decisiones se toman de manera colectiva en asambleas que, según indica Toa, se convocan mediante un correo electrónico y también usando el grupo de comunicación de WhatsApp (2022, entrevista personal)

ACAPANA ha sido considerada también como un medio alternativo, a raíz de las coberturas durante las jornadas de movilizaciones durante el Paro de octubre del 2019 (Cobeña Casanova y Reinoso Quiroz 2022). El diario Expreso en una nota sobre Sacha Warmi, uno de los cortometrajes del proyecto Minka Audiovisual, expresa “desde hace algún tiempo llevan adelante su autorrepresentación a partir de la imagen” (Campuzano 2021). La plataforma IberCultura Viva recoge sobre ACAPANA que “su trabajo audiovisual responde al principio de autodeterminación de los pueblos y nacionalidades; su cosmovivencia y planteamiento político” (IberCultura Viva 2019).

ACAPANA nació también con el ideal de trabajar en procesos de formación, empoderamiento del cine con los pueblos y nacionalidades. Es así, que los dos primeros proyectos que realizaron se enfocaron en esto. El primero es *Minka* Audiovisual que se estructuró como un “encuentro de Especialización Cinematográfica para Pueblos y Nacionalidades” (ACAPANA 2020) que fue ganador de la línea de fomento en la categoría: Producción/ Postproducción/ Distribución Comunitario en 2018, del ahora Instituto del Fomento a la Creatividad y la Innovación (IFCI) se ejecutó durante el 2020 y expusieron sus resultados en marzo del 2021 (este tiempo estuvo marcado por eventos como el Paro Nacional de Octubre del 2019 y la emergencia de salud por el Covid 19). En este proceso se produjeron tres guiones de cortometrajes que ya estaban listos, y sin intención previa estos “eran sobre mujeres empoderadas, fuertes, poderosas, le fuimos puliendo, hicimos que sea una trilogía y era la energía femenina” (Patricia Yallico 2022, entrevista personal). Los resultados fueron: *Sacha warmi* (10:00) de Patricia, *Mar de mujeres* (15:00) de Kvrvf y *Uyana* (10:00) de Frida Muenala.

Muyuyucine fue la segunda experiencia de formación, nació como un “proyecto de formación que busca generar semilleros de realizadores, técnicos y productores del cine y el audiovisual de los Pueblos y Nacionalidades” (ACAPANA 2021a). Este también resultó ganador de la línea de fomento en la categoría: Producción/ Postproducción/ Distribución Comunitario en el 2020. Aquí se produjeron guiones de cortometrajes trabajados con las personas participantes de las jornadas de capacitación en dirección, producción, fotografía, sonido. Los géneros cinematográficos que se propuso trabajar fueron ficción, documental y experimental, como resultados: *Warmi Kuntur* (10:00), *Haway* (14:00) y *Perdices poderosas* (11:00).

En el tercer trimestre del 2022 concluyó el rodaje del largometraje de ficción *Dolores*, también ganador de fondos concursables del Estado, e inició la etapa de postproducción. Este es dirigido y protagonizado por Patricia Yallico, con ACAPANA como la casa productora, y se prevé sea estrenada en el primer semestre del 2023.

2. Mujeres indígenas en ACAPANA

El acercamiento a Patricia, Eliana, Toa, Rocío lo hice primero por redes sociales e investigando en diferentes sitios web, revistas, portales digitales, así llegué a conocer parte de su trabajo, porque no todas sus obras están publicadas. Vi sus rostros, me sentí, de cierto modo, cercana y ahora cuento esto con base en nuestros encuentros, en sus

palabras, en nuestras experiencias, en las oportunidades en las que me han permitido estar y en las que hemos coincidido.

2.1. Sobre Patricia

¿Se acuerdan de la entrevista en Chawpi Comunicación Alternativa? Geova tenía el contacto de Paty, así que, en noviembre, cuando creí tener listo el plan de tesis decidí llamarle y, ahora sí, pedir que me permitan trabajar con ellas. Los nervios me invadían, así que lo hice después, en marzo. Una llamada en tono *medio* formal y nerviosa fue el primer contacto con Paty donde me dijo que no habría problema, pero que le envíe la petición por mensaje y correo electrónico para conversar con el directorio. Así lo hice. Unos días después recibí la respuesta favorable de Paty, siendo también parte de estos primeros contactos entre nosotras.

Patricia Yallico es una mujer que dice de sí misma ser una *mixtura*, nació en Guaranda, en las faldas del Chimborazo; pero, a sus dos años y tras vivir un proceso de despojo, su familia migró a vivir a la Costa. Recuerda pasar una infancia en un suburbio, aprendiendo a comer mariscos y enseñando allá, en cambio, a comer papas, ocas y mellocos. El reconocerse indígena era complicado en este otro territorio, en donde si lo hacías eras víctima de discriminación “por eso tengo una forma de ser un tanto diferente de las compañeras y los compañeros de la Sierra por eso hablo como hablo por eso soy como soy, por eso encaro diferente las cosas, eso es ahí crecí en medio del empobrecimiento, pero sin embargo con mucha, mucha bondad de la gente” (Patricia Yallico 2022, entrevista personal). Vivió también un enamoramiento de los procesos organizativos militando en la Escuela de formación política de mujeres de la ECUARUNARI.

Sus estudios universitarios los realizó por esta costumbre de que es necesario tener un título universitario, así ingresó a la Universidad de las Fuerzas Armadas (ESPE) a estudiar, según recuerda, ingeniería comercial, pero se retiró. Luego, desde el movimiento indígena se otorgaron becas para gestión social, cultural y comunicación y Paty optó por esta última; sin embargo, tras tener su plan de tesis listo indica que “nunca terminé porque nos embarazamos con el papá de mi hijo y ahí quedó. Luego hubo la posibilidad, ya más grande, de poder gestionar becas para la gente de nuestra organización de ACAPANA y de la CORPANP en ese tiempo” (Patricia Yallico 2022, entrevista personal) y como parte de ese proceso ella, por las experiencias que había tenido, también fue beneficiaria de una

beca para estudiar la Tecnología en Realización y Actuación en INCINE y luego durante un año se formó como Realizadora Integral en Artes Audiovisuales en la UNICEN, Argentina

Patricia cuenta “soy mamá, soy militante, soy realizadora audiovisual, soy cineasta, soy compañera, soy ¿qué más? Soy amiga, soy hija, soy amante” (Patricia Yallico 2022, entrevista personal). Jaylli es su hijo y el homónimo de uno de sus cortometrajes que es precisamente un autorretrato. Él ahora está estudiando en Argentina.



Figura 5: Paty revisando la toma durante el rodaje de Dolores, durante la conversa no recordé pedirle una foto y decido compartir una de las que tomé durante todo este proceso. Foto: Autoría propia.

2.2. Sobre Eliana

Recuerdo haberla visto en alguna transmisión en vivo de las movilizaciones feministas, esa fue la primera vez que la vi, de lejos, a través de una pantalla. En el Encuentro de comunicación y cine de pueblos y nacionalidades (2022) compartimos espacio, mesa de trabajo, sentires y pensares. Recuerdo que cuando firmé la hoja de asistencia me preguntó de donde venía y si me quedaría los dos días, a lo que respondí de la Comuna Llano Grande y sí, correspondientemente. Nerviosa, esa palabra me define en aquel primer intercambio de palabras. Luego se dividieron tres grupos de debate, yo formé parte del equipo moderado por ella, vi su pasión y entrega y así, de a poco, esa primera sensación disminuyó.

Eliana es una mujer sonriente, quien hace aproximadamente doce años hizo un proceso de autodeterminación.

me defino como parte del pueblo binacional Pasto, soy Comunicadora de formación académica, soy productora y realizadora Audiovisual, y soy warminista como me defino. También creo que son como las tres aristas que han ido y van configurando creo que todo el tiempo, dentro de mi ser mujer indígena, mamá y gestora cultural (Eliana Champutiz 2022, entrevista personal)

Por el lado paterno de su familia tiene un origen campesino indígena, sin embargo su familia no se identifica como tal ya que “es prácticamente resultado de este país que nos ha invitado a eso, a negar las raíces ancestrales en vez de fortalecerlas y parte de un blanqueamiento” (Eliana Champutiz 2022, entrevista personal). Sino, fue un proceso personal del que ahora también lo viven sus dos wawas, quienes crecen ya en un ambiente en el que como ella asegura “ya tienen el chip incorporado” uno que da cuenta de sus identidades.

Eliana es una abogada frustrada que encontró su camino en la comunicación, uno que la llevó a otras *carreritas*, otros caminos como dice ella. Cuenta que encontró sentido al mundo de la comunicación, cuando, a mitad de la carrera, hizo sus prácticas profesionales en la CONAIE durante el desarrollo de la Primera Cumbre Continental de Pueblos Indígenas y encontró allí su “llamado tanto de la Comunicación como el del ser Runa [...] incluso la formación política y el ejercicio técnico vienen de la mano de ello. Y es bonito, bueno a mi me gusta porque te permite encariñarte con todo ¿no? con tu cosmovisión, desde qué lugar del mundo ves la vida” (Eliana Champutiz 2022, entrevista personal). Asegura que encontró en esta carrera la posibilidad de generar discursos que cuestionan imaginarios, que llaman e invitan a la reflexión.

También es fundadora de procesos organizativos que promueven la producción de cine de pueblos y nacionalidades como la CORPANP, ACAPANA, coordinadora de CLACPI. Ha producido series para televisión, fue también funcionaria pública en el Instituto de Cine y Audiovisual y Ministerio de Cultura del Ecuador.



Figura 6: Selfie con Eliana al terminar jornada de rodaje, el día de la conversa olvidé pedirle una fotografía y decido compartir esta.
Elaboración propia.

2.3. Sobre Toa⁵

Mónica Vargas, Secretaria del Área de Comunicación, me envió un correo con observaciones sobre mi tema de tesis, donde detallaba: “Adicionalmente, se sugiere contactar con Toa Guamán, maestrante de la Maestría en Visualidades y Diversidades, que acaba de trabajar el mismo tema en su tesis de maestría”⁶ (2021, comunicación personal). Así fue la primera vez que leí el nombre de Toa. Cuando me comuniqué con ella, me dijo que estaba enferma así que, luego acordamos reunirnos vía zoom el 31 de enero del 2022. Fueron alrededor de 2 horas de conversación, de escucha atenta a las experiencias de Toa con la tesis y como resultados de ser parte de ACAPANA. Tiempo que se pasó volando donde recibí la simpatía y apoyo de Toa.

⁵ Al momento que escribo esta tesis, Toa decidió alejarse de ACAPANA. Me compartió su renuncia pública donde expresa que toma la decisión, entre otras cosas, en coherencia con su punto de vista en contra de las violencias y al no sentirse escuchada.

⁶ Este mensaje fue parte de un correo electrónico del 14 de enero del 2022. Ese día recuerdo sentir desesperación, pensaba ¿Cómo me pueden aprobar mi plan si no representará un aporte? Y ahora ¿qué tema elijo? Pero fueron preguntas sobre las cuáles comentaba con Toa podíamos seguir construyendo en este campo.

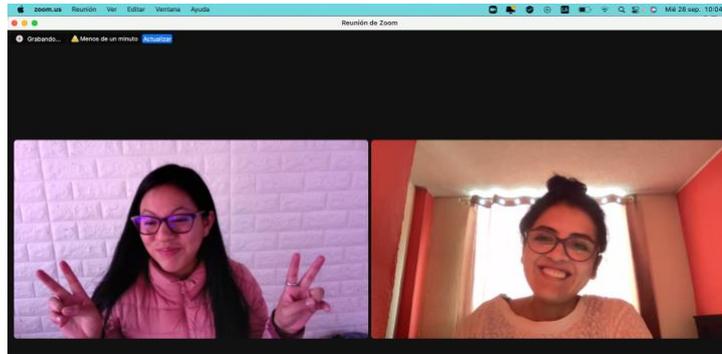


Figura 7: Captura de pantalla de la segunda parte de la conversa con Toa, la primera fue en los exteriores del Centro de Arte Contemporáneo (CAC), pero no tengo fotografía y decido compartir esta.

Elaboración propia.

Toa es una mujer joven, muy dulce, sonriente, entusiasta y como se dice ella misma es un torbellino y que perrea con anaco hasta el suelo. Pertenece al pueblo Puruhá, se identifica como una mujer indígena urbana, ya que habita la ciudad desde pequeña. Toa nació en Quito y sus hermanos en Chimborazo, pero no se define como quiteña “no me siento con esta idea nacionalista de decir: yo soy quiteña, ni bailo el chulla quiteño, ¡no!” (Toa Guamán 2022, entrevista personal). Es así que cuenta habitar una vida vinculada con la tierra, con su identidad, la misma que la entiende como no estática y se autoidentifica como “runa hija legítima del sol” (Toa Guamán 2022, entrevista personal). Quien desde pequeña tuvo una vida difícil al ser una familia migrante que habita en el sur de Quito, en el conocido sector de la Lucha de los pobres. Estas experiencias la han llevado a vivir y acompañar procesos organizativos, barriales con su familia de padre ausente, pues migró a España.

La maternidad atraviesa su vida desde los 18 años, por lo que menciona que hubo un momento en el que pensó que no podría estudiar. Sin embargo, cree también que “el universo conspira de alguna manera para llegar a algún lugar donde vas a estar” (Toa Guamán 2022, entrevista personal). A los 12 años tuvo su primer acercamiento al mundo del cine participó del proyecto del Tecnológico Universitario de Cine y Actuación (INCINE) *rodando en corto*, y fue su casa de estudios luego de ingresar un semestre a estudiar Antropología aplicada, pero Tuwamary, su hijo era muy pequeño lo que la llevó a dejar la carrera, dedicarse a trabajar y retomar sus estudios mediante becas, en fotografía y sonido de cine, luego como Realizadora Integral en Artes Audiovisuales en la UNICEN, Argentina y sus estudios de posgrado los hizo en la Universidad Andina Simón Bolívar en la Maestría en Comunicación con mención en Visualidad y Diversidades.

