

FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES
CONVOCATORIA 2013-2015

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN
ANTROPOLOGÍA VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO

LA AUTOREPRESENTACIÓN EN LA PRÁCTICA AUDIOVISUAL DE
REALIZADORES KICHWA OTAVALOS COMO ESTRATEGIA PARA LA
CONTINUIDAD HISTÓRICA DE SU IDENTIDAD ÉTNICO-CULTURAL

YAURI HUMBERTO MUENALA VEGA

ENERO 2016

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES
CONVOCATORIA 2013-2015**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN
ANTROPOLOGÍA VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

**LA AUTOREPRESENTACIÓN EN LA PRÁCTICA AUDIOVISUAL DE
REALIZADORES KICHWA OTAVALOS COMO ESTRATEGIA PARA LA
CONTINUIDAD HISTÓRICA DE SU IDENTIDAD ÉTNICO-CULTURAL**

YAURI HUMBERTO MUENALA VEGA

**ASESORA DE TESIS: PATRICIA BERMÚDEZ
LECTORES: HUGO BURGOS Y CHRISTIAN LEÓN**

ENERO 2016

A quienes han hecho de la imaginación un lugar estratégico de intercambio
para la creación de imágenes que movilizan voces silenciadas,
y activan la memoria de diversos modos de existir.

Agradecimientos

Mis agradecimientos van para todas las personas que han permitido mi transitar por el chaquiñán en el que andan explorando los imagineros kichwas, quienes hicieron posible la reflexión conjunta de un sin número de inquietudes y desafíos aún por ahondar.

A mi compañera de vida, y a mi gran familia por su incondicional complicidad.

A Patricia Bermúdez, por su acompañamiento ejemplar.

Finalmente, agradecer al espíritu del tiempo por conspirar y permitirnos coincidir en un mismo andar e imaginar con compañeros, amigos y hermanos.

ÍNDICE

ÍNDICE.....	5
RESUMEN.....	7
CAPÍTULO I.....	9
1 Introducción.....	9
1.1 Definición del problema.....	9
1.2 Justificación.....	12
1.3 Objetivos de investigación.....	15
1.4 Estado de la cuestión.....	15
1.5 Metodología.....	26
CAPÍTULO II.....	37
PERSPECTIVAS TEÓRICAS PARA EL ESTUDIO DE PRÁCTICAS AUDIOVISUALES DE REALIZADORES KICHWA OTAVALOS.....	37
2.1 Modos de producción – audiovisual.....	37
2.1.1 Modos alter-nativos de representación etnográfica.....	37
2.1.2 La identificación étnica como principio de articulación y creación audiovisual.....	39
2.1.3 Lo procesual en la construcción de una práctica audiovisual.....	42
2.1.4 Rastreado el contexto socio-cultural de la práctica audiovisual.....	45
2.1.5 Puentes inter-culturales en la práctica audiovisual.....	48
2.2 Modos de representación – audiovisual.....	51
2.2.1 La mirada como antesala de la representación.....	51
2.2.2 La construcción de significados compartidos en la representación.....	52
2.2.3 Las imágenes y los cuerpos significan.....	55
2.2.4 Imaginación, identidad y representación.....	57
2.2.5 Regímenes de valoración de la práctica y representación audiovisual.....	59
CAPÍTULO III.....	64
RUNACINEMA: LA ARTICULACIÓN DE UN EMERGENTE GRUPO DE REALIZADORES KICHWA OTAVALOS.....	64
3.1 Aproximaciones al entretejido cultural.....	64
3.2 Los sujetos protagonistas, actores y constructores de sus propias historias.....	67
3.2.1 Los sujetos, especialización y representación.....	70
3.2.2 Los sujetos, experiencias culturales y representación.....	73

3.3 La auto-denominación: ¿Qué significa Runacinema?	76
3.4 Encuentros, tensiones y prácticas interculturales en los modos de representación...79	
3.5 Conclusiones: Runacinema: la articulación de un emergente grupo de realizadores audiovisuales Kichwa Otavalos	86
CAPÍTULO IV.....	90
LA IMAGINACIÓN, CREACIÓN Y RECREACIÓN EN LAS NARRATIVAS AUDIOVISUALES DE REALIZADORES KICHWA OTAVALOS.....	90
4.1 La representación en narrativas audiovisuales de los otavalos.....	90
4.2 Cortometraje: Segundo.....	94
4.2.1 Narrar historias: apropiación, combinación y negociación inter-cultural.....	94
4.2.2 El idioma como símbolo de historicidad e identificación cultural.....	96
4.2.3 La metáfora como una estrategia interpretativa.....	98
4.3 Cortometraje: Yachak.....	101
4.3.1 Narrar historias: apropiación, combinación y negociación inter-cultural.....	101
4.3.2 El idioma como símbolo de historicidad e identificación cultural.....	105
4.3.3 La metáfora como una estrategia interpretativa.....	107
4.4 Lo que evocan las imágenes.....	109
4.5 Conclusiones: La imaginación, creación y recreación en las narrativas audiovisuales de realizadores kichwa otavalos.....	114
CONCLUSIONES.....	117
BIBLIOGRAFÍA.....	120

ÍNDICE DE TABLAS

1 Producciones audiovisuales en ficción.....	30
2 Cortometrajes para el análisis.....	35
3 Cortometrajes según temática 2008-2015.....	92

RESUMEN

El siguiente trabajo tiene como finalidad problematizar los aportes que realizan los pueblos indígenas en los modos de producción y representación audiovisual desde sus propias capacidades organizativas y formas de resistencias, frente a modelos de representación desiguales y jerárquicos, en donde están ausentes sus diversas voces, pensamientos y visiones. Esto, a partir de un estudio etnográfico sobre el tratamiento audiovisual de un grupo particular de realizadores kichwa otavalos, quienes reivindican y resignifican de forma consciente su lengua, cosmovisión, símbolos, rituales, territorios sagrados como una emergente estrategia para dar continuidad histórica a su identidad étnico-cultural.