Toa cuenta en su tesis de maestría, y las veces que hemos conversado que el proceso no fue sencillo, “es difícil estudiar y ser madre, la carga mental y física que eso representa, y más cuando eres la única que sostiene esa responsabilidad, las críticas abundan por vivir en una sociedad patriarcal que libera de toda responsabilidad al padre y condena a la madre, por seguir sus sueños con hijos a cuestas” (Guamán 2022, 53). Otros de los lugares de disputa para Toa es el ejercer su maternidad de manera autónoma, porque el estado civil no debería definir el cómo se es madre, también Toa es fiel creyente, aunque parafraseando, de que en el mundo de quehaceres de las mujeres indígenas, realizadoras estamos disputándonos la palabra (Encuentro de comunicación y cine de pueblos y nacionalidades 2022). Esto también como resultados de sus acercamientos a los feminismos, y estos caminos le han llevado a ser consciente de muchas cosas; aunque como cuenta ella, desde chiquita era muy transgresora de aquellos roles de géneros que se nos ha impuesto histórica y culturalmente.

2.4. Sobre Rocío⁷

Conocí un poco más de Rocío cuando Toa me compartió la tesis inédita de Rocío para la maestría en Antropología visual. En el Encuentro de comunicación y cine de pueblos y nacionalidades (2022) fue la primera vez que compartimos un espacio, previo a entablar las mesas de debate Rocío o Chío como le dicen muchas personas, y yo le consulté si también me permitía hacerlo, nos explicó con ejemplos cómo se generaba el cine indigenista desde la mirada peyorativa de lo indígena y cómo muta en el proceso de tomar la palabra, las tecnologías, las narrativas para ahora hablar de comunicación y cine de y desde los pueblos y nacionalidades. Sentía que era de las mujeres más serias del grupo, un tanto silenciosa, pero pronto me di cuenta que no era así. Cuando toma la palabra siempre procura hablar claro, compartir sus conocimientos, saberes y sentires de manera *digerible*. Esto da cuenta de sus experiencias pedagógicas y formativas.

Rocío está compuesta por una variedad de aristas, es Yumba, gestora cultural, danzante, activista (unión de arte y activismo), sostiene la Escuela Popular de música “Flauteros de Cotocollao”, habita en el barrio San Enrique de Velasco cerca del Condado. La maternidad llegó a su vida cuando tenía 21 años. Chío cuenta que se reconoce

⁷ En el mes de septiembre del 2022, Rocío renunció a ACAPANA, me compartió su renuncia donde cuenta que no se pudo sostener los principios con los que se creó la asociación y que se rompió el espacio seguro para las mujeres.

abiertamente y dignamente indígena desde el año 2006 porque antes no sabía que existían los pueblos y nacionalidades, su madre solía decirle que son gentes. Desde pequeña vivió procesos de *desindianización*. Su madre, por los procesos coloniales y patriarcales que vivimos, era la más interesada en que sus hijxs no tuvieran acercamiento con sus orígenes, pese a las vinculaciones muy arraigadas con la agricultura y el campo: “vivíamos de lo que sembrábamos, comíamos de lo que sembrábamos, producíamos económicamente de lo que sembrábamos y entonces tengo como toda esa conciencia y esa noción así desde la práctica misma, de criar cuyes, de criar pavos, o sea todo vivíamos de la crianza” (Rocío Gómez 2022, entrevista personal).

Tiene muy claro que su familia participó de manera activa en los procesos de los levantamientos sociales en la década de 1990, su madre, padre y hermano estuvieron presentes en la toma de la Iglesia de Santo Domingo. No fue sino hasta cuando Chío tenía 16 años que por eventos de discriminación que afectaron a la familia empezaron a “reconocerse desde lo bonito [...] ya no desde el dolor, la revancha y el coraje” (Rocío Gómez 2022, entrevista personal), y a generar procesos para sostenerse como familia. En este proceso y con la idea de formalizar un proceso educativo propio les llevó a conocer y *ponerse: nombre y apellido* como parte del pueblo *Kitu Kara*.

Desde muy joven está involucrada en procesos organizativos, culturales, sociales, con una fiel creencia “yo siempre he dicho que la revolución no se la hace con la masa, la revolución tiene que ser consciente y desde adentro, o sea yo planteo una revolución con mi familia, o sea yo no puedo dejar a mi wawa encargando a alguien para hacer la revolución ¿no cierto?” (Rocío Gómez 2022, entrevista personal). Cuenta que eran espacios de hombres donde sentía que no era escuchada por lo que incluso se incrementaba la edad, es decir que cuando le preguntaban ella se aumentaba al menos unos 4 años y así parecer *más adulta*.

Sobre su encuentro con el mundo de la comunicación, cuenta que en parte fue porque su hermano hacía fotografía y tenían una cámara con la que grababan cosas familiares. Además, en aquel entonces veía a la Universidad Central del Ecuador como la *gloriosa*, y las filas para obtener un cupo eran interminables, así que por evadir la gran cantidad de gente decidió inscribirse en la carrera de Comunicación. Siendo madre encontró la manera de continuar sus estudios con pausas semestrales y retomando clases para no perder la gratuidad. En el camino se encariñó con este mundo y el cine llegó a su vida demostrándole que de ese modo podría acercarse a su familia, descubrir, descubrirse en los relatos de su madre que como lo dice Rocío es “cuentera”, también de este modo

se acercó a su padre. Estudió con beca, mientras estaba embarazada, la Maestría en Antropología Visual y se topó con obstáculos, trabas, vacíos, violencias para que pueda ejercer su maternidad y continuar sus estudios, pero terminó su proceso. También formó parte de procesos formativos de la CONAIE donde se encontró con Patricia, Eliana, Yaury y con más personas.



Figura 8: Rocío, moderadora de una de las mesas del Encuentro de mutuo aprendizaje *Nakuy Yachakuy* en el CAC. Pudimos conversar en exteriores del CAC, pero no tengo fotografía y decido compartir esta.

Elaboración propia.

3. Sentipensamos en torno a la auto-representación de las mujeres indígenas en las prácticas audiovisuales de ACAPANA

La posibilidad de contar de manera endógena, “tiene como eje el derecho a la comunicación. Su referente principal no es el cine y la industria cinematográfica, sino la comunicación como reivindicación de los excluidos y silenciados” (Gumucio Dagrón 2014, 18). Configurándose como prácticas de auto-representación, independientes, contrahegemónicas en manos de las personas de pueblos y nacionalidades, y en este caso de las mujeres indígenas.

En un enlace con las experiencias de las compañeras la auto-representación va de la mano de la autodeterminación, de procesos identitarios (Torres 2012), de memoria, de resistencia inclusive de auto-reconocimiento. Patricia cuenta que

es necesario poder fortalecer la autodeterminación de la imagen, romper con esta idea paternalista, antropológica y estas vainas que nos pone la sociología y toda la academia de hacernos pensar que los indios, los runas aún necesitamos un ventrílocuo que te dé diciendo haciendo, pensando, así bueno así son los indios, así son los runas, así comen,

así bailan, así les gusta, así hacen el amor ¿Por qué? Si nosotros tenemos nuestra propia voz, nuestra propia forma de contar y no queremos que nos cuenten nuestras historias queremos contar nosotros mismos nuestras propias historias entonces nos empezamos a cuestionar a preguntar por qué tenemos que naturalizar eso ¿Por qué tiene que haber una sola voz? ¿Por qué tiene que ser la misma voz? Que siempre son hombres, que siempre son mestizos la mayoría o son hombres, son runas, pero hombres a la final hay muy pocas mujeres que hacemos, que estamos haciendo audiovisual (Patricia Yallico 2022, entrevista personal)

Sin el afán de caer en un sesgo esencialista, de acuerdo a las prácticas audiovisuales indígenas (León 2015), la apuesta por contar historias desde el punto de enunciación perteneciente a los pueblos y nacionalidades da cuenta de una posibilidad de contar desde sus propias voces, sus propios rostros, cuerpos, costumbres, metodologías, considerando que Eliana, Patricia, Toa y Rocío se reconocen y autoidentifican como mujeres indígenas. Estas ideas tienen relación con la propuesta de Alfonso Gumucio (2014) al hablar sobre cine y audiovisual comunitario que “nace en la mayoría de los casos de la necesidad de comunicar sin intermediarios, de hacerlo en un lenguaje propio que no ha sido predeterminado por otros ya existentes, y pretende cumplir en la sociedad la función de representar políticamente a colectividades marginadas, poco representadas o ignoradas” (18).

También, Patricia cuenta que se plasma su ser mujer, su ser waranka, parte de su vida, de sus experiencias o las de compañeras cercanas, que son problemáticas y que no suceden únicamente en los pueblos y nacionalidades. Como parte de estas, hace referencia a los vínculos con su hijo, la pareja, la familia que van desde el cuestionamiento, el señalamiento y menciona “no soy la única a la que el hijo o la familia le ningunea o le cuestiona sus ausencias, eso les pasa a todas las mujeres que estamos dentro de la organización y nos dicen locas, putas o que estamos cogiendo con todo el mundo” (Patricia Yallico 2022, entrevista personal). Esto me invita a pensar en que las interpelaciones a la actuación de las mujeres indígenas en los espacios organizativos, en la industria del cine también donde se defiende la división sexual del trabajo, por lo que las mujeres no deberían hacer actividades por fuera del hogar, o serán cuestionadas.

La comunicación y cine de los pueblos y nacionalidades, las prácticas audiovisuales indígenas se configuran como vías para desafiar estructuras hegemónicas, del mismo modo el cine de mujeres al desnudar las estructuras patriarcales (Kuhn 1991). Así al pensar en las vinculaciones de comunicación, cine, prácticas audiovisuales, género y feminismos, las apuestas desde las diversidades de estos últimos han sido por visibilizar a las mujeres quienes hemos sido históricamente invisibilizadas (Millán 1999, 1996; Mata

1996; Kuhn 1991) y posicionarse en contra de la sociedad patriarcal, de este entronque patriarcal que es la causa de las opresiones que vivimos las mujeres y por el mismo que somos infrarrepresentadas, hiper representadas en pantalla, o en los procesos de producción relegadas a tareas feminizadas, donde no se consideran *otro* tipo de historias.

Es así que para Toa el hacer cine y audiovisual implica un ejercicio de auto-representarse al contar las cosas que le importan, sobre aquellas que le componen como mujer indígena,

hacer cine de las cosas que nos importan, yo diría son cosas que nos atraviesan, por ejemplo yo hablo de la maternidad en las cosas que yo hago, me gusta hablar de los temas de las mujeres porque siento que esos temas no salen. Por ejemplo, yo escribí un guión que se llama Warmi, que habla sobre la mujer y descubrir su sexualidad, algo que a mí me pasó” (Toa Guamán 2022, entrevista personal)

Esto como una apuesta de auto-representación desde las convicciones, desde las experiencias que nos atraviesan como personas y, como en los casos de las compañeras, puntualmente como mujeres indígenas.

Así también para dar cuenta de situaciones que están encubiertas como la normalización de las violencias o tratar las condiciones materiales de producción. Eliana le apuesta también a que este proceso implica visibilizar situaciones teniendo en cuenta los diferentes contextos que nos conforman y en los que habitamos

entonces el primer proceso de construcción creo que es ese, desde el yo soy mujer indígena y estoy produciendo y el otro que te acompaña son las cosas que te atraviesan ¿no? y personalmente a mí me atraviesa el ser mujer y hace como 8 años me atraviesa el ser mamá entonces yo digo obviamente mis condiciones de producción no son las mismas que tenía cuando era una mujer soltera a ahora que soy una mujer mamá (Eliana Champutiz 2022, entrevista personal).

El punto de vista o el punto de enunciación han sido principios que guían la comunicación y cine de pueblos y nacionalidades, según comentan Eliana, Toa y Patricia. Este está vinculado con esta posibilidad de auto-representarse, de poder contar sus historias como “mujer indígena, warminista” (Eliana Champutiz 2022, entrevista personal), “mujer indígena urbana” (Toa Guamán 2022, entrevista personal) o “una runa mujer” (Patricia Yallico 2022, entrevista personal), donde las tres comparten el maternar. Lo cual me lleva a conectar con las prácticas audiovisuales indígenas que “están construidas desde un lugar de enunciación estructurado por conocimientos,

epistemologías, cosmovisiones y espiritualidades indígenas en diálogo local, nacional o transnacionales con otras culturas” (León 2015, 41).

Ahora bien, al pensar en un acercamiento a los productos, como mencionaba al inicio de este capítulo ACAPANA han trabajado dos proyectos de formación y está en curso un largometraje. A continuación, detallo las sinopsis. El primero, en el caso de *Minka* audiovisual se produjo: *Mar de mujeres* (2019, 15:00) bajo la dirección de Krvrvf Nawel

Víctima de violencia machista, Corali una mujer afroecuatoriana, experimenta la presencia de espíritus de mujeres que en reiteradas ocasiones irrumpen su cotidianidad. Resignada con su realidad, es poseída por una energía proveniente del mar y mediante una revelación espiritual se despoja de sus miedos; a través de un ritual de comunión entre el mar y las energías femeninas Corali podrá renacer. (Cinemateca Nacional del Ecuador 2022)

También elaboraron *Sacha warmi* (2019, 10:00), con Patricia como la directora

Yannua, después de una experiencia negativa que tiene que afrontar, acude a Mama Sabina, una mujer sabia y curandera, quien, a través de la medicina sagrada de la Amazonia, le permite ponerse en contacto con la guardiana del espíritu guerrero que habita en toda mujer. (Cinemateca Nacional del Ecuador 2022)

Y finalmente con la dirección de Frida, el cortometraje *Uyana* (2019, 10:00),

Rosa una mujer kichwa, despertará a Cocamama, una Diosa Inca que ha sido profanada con la construcción de una iglesia católica sobre su templo sagrado. Está volverá para enseñar la cosmoexistencia kichwa, sin embargo, el cura de la iglesia se opone y termina en una terrible locura que lo llevará a replantear su religiosidad. (Cinemateca Nacional del Ecuador 2022)

Y en el siguiente proyecto *Muyuycine* se realizaron los siguientes trabajos cinematográficos: *Warmi kuntur* (2021, 10:00) que trata de “una leyenda de la oralidad kichwa andina y narra la historia de un joven que se convierte en cóndor para volar con su amada” (Cinemateca Nacional del Ecuador 2022) y que “aporta a fortalecer la oralidad del pueblo indígena Waranka, de la provincia de Bolívar” (ACAPANA 2021b).

Haway (2021, 14:00), un canto a la vida es el siguiente cortometraje que es un “documental que revive el canto que el pueblo Kichwa Puruwá realiza al momento de la cosecha, el Haway es un canto de resistencia” (Cinemateca Nacional del Ecuador 2022). Por último, *Perdices poderosas* (2021, 11:00) que “es un relato de la oralidad del pueblo

Pasto y narra la danza de las perdices blancas y negras que dan origen a la vida” (Cinemateca Nacional del Ecuador 2022).

Con esto en mente, pienso en la auto-representación ligada con la posibilidad de hablar de un cine de mujeres indígenas las interrogantes que plantea Annette Kuhn (1991) sobre las cuales adiciono ¿Quién o quiénes están en las autorías? ¿Qué representan en sus trabajos? ¿Existe una auto-representación? ¿Existen miradas femeninas? ¿Cuántos personajes femeninos aparecen? ¿Cuántas mujeres participaron en los procesos de producción? ¿Qué funciones o roles tienen detrás y frente a cámara? ¿Cómo son visualmente mostradas? ¿Qué es lo que no hacen o no se representa con estos personajes?

Aunque no todas las preguntas serán resueltas en este capítulo, busco hacer un acercamiento, no exhaustivo, a los trabajos producidos en ACAPANA, en cuanto no busco acercarme al desarrollo mismo del guión, a la elección voluntaria o no de la participación de los personajes, sino más bien es resultado de las conversas con las compañeras y la visualización que he hecho de los cortometrajes.

Con relación a las autorías en *Muyuyicine* los libretos fueron realizados con las comunidades en las que se trabajaron, Bolívar, Chimborazo y Carchi, por lo que se trabaja con una autoría colectiva, no individual. Mientras que en *Minka* audiovisual dos de las autoras son mujeres y un varón. Toa cuenta que en un ejercicio de auto-representación, siente que todos los cortometrajes realizados en *Muyuyicine* son un ejercicio pleno de este tipo. Esto por la misma esencia del proyecto, ya que son las mismas personas de las comunidades quienes participaron de un proceso formativo en las diferentes áreas de la producción para desarrollar en conjunto sus propias historias, como esta apuesta por la auto expresión (Toa Guamán 2022, entrevista personal).

Con relación a las representaciones y auto-representaciones la mayoría son ficciones que tienen como base memorias, saberes, sabidurías y conocimientos de las comunidades, relatos de cuidado de la vida, de procesos de cosecha, y también un documental. Lo cual comprendo bajo la idea de que estas prácticas audiovisuales parten de un punto determinado de enunciación que responde a sus cosmovisiones y tradiciones propias (León 2015; Castells 2003).

Es así que existen miradas femeninas que se generan no solo desde la autoría, sino desde el trabajo en colectivo. También con la visibilización de personajes femeninos, que son diversos, apuntando a esta invitación desde el cine de mujeres de alejarse de una forma única femenina (Kuhn 1991; Millán 1999; Millán Moncayo 1992). En todos los cortometrajes había al menos una mujer con rol protagónico. En *Minka* audiovisual, los

cortos *Sacha Warmi*, *Uyana*, *Mar de mujeres* tienen como tema central a mujeres, Mama Sabina, la Cocamama y varias mujeres negras son fuerzas femeninas que toman protagonismos para salvar a otras mujeres de episodios de violencias. Sus usos en las producciones cinematográficas se configuran en resistencias culturales y también en formas de cuestionamiento, mediante la ficción, de que ayudan nuevamente a desnudar el sistema hegemónico, patriarcal (Kuhn 1991; Millán 1999).

Aunque para Eliana los trabajos que han realizado en ACAPANA no han tenido una intencionalidad explícita de construir desde un cine de mujeres, de mujeres indígenas, pues comenta que “creo yo que en ACAPANA no ha existido todavía como esta apuesta de decir vamos a contarlo desde la visión de las mujeres, siento que está criándose esa idea realmente” (2022, entrevista personal). Tras responder a las preguntas que planteaba a propósito del trabajo de Kuhn (1991) considero que los mismos se configuran en apuestas en este caminar.

Además, en las experiencias de las compañeras y los procesos mismos de desarrollo, ejecución y producción de los dos proyectos identifiqué una jugada estratégica, necesaria y vital de cuestionarnos, de trabajar en nuestro ser como mujeres y sujetas individuales, sin olvidar lo colectivo, estas estrategias son la auto-representación que “no sólo ha fortalecido una tradición local, sino también va definiendo y profundizando una identidad individual” (Zalm 2006, 93).

4. Cosmovisiones andinas, cosmoexistencias de las mujeres indígenas de ACAPANA

La auto-representación se expresa en plasmar todo aquello que compone, atraviesa a quienes están creando y contando sus historias. Es así que los elementos que se muestran en los cortometrajes son evidencia de ello, de cosmovisiones andinas, indígenas, de los pueblos y nacionalidades. En todos los cortometrajes observo, la presencia y el uso con total sentido de uno o los cuatro elementos, como el fuego, el aire, el agua, la tierra que son parte constitutiva y un factor común con el que interactúan los personajes de las historias para procesos de sanación, de liberación, de soporte, de revitalización de saberes y conocimientos, todos estos elementos de la pacha (Lalander y Cuestas-Caza 2017) que se equilibran.

De tal modo, se configura todo esto como formas de contar narrativas, representaciones más cercanas a las realidades (Möller González 2013) de los pueblos y

nacionalidades. Eliana comenta “que el tema de lo indígena en los contenidos audiovisuales es indiscutible, o sea nosotros no estamos haciendo nada que no tenga que ver con lo indígena” (Eliana Champutiz 2022, entrevista personal), esto al referirse a su identidad y cosmovisión como mujer indígena Pasto, que trabaja en colectivo con personas de otros pueblos y nacionalidades.

Para Eliana hay dos trabajos que son la posibilidad de auto-representación desde las cosmovisiones andinas, el primero es *Kikinyari*⁸ que fue una serie de 24 capítulos, con duración entre cinco y diez minutos, como “resultado de un proceso de formación de comunicadores a nivel nacional de ahí sí o sea yo me siento y me veo en una vaina de auto-representación” (Eliana Champutiz 2022, entrevista personal) este trabajo no fue hecho desde ACAPANA, pero parte del equipo que trabajó aquí ahora conforma la asociación. Y el segundo, es *Semillas de lucha* (2020) que lo hizo en conjunto con Kvrvf, al referirse a esta experiencia comenta:

lo siento más como un ejercicio de auto-representación éramos un equipo de realizadores indígenas y todo el elenco era montubio y afro entonces fue un ejercicio bacanísimo porque ya éramos nosotros mismo haciendo cine y éramos nosotros literal aprendiendo y haciendo un largometraje ficción de época así mismo como este (se refiere a Dolores) en esa vaina de chuta hay que hacerlo y lo hicimos, lo hicimos en minka con la organización y yo siento que es un ejercicio de autodeterminación (Eliana Champutiz 2022, entrevista personal)

Esto como parte también de las experiencias que conforman a Eliana no solo como integrante de ACAPANA sino como parte de otros procesos organizativos que le llevan a pensar y sentir con relación a su cosmoexistencia en las prácticas audiovisuales.

Para Patricia, el plasmar las cosmovisiones también se genera contando experiencias que nos configuran como personas “no estoy diciendo que es mejor ni nada la propuesta espiritual, cosmoexistencial, de los pueblos, pero claro que existe una forma diferente de relacionarnos con el cosmos, con el universo [...] Eres runa y luego todo lo demás y ese ser runa está traspasado por eso por cómo estás mirando la vida mismo” (Patricia Yallico 2022, entrevista personal). Con lo cual vuelvo a enlazar con la propuesta del punto de enunciación y se erige como “una herramienta de apropiación cultural y social” (Castells 2003, 51).

⁸ Eliana tiene cargado en su canal de YouTube la serie y promocional trabajados como parte de este proceso https://www.youtube.com/watch?v=5zhxUWdR_Wk

También se cuestiona el cómo la academia, el sistema hegemónico determina qué cuerpos, qué ideas, qué historias, qué existencias son las que se deben contar y en estas no están lxs runas como protagonistas, ya que no son parte del canón de belleza que históricamente se ha construído. Ante esto Patricia comenta que

nuestros cuerpos, nuestras voces, nuestros rostros cuando toman una dimensión política sea en las calles o sea en una creación audiovisual que cuestione, que ponga al debate temas tan complejos como la violencia, las violaciones, el romper con el silencio, el maltrato, con todas las formas de violencia entonces ya no, ya no valen, ya tienen otro valor, desde el sistema ya no te valoran porque esos cuerpos ya no son dóciles, ya no son útiles, ya no son serviles. (Patricia Yallico 2022, entrevista personal)

Mientras que, para Toa este proceso de pensar y sentir su propia cosmovisión andina, parte de entenderse a ella misma con su familia ampliada, desde sus propios cuestionamientos con las preguntas ¿qué me hace ser indígena?, el usar anaco ¿me hace indígena? o el hablar kichwa y esto porque se plantea que la identidad no es estática y atraviesa de lleno su día a día, su cotidianidad, su vida misma, con las relaciones con su familia, con las tradiciones alimenticias, con la conexión con la tierra. Y al aterrizar sobre el cine y el audiovisual cuenta que

la carga identitaria está en varias cosas, pero también después de haber hecho el análisis de los cortos, siento que Uyana me parece que tiene bastante, Sacha Warmi también, pero de ahí el otro no porque viene de otro contexto, viene a darte diciendo entonces no siento que sea tan así [...] yo creo que todos los del Muyuy porque como la gente lo hizo y lo pensó, porque en el otro ya llevaron guiones escritos para ser grabados, no eran guiones construídos con la gente. Siento que los guiones escritos con la gente me hablan más de la gente, de la identidad, del tiempo, del este, es que aquí es así, acá se visten así ¿me entiendes? O sea nosotros vamos a esos espacios y ellos también nos terminan enseñando. (Toa Gumán 2022, entrevista personal)

Este proceso de crear, de producir, de realizar historias, como ya lo he comentado, se realiza acompañadx de otras personas. En este sentido, Kvrvf, mapuche de Argentina e integrante de ACAPANA desde su creación, comenta que en el Ecuador hay un arraigo sólido a las cosmovisiones andinas

siento que lo más fuerte en el Ecuador es lo andino, porque los pueblos indígenas de la Sierra son fuertes, históricamente fuertes, se han parado frente al yugo de los opresores y se siguen parando; los pueblos de la Costa son más débiles en eso; los pueblos de la Amazonía son berracos, pero muy puntuales, entonces eso marca un poco la diferencia en el aspecto de las historias que se expresan, de los creadores audiovisuales indígenas. (Kvrfv Nahuel 2022, entrevista personal)

También sostiene que el hacer cine desde este punto de vista permite posicionar la existencia de *otros* tipos de cines, en plural.



Figura 9: Conversa con Krvvf tras terminar una jornada de rodaje en La Magdalena.
Elaboración: Natalia Chiguasuque

Por otro lado, también siento que las cosmovisiones andinas se encuentran auto-representadas en las formas mismas de dar forma a los proyectos, incluso desde nombrarlos pues en los dos casos tienen nombres que provienen del quichwa. *Minka* que significa trabajo en comunidad, en colectivo; *Muyu* que quiere decir semilla y *Dolores*, al ser el nombre de una de las mujeres icónicas en las luchas sociales del movimiento indígena. Así como también las prácticas mismas que se realizan en cada actividad, parto del Encuentro de comunicación y cine de pueblos y nacionalidades (2022), el ensayo general, el rodaje donde se buscaban espacios de ritualidad andina considerando los cuatro elementos: agua, aire, fuego y tierra.

Así mismo, durante las conversas, encuentros, espacios en los que compartimos las compañeras no mencionaron, por ejemplo, que sea un componente, tanto en los procesos de producción como en los productos mismos, los principios de la filosofía andina (Estermann 2006) al menos de manera visible o tácita en los productos finales. Sin embargo, considero que estos son parte constitutiva de los mismos, de cierto modo y sobre todo en *Muyucine*, desde las mismas prácticas de vincularse con la comunidad, de crear en colectivo, de formación, de acercamiento, de generación de proximidades desde la relacionalidad, correspondencia, complementariedad y reciprocidad.

En suma, la auto-representación se genera como una herramienta política, dentro de las prácticas audiovisuales indígenas, que va de la mano con la identidad de quiénes se involucran en los procesos. Esto da cuenta de esfuerzos, quizás no premeditados, de construir cine de mujeres indígenas, donde sobresale su auto-representación desde las

aristas que componen sus vidas, como el ser mujer, el ser indígenas, el ser madres, el ser realizadoras audiovisuales y por tanto de sus cosmovivencias, cosmoexistencias y cosmovisiones andinas.

Capítulo tercero

Participación y experiencias de las mujeres indígenas en prácticas audiovisuales en ACAPANA

Las limitaciones colonialistas impiden entender que nuestro cine privilegia los procesos, donde lo individual responde a lo colectivo, donde el producto (de calidad técnica indispensable) es resultado del fortalecimiento de cómo se hace y quiénes lo hacen.
(Champutiz Eliana)

Esta tesis tiene como puntos centrales dos categorías: *auto-representación* y las *prácticas audiovisuales*; la primera fue abordada en el anterior capítulo, pero la auto-representación y autodeterminación están presentes en todas las prácticas audiovisuales. Esto último es justamente el tema central de este tercer capítulo, en el que realizo un paso por los procesos de producción en la comunicación y cine de los pueblos y nacionalidades, también un acercamiento a los productos con base a las experiencias de las compañeras. Para finalmente sentipensar y reflexionar con relación a las participaciones de las mujeres indígenas en las prácticas audiovisuales indígenas y cierro con ideas sobre los caminos recorridos y aquellos pendientes al hablar de las mujeres en el cine.

1. Prácticas audiovisuales indígenas de ACAPANA

Inicio esta sección pensando en ¿cómo son las formas de organización en ACAPANA? La asociación se estructura en *consejerías*, como lo contaba antes, pero todas las personas con las que conversé coinciden en que no es la única forma en la que se gestionan proyectos. Es decir, que las consejerías no son las únicas responsables de esto, sino que cada persona o asociaciones que la integran está en la libertad de proponer ideas, proyectos en miras de cuestionar un modelo vertical y generar, en medida de lo posible, lógicas horizontales.