Desde esta visión y autogestión de los kichwa otavalos en la práctica audiovisual, se reflexiona sobre las formas de articulación asociativa y la concreción de un lugar de enunciación y creación audiovisual auto-denominado como Laboratorio de creación y producción audiovisual Runacinema. Dicho laboratorio expresa y afirma la existencia de la diversidad de miradas de pueblos y nacionalidades indígenas. De manera que, el análisis gira alrededor de la valoración de los modos alter-nativos de autorepresentar lo kichwa, que surge de procesos coyunturales que han hecho de este espacio de imaginación, creación y recreación de formas singulares de vida, un puente de encuentro que conjuga los pensamientos, conocimientos y saberes de sujetos diversos; mediado por un ejercicio de relaciones interculturales en un campo concreto de producción, reproducción y construcción de imaginarios sociales como es el cine.

De igual manera, mediante la sistematización de un archivo que da cuenta de los productos audiovisuales en género ficción realizados por kichwa otavalos, se analizan en los argumentos narrativos la proyección de *íconos claves* que tienen profundos significados para los hacedores de esas imágenes, y que han movilizad o acciones y reflexiones de sujetos pertenecientes al mismo pueblo o provenientes de otros universos culturales. De este modo, a través de entrevistas a los realizadores y las interpretaciones de perceptores locales/externos, se indagan los discursos audiovisuales y los regímenes de valoración que activan este tipo de representaciones que han sido mediadas por: los conocimientos aprendidos y desaprendidos en las universidades, por los diálogos permanentes con las diversidades culturales, y a través del agenciamiento de las miradas y visualidades de los realizadores kichwas.



Durante el rodaje del reportaje “Cubidies” (2012)

Alberto Muenala realizando un reportaje sobre la llegada de las aves Cubidies, que vienen desde Canadá a morir en el Lago de Ozogoché-Riobamba, y los kichwas de este lugar celebran con un festival musical.

Foto: Tony Muenala

CAPÍTULO I INTRODUCCIÓN

1.1 Definición del problema

La presente investigación tiene como finalidad discutir sobre los modos de autorepresentación audiovisuales y los regímenes de valoración de las producciones narrativas de género ficción; creadas, recreadas e imaginadas por un grupo de cineastas kichwa otavalos, quienes articularon el Laboratorio de creación y experimentación audiovisual Runacinema. Por ende, estos discursos visuales que surgen a partir de tres dominios: la práctica en el campo audiovisual, la combinación entre la realidad y la fantasía, y la posibilidad de proyectar un modelo de pensamiento relacionado con la matriz cultural de carácter étnico de los realizadores, invitan a pensar en “las imágenes que resisten, a pesar de que no muestran la realidad que intentan denunciar” (Mora, 2015: 18). Es así como, las imágenes de lo indígena, al ser construidas desde imaginarios propios se inscriben como procesos creativos que se gestan desde la diferencia cultural.

De ahí que, la importancia de hacer visibles las experiencias individuales y colectivas, a partir de recrear personajes e historias de la memoria individual y colectiva del lugar de procedencia de los realizadores indígenas, en palabras de Gabriela Zamorano (2009) es una manera de “intervenir la realidad”. Estos relatos visuales que conjugan géneros narrativos con vertientes conceptuales de la cosmovisión andina, y que se constituyen a partir de procesos de articulación basados en afinidades de carácter étnico-cultural, tienen como finalidad la construcción de representaciones propias. Según Zamorano, la búsqueda por promover narrativas alter-nativas, a través de la toma de voz y de imagen por los propios sujetos indígenas, permite transformar los estereotipos que se han constituido alrededor de su imagen y expresar las identidades de quienes los producen (Zamorano, 2009).

En el Ecuador, los estudios sobre el significado que se confiere a las imágenes autorepresentadas en narrativas de género ficción producidas por realizadores indígenas, han sido poco abordados dentro de la antropología visual. Me refiero a una práctica audiovisual particular que emerge como consecuencia de la formación académica en el campo de la producción cinematográfica de un grupo de personas de procedencia étnica, y en cuyas representaciones se construye un sujeto indígena con capacidad de movilidad entre sus prácticas ancestrales y su relación con situaciones contemporáneas. No obstante,

Christian León (2010) en su análisis sobre la representación de lo indígena dentro del cine documental, enmarca la construcción de discursos visuales de lo indígena desde una mirada blanco-mestiza, que muchas de las veces distorsionan el comportamiento, los cuerpos y las identidades de los sujetos indígenas (León, 2010).

En tal sentido, Blanca Muratorio (1994) hace alusión a que el protagonismo en el escenario social y político de los pueblos indígenas, a partir de la década del noventa, posibilitó el cuestionamiento al monopolio blanco-mestizo en la creación de representaciones alrededor de la imagen de lo indígena. Es así que en el Ecuador, la creación de imágenes desde las miradas e imaginarios de realizadores audiovisuales pertenecientes a los pueblos y nacionalidades indígenas, tienen sus raíces recién en los años noventa, lo cual está en estrecha relación con el levantamiento histórico del movimiento indígena en 1992. A partir de ahí, se incrementó la autoproducción audiovisual en relación a la formación de profesionales en áreas específicas del conocimiento como en cine, comunicación y arte, quienes han promovido la creación de organizaciones, colectivos y productoras audiovisuales de carácter étnico.

No obstante, los estudios en el campo de la antropología visual han reconocido en la mirada un punto de partida para reflexión sobre las representaciones audiovisuales de las culturas, dado que, y siguiendo a Elisenda Ardèvol se hace inteligible la mirada en “cómo creamos, tratamos y damos sentido a la imagen” (1997: 2). Además, la antropología visual ha orientado la discusión hacia los procesos de autorepresentación indígena en el video y en el cine, ya que actualmente son los propios pueblos indígenas quienes se están imaginando y representando a sí mismos mediante el uso estratégico de tecnologías de producción y creación de la imagen. Es así como encontramos en estas narrativas audiovisuales una reapropiación e inscripción de códigos significativos de su especificidad étnica como el idioma, la ritualidad, los personajes, los cuerpos, los territorios inmersos en procesos de cambios y negociaciones permanentes.