Para Eliana las formas de trabajar responden a una intencionalidad colectiva, más no comunitaria donde además identifica:

yo creo dos cosas, veo primero el ejercicio propio de cada uno entonces yo me acuerdo en ACAPANA cuando recién nos constituimos y nació el Minka, no era del directorio, ni

nada y fue ¡listo! hagámoslo entonces, tienes esa vaina de decir lo que uno quiere hacer y lo va gestando con otras personas. Y sale también esta responsabilidad desde quiénes dirigen, entonces tienes un consejo directivo que toma decisiones y que organiza basado en una asamblea entonces siento que hay como esa dinámica y está bueno porque no es una dinámica vertical, donde yo aquí soy el director y lo hago porque yo digo como tienes la realidad de que hay gente que propone y tienes la realidad de que hay gente que no propone como pasa en todo lado. (Eliana Champutiz 2022, entrevista personal)

Es así que, sobre las formas de organizarse para trabajar, Patricia, Eliana, Toa, Krvvf coincidieron en que se genera de manera voluntaria de acuerdo a los tiempos, actividades y disponibilidad de cada integrante de ACAPANA.

todo proceso organizativo te demanda ciertas cosas, entonces también tienes compas que te dicen: bueno, pero ¿qué gano yo en esto? y cuando ves que ganas, no es que ganas en réditos económicos, ganas una vaina participativa y colectiva que se puede traducir mañana en cualquier cosa. Y cualquier cosa es desde decir pucha cuando hago una película sé que no estoy sola y puedo contar con esta gente que está organizada o decir, yo puedo sacar un proyecto para hacer esta vaina, entonces siento que la visión y el espíritu de lo colectivo es desde ese lado. Porque uno se organiza no porque haya un rédito económico, te organizas es porque estás pensando en conseguir algo, para demandar algo y siento que ese mismo espíritu es el que se traslada, o al menos en lo personal yo lo veo así, desde ACAPANA. (Eliana Champutiz 2022, entrevista personal)

Considerando esto, en los dos procesos que han trabajado, *Minka* audiovisual y *Muyuyucine*, y también en el largometraje *Dolores* se cuentan historias diferentes que son trabajadas en todo o en parte de sus procesos por personas pertenecientes a pueblos y nacionalidades. Esto me lleva a pensar en las ideas de Natalia Möller (2018) cuando indica que las prácticas de producción de cine y video indígena se caracterizan por una metodologías que por un lado

procura integrar a la mayor cantidad de personas de una comunidad en los diversos procesos de realización y distribución (como desarrollo de guión, manejo de cámaras, actuación y exhibición, etc.) [o que es realizado] por individuos indígenas que se manifiestan altamente comprometidos con sus comunidades de origen, y que implementan, en distintas medidas, metodologías de participación en sus producciones (2018, 277).

Por otra parte, ACAPANA está integrada por personas con diferentes grados de experiencias en la comunicación y cine de los pueblos y nacionalidades “la idea también es que podamos estar compañeras que ya tenemos un recorrido un poco más grande en la cuestión organizativa, pero también con compañeros, compañeras que recién están acompañando, entendiendo, procesando” (Patricia Yallico 2022, entrevista personal). Es así que estos espacios también son de aprendizajes internos, y que también se expresan a

lo externo. Lo cual tiene potenciales beneficios, no solo en las formas de generar redes y tejidos entre las personas, sino también como posicionamiento. En este sentido suscribo lo que plantea Castells: “la formación de profesionales de la comunicación, provenientes de la comunidad, ha sido un efecto positivo de la producción popular. Esta nueva generación aumenta el potencial de crear un espacio comunicacional indígena” (2003, 51).

Además, al pensar en las formas de organización misma no puedo dejar de considerar que estructuralmente las mujeres indígenas han vivido opresiones ancestrales. Donde también considero que todos los procesos y dinámicas sociales están sujetas a tensiones, las mismas que reconoce Patricia al decir “somos una organización [...] tenemos momentos que estamos mucho más cercanos o abrazándonos y hay momentos en que estamos no necesariamente tan cercanos, pero eso no nos implica que somos enemigos, ni enemigas” (2022, entrevista personal). A lo cual suma Eliana su reflexión de que vivimos en una sociedad “súper machista y que del machismo no son solamente responsables los hombres sino también las mujeres” (2022, entrevista personal). Aquí, Toa y Rocío reflexionan sobre las violencias que se han generado también al interno de la organización, las estructuras de poder asimétricas y verticales que son propias de la sociedad patriarcal.

Esto me lleva a pensar en cómo se han estructurado las opresiones patriarcales sobre las mujeres, como plantea Einsenstein citada por Lagarde (2003)

para entender la opresión de la mujer es necesario examinar las estructuras de poder que existen en nuestra sociedad. Estas son: la estructura de clases capitalista, el orden jerárquico de los mundos masculino y femenino del patriarcado y la división racial [y sexual] del trabajo que se practica en una forma muy particular dentro del capitalismo pero que tiene raíces precapitalistas en la esclavitud. (89)

Sin olvidar problematizar la singularidad de la categoría mujer y considerando también que esto ha sucedido de manera diferenciada sobre nuestros cuerpos.

Para continuar, en lo que se refiere a las fases de producción, durante la aplicación metodológica constaté que hay una apuesta por mantener las fases: reproducción, producción, postproducción y difusión, quizás por un afán de orden, o quizás también porque las entidades gubernamentales financian cada proceso de producción, por lo que los proyectos deben estar armados de tal manera que sean visibles como tal. Es así que ahora planteo el acercamiento a estas, sin el afán de responder a la pregunta de si las

compañeras y compañeros de ACAPANA, se plantean como objetivo descolonizar estas etapas de producción.

1.1. Partiendo de las ideas: sobre el territorio de la preproducción

Al pensar en las formas de organizarse en los procesos de producción se plantean trabajar de manera consensuada dando prioridades de participación a las personas que forman parte de ACAPANA. Parte de la primera fase del proceso de organización es la ideación, la elaboración del libreto, de la organización de responsabilidades, en fin, en este sentido Eliana apuesta por una construcción colectiva, y cuenta acerca de las producciones que ha trabajado a título personal

no tiene que ver nada con esta vaina del cine de autor, porque yo quiero contar mi historia, sino yo quiero contar mi historia, pero no por una vaina autorial, sino porque como sujeta individual también vengo de un proceso colectivo. Entonces, mi herencia colectiva ¿cómo se traduce? Se traduce en decir soy parte de un pueblo indígena, soy parte de un territorio y mi situación particular es decir soy mamá y soy runa (Eliana Champutiz 2022, entrevista personal)

Cuando piensa en las dinámicas de ACAPANA menciona que “hay que llamarlo colectivo más que comunitario, porque es real, o sea tampoco es que llegas a una comunidad y haces el guión con toda la comunidad, pero si hay un trabajo colectivo y un trabajo colectivo que ya puede ser desde tres personas” (Eliana Champutiz 2022, entrevista personal). Esto en concordancia con la visión del autorismo, según plantea Isabel Seguí (2020) al hablar de las prácticas del Tercer Cine boliviano, pero extrapolable al cine de pueblos y nacionalidades, “ha tenido la grave consecuencia de expulsar del relato histórico a las mujeres y a los miembros subalternos de los equipos, así como impedir la comprensión del verdadero alcance emancipador de estas prácticas o, por qué no, permitir la puesta en duda de este alcance” (34).

De este modo también lo plantean en ACAPANA cuando al plasmar el proyecto *Muyuyicine* comentan que “lo comunitario responde a la dinámica de participación, responsabilidad y beneficios que el hacer audiovisual trae consigo. Se refiere a la participación en las etapas, a los títulos y propiedades comunitarias del audiovisual, a los tiempos que se necesita para generar este proceso y luego para decirle 'gracias' al mismo” (ACAPANA 2021). Por lo que en este proyecto apostaron a trabajar de manera comunitaria los guiones, basados en las historias, cosmovisiones de las comunidades en

donde estaban habitando para la ejecución de los proyectos, como son: Guaranda, Balda Lupaxi y Tulcán.

Al pensar en *Minka audiovisual* se trabajaron guiones previamente elaborados por Patricia, Frida, Kvrvf y fue también al interno la decisión de las personas responsables en las diferentes áreas. Teniendo la misma esencia del proyecto, según comenta Eliana ya que “era más especializado porque decías vamos a tener gente que ya sabe de cine y te vas a fortalecer en los distintos departamentos” (2022, entrevista personal).

Kvrfv suma que en los guiones que las personas presentan o en los que se construyen no hay intervenciones por parte del equipo de ACAPANA, es decir que no se modifican las ideas presentadas, sino que se plantea que los mismos deben considerar “parámetros, técnicos, políticos, ideológicos, no apostamos nosotros a hacerle la campaña a nadie, partidos políticos por ejemplo, eso está prohibido como ACAPANA, lo otro es lo religioso, no nos metemos en eso. Hacemos política, pero no política partidaria” (2022, entrevista personal).

Y en el caso de *Dolores*, Patricia cuenta que fueron años de trabajar las ideas para el guión. El encariñamiento con mama Dulu lo adquiere en la Escuela de formación política de mujeres en la que participó. Así, desde las experiencias que nos marcan, que nos atraviesan y nos componen como personas se generan también las historias.

Es así que estas prácticas las relaciono con la propuesta de construir comunicación contrahegemónica, donde como plantea Cristina Mata (1981) se disuelve esta relación distante del sujeto conocedor y el objeto conocido, sino que se tejen nuevas formas de vincularse con las personas, sus historias, sus experiencias, saberes, conocimientos para dar formas a historias que serán contadas, plasmadas en los productos audiovisuales.

Parte de este proceso previo también lo conforman los casting, los ensayos, los procesos de formación con actores y actrices. Participé en las ocasiones en las que me han permitido estar y compartir. Durante el casting pude ver que tres mujeres estaban a cargo del proceso, *agarradas* una cámara para registrarlo todo, la otra encargada de hacer que llenen la ficha de participación y otra explicando la escena. Por lo que relaciono con una apuesta por construir desde miradas femeninas diversas un cine de mujeres, teniendo en cuenta que este casting se realizó para la película *Dolores*, sobre una lideresa indígena.

Durante uno de los ensayos generales, jornada extensa en la que cada persona practicó su actuación, pude constatar las palabras de aliento que transmitía Patricia al equipo, los abrazos a algunas de las personas, a los niños al terminar de ensayar una escena, pero también la voz firme y en tono alto para continuar con el proceso. Al final

del mismo intervinieron Patricia, Rocío y Marcelo extendiendo mensajes de agradecimiento, y reconocimiento también los compromisos y voluntades de gente de Loja, Guaranda, que se sumó al proyecto. Siento que esto lo realizan con la idea de mantener los lazos de comunidad, estas prácticas también dan forma y vida a las cosmovisiones andinas. (Álvarez 2014)

Esto lo constaté en el trabajo de campo pues usualmente al finalizar las jornadas de rodaje algunas personas nos reuníamos alrededor de la fogata para conversar, reír, cantar, tomar canelitas lo cual también da cuenta de las prácticas de acuerdo a las cosmovisiones andinas, y tejer relaciones de comunidad entre quienes se encontraban, día y noche, siendo parte de ese proceso. También antes de iniciar a veces se invitaba a las personas a hacer un círculo, liderado por Patricia, compartir unas palabras y dar un grito para liberar energías y permitir que estas fluyeran durante las jornadas de trabajo.

Por otro lado, los géneros cinematográficos que han trabajado varían entre lo experimental, documental, cine de época y en su mayoría de ficción. Al ser este último el que predomina, lo asocio con la apuesta por trabajar producciones de calidad, que generan reflexiones, pero también entretenimiento. Ya que “los videos de denuncia cumplen una función clave en la movilización por la justicia, pero una cultura que solo se retrata como activista no puede llegar a la normalidad” (Castells 2003, 55). Esta diversidad de apuestas cinematográficas les han permitido explorar sus creatividades y posibilidades de contar desde sus propias voces con diferentes elementos.

Y sobre la cuestión financiera, cuentan que están en constante gestión de recursos para poder ejecutar proyectos. Una de estas opciones han sido los fondos concursables del IFCI, que en las tres experiencias de ACAPANA han resultado ganadores: *Minka audiovisual*, *Muyuyicine* y *Dolores*. Estos financian, por ejemplo, etapas determinadas con productos específicos, más no proyectos completos, según cuenta Eliana (2022, entrevista personal). Para cada etapa del proyecto se postula nuevamente. También la presentación de proyectos en entidades como las alcaldías o prefecturas de los lugares en los cuáles se van a ejecutar es otra salida. Además, Patricia indica que otra de las gestiones en las que han estado trabajando, como parte de la incidencia en políticas públicas, pero que aún no se aplican, pero se han tratado son los incentivos tributarios al sector privado para que sea otro rubro que pueda ser considerado para la creación audiovisual, por lo que las convocatorias de fomento del Ministerio de Cultura son las únicas opciones lo cual complica el panorama de la producción de comunicación y cine de pueblos y nacionalidades (2022, entrevista personal).

1.2. Cuerpos, sentires, pensares a la obra: sobre el territorio de la producción

Al pensar sobre las formas de producción, de puesta en escena y el equipamiento tecnológico también Eliana cuenta que “uno va aprendiendo en el camino y va creciendo, entonces ahora por ejemplo mira aquí (refiriéndose al rodaje de Dolores) el nivel de producción, de equipos y de todo, es distinto al que hacíamos en el 2008, no digo que sea mejor, es distinto solamente porque está bien pensarnos así, sino es como que catalogas entre bueno y malo y de ahí ya se quedó uno en una bolsa y lo otro en otra” (2022, entrevista personal)

Como parte de las formas de trabajo de ACAPANA procuran que sea, en medida de lo posible, con las personas que la integran para que desempeñen las diversas actividades en el rodaje. Eliana cuenta que en la determinación de áreas de trabajo es algo que se ha considerado en ACAPANA para ser un trabajo más organizado, así al pensar en el rodaje de Dolores cuenta “es una apuesta política desde una visión colectiva de pueblos y nacionalidades [...] entonces siento que es como combinar estas dos visiones: lo colectivo, pero también la organización por departamentos responsables y luego ya es una toma de decisiones” (Eliana Champutiz 2022, entrevista personal). Aquí, también es necesario considerar factores, si bien permitirán la mejor organización del equipo, pero no siempre es posible “ya sea por el presupuesto que dificulta la división por áreas o por el hecho de la premisa que contempla la *minka* como acto colectivo y comunitario en la realización, es allí donde todo se integra y cumple con su función de cine comunitario” (Guamán 2022, 33).

Al menos en estas dos primeras etapas, se comprende a la comunicación, al hacer cine como esta *patita* de la comunicación donde no se dejan de lado los contenidos, las narrativas y las técnicas indispensables en las producciones (Encuentro de cine y comunicación de pueblos y nacionalidades 2022) donde se busca la vinculación con las comunidades, las organizaciones, los movimientos sociales porque es justamente desde allí desde donde se construye, coinciden Patricia, Eliana, Toa.

Durante el trabajo de campo que realicé en el rodaje participé de tres reuniones. La primera, realizada en el comedor al terminar de cenar donde Patricia quien me invitó a compartir, se revisó qué escenas están pendientes, continuidad de las mismas, cuáles se han rodado para concretar el llamado del siguiente día. Aquí lo curioso es que estábamos

más mujeres, un total de siete, entre dirección, arte, asistencia de producción y dos varones de las áreas de asistencia de dirección y jefatura de producción. De este grupo estaban Paty, y dos compañeras de Colombia se autodefinen como indígenas, y Kvrvf como mapuche. Esto, me lleva a pensar en que se sostiene la división sexual del trabajo al ser esta reunión en la que se revisan detalles, y al fundamentarse en las cualidades (Lagarde 2003) las mujeres son consideradas como más cuidadosas. Aunque también la reunión determina cuestiones vinculadas con liderazgos para que la producción continúe su curso.

Una segunda, en el patio interior de la hacienda con todo el equipo y fue convocada por ACAPANA. La intención era reavivar los ánimos del equipo y organizar el rodaje de ese día. Primero tomó la palabra Kvrvf, donde comentó, entre otras cosas, que para mejorar las convivencias en el espacio del rodaje estaban abiertxs a escuchar también propuestas que permitan que las dinámicas del rodaje fluyan. Luego se expresó Patricia donde comentó que la fraternidad también continúe siendo parte del rodaje y “si estamos como algunos decayendo, sostenernos, abrazarnos y que la energía y la luz que cada uno tenemos pueda circular y sostener al resto” también indicó que se rompen las lógicas de producción (al referirse al largometraje Dolores).

Posterior a esto, al conversar sobre ¿cómo se produce esta idea de romper lógicas? decía

lo que pasa es que el cine en el Ecuador o la academia cinematográfica ecuatoriana y del mundo lo plantea como el mero, mero de toda la historia al director, no toca el piso un poco más y los actores, las estrellitas tienes que darle venteando por poco ¿no? o sino todo pagas, me refiero vas con la plata compras cosas, no planteas procesos de diálogo, de minka de compromiso amigables, saludables con la gente. Esto que estoy haciendo acá que es mi decisión política de venir a este espacio de la Magdalena y que la comunidad sea la que nos reciba, nos prepare y nos alimente, nos cuide en lugar de ir a un hotel es una decisión política, quiero dejar los recursos que con mucho esfuerzo hemos gestionado a la comunidad, que ese dinero pueda circular aquí [...] se genera otro tipo de relación y de producción con la gente, a eso es a lo que me refería (Patricia Yallico 2022, entrevista personal).

Estas relaciones con las comunidades se generan durante los procesos de preproducción, producción, en la etapa de circulación y se plasman también en los productos finales, ya que como recoge Álvarez la comunidad, en todos sus sentidos, se entiende como:

una suerte de refugio que alimenta al sentido natural de la organización social de los pueblos andinos, nutre a su historia y sus luchas de resistencia, a sus valores y objetivos

como conjunto. Es un término universo, amplio y heterogéneo que alberga de una forma muy diversa las relaciones sociales y su práctica colectiva (Alvarez 2014, 345).

La misma que entendida en el cine no se limita a determinados temas, y por tanto no es una categoría estática, sino que cada día y en cada experiencia de producción se construye.

En la tercera, nos juntamos quiénes teníamos responsabilidades en producción, área a cargo de Kvrvf con cuatro mujeres y un varón como parte del equipo para conversar y ponernos de acuerdo en las actividades, recursos que se debían gestionar para los siguientes días de rodaje. Por lo que constato también la división sexual del trabajo con la mayoría de mujeres que dan soporte en esta área, aunque paradójicamente lideradas por un varón.

1.3. Momento de engranaje: sobre el territorio de la postproducción

Al momento de tener todo el material listo para el montaje visual, montaje sonoro, corrección de color, etc., coinciden en que se determina previamente una persona que es la responsable de realizar este trabajo de postproducción. Toa indica que en el caso de Muyuycine, en el cual ella participó, al inicio, en la identificación o selección de actividades de cada persona se designa quién realizará la posproducción a la misma a la cual se le paga por las tareas a realizar. (Toa Guamán 2022, entrevista personal)

Eliana agrega que en esta idea de buscar que todo el proceso sea colectivo, no comunitario, la etapa de la postproducción no es posible lograrlo y esto debido a su misma esencia e indica que esta sección “por la misma técnica te demanda que no pueden estar 20, 5, 10 en la posproducción pero si estás como en toda esta idea conceptual de la posproducción” (Eliana Champutiz 2022, entrevista personal). Argumenta Eliana que esta etapa es crucial, al ser una producción de los pueblos y nacionalidades, en esta área es necesario que el proceso esté a cargo una persona *runa* para que no se vacíen los contenidos que se fundamentan en las cosmovisiones, cosmoexistencias de quienes han trabajado en todos los procesos previamente. Aunque esta apuesta tiende a sonar esencialista, Eliana defiende que es diferente que una persona no *runa* se encargue de este proceso, y no se refiere a capacidades profesionales sino a las distintas cosmoexistencias.

De tal modo que los resultados de estos procesos son productos audiovisuales que dan un giro al cine indigenista, a las representaciones exógenas que se realizaban sobre

las personas indígenas, de pueblos y nacionalidades, esto “revela un cambio de imaginarios. Vemos en las imágenes personas indígenas que dialogan horizontalmente, que se enfrentan a divisiones internas, que buscan contrarrestar los efectos depredadores de la economía extractivista, que preservan sus tradiciones al mismo tiempo que intercambian con la globalización” (Torres 2012, 6).

Al pensar de manera general en cómo se estructuran las tres etapas que revisamos, esta apuesta desde las prácticas audiovisuales indígenas, de la comunicación y cine de los pueblos y nacionalidades

desmonta al cine industrial en sus tres etapas de producción, ya que se piensa sin jerarquías y con pagos (si los hubiera) en forma igualitaria, así mismo el trabajo es pensado entre todos y todas para que no exista distinción, siendo un proceso de cambio y transformación social, no solo en hacer cine sino en como pensarnos desde lo comunitario y relacionarnos con el contexto social y cultural desde donde producimos. (Guamán 2022, 34)

Hasta aquí los procesos están marcados por una auto-representación desde el hacer en comunidad, desde las cosmovisiones, contextos de cada persona y de las comunidades en las cuáles se realizan las producciones.

1.4. De comunidad, en comunidad y más allá: sobre el territorio de la difusión

Tras cerrar estas etapas, que en la lectura pudieran limitar sus complejidades, llegamos a la etapa final. Es en esta sección en donde ya se cuenta con todo el material finalizado y pienso ¿Cómo hacemos para que la gente acceda a verlo? ¿Cómo se generan procesos de retorno del material a las comunidades? De este modo, Eliana, Patricia, Toa cuentan que las producciones que se realizan con la comunidad son difundidas igualmente allí, como una apuesta por el *randi, randi* “hay que producir con nosotros para nosotros y difundimos ahí mismo, pero eso no supone que yo tengo que pensar en mi *guetto*” (Eliana Champutiz 2022, entrevista personal).

Toa cuenta también que esta responsabilidad está en manos las persona que es cabeza del área de producción “son los encargados de cuando ya tengan el producto final, lo primero es que se lo lleve a la comunidad a ser mostrado” (2022, entrevista personal). Patricia confirma también que “la primera exhibición o pre estreno tiene que ser en esa zona, entre Olmedo, aquí (al hablar de La Magdalena) y Cayambe que son los compas

que nos han acogido y quienes han asumido también la producción de este proceso (al referirse a Dolores)” (Patricia Yallico 2022, entrevista personal). Siento que también es una apuesta por pensar en otros públicos y otros espacios para posicionar y visibilizar los contenidos que se producen, ante una historia de ausencia de los mismos.

A su vez, esto da cuenta de las cosmovisiones andinas, la práctica de los principios y principalmente la reciprocidad como una apuesta por agradecer y retribuir las participaciones de la comunidad durante las producciones. Esta forma de cerrar es entonces una posibilidad de devolver a la comunidad, “para el mundo andino todo elemento de la naturaleza DA y RECIBE para contribuir a un bien común, LA VIDA en armonía⁹” (Cabnal 2010, 17). Este principio no se aplica de manera aislada con la complementariedad, relacionalidad y correspondencia.

Sobre la ejecución misma de las proyecciones Eliana recuerda las experiencias de caminar *agarradas* un proyector, computadora, parlantes y lo necesario para hacer que la gente se vea y se reconozca en la pantalla gigante (2022, entrevista personal). Toa cuenta que es un proceso hermoso, y es justamente este hecho el que permite cerrar *bonito* los proyectos, donde también se les entrega un certificado y son estas despedidas espacios de muestras afectivas, o de llantos como fue el caso al terminar el rodaje en Chimborazo (2022, entrevista personal). Patricia suma que es con las organizaciones con quienes se gestiona el espacio en la misma localidad, así como los equipos para que se aprecie la calidad de los productos (2022, entrevista personal).

En este mismo sentido, durante el cine foro en la CCE, Rocío expresó que

las formas de producción que nosotros tenemos son un tanto complejas porque no nos pertenecen completamente como productora, sino que siempre es una co-producción, digamos en esos términos, con las comunidades entonces ahí depende mucho del tratamiento que le demos. El trato primero es no entregarlo, no hacerlo libre digamos y ponerlo en las redes o abrirlo así, hasta que camine un poquito en festivales, es el objetivo primero hacia afuera, hacia adentro. La mayoría de nuestros trabajos se han ido hacia afuera... dentro de la comunidad es una cosa media especial porque pudo también remover esos sentires ¿no? o sea en los cortos cuando hablamos de las leyendas y eso tiene una recepción digamos distinto a los conflictos que entre las comunidades tenemos que es violencia intrafamiliar, violencia sexual, todo eso temas que vemos, pero que nadie los toca y nadie los dice entonces es como ponerse contra la silla. (2022)

Luego también apuestan porque los trabajos sean mostrados en espacios internacionales, festivales, y con el caso de *Dolores* apuesta Patricia a que sea

⁹ El uso de mayúsculas corresponde a la autora, Lorena Cabnal.

representante del Ecuador en grandes eventos como Canes, Óscar y que se reconozca todo el trabajo que está de por medio en la producción. (2022, entrevista personal)

Considerando de manera general los tres procesos abordados desde la pre, pro y postproducción Toa comenta que deben verse y practicarse de manera enlazada “siento que es un proceso, un trabajo que se debe hacer, no que vamos, grabamos y chao, debe haber un antes, un durante y un después, siento que es un proceso y no hay que soltar esos procesos” (Toa Guamán 2022, entrevista personal). Esto para generar las cercanías, los tejidos sociales, comunitarios necesarios para que la comunidad esté informada y participe de los procesos de formación.

Siento entonces que, los procesos de formación con las comunidades, las iniciativas de las compañeras, sus participaciones dentro de los procesos de producción, en estas prácticas audiovisuales “realizan un trabajo de apropiación cultural y social las tecnologías audiovisuales y construyen lenguajes, estéticas y narrativas enraizadas que trabajan sin pudor con los discursos artísticos, mediáticos y políticos dominantes” (León 2015, 41).

Si bien las bases sobre las que se fundamentan las prácticas audiovisuales, se vincula a lo comunitario, y también en la mayor participación de personas de pueblos y nacionalidades y que en este caso también son de ACAPANA. En el desarrollo de mi trabajo de campo, confirmé contradicciones que surgieron al pensar en estos ejercicios colectivos, con autorías del mismo origen, las formas de relacionamiento, las formas de auto-representación durante todas las prácticas. Conversé *informalmente* con algunas personas que participaron del rodaje quienes mencionaron que se rompieron estas lógicas, que el decir comunitario quedaba solo en el nombre de acuerdo a sus palabras. Donde incluso sintieron falta de organización, falta de comunidad, y también confirmaron el ejercicio de violencias hacia el equipo, esto considerando que muchas de las personas tienen años de experiencias en trabajos que empatan con la industria comercial.

2. Participaciones del equipo de ACAPANA ¿dónde están las mujeres indígenas en las prácticas audiovisuales?

Una, dos, tres, cuatro... diez mujeres son las que pude contar como parte del equipo de rodaje del largometraje *Dolores*, sin contar con actores y actrices, en relación a alrededor de diecinueve varones. Entonces me pregunto ¿cómo son las participaciones de las mujeres en las prácticas audiovisuales? ¿Dónde están en estos procesos? Al analizar

con relación a la división del trabajo, se distingue jerarquías en una instancia como cabezas de departamentos y una siguiente de quienes cumplen funciones dentro de estos. Así, una como directora y actriz protagonista, una en el área asistencia de sonido, una en jefatura de arte, dos en maquillaje, dos en asistencia de producción, una en vestuario, una en producción de campo, una en asistencia de dirección. En el ajetreo de la propia puesta en escena, las áreas de dirección, arte y sonido estaban siempre presentes, por lo que mi primera impresión fue de constatar la división sexual del trabajo, encontrando que los varones están en los trabajos técnicos, que requieren del uso de la fuerza, mientras que las mujeres en actividades administrativas y organizativas ya que en el campo de lo audiovisual, como plantea Yépez (2021) “las mujeres están destinadas principalmente, al campo de la gestión y la producción, prácticas que en muchos casos posibilitan la concreción de los proyectos, los productos y las carreras de terceros” (18).