De igual manera, al comprender la autorepresentación como un campo abierto de tensiones y disputas en torno a posicionamientos ideológicos vinculados a la práctica audiovisual, se asigna a los realizadores audiovisuales kichwas un rol protagónico en la construcción de su propia historia, y a su vez se otorga un lugar de enunciación que afirma la capacidad creativa, imaginativa, sensible y transformativa que tienen los pueblos y nacionalidades indígenas. En tal sentido, y retomando el argumento central de Ticio

Escobar (2013) sobre la producción artística de los pueblos indígenas, estas experiencias constituyen una entrada para entender cómo actúa simultáneamente la forma y la función, la belleza y la utilidad en las representaciones indígenas, ya que, por un lado las formas visuales recalcan valores de su identidad cultural y por otro lado tienen como función inscribir sus significados en la colectividad representada (Escobar, 2013).

Para esta investigación los productos audiovisuales de género ficción de realizadores kichwa otavalos se ubican en relación a los debates de la antropología visual como textos fílmicos de análisis etnográfico; pues, como lo señala Jorge Grau Rebollo (2005), a través de los productos no disciplinares, “es posible tanto develar ideologías y códigos culturales, como entender, por ejemplo, de qué manera llegan a cristalizar estas ideologías, cómo los códigos culturales acaban derivando en anclajes de significado y correlatos objetivos” (Grau, 2005: 3). Igualmente, este autor considera que en las representaciones audiovisuales es posible “analizar los procesos de construcción, gestión y transmisión de conocimientos” (Ibid: 4). Se trata con ello de entender la ficcionalización como una estrategia narrativa que permite la reapropiación de referentes culturales y como una estrategia de reproducción y transmisión de conocimientos, saberes y espiritualidades particulares.

Asimismo, la representación de lo indígena en narrativas de género ficción, conducen a reflexionar sobre “la producción e intercambio de significados” (Hall, 2001) en cuanto a la performatividad, el idioma y las historias en sí mismas; las cuales expresan un sentido de identidad que corresponde a una determinada especificidad étnica, y que ésta a su vez, se crea y recrea en relación a los sentimientos y pensamientos de los realizadores que forman parte del mismo grupo cultural. Stuart Hall señala que las prácticas e interrelaciones dentro de un circuito cultural nos proporcionan un sentido de identidad y de diferenciación, pues, en esta práctica audiovisual se instituyen acuerdos y convergencias sociales que son en sí mismos sistemas de representación cultural (Hall, 2001).

Dicho esto, para la interpretación de las narrativas representadas desde el imaginario de los realizadores kichwas, la investigación se disocia de lecturas analíticas de carácter semiótico, y más bien indaga sobre los sistemas de valoración identitaria que se generan a partir de las emociones que evocan dichas narrativas. Para ello, hay que tomar en cuenta las aproximaciones teóricas que articulan el análisis entre las imágenes,

las personas que las producen y los procesos de valoración que se consolidan en contextos locales-globales. Se trata de recurrir a la interpretación que Sergio Martínez (2012) hace sobre los conceptos de Alfred Gell, cuyo planteamiento atribuye de agencia a las imágenes. Es decir, los argumentos narrativos al encarnar significados culturales infieren de una memoria compartida que activa interpretaciones, acciones e interrelaciones sociales.

En tal sentido, para abordar los modos de autorepresentación audiovisuales y los regímenes de valoración de las producciones narrativas de género ficción imaginadas, creadas y recreadas por el grupo de cineastas kichwa otavalos, tomo el concepto de “prácticas audiovisuales indígenas” trabajado por Christian León (2015), con la finalidad de responder las siguientes interrogantes: ¿De qué manera la autorepresentación en narrativa de género ficción da continuidad y actualiza sentidos de identidad étnico-cultural de los realizadores kichwas? ¿Cómo la práctica audiovisual es una estrategia de autorepresentación que permite la continuidad histórica de una diversidad cultural?

1.2 Justificación

La presente investigación problematiza la práctica audiovisual de un grupo de realizadores kichwa otavalos, mediante el análisis de sus dinámicas de articulación y asociación, las cuales han permitido el desarrollo de nuevos formatos, géneros y narrativas en torno a la autorepresentación audiovisual indígena en el Ecuador. A partir de la perspectiva de la antropología visual se enfatiza la reflexión sobre los modos de representación de esta particular y emergente práctica audiovisual, la cual moviliza permanentes negociaciones, intercambios y préstamos culturales. Es decir, se indaga sobre el proceso de producción audiovisual de narrativas en género ficción, entendido como una estrategia artístico-cultural que actualiza sentidos de identidad en los realizadores indígenas y en sus comunidades.

En este sentido, la investigación sobre la creación de narrativas en género ficción promovidas por realizadores indígenas, surge del interés por comprender el valor cultural y político de la representación audiovisual de un específico grupo de realizadores de procedencia étnica, que formados académicamente en distintas áreas de producción cinematográfica, han estimulado considerablemente la producción audiovisual de los pueblos indígenas del Ecuador, en el período comprendido entre el 2008 al 2015. Es por

ello que el análisis se enfoca en la creación y recreación de su propia imagen en un formato específico de producción artístico-cultural como es el audiovisual, que tiene como búsqueda garantizar el derecho a la autodeterminación de los pueblos y nacionalidades indígenas.

Esta investigación también se suma a los esfuerzos promovidos por los mismos realizadores pertenecientes a distintos pueblos indígenas, en su afán por reflexionar sobre la importancia de las representaciones audiovisuales, a partir de una mirada “desde adentro”; quienes han sido muy enfáticos en reconocer las desventajas y diferencias históricas que permean la producción cinematográfica de su auto-imagen en el contexto ecuatoriano. A su vez, se incorpora a los debates académicos que reconocen la agencia social de los pueblos indígenas en los sistemas de representación, como lo propuesto por Christian León, quien señala que “[l]as prácticas audiovisuales indígenas están construidas desde un lugar de enunciación estructurado por conocimientos, epistemologías, cosmovisiones y espiritualidades indígenas en diálogo local, nacional o transnacional con otras culturas” (León, 2015: 41).