También me interrogo ¿cómo pensamos(pienso) que el ser mujer, indígena, mamá, feminista, warminista influye o no al momento de hacer comunicación y cine de pueblos y nacionalidades? Estas características, marcadores de cada persona son indivisibles, pero resultan diferenciados y más aún si eres mujer u hombre, comenta Eliana. Es así que, bajo esta categoría de la división sexual del trabajo desde donde se comprende la asignación de roles, actividades, particulares y distintas para hombres y mujeres donde las mujeres hemos sido relegadas al ámbito de la reproducción y sostenimiento de la vida, y no solo en lo relacionado a lo biológico, sino también social y cultural (Lagarde 2003).

Por lo que, en esta sección me es necesario volver, aunque es un eje transversal, a lo que mencionaba con la vinculación de comunicación, cine, audiovisual, género, feminismos, donde Kuhn (1991) planteaba la posibilidad de “dejar al desnudo” las dinámicas patriarcales. Fregoso (2016) mencionaba que las lógicas de relaciones de poder, o los patrones histórica y culturalmente asociados por el género se sostienen bajo el fundamento de la división sexual del trabajo, con la diferenciación dicotómica de hombres - mujeres, donde las mujeres somos relegadas al ámbito privado, mientras que los varones a lo público.

Enlazando con las experiencias de las compañeras en los proyectos que han trabajado Eliana, Patricia, Toa, Rocío han realizado trabajos varios. Eliana afirmó que al inicio de la organización plantearon la idea de ser *todo terreno*, desde la preproducción en la elaboración de libretos, en scouting, en investigación; también en los procesos formativos como *Muyuyicine* han ejercido labores como talleristas en determinadas áreas;

adicionalmente, se han movido en el campo de la producción, que son, los trabajos de cuidados, estar pendientes de todo el equipo, de la logística, seguridad, alimentación, salud; de igual manera han estado en la dirección de arte, con la gestión de vestimenta, utilería para que la puesta en escena salga impecable; así mismo, en el área de sonido, de producción del sonido directo, la banda sonora.

Al escuchar las historias de las compañeras han sido ellas idearias de sus historias, directoras y quiénes han buscado las formas de poder plasmarlas. Es así que se han apropiado de las tecnologías para poder como plantea Clemencia Rodríguez (2010) “nombrar al mundo”, darle nombres, rostros, cuerpos, contextos, entornos, a las cosas que les atraviesan y a sus experiencias.

Para el segundo semestre del 2022, ACAPANA tiene en fase de postproducción el proyecto audiovisual: *Dolores*, un largometraje dirigido por Patricia Yallico, donde también es la actriz protagonista. Esto sin duda me lleva a pensar que las construcciones que se han formado por siglos de manera histórica deben ser entendidas de ese modo y por tanto, pueden cambiar, pueden mutar, deconstruirse para dar paso a diversas formas de participación de las mujeres en esta sociedad y en el campo de las prácticas audiovisuales indígenas donde las mujeres tienen participaciones activas también en ámbitos que socialmente se asignaron a varones. Pero paradójicamente, también pienso que esto transgrede la noción de *autorismo* (Seguí 2020), pues ya no se piensa en una autoría colectiva, sino individual, con ACAPANA como la casa productora.

Otro punto es que, al considerar que ACAPANA inició con el objetivo de generar espacios de incidencia, es allí también donde están las mujeres indígenas como parte de las prácticas audiovisuales. Rocío cuenta que fueron años de labor, previa a ACAPANA para lograr políticas públicas, y una línea de fomento para los pueblos. Eliana también se sumó a este proceso y lo comenta del mismo modo. Luchar por derechos laborales también es otra de las misiones que se han propuesta, como también un ejercicio necesario en la pugna por garantizar derechos en el campo de la comunicación y cine de los pueblos y nacionalidades, procesos de los que Eliana, Rocío, Patricia han participado y continúan organizadas, incluso, con más instituciones, a nivel nacional como es la Coordinadora del Cine y el Audiovisual del Ecuador (CAE).

Con lo referente a las maternidades, se convierten en un factor algo que atraviesa las vidas de Eliana, Patricia, Rocío y Toa. Sobre el ¿cómo la ejercen siendo realizadoras audiovisuales? hay diversas respuestas, teniendo en cuenta que por las formas de producción de la comunicación y cine de los pueblos y nacionalidades demanda mucho

tiempo, y tiempo que usualmente se comparte en las comunidades, con la gente con quién o quiénes se trabaja. Lo cual pude confirmar en mi trabajo de campo, pues participé de la semana 4 de un total de 6 semanas de rodaje, con jornadas de trabajo que variaban entre las ocho y doce horas, rotando entre lo diurno, vespertino y nocturno.

Es en este contexto, que Toa cuenta que por decisión propia no lleva a su *wawa* cuando trabaja, al principio le costaba tomar esa decisión por el mismo hecho de recibir los juicios de las demás personas, los reproches propios de esta sociedad patriarcal, donde como decíamos líneas arriba, las mujeres deben cuidar de las tareas del hogar. Por otro lado, Eliana cuenta que no se cuestiona llevar o no a sus *wawas* a su trabajo, “ahorita cuando uno ya piensa desde el lado feminista, *warminista* pues no es solo la posibilidad de que tus hijos vayan a camellar contigo, es la posibilidad de pensar que mientras tú camellas, tus hijos tengan un espacio seguro, tengan cosas que hacer. Eso no pasa todavía, no está naturalizado al menos dentro de los procesos organizativos” (Eliana Champutiz 2022, entrevista personal)

También pensando en si el ser madres influye en sus prácticas audiovisuales, Toa cuenta que sí, y de hecho lo hace para bien, por ejemplo, cuenta que ella pensaba en Tuwamary, su hijo, en cómo le gustaría que lo traten para actuar en correspondencia con niños y niñas que participan de la producción. Por su lado, Patricia cuenta que también y que incluso ha trabajado producciones en relación a esto “tengo unos dos, tres cortos sobre la maternidad, que son guiños a mi propio cuestionamiento y de la militancia o la organización, la organización o mi hijo y luego lo que pasa es que ese sistema te hace culparte, siempre yo pasaba culpándome, todo el tiempo ahora ya no o ya no mucho” (Patricia Yallico 2022, entrevista personal).

En esta misma línea, Eliana cuenta

es como una apuesta desde tus condiciones reales de vida, siento que la maternidad te atraviesa en un montón de sentidos y tu ser mujer evidentemente también, entonces el tema de género es como empezar a verlo y no es solamente decir: bueno entonces yo ahora solo voy a hacer contenido desde mi maternidad, sino yo voy a empezar a generar contenidos desde esa realidad. (2022, entrevista personal)

Lo cual apunta a las propuestas de construir cine de mujeres, de comprender la producción desde lógicas femeninas, sin olvidar las pluralidades que componen este término. Y que se encaminan como prácticas audiovisuales en contra de aquellas hegemónicas en este sistema patriarcal.

Considerando esto, también pienso entonces en ¿cómo se gestionan redes de apoyo? ¿formas de soporte o contención? para que puedan ejercer su profesión. Toa comenta que cuando tiene que salir a trabajar, gestiona su maternidad con su familia, con su madre, su hermana. Comenta que otras compañeras de ACAPANA “ejercen su maternidad desde otros lugares y me parece válido, porque así como los feminismos son plurales, somos varios, así mismo las maternidades son varias” (Toa Guamán 2022, entrevista personal). Además destaca que existe otra variante a considerar, al ser ella una madre *autónoma*. Reflexiona acerca de esta imposición social donde es la madre quien debe *sacrificar* su cuerpo, su tiempo, su salud por sus hijxs, y cuenta “luego como que empecé a entender el cuidado propio también y dije bueno, hay momentos en los que quiero estar sola, quiero hacer mi trabajo, porque digo a la vez estoy trabajando doble, porque estoy cuidando al wawa y también a la vez haciendo la producción” (Toa Guamán 2022, entrevista personal).

Como plantea Lagarde (2003) esto da paso a la doble jornada de trabajo, con la unión del trabajo productivo y del reproductivo, por lo que Toa se posiciona alejada a la romantización de la maternidad, la división sexual del trabajo, donde se olvida el bienestar de la madre.

3. Revalorización de las experiencias de las mujeres en las prácticas audiovisuales, caminos recorridos y caminos pendientes

Con todos estos escenarios en mente pienso en los caminos que han recorrido las mujeres en el mundo del cine, las mismas compañeras Eliana, Rocío, Toa, Patricia en las prácticas de la comunicación y cine de los pueblos y nacionalidades. También en qué caminos quedan pendientes por recorrer, qué retos u obstáculos es necesario sortear.

Toa cuenta que al inicio en su proceso de formación ella optó por estar detrás de la cámara, se ocultaba, no quería estar frente a la cámara. Esto debido a la sociedad patriarcal en la que vivimos, donde se nos ha formado con el fundamento de la división sexual del trabajo, consideraba que era ese el lugar en el que las mujeres debían trabajar, no exponerse al público. Aunque cuenta también que otra de las razones es por inseguridades propias que resultan también de las nociones de belleza que se construyen histórica y culturalmente en una sociedad patriarcal y machista.

Eliana cuenta al pensar sobre sus experiencias que “los roles destinados a la mujer se acercan más a la actuación, maquillaje y la producción, porque la producción, ahora

que yo lo veía desde una mirada feminista, es la tarea de cuidados ¡loca! estás haciendo la tarea de los cuidados, y los cuidados no paran” (Eliana Champutiz 2022, entrevista personal). Aunque cuenta también que es algo que le gusta, que le nace hacer y que esta área se ha vinculado también con la maternidad, aunque ese factor no atraviese la vida de todas las mujeres que trabajan en el área de producción. Esto da cuenta de que sigue presente la división sexual del trabajo, con tareas asignadas específicamente a mujeres por una cualidad de tener *instinto maternal*.

En esto también coincide Patricia “pocas mujeres son directoras, la mayoría son o bueno somos, yo también soy productora, soy sobre todo directora, están en las tareas de producción que si es que lo miramos con más detenimiento es el cuidado, es garantizar comida, dormida, que es para lo que el sistema te ha moldeado y romper con que tú dirijas es otra cosa” (Patricia Yallico 2022, entrevista personal). Añade que también le gusta, sabe gestionarlo, pero siente que le va bien el asumir responsabilidades en espacios de liderazgos.

De hecho, estas prácticas también entendidas en el ámbito de lo cultural, en las prácticas audiovisuales, incluso donde Cabnal (2010) cuenta que “las mujeres indígenas asumimos el rol de cuidadoras de la cultura, protectoras, reproductoras y guardianas ancestrales de ese patriarcado originario, y reafirmamos en nuestros cuerpos la heterosexualidad, la maternidad obligatoria, y el pacto ancestral masculino” (19). Lo cual se reproduce también al momento de estar involucradas en el área de producción.

Como parte del rodaje, en este trabajo de campo, conversé con una compañera quien aseguraba que socialmente, en todo nuestro entorno las tareas en las que tienes que hablar con alguien, como tareas sociales son designadas a las mujeres y a los hombres lo contrario, más vinculado con lo técnico. Esto lo traslada también al ámbito del cine, aunque cuenta también que en sus experiencias de cine no indígena, se ha topado también con escenarios en los cuales no se han roto lógicas patriarcales con mujeres directoras.

Patricia hace una reflexión también vinculada con el movimiento indígena, los espacios organizativos, y cuenta que en las recientes elecciones de la CONAIE predominaron los varones, se propuso dar un giro a liderazgos femeninos, pero aún no se generan estos cambios. Por lo que es necesario crear esos espacios, también en el cine “no solamente que el Estado te garantice, sino que nosotras también nos empoderamos de esos espacios” (2022, entrevista personal).

Todo esto sin dejar de lado un contexto que recalca también Kvrif cuando menciona que existe un “machismo super rancio entre los pueblos indígenas que se está

transformando, cuesta porque existe una suerte de raíz enquistada” (Kvrvf Nawel 2022, entrevista personal). Esto vinculado con este entronque patriarcal que proponen las compañeras (Guzmán Arroyo 2019; Paredes 2014; Cabnal 2010; Gargallo Celentani 2014; Moore Torres 2018) desde los feminismos comunitarios. Al juntarse ambos patriarcados se reafirman las opresiones sobre las mujeres, sobre nuestros cuerpos, que son como sostiene Guzmán (2019) “el territorio donde opera el patriarcado para la opresión de la humanidad y la naturaleza” (36). Esto se plasma en cada círculo social, en cada área de nuestras vidas y por tanto, en las prácticas audiovisuales también.

Todo esto entendido desde la sociedad patriarcal en la que habitamos donde se concibe como forma estructural de vivir la división sexual del trabajo, la designación de obligaciones, donde “la especialización en los cuidados se concibe como instinto sexual y maternal” (Lagarde 2003, 17). Instinto que es, por tanto, relegado a las mujeres por sus capacidades de gestar, y es por esto que se justifica o se fundamenta la participación de las mujeres en áreas vinculadas con los cuidados.

Cuando con Toa pensamos sobre cómo son los roles actuales de las mujeres en el cine y qué queda pendiente, lo vincula con los feminismos, con la posibilidad de pensar otros mundos. A manera general y en el cine de pueblos y nacionalidades

siento que ya estamos encaminadas y estoy muy feliz de eso, estoy muy feliz hasta de yo poderlo entender, porque quizás antes no lo entendía con toda esta magnitud que ahora lo entiendo. Creo que hemos unas poquitas mujeres dentro de entender esto, de entender nuestras propias opresiones, de ser conscientes de esto y poder y querer cambiar. (2022, entrevista personal)

Ella ha intentado plasmar esto en su cotidianidad y también en sus prácticas audiovisuales.

Por otro lado, con la idea de entender, aunque no es el propósito de esta pesquisa, las visiones de los varones. Conversé con algunos compañeros que conocí en el rodaje de *Dolores* y en medio de conversas informales hablamos sobre las mujeres en la industria del cine y paradójicamente coincidían en que ahora hay más mujeres. Uno de ellos, docente, dice que en sus clases de sonido hay muchas mujeres, en Colombia, Argentina también se ha topado con estas realidades que unos diez años atrás no sucedía. Y mencionó, que en todas las áreas hay más mujeres, y que solo en temas de iluminación “no entran muchas”. El otro, que trabaja en temas de iluminación, decía que la situación ha cambiado y en producciones no indígenas se ha topado con muchas mujeres en la industria. Esto me lleva a pensar en que la percepción de los varones no gira en torno a

las desigualdades históricas, menos aún en las opresiones dobles y triples que viven las mujeres indígenas y en este contexto del cine.

Finalmente, al pensar en los caminos que aún falta por construir y recorrer coinciden en que se ha intentado romper lógicas patriarcales. Uno de estos retos se erige sobre la necesidad de que las mujeres empecemos a contar otras historias

historias que a nosotras nos molestan, esas historias que a veces no son contadas con estas verdades que así nos duelan, con estas verdades ¿cómo te digo? el no romantizar la maternidad, el conocer que están haciendo otras mujeres... yo quiero entender y entender este género hermoso que me atraviesa, soy mujer. Lo único que diría es que sí nos falta un montón de camino, pero ya estamos en eso, ya estamos en este *chakiñancito*, aunque se está viendo a veces cosas como que no hay mucho camino a ratos, que aparecen unos montes que no nos dejan cruzar aún así estamos ahí. (Toa Guamán 2022, entrevista personal)

Eliana asegura que en realidad faltan muchos caminos por andar porque

no existe una receta mágica que te diga esto hay que hacer y esto no ¡hay que hacerlo nada más! creo que al menos en el tema de mujer capaz vale eso, sentarse ya medio consensuar ideas colectivamente para no decir es la idea de lo que una tiene, lo que el otro quiere o es lo que ya alguien nos enseñó. O sea yo creo que ese es el primer camino que una debería recorrer, de decir a ver bueno consensuemos ¿Cuál es el punto de enunciación desde el que queremos contarnos y cómo lo vamos a contar, de ahí lo otro es como seguir produciendo (Eliana Champutiz 2022, entrevista personal)

Todo esto es necesario en medida de que el hacer comunicación y cine de los pueblos y nacionalidades desde las mujeres indígenas, es hacer cine de mujeres indígenas que contribuye a alterar “el orden de la representación dominante, se inicia un proceso de desconstrucción de un cierto lenguaje cinematográfico” (Millán Moncayo 1992, 185). Y presentar diversas propuestas que también le apuestan a la visibilización.

Sin embargo, Patricia y Kvrvfv cuentan que lo primero en estos retos es que las mujeres indígenas, las mujeres en general se la crean “y asumir eso porque estamos muy cómodas en lo que sabemos hacer y no nos aventamos a más cosas, porque tenemos miedo [...] y otra es hacer lo que mejor podamos para que realmente sea una apertura de trocha y no sea una copia de algo o de alguien” (Patricia Yallico 2022, entrevista personal). Siento que estas reflexiones omiten que hay una estructura patriarcal, machista en la que nos hemos formado y radican las opresiones a las que estamos sometidas y las cuáles generan esos miedos en nosotras las mujeres y los grupos subalternizados.

Pero, por otro lado, las compañeras coinciden también en la idea de que es necesario producir, hacer, aprender haciendo, no solo diciendo. En ese camino, otro de los retos es teorizar sobre todo esto que compone las prácticas audiovisuales, indica Toa “mi idea es hacer práctica, también teoría, pero hacer algo, hagamos algo” (2022, entrevista personal) como un llamado a accionar, a que se visibilicen las agencias de las mujeres indígenas en este mundo.

En sintonía con las reflexiones pienso en lo que recoge León (2017) al hablar de las prácticas audiovisuales indígenas, donde para varias personas pertenecientes a pueblos y nacionalidades “la teorización y reflexión se han convertido en una tarea política que le permite disputar con autoridad interpretativa y legitimar la práctica en sus propios términos” (79). Esto sin caer tampoco en la espera de una validación externa como asegura Eliana, sin esperar la autorización de nadie, pero sí como una responsabilidad política.

En suma, identifico que tanto en los procesos de producción como en los productos cinematográficos están atravesados, transversalizados por las pertenencias culturales, autoidentificaciones, formaciones profesionales, académicas, experiencias. Pero también, y sobre todo desde de los lugares de enunciación de cada una, sus posturas políticas, feministas o warministas. Esto da forma a estos procesos diversos, no sin que los mismos se encuentren exentos de disputas y tensiones, a estas prácticas audiovisuales que se configuran desde las auto-representaciones de ser mujer indígena.

Conclusiones

Todo este proceso ha representado para mí un ir y venir de emociones, de sensaciones, de sentimientos. Al cerrar este viaje pienso en que apropiarse de las narrativas, de las herramientas, de las técnicas y tecnologías para construir relatos propios desde las voces de quienes históricamente hemos sido subalternizadas es importante, es vital y es totalmente necesario. Así, y solo así, se pueden generar contenidos disidentes del sistema hegemónico.

También pienso que no existe una definición exacta, monolítica, estática sobre lo que implica hacer comunicación y cine de los pueblos y nacionalidades, si es o no cine indígena, video indígena o cómo se nombran sus quehaceres. Es entonces un concepto en constante transformación y construcción. Procesos que se realizan desde cada comunidad, organización, individualidades e incluso en cada proceso de producción o formación que se plantean construir desde sus experiencias, cosmovisiones andinas, cosmoexistencias.

Es así que, las prácticas audiovisuales indígenas me permiten abordar todas las agencias de las mujeres, de Toa, Rocío, Patricia, Eliana. Porque no solo están trabajando en las áreas de producción de cine, sino también en la formación, capacitación a nuevxs y no tan nuevxs realizadorxs audiovisuales; así como también en el ámbito público y político en la incidencia por creación de políticas públicas a favor de los pueblos y nacionalidades, indígenas, afro y montubios al ser personas históricamente racializadas y subalternizadas. Constato entonces que a manera de responder mi pregunta inicial, las auto-representaciones en las prácticas audiovisuales de las mujeres indígenas con quienes construí este proceso son diversas y se erigen desde sus lugares de enunciación, desde sus identidades y desde todas realidades que las componen.

Estos procesos han sido posibles por las luchas de las mujeres indígenas, las mismas que no han sido solo por derechos sociales que les corresponden, sino también por el derecho a la comunicación. A acceder a contar sus historias, de abrir trochas que permitan visibilizar los trabajos que realizan como parte de sus prácticas audiovisuales, e interpelar y pensar de este modo en apuestas de cine de mujeres indígenas

Así mismo, el contar historias desde sus realidades es otra de las aristas que definen las prácticas audiovisuales de Toa, Rocío, Eliana, Patricia considerando de manera interseccional todos los aspectos que conforman sus vidas, como el ser mujeres,

indígenas, madres, amigas, hermanas, jóvenes, adultas, habitantes de la ciudad de Quito, migrantes, profesionales, realizadoras, militantes, feministas o *warministas*, en fin, es decir que no hay una sola temática, una sola forma de auto-representación, sino que son varias y no se limitan solo a la lucha y resistencia social como temática, pero sí se configura esta característica como parte de sus procesos mismos, cuando le apuestan por tomarse las tecnologías, narrativas para hacer comunicación y cine de los pueblos y nacionalidades

Al pensar en el paso de las representaciones a las auto-representaciones, este se configura como necesario en un escenario poco o nada favorable para los pueblos y nacionalidades donde sus rostros, cuerpos, cabellos, vestimenta, tradiciones, cultura, lenguas propias no son consideradas para ser representadas o si lo hacen es desde la caricaturización o anulación política. La auto-representación, como una apuesta por contar de manera endógena, en las prácticas audiovisuales se convierte entonces en una herramienta política, la misma que forma parte de todos los procesos de producción, desde la construcción de ideas, el buscar cómo plasmarlas, el rodaje, montaje, la difusión de los productos, así como también en los procesos de formación donde también las cosmovisiones son parte constitutiva. Ya que elementos que se plasman en los productos cinematográficos, los cuatro elementos siempre están presentes: aire, fuego, tierra, agua. Así como los principios que dan forma al *Sumak Kawsay*.

La auto-representación también se configura como una forma de cuestionar las desigualdades, la división sexual del trabajo, como componentes fundantes de este sistema patriarcal que lo viven desde sus prácticas diarias y también en las prácticas audiovisuales. Estas mujeres comparten cosas en común, como el ser y reconocerse como indígenas, *warmikuna*, *runakuna*; también comparten el ser madres, esta arista en su vida que las acompaña a la par con sus desarrollos profesionales personales. Maternar y hacer cine es una tarea difícil, los rodajes toman semanas, meses donde no podrás compartir con lxs wawas. Y sin duda es una tarea que se cuestiona, critica y juzga a las mujeres, calificándolas de *malas madres*. Hay quienes en cambio procuran llevar a sus wawas a esos espacios también porque son parte de su ser, hay quiénes en cambio se lo cuestionan porque implica un doble trabajo. Esto también nos obliga a pensar, como decía Eliana, en espacios seguros para wawas, lugares donde tengan actividades qué hacer y tengan los cuidados necesarios. Cada proceso es respetable, es válido y es también necesario hablar de esto, no es el fin de este proceso investigativo, pero es uno de los muchos factores con los que me encontré en este proceso.

Por otro lado, para la ejecución de los proyectos, sean de formación o propiamente de producción audiovisual, el financiamiento es clave. ACAPANA hasta el momento ha ejecutado proyectos tras ganar fondos concursables. Esto no quiere decir que es la única forma de financiamiento, porque también buscan acercamientos con otras entidades privadas, así como con la comunidad. Pero, considerando la esencia patriarcal del Estado ¿cómo tomar distancia de los recursos de un Estado que sostiene un sistema patriarcal, machista, misógino, racista? Para que de este modo las auto-representaciones y prácticas audiovisuales tengan esa característica de ser producidas totalmente de manera alterna a las hegemónicas. Esta es una inquietud pendiente de resolver.

El cumplimiento al pie de la letra de las etapas de producción también se configura como otra cuestión por analizar. Al plantearse diversas formas de hacer cine, de hacer comunicación como oportunidades para cuestionar las producciones comerciales e industrializadas ¿cuán necesario es sostener estas fases? El orden no altera el producto afirma una de las normas básicas de las matemáticas. O deconstruyámolas y construyamos unas nuevas. Pero estas también se ven sometidas a las lógicas estatales al ser necesario que se adecúen los proyectos a determinados lineamientos. Quizás el pensar todo en conjunto para desprendernos de las que pudieran ser lógicas asistencialistas y acercarnos a descolonizar las prácticas audiovisuales.

En todos los espacios se generan disputas y tensiones entre las personas, estas son propias por la diversidad que nos compone, de no ser así todo sería monótono y lineal. Sino entonces ¿cómo se genera discusión, solución, acuerdos? pero esto no implica la justificación de accionares que no respondan a prácticas colectivas y respetuosas. Así, también pienso en que es necesario cuestionarnos acerca de las formas en las que involucramos a menores de edad en las producciones, las formas de acercamientos, de enseñanzas al no ser actores/actrices con formación profesional. También las formas de trabajo entre las diferentes personas que integran el equipo. Esto también responde a las formas de auto-representarnos porque tiene origen en nuestras convicciones, creencias y cosmoexistencias.

Finalmente, los cuidados de cada persona, de cada grupo humano, de las organizaciones que formamos para desarrollarnos profesional y personalmente son fundamentales. Estos no los considere para este proceso investigativo, pues mi afán era acercarme a las auto-representaciones y prácticas audiovisuales, pero estas se generan desde el cuidado propio y colectivo. El cómo cuidamos los espacios para que estos se sostengan en el transcurso del tiempo, las formas de hacerlo, de compartir, de delegar,

porque esto define también nuestras agencias. A veces una de las formas de cuidado es alejarse de los espacios para buscar o crear unos nuevos. Curiosamente, esto me llevó a pensar en las formas de cuidado de los espacios en los que yo misma estoy vinculada.

Hay tantas cosas con las que me quedo con ganas de hablar, de pensar, de sentir, de vivir en este proceso investigativo. Christian, mi tutor, me dijo: debes intentar alejarte y desprenderte de todo lo que viviste para retomar tus preguntas de tesis. Sí, aquellas que presenté en el plan de tesis. ¡Qué difícil! Siento tanto agradecimiento por conocer a tanta gente, por las veces que me permitieron compartir espacios, por las veces que hemos coincidido, por las conversas, las cervezas y las comidas en las que pudimos intercambiar sentires, pensares. Por abrirme sus corazones solo puedo decir gracias y es necesario seguir construyendo, seguir haciendo, seguir teorizando, seguir produciendo con miras a romper las lógicas hegemónicas y patriarcales de producción y auto-representarnos desde nuestros diversos lugares de enunciación.

Obras citadas

- ACAPANA. 2019. “Foro ¿El Cine o los Cines de Ecuador?” *Facebook*. abril 26. <https://www.facebook.com/100057278956293/videos/2275417622544636>.
- . 2022. “ACAPANA”. Fanpage. ACAPANA. Accedido enero 3. <https://www.facebook.com/ACAPANA/>.
- Alfaro Reyes, Fredy, Janina Duque Vanegas, Sonia Estrella Valdivieso, Gloria Minango Narváez, Edith Segarra Guerrero, y Soledad Torres Dávila. 2017. *Glosario feminista para la igualdad de género*. Primera edición. Ecuador: Consejo Nacional para la Igualdad de Género.
- Bartolomé, Miguel Alberto, Nelly Arevelo de Jiménez, Guillermo Bonfil Batalla, Esteban Emilio Mosonyi, Víctor Daniel Bonilla, Darcy Ribeiro, Gonzalo Castillo Cárdenas, et al. 1971. “Primera Declaración de Barbados: Por la Liberación del Indígena”. http://www.servindi.org/pdf/Dec_Barbados_1.pdf.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *La dominación masculina*. Traducido por Joaquín Jordá. 5. ed. Colección Argumentos 238. Barcelona: Anagrama.
- Cabnal, Lorena. 2010. *Feminismos diversos: el feminismo comunitario*. Madrid: Acsur-Las Segovias.
- Casetti, Francesco, y Federico Di Chio. 1991. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Castañeda, Martha Patricia. 2008. *Metodología de la Investigación Feminista*. 1ra. Guatemala: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México – UNAM, Fundación Guatemala.
- . 2019. “Perspectivas y aportes de la investigación feminista a la emancipación”. En *Otras formas de (des)aprender: investigación feminista en tiempos de violencia, resistencias y decolonialidad*, 19–40. España: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Castells, Antoni. 2003. “Cine indígena y resistencia cultural”. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, n° 84 (diciembre): 50–57. doi:10.16921/chasqui.v0i84.1505.
- Cerbino, Mauro. 2018. *Por una comunicación del común: medios comunitarios, proximidad y acción*. 1era edición. Colección Ciencias sociales y políticas, no 1.