De este modo, el caso de estudio principal en esta investigación es el Laboratorio de experimentación y creación Runacinema, iniciativa que surgió en el 2011 y que aglutina a los realizadores kichwa otavalos en la praxis y reflexión audiovisual, en torno a sus propias necesidades, miradas y visualidades. De ahí que para el análisis se consideran las voces, pensamientos y reflexiones de: Alberto Muenala, Humberto Morales, José Espinosa, Segundo Fuérez, Diego Cabascango y Frida Muenala; quienes de forma individual y colectiva han producido 25 cortometrajes y el primer largometraje kichwa. Sus aportes dentro de las prácticas audiovisuales de los pueblos y nacionalidades indígenas del Ecuador son fundamentales, pues según los datos recopilados conjuntamente con Rupai¹ y Corpanp², el 65% de la producción total es de su autoría y el 60% corresponde al período comprendido entre el 2008 al 2015.

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,

¹ RUPAI, Runa Pacha Sapi (Raíces del hombre en el tiempo-espacio), es una Corporación de Comunicación y Educación Intercultural Bilingüe fundada en 1987 por un grupo de profesionales Kichwa otavalos, especializados en las áreas de comunicación, cine y educación.

² CORPANP, Corporación de Productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos, obtuvo su vida jurídica en el 2008 tras la resolución No. 857 del CODENPE, siendo parte del proceso de fortalecimiento comunicacional del movimiento indígena del Ecuador.

creando e imaginando de forma autónoma argumentos narrativos atravesados por profundos sentimientos y posicionamientos ideológicos de resistencia y reivindicación cultural. Es así que la relación entre sentimiento-pensamiento instauro en los modos de representación kichwa otavalo procedimientos de apropiación cultural, y selecciones conscientes de prácticas y códigos locales, tanto contemporáneos como tradicionales, que habitan en la memoria individual y colectiva del pueblo kichwa.

Por ello se puede decir que dentro de la producción audiovisual de los pueblos y nacionalidades indígenas del Ecuador, resalta la presencia de los kichwas otavalos en la producción de cortometrajes con temáticas que abordan la memoria histórica y los actuales intercambios culturales. Esto se enmarca en un contexto histórico de cambios profundos en la Constitución del Ecuador del 2008, que reconoce las raíces milenarias de los distintos pueblos y nacionalidades indígenas y garantiza el derecho a construir y mantener su propia identidad cultural a través del desarrollo de su capacidad creativa con libertad de expresión. En este sentido, es importante conocer qué tipo de valoraciones culturales se constituye alrededor de **autorepresentar lo kichwa**, dado que los imaginarios de los realizadores se encuentran atravesados por su pertenencia cultural, formación académica y posicionamiento político.

Es así como, estas narrativas en genero ficción son formatos de producción audiovisual emergentes, sustentados por la autosuficiencia en el uso de tecnologías de representación y la incorporación de las voces, miradas y conocimientos locales. El reto es grande, ya que se convierten en discursos visuales que se presentan un modo particular de ver y concebir el mundo en el actual contexto contemporáneo. De manera que es trascendental reflexionar de forma crítica sobre cómo el contenido significativo de estas narrativas audiovisuales está acompañado de prácticas, compromisos y negociaciones permanentes, lo cual a su vez define los regímenes de valoración de la autorepresentación kichwa.

1.3 Objetivos de investigación

Objetivo general

Analizar cómo la producción audiovisual con argumentos narrativos en género ficción, agenciados, imaginados, creados y recreados por realizadores kichwa otavalos, hacen parte de las estrategias de autorepresentación que permiten la continuidad histórica de la diversidad cultural.

Objetivos específicos

1. Analizar las dinámicas de articulación y asociación que agencian los realizadores kichwa otavalos, mediados por sus protagonismos en la práctica audiovisual.
2. Identificar las capas de significados identitarios que hacen parte de las representaciones audiovisuales creadas y recreadas desde los imaginarios kichwa otavalos.
3. Indagar qué reflexiones movilizan los argumentos narrativos imaginados, creados y recreados por realizadores kichwas dentro de contextos locales de circulación.

1.4 Estado de la cuestión

En esta investigación me interesa indagar, principalmente, sobre los procesos de producción de narrativas en género ficción alrededor de los debates que se desprenden en la antropología visual en torno a las prácticas audiovisuales de realizadores pertenecientes a pueblos y nacionalidades indígenas. El interés de explorar un modo específico de representación, que se constituye a partir de argumentos narrativos creados, recreados e imaginados por realizadores indígenas, se explica por su reciente y creciente desarrollo, impulsado por una nueva generación de indígenas empíricos y por otros formados académicamente en áreas de producción artística, como es el cine.

En este sentido, las discusiones que me ayudarán a situar mi campo de estudio se fundamentan en dos lineamientos analíticos: 1) realizo un recorrido histórico sobre las primeras experiencias del audiovisual indígena en Latinoamérica a partir de un acercamiento a las reflexiones de los principales protagonistas; 2) hago una revisión de trabajos académicos que resaltan las rupturas, aportes e importancia de los procesos de autorepresentación audiovisual indígena. Esta panorámica sobre las reflexiones y conceptualizaciones que giran en torno a las heterogéneas estrategias de producción

audiovisual agenciadas por realizadores indígenas, me permite ubicar la práctica audiovisual de los realizadores kichwa otavalos dentro de los debates en torno a la soberanía audiovisual de los pueblos indígenas.