- Quito, Ecuador: CIESPAL.
- Chancoso, Blanca. 2010. “El Sumak Kawsay desde la visión de mujer”. *Alternativas civilizatorias: Los viejos nuevos sentidos de la humanidad*, marzo.
- Córdoba, Amalia. 2011. “Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina”. *Comunicación y Medios*, nº 24 (enero): ág. 81-107. doi:10.5354/rcm.v0i24.19895.
- Corona Berkin, Sarah. 2019. *Preguntas sociales, respuestas horizontales: La Producción Horizontal del Conocimiento*. 1. Auflage. Colección Calas 7. Bielefeld: transcript.
- . 2020. *Producción horizontal del conocimiento*. 1ª ed. Vol. 7. Afrontar las crisis desde América Latina. Bielefeld: CALAS, Universidad de Guadalajara, Bielefeld University Press. doi:10.14361/9783839449745.
- Corona Berkin, Sarah, y Olaf Kaltmeier. 2012. *En diálogo: metodologías en Ciencias Sociales y Culturales*. Barcelona: Gedisa.
- Crenshaw, Kimberle. 1991. “Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color”. *Stanford Law Review* 43 (6). Stanford Law Review: 1241–99. doi:10.2307/1229039.
- El Churo. 2022. “Cine y Audiovisual Comunitario – El Churo”. El Churo. Accedido marzo 17. <https://elchuro.org/cine-y-audiovisual-comunitario/>.
- Estermann, Josef. 2006. *Filosofía andina: Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. 2da ed. (reimp.). Colección "Teología y filosofía andinas, no. 1. La Paz, Bolivia: Instituto Superior Ecuaménico Andino de Teología (ISEAT).
- Federici, Silvia. 2010. *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traducido por Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza. Buenos Aires: Tinta Limón.
- . 2018. *Revolución en punto cero: trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Traficantes de sueños.
- Figuroa Romero, Dolores. 2020. “Mujeres indígenas del Ecuador: la larga marcha por el empoderamiento y la formación de liderazgos”. En *¡Así encendimos la mecha! Treinta años del levantamiento indígena en Ecuador: una historia permanente*, 103–39. Quito: Kitu Kara / Abya-Yala / Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/7866>.
- Fregoso, Rosa-Linda. 2016. “Mujer y cine en América Latina: Proyectando una visión alternativa de la Nación”. *Papeles del CEIC. International Journal on Collective Identity Research*, nº 2. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko

- Unibertsitatea: 1–18.
- Garcés, Fernando. 2020. *La revitalización de las lenguas Indígenas del Ecuador: una tarea de todos*. 1 era. Cuenca: Universidad Politécnica Salesiana. <http://repositoriointerculturalidad.ec/jspui/handle/123456789/33219>.
- Gargallo Celentani, Francesca. 2014. *Feminismos desde Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América*. México: Corte y Confección. <https://francescagargallo.files.wordpress.com/2014/01/francesca-gargallo-feminismos-desde-abya-yala-ene20141.pdf>.
- Gómez Semanate, Norma Rocío. 2014. “Proceso de construcción de un cine diferente: cine indígena en el Ecuador”. Licenciatura, Quito: Universidad Central del Ecuador. <http://www.dspace.uce.edu.ec/handle/25000/3319>.
- Gómez, Rocío. 2014. Foro con autorxs en la proyección de cortometrajes de ACAPANA. Quito, 9 de junio.
- Guamán, Toa Sisa. 2022. “Nuevas miradas desde la producción y representación de mujeres indígenas en los filmes Sacha warmi, Mar de mujeres y Uyana”. Tesis de maestría, Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/8676>.
- Guarné Cabello, Blai. 2004. “Imágenes de la diferencia: Alteridad, discurso y representación”. En *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*, 1. ed. Humanidades 20. Barcelona: Editorial UOC.
- Guber, Rosana. 2011. “La observación participante como sistema de contextualización de los métodos etnográficos: La investigación de campo de Esther Hermitte en los Altos de Chiapas, 1960-1961”. *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales* 1 (2). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro Interdisciplinario de Metodología de las Ciencias Sociales: 60–90.
- Guerrero Arias, Patricio. 2016. “Colonialidad del saber e insurgencia de las sabidurías otras: Corazonar las epistemologías hegemónicas, como respuesta de insurgencia (de)colonial”. Tesis doctoral, Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/5139>.
- Gumucio Dagrón, Alfonso. 2014. “Aproximación al cine comunitario”. En *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*, de Alfonso Gumucio Dagrón, 17–32. FES comunicación 14. Bogotá: Friedrich-Ebert-Stiftung.
- Guzmán Arroyo, Adriana. 2019. *Descolonizar la memoria, descolonizar los feminismos*. Segunda edición. La Paz: Tarpuna Muya.

- Hall, Stuart. 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Traducido por Elías Sevilla Casas. London: Sage Publications.
- Harding, Sandra. 1998. "Introduction: Is there a feminist method?". En *Feminism and Methodology: Social Science Issues*, 1-14. Bloomington: Indiana University Press.
- Kuhn, Annette. 1991. *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid: Ed. Cátedra.
- Lagarde, Marcela. 2003. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Colección Posgrado. México: Universidad nacional autónoma de México.
- Lalander, Rickard, y Javier Cuestas-Caza. 2017. "Sumak Kawsay y Buen-Vivir en Ecuador". En *Conocimientos ancestrales y procesos de desarrollo: Nacionalidades indígenas del Ecuador*, 30-64. Loja: Universidad Técnica Particular de Loja.
- Lenkersdorf, Carlos. 2008. *Aprender a escuchar: Enseñanzas maya-tojolabales*. 1. ed. México, D. F: Plaza y Valdés.
- León, Christian. 2006. "Apuntes para el análisis del documental indigenista en Ecuador" 20. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Corporación Editora Nacional.: 73-90.
- . 2015. "Poéticas y políticas del video indígena en el Ecuador". Report. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/4313>.
- , ed. 2017. "Hacia una re-conceptualización de las prácticas audiovisuales indígenas". En *Comunicación y sociedades en movimiento: la revolución sí está sucediendo*, Primera edición, 61-87. Comunicación para el buen vivir 9. Quito, Ecuador: Ediciones CIESPAL.
- . 2019. "El giro subjetivo y la puesta en escena del yo en el documental ecuatoriano". *Comunicación y Medios* 28 (39): 136-46. doi:10.5354/0719-1529.2019.52537.
- Luzuriaga, Camilo. 2021. "El surgimiento de un cine kichwa". *INMÓVIL* 8 (1): 6-16.
- Mata, María Cristina. 1981. "Investigar lo alternativo". *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, n° 1 (octubre): 72-74. doi:10.16921/chasqui.v0i1.974.
- . 2011. "Comunicación Popular: Continuidades, transformaciones y desafíos". *Oficios Terrestres* 1 (26).

- <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/oficiosterrestres/article/view/982>.
- Mies, Maria. 2019. *Patriarcado y acumulación a escala mundial*. Traducido por Martín Ponz y Carlos Fernández Guervós. Madrid: Traficantes de sueños.
- Millán, Margara. 1999. *Derivas de un cine en femenino*. Las ciencias sociales. Estudios de género. Mexico: Miguel ngel Porrúa.
- Millán Moncayo, Margara. 1992. “Hacia una estética cinematográfica femenina?” *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* 37 (149): 177–88. doi:10.22201/fcpys.2448492xe.1992.149.51083.
- Moller González, Natalia. 2013. “Estereotipos coloniales y autorrepresentación en el audiovisual indígena. Análisis de los documentales mapuches ‘Wallmapu’ y ‘Regreso de la tierra’”. *Cuadernos Interculturales*.
- . 2018a. “Autorrepresentacion y sujeto colectivo en el documental indígena latinoamericano”. En *La mirada insistente: repensando el archivo, la etnografía y la participación*, editado por Christian León y María Fernanda Troya, Primera edición, 275–84. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador: Abya Yala.
- . 2018b. “Poéticas y políticas de la auto-representación indígena en el cine y video de México, Bolivia y Brasil”. Tesis doctoral, Chile: Universidad de Chile. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/170422>.
- Moore Torres, Catherine. 2018. “Feminismos del Sur, abriendo horizontes de descolonización: los feminismos indígenas y los feminismos comunitarios”. *Estudios Políticos (Medellín)*, no 53 (enero): 237–59. doi:10.17533/udea.espo.n53a11.
- Morales, Beatriz. 2017. “El cine como medio de comunicación social. Luces y sombras desde la perspectiva de género”. *Fonseca, Journal of Communication* 15 (15): 27. doi:10.14201/fjc2017152742.
- Muenala Vega, Humberto Yauri. 2016. “La autorepresentación en la práctica audiovisual de realizadores kichwa otavalos como estrategia para la continuidad histórica de su identidad étnico-cultural.” Tesis de maestría, Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/8835>.
- Mulvey, Laura. 2001. “Placer visual y cine narrativo”. En *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*, 365–77. Madrid: Akal.
- O’Sullivan, Tim, John Hartey, Danny Saunders, Martin Montgomery, y John Fiske. 1997. *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*. Buenos Aires:

Amorrortu.

- Palma Ávila, Daniela Monserrath. 2017. “Trabajadores indígenas ecuatorianos: representación y autorepresentación en la fotografía de Álvarez, Cifuentes - Quinche y Ushiña”. Tesis de maestría, Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/5993>.
- Paredes, Julieta. 2014. *Hilando fino: desde el feminismo comunitario*. Segunda edición. México: El Rebozo, Zapateándole, Lente Flotante, En cortito que’ s palargo y AliFem AC.
- Peñarín, Cristina. 1995. “La comunicación televisiva, las mujeres y las tradiciones sentimentales” en *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental*, editado por Peñarín, C. y López, P. Madrid: Comunidad de Madrid - Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense.
- Prieto, Mercedes, Clorinda Cuminao, Alejandra Flores, Gina Maldonado, y Andrea Pequeño. 2010. “Respeto, discriminación y violencia: mujeres indígenas en Ecuador, 1990-2004”. FLACSO Ecuador. <https://www.flacsoandes.edu.ec/en/agora/respeto-discriminacion-y-violencia-mujeres-indigenas-en-ecuador-1990-2004>.
- Rodríguez, Clemencia. 2010. “Tecnologías para nombrar al mundo. Procesos de apropiación y uso de las TICs.” The University of Oklahoma.
- Rodríguez, Clemencia. 2022. “Comunicación ciudadana y comunitaria en el mundo de hoy”. Charla magistral presentada en el Seminario – taller “Comunicación ciudadana y comunitaria”, Quito, 20 de abril.
- Rodríguez Marino, Paula Jimena, y Felipe Navarro Nicoletti. 2020. “Comunicación alternativa, comunitaria y popular: Teorías y conceptos en el contexto histórico político Argentino - Chileno”. En *Araucanía Norpatagonia III: Tensiones y reflexiones en un territorio en construcción permanente.*, 1–30. III. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro. <http://rid.unrn.edu.ar/handle/20.500.12049/4054>.
- Romero, Karolina. 2011. *El cine de los otros: la representación de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano*. 1era. edición. Serie Tesis. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala, Universidad Politécnica Salesiana : FLACSO Ecuador.
- Segato, Rita Laura. 2016. “La norma y el sexo. frente estatal, patriarcado, desposesión, colonialidad”. En *Genealogías críticas de la colonialidad en América Latina, África, Oriente*, editado por Karina Bidaseca, Primera edición en español.

- Colección Sur Sur. Ciudad de Buenos Aires, Argentina: UNSAM, Universidad Nacional de San Martín : Idaes : CLACSO.
- Seguí, Isabel. 2020. “Las mujeres del Grupo Ukamau: dentro y fuera de la pantalla”. *Secuencias*, n° 49–50: 33–56. doi:10.15366/secuencias2019.49-50.002.
- Sel, Susana. 2009. “Comunicación alternativa y políticas públicas en el combate latinoamericano”. En *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternativas, soberanías*, 25. Buenos Aires: CLACSO.
- Simbaña, Floresmilo. 2020. “Memorias del primer levantamiento indígena de 1990”. En *¡Así encendimos la mecha! treinta años del levantamiento indígena en Ecuador, una historia permanente*, Primera edición, 77–90. Quito, Ecuador: Ediciones Abya Yala : Kitu Kara : Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Stone-Mediatore, Shari. 2022. “Chandra Mohanty y la revalorización de la ‘experiencia’ — Hiparquia”. *Revista Hiparquia*. Accedido septiembre 1. <http://www.hiparquia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/volx/chandra-mohanty-y-la-revalorizacion-de-la-experiencia#sdfootnote5sym>.
- Torres Idrovo, María José. 2021. “Cinema indígena”, ¿um instrumento para a decolonizaçao?” *Sociedade e Condição Humana na Modernidade 2*. Atena Editora, 1–13. doi:10.22533/at.ed.956210902.
- Torres, María José. 2012. “La difícil puesta en marcha de la interculturalidad en el Ecuador: el cine indígena ¿herramienta de conocimiento y nuevas representaciones?” Tesis de maestría, Salamanca: Universidad de Salamanca. <https://gredos.usal.es/handle/10366/120139>.
- Yépez Mosquera, Ana Soledad. 2021. “‘Hay una mujer, entonces, hay una productora’: feminización y precarización del trabajo en el sector audiovisual de Quito”. Tesis de maestría, Guayaquil: Universidad de las Artes. <https://dspace.uartes.edu.ec/handle/123456789/734>.
- Zalm, Jeroen van der. 2006. “La Perspectiva de la Auto-representación.” *Revista Chilena de Antropología Visual*, n° 7 (marzo): 93–112.