1). Recorrido histórico

Los pueblos indígenas permanentemente confrontan grandes luchas en distintos campos de la producción cultural, entre ellos se encuentra también la producción audiovisual. Un espacio al que se ha accedido a partir de diversas experiencias, pues es un campo de disputas y construcción de sentidos, dado que las representaciones visuales han clasificado, subordinado y excluido a las diferencias étnicas. En ese contexto, es después de los movimientos indigenistas, activistas, militantes desarrollados en el campo del cine entre 1960 y 1980 que, según Amalia Córdova en su texto *Estéticas Enraizadas* (2011), se presentan en la década del ochenta experiencias en transferencia, apropiación y uso de los instrumentos tecnológicos de comunicación por pueblos indígenas en América Latina para tomar el control sobre su imagen, visualizar sus saberes, fortalecer su identidad e “incidir en sus luchas lingüísticas, legales y culturales” (Córdova, 2011: 82).

Córdova parte de un análisis en que los modos de producción de las obras determinan los modos de representación, tomando el concepto de “*embedded aesthetics*” (estéticas incrustadas) planteado por Ginsburg (2004) para hablar sobre *estéticas enraizadas*, un modelo de producción distintiva de los pueblos indígenas, en el cual se incorporan sus propios valores y metodologías en los procesos de producción. Sin embargo, la autora identifica que las obras audiovisuales agenciadas por indígenas se originan influenciadas de legados coloniales, así como colaboraciones o negociaciones establecidas a partir de lazos de solidaridad o que mantienen similares compromisos políticos. Desde esta percepción, Córdova realiza un acercamiento a las primeras definiciones que se han desarrollado alrededor de las heterogéneas experiencias de producción realizadas con y por indígenas.

En tal sentido, Córdova hace una crítica a las definiciones que homogenizan el universo audiovisual de los diversos pueblos indígenas, reduciéndolo a conceptos tales como: “video indígena” de Wortham E. (2004); “video controlado por indígenas” de Halki A. (2008). Asimismo, da cuenta de enfoques paternalistas de producción audiovisual como los de CLACPI (2009), “Cine imperfecto” de Espinosa (1969), “La Estética del Hambre” de Rocha (1965), “Cine Revolucionario” de Sanjinés (1980), que al igual que

el indigenismo, muchas de las veces terminan reduciendo los procesos de resistencia e insurgencia de los pueblos indígenas a luchas de clases obreras y campesinas.

Córdova pone especial énfasis a la década del setenta, cuando surgen procesos de resistencia y defensa de los derechos humanos y territoriales agenciados por los pueblos indígenas en América. En este contexto existe un despliegue importante de organizaciones, colectivo e individuos indígenas y no indígenas que aportan en los procesos de comunicación, visibilizando así los distintos problemas que afectan los modos de vida de los pueblos indígenas. Es así como la autora señala que, para los años ochenta surgen procesos de formación, capacitación y transferencia de medios en distintas comunidades y pueblos indígenas de Latinoamérica; dado que las comunidades indígenas “sienten la necesidad de contar su versión de la historia, para corregir la versión oficial de algún hecho o plantear un punto de vista tradicional en un conflicto que les afecta” (Córdova, 2011: 92).

En el mismo sentido, Claudine Cyr desde una perspectiva cronológica sobre la mirada de occidente hacia los pueblos indígenas, considera que en el campo específico de la producción cinematográfica se da la transición “de objetos etnográficos a cineastas indígenas” (2012: 2). Además, redefine la relación entre el campo antropológico, la autonomía indígena y la producción cinematográfica, otorgando de protagonismo a los sujetos indígenas en la construcción de su propia historia y destino. Sin embargo, en su interés por explicar la complejidad del cine indígena, realiza una lectura historicista, y considera que devienen de los aportes realizados por organizaciones y colectivos que han buscado la apropiación y participación de individuos y comunidades indígenas en la realización audiovisual.

También existe otro grupo de autores como: Bajas Irizar (2005), Bermúdez (2013), Sanjinés (2013), Rodríguez (2013), León (2015) entre otros, que presentan el desarrollo del cine y el video de los pueblos indígenas de Latinoamérica vinculados a proyectos de transferencia de medios, impulsados principalmente por un grupo de antropólogos y realizadores etnógrafos blanco-mestizos. En tal sentido, concuerdan en que aquellos aportes se suman a las reivindicaciones étnicas y a las luchas anticoloniales en contra de la represión y exclusión de gobiernos autoritarios. En este contexto, según el cineasta Iván Sanjinés, “CLACPI surge en 1985 abriendo la primera ventana en el continente para visibilizar la realidad indígena de Abya Yala” (Sanjinés, 2013: 40).

Todos estos autores coinciden que a mediados de la década del ochenta surgen indistintamente múltiples experiencias en transferencia de medios, a partir de heterogéneas y coyunturales realidades locales en cada país. En 1985, en México, después del I Festival Latinoamericano de Cine y Video de los pueblos indígenas, encabezado por el antropólogo peruano Alejandro Camino conjuntamente con otros antropólogos, se consolida lo que hoy es la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Video de los Pueblos Indígenas, CLACPI. En 1986 en Brasil, inicia el proyecto Video nas Aldeias (VNA) encabezado por Vicent Carelli. En 1987, en el Ecuador, se funda la Corporación Runa Pacha Sapi RUPAI, dirigida por primera vez por un cineasta indígena kichwa, Alberto Muenala. En 1989, en Bolivia, se crea el Centro de Formación y Realización Cinematográfica, CEFREC coordinada por Iván Sanjinés.

Por su parte María Paz Bajás (2009), autora del artículo *Video nas Aldeias. Entrevista a Vicent Carelli*, recoge los principales objetivos alcanzados en Brasil, en su búsqueda por dinamizar la comunicación entre pueblos indígenas y dar a conocer a la sociedad nacional, a través del video, sus principales conflictos políticos y la importancia de valorar el patrimonio cultural. Carelli en la entrevista destaca que el proyecto VNA ha desarrollado procesos de capacitación, producción y difusión de productos audiovisuales mediante el intercambio y transferencia de saberes entre pueblos indígenas y no indígenas de Brasil. Esto, con el objetivo de aportar en la transformación del imaginario, constituido alrededor de un sujeto indígena anclado en un pasado lejano, y que aún continúa latente en el imaginario social.

Otra experiencia implementada por los mismos años en Bolivia es CEFREC. Según el cineasta Iván Sanjinés, CEFREC es resultado de importantes experiencias previas como: el cine junto al pueblo del grupo UKAMAU, el video popular y alternativo o Cine Minero, y el Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano. A partir de estas experiencias, se llega a la necesidad de formar y capacitar en cine y comunicación a pueblos indígenas y campesinos, poniendo especial énfasis en desarrollar una mirada crítica y política sobre la representación de la identidad indígena desde una visión propia. Para Iván Sanjinés la comunicación es “una propuesta de descolonización y de trabajo consciente en cuanto a cómo puede hacerse comunicación desde los propios valores, desde la filosofía propia, recuperando formas solidarias, interculturales” (Sanjinés, 2013: 37).

Sin embargo, estas experiencias promovidas por organizaciones, colectivos y centros de formación y realización audiovisual, han sido coordinadas principalmente por cineastas o antropólogos no indígenas, que recurren a la construcción y recuperación de conocimientos milenarios a partir de metodologías colaborativas e interculturales. Es por ello que, Christian León (2015) en su investigación denominada *Poéticas y políticas del video indígena en el Ecuador*, resalta la falta de visibilización académica sobre la corporación RUPAI, única en Latinoamérica que nace desde la gestión y visión de los propios sujetos indígenas formados como cineastas, comunicadores y educadores.

Más allá de una descripción específica sobre esta corporación, León realiza una contextualización del rol fundamental que cumple Alberto Muenala como coordinador de RUPAI. León hace una mención corta sobre el trabajo ampliado y articulado que viene impulsando la corporación a partir de proyectos “educativos, comunicacionales y culturales” (León, 2015: 26). De ahí que, al profundizar de primera fuente las líneas de acción propuestas por RUPAI, se los considera como los primeros referentes conceptuales que nacen desde una reflexión y pensamiento endógenos, estrechamente vinculados a su cosmovisión. Esto lo encontramos en la constitución y finalidades de la corporación, aprobados en el acuerdo No 1036 del Ministerio de Educación y Cultura, en 1987:

- Corporación, guiada por sus raíces ancestrales, que contribuye desde la investigación, educación y comunicación activa-participativa a la construcción de un proyecto político de acuerdo a la necesidad de un país intercultural.
- Corporación que trabaja desde los principios de inclusión, equidad, igualdad, reciprocidad y paridad en sincronía y equilibrio con la naturaleza.
- Corporación que cuenta con un grupo humano en permanente crecimiento personal y espiritual, sin temor al asumir nuevos retos que respondan a las necesidades de los Pueblos Indígenas (Estatutos Rupai, 1987).

En tal sentido, estos postulados recogen las reflexiones que orientaron a mediados de los ochenta la práctica audiovisual de los pueblos indígenas en algunos países de Latinoamérica. Por un lado, entidades que fomentan procesos de transferencia de medios, encaminadas a que los pueblos indígenas se “apoderen de este tipo de recursos y empiecen a crear su propio lenguaje, su propia manera de narrar, hacer sus propias películas” (Bermúdez, 2013: 24). Por otro lado, iniciativas autónomas que responden a compromisos éticos, políticos y culturales, y a su vez a reivindicaciones étnicas que

“ponen en tensión y rompen con representaciones que se han hecho del mundo indígena por los no indígenas históricamente” (Bajas, 2013: 4).

Es en la década del noventa que irrumpen en el escenario político movimientos y organizaciones indígenas en defensa y lucha por mantener sus territorios ancestrales, sus patrimonios culturales e identidades en el contexto histórico de Latinoamérica. Según Córdova (2011), se suman los movimientos por la autorepresentación y el derecho a la comunicación indígena, con las luchas por la autodeterminación y el derecho a la conformación de organizaciones que fortalezcan su sentido de pertenencia, identidad y tradiciones ancestrales. De ahí en adelante, hay una proliferación de experiencias promovidas por los propios indígenas, por organizaciones del estado y por organismos no gubernamentales que trabajan en coordinación con organizaciones locales, nacionales y regionales para el fomento de producciones audiovisuales desde las necesidades de los pueblos y nacionalidades indígenas.

No obstante, se debe aclarar que los actuales modos de representación audiovisual agenciada por un grupo de realizadores kichwas, no vienen de un recorrido genealógico de transferencia de medios, sino que corresponden a las distintas interrelaciones sociales enmarcadas dentro de un contexto político, que busca ir más allá del reconocimiento del estado como plurinacional e intercultural. Por lo tanto, una primera constatación sobre los regímenes de valoración de este tipo de narrativas, lo encontramos en el libro *Poéticas de la Resistencia* (2015) del antropólogo Pablo Mora, quien considera que la importancia del audiovisual agenciado por indígenas, trasciende de representaciones que explícitamente reflejan atropellos sociales y de convenciones enmarcadas por la estética o el estilo, dado que, es la voz y la imagen de lo indígena desde lo indígena, lo que posibilita la construcción de la diferencia cultural, muchas veces oculta, negada y excluida.

Pablo Mora señala que las obras audiovisuales de realizadores indígenas van más allá de su valor artístico, y despliegan estrategias de agenciamiento político que buscan garantizar un nivel de soberanía en la expresión de utopías, cambios y transformaciones sociales. De modo que, el mismo proceso de creación audiovisual realizado por sujetos indígenas es un acto político que enviste de ideales y pensamientos a las obras construidas en género de ficción, forjando así “la aparición de nuevas experiencias perceptivas, estéticas y de estar juntos, son acontecimientos que están transformando los modos de

existir y de habitar de los realizadores indígenas y de sus comunidades” (Mora, 2015: 18). A su vez, en las reflexiones de Zamorano y León (2012) sobre las diversas tensiones que se gestan en los procesos de producción audiovisual de realizadores indígenas, los autores parten de no entenderlas como algo definido, sino como procesos de articulación y creación que van moldeando las necesidades políticas y culturales que los propios realizadores encuentran en el audiovisual. Es así como la coyuntural práctica audiovisual, puede constituirse como una mirada renovada y genuinamente descolonizada que ha sido determinada por específicos contextos históricos, económicos y políticos, y que ha confluído en “una importante generación con formación profesional, jóvenes muy abiertos a las influencias culturales, sin perder su lugar de enunciación, que trabajan apropiándose de todos los géneros, de todos los lenguajes” (Zamorano y León, 2012: 22).

2). Revisión académica sobre experiencias en autorepresentación.

Para la construcción del presente estado de la cuestión se consideran también los estudios académicos que profundizan los procesos de representación de los indígenas desde una mirada *emic*; enfoques que mantienen cercanía con debates generados alrededor de la autorepresentación en narrativas audiovisuales de género ficción. Se trata con ello de interpelar al cine producido de forma consciente, creativa y reflexiva por sujetos indígenas, como una estrategia compleja de resistencia cultural que contribuye a marcar distancias con estereotipos forjados desde universos culturales foráneos.

Es así que el trabajo de Antoni Castells, cuyo título es “Cine indígena y resistencia cultural” (2003), expresa la dimensión significativa del abaratamiento de costos de las herramientas de cine y video en relación al alcance y apropiación por parte de la nueva generación de indígenas que se han formado académicamente en comunicación. También, el autor destaca cómo el empoderamiento de los instrumentos tecnológicos de producción audiovisual, por parte de esta nueva generación, favorece en el cambio de roles en la representación de la imagen de lo indígena, pues considera que tanto en el proceso como en el producto en sí mismos se constituyen estrategias de resistencia cultural.

Castells reconoce al producto audiovisual de ficción como una forma de resistencia y subversión política, que al incorporar en el argumento narrativo diálogos en lengua originaria o propia, sobrepasa las reivindicaciones que realizan los guiones constituidos con cargas ideológicas o que tienen como finalidad la denuncia activista. Es

así que, en la ficcionalización se encuentra una posibilidad para transmitir las lenguas originarias amenazadas, arrinconadas, minorizadas, lo cual permite su sobrevivencia, y a su vez representa un aporte importante para el desarrollo integral de los pueblos indígenas. Por eso Castells señala que la película “al utilizar una lengua minorizada, contribuye al fortalecimiento y difusión de esa lengua y se convierte, automáticamente, en una herramienta de resistencia cultural para los pueblos indígenas” (Castells, 2003: 53).

De este modo, este tipo de planteamientos permiten reconocer el potencial que ofrece el hecho de construir historias desde una práctica audiovisual propia, que integra en las representaciones, la lengua y religiosidad los personajes y lugares significativos para la comunidad. Éstas a su vez, dentro de disputas ideológicas y epistémicas, son estrategias para no olvidar, para preservar, para la apropiación y dignidad de una cultura propia, para resistir y para contrarrestar el “romanticismo y exotismo que suelen acompañar a los indígenas como objeto en el cine occidental” (Castells, 2003: 56).

Otro análisis sobre la autorepresentación de los pueblos indígenas en cine de ficción, lo encontramos en el caso de Bolivia, en el artículo: “Intervenir la realidad” (2009) de la antropóloga Gabriela Zamorano, trabajado desde una perspectiva etnográfica; allí se relata el uso político que tiene el video para un grupo de comunicadores indígenas en Bolivia. La virtud de la investigación es la profundidad descriptiva de los aspectos pedagógicos inmersos en la producción de narrativas recreadas colectivamente, sustentando que “los videos producidos por los comunicadores indígenas contribuyen a recrear historias sobre la realidad social para atraer la atención sobre lo que ellos consideran relevante, necesario, posible, imaginable o deseable” (Zamorano, 2009: 264).

La investigación de Zamorano parte de la hipótesis de que las vivencias personales son elementos claves que otorgan legitimidad a los productos audiovisuales indígenas, dado que para la autora el hecho de recrear realidades actuales o eventos históricos “permite enlazar la vivencia personal y presente con una memoria colectiva y compartida con el fin de reforzar la importancia política de esos sucesos para las luchas actuales” (Zamorano, 2009: 268). Efectivamente, en su análisis describe que durante la pre-producción y el rodaje del film se constituyen procesos de reflexividad y aprendizaje

común, que inciden directamente no sólo en la representación, sino en la forma de intervenir y solucionar problemas reales.

En este sentido, el artículo es sugerente para comprender la importancia de la producción audiovisual (ficción, docu-ficción, documental) como una estrategia de autorepresentación y autodeterminación de los pueblos indígenas en contextos de complejas luchas de resistencia política y social. Zamorano interpreta la producción cultural a través de los testimonios de sus interlocutores, quienes crean el guión y personifican las escenas después de haber vivido situaciones similares. De esta manera, los individuos y comunidades indígenas se convierten en intérpretes y voceros de la realidad social y política que les acontece, y que muchas veces es invisibilizada y silenciada.

Por otro lado, Pocho Álvarez (2014) -cineasta ecuatoriano- en su artículo “Cine Comunitario en Ecuador” hace en un primer momento una aproximación al concepto de “comunidad” para referirse a cómo las relaciones sociales y prácticas colectivas son los principios articuladores que proyectan y fortalecen el derecho a la vida de un pueblo con identidad, cultura, historia e ideales. Desde esta línea argumentativa, el autor enlaza el cine comunitario con las reivindicaciones y luchas permanentes de los pueblos indígenas originarios por mantener sus propias lenguas y cosmovisiones. En palabras de Álvarez, “el cine comunitario emerge como un instrumento de la acción de comunicación y presencia de las colectividades y pueblos que buscan decir y hablar con su propia voz” (Álvarez, 2014: 346).

En un segundo momento del artículo, Álvarez se refiere a la categoría de “cine comunitario” no como una expresión exclusivamente relacionada con las comunidades indígenas rurales, sino que amplía sus múltiples posibilidades de aplicación en el campo de la comunicación audiovisual, sosteniendo que el nivel de organización y la capacidad de acción colectiva es lo que permite el intercambio, construcción y reivindicación de los derechos colectivos de los pueblos originarios y comunidades marginadas. De ahí que el autor comprende lo comunitario como acción orgánicamente colectiva, y la práctica audiovisual como un hacer con la comunidad.

Álvarez también advierte que la incorporación de la categoría de Producción Audiovisual Comunitaria -asignada desde el 2008 por el Consejo Nacional de Cine del Ecuador- si bien reconoce e incorpora a los sectores históricamente invisibilizados y

olvidados de las políticas públicas cinematográficas, presenta el desafío de hacer un acercamiento reflexivo al significado de la categoría comunitario en su dimensión comunicacional y en su quehacer artístico, tanto desde el sector público, el pensamiento académico, como también desde “los grupos o colectivos que buscan, en nombre de comunidades, nacionalidades o pueblos originarios, grupos étnicos o de género, producir cine bajo el paraguas de lo comunitario” (Álvarez, 2014: 356).

Por otro lado, en la investigación desarrollada por Christian León, *Poéticas y políticas del video indígena en el Ecuador* (2015), se describen los conceptos fundamentados alrededor del video indígena desde un campo académico y a partir de la propia visión de dos kichwas precursores en el uso del video en el Ecuador (León, 2015). En el artículo de León se exponen distintas categorías que han surgido de relevantes debates desarrollados por investigadores, quienes han enfocado sus análisis en distintos aspectos de la producción audiovisual de individuos, comunidades y pueblos indígenas. En tal sentido, surgen conceptos como: “cine del cuarto mundo” (Ella Shohat y Robert Stamm, 2002), “medios indígenas” (Faye Ginsburg, 1991), “estéticas enraizadas” (Amalia Córdova 2011), “imagen-política” (Gerrylee Polaco y Camilo Aguilera, 2011), “medios ciudadanos” (Clemencia Rodríguez, 2013) (León, 2015).

Tales concepciones, con respecto al video indígena, han sido minuciosamente analizadas por León, quien amplía el debate a partir de la noción de “prácticas audiovisuales indígenas” (León, 2015). Según León, esta reconceptualización plantea que “las prácticas audiovisuales son un tipo particular de mediación cultural y uso social de los medios y las tecnologías de la comunicación” (2015: 41). León, por un lado, toma de Pablo Mora (2014) la acepción de lo “indígena” que no define solamente la procedencia étnica del realizador, sino que lo vincula con su cosmovisión, sabiduría y espiritualidad. Por otro lado, toma de Martín Barbero (2003) los ejes de mediación cultural como: institucionalidad, ritualidad, tecnicidad y socialidad, para develar las matrices culturales y sociales en las que están inmersas las prácticas audiovisuales.

De ahí que, destaco de León la reflexividad compartida a modo de co-teorización entre el pensamiento y cosmovisión de Alberto Muenala y Amaru Cholango -cineastas indígenas ecuatorianos- y categorías y conceptos que forman parte del análisis académico en relación a “la práctica audiovisual indígena”. León incorpora este concepto al reconocer una pluralidad de prácticas realizadas por sujetos indígenas, mediadas por

tecnologías audiovisuales y por epistemologías locales que entran a confrontar, intercambiar y dialogar con otras culturas en distintos campos y escenarios de producción cultural. Para León, “estas prácticas plantean formas de producción de conocimiento mediadas por tecnologías de la comunicación y construidas desde cosmovisiones indígenas que analizan los problemas contemporáneos de la sociedad globalizada y enjuician al mundo occidental” (León, 2015: 42).

Por último, es necesario mencionar perspectivas académicas sobre la caracterización, particularidad y especificidad étnica de los Kichwa Otavalos. En este sentido, se destaca doblemente la tesis de la Magíster Kichwa Gina Maldonado (Maldonado, 2004), quien realiza un análisis de su propia matriz cultural, “desde adentro”, y comprende que la producción y reproducción de la identidad cultural de los otavalos se constituye a partir de constantes estrategias de reivindicación y recreación de lo local en interacción con un mundo global contemporáneo. Maldonado se desprende de postulados indigenistas y esencialistas que idealizaron de forma romántica el comportamiento cultural e identidad indígena, para proponer que los encuentros y desencuentros culturales reconstruyen y construyen los códigos identitarios de los heterogéneos pueblos indígenas. (FLACSO, 2004).

Según el análisis que realiza Maldonado respecto de la representación que hacen los kichwa otavalos de sí mismos – no específicamente en el campo audiovisual –, son ellos, es decir “nosotros” quienes buscamos de forma consciente marcar diferencias identitarias, a partir de indagar la memoria histórica, costumbres y tradiciones propias. Es así como esta investigación a pesar de no estar relacionada con las representaciones sobre soportes tecnológicos de producción audiovisual, da cuenta del valor reivindicativo que tiene la acción de recrear los imaginarios distintivos desde los propios kichwa otavalos; ya que, en palabras de Maldonado, las nuevas generaciones “no cargan más con el peso impuesto del estigma de lo indígena como incivilizado, sucio, inferior, atrasado” (FLACSO, 2004: 41).

De ahí que este planteamiento académico en relación a los kichwa otavalos, se basa en que son las estrategias de movilidad entre lo local-global y el encuentro con otras culturas, las que caracterizan las complejas identidades en que se “auto-adscriben” los otavalos. En tal sentido, para la autora se puede interpelar las constantes transformaciones en las prácticas culturales a partir de los productos culturales y los protagonistas de estos

productos. De manera que, permanentemente en las imágenes, símbolos y lenguajes que han utilizado los kichwa otavalos, se integran las experiencias compartidas con las estructuras dinámicas de la cosmovisión kichwa, y por lo tanto, constantemente construyen y reconstruyen un sentido de identidad de sí mismos.

1.5 Metodología de la investigación

En términos metodológicos esta investigación problematiza los modos de producción y representación audiovisual de realizadores kichwa otavalos desde un acercamiento con el pensamiento anti-colonial (Rivera, 2010); que considera a los sujetos indígenas como sujetos históricos, constructores de sus propias representaciones, pensamientos y sabidurías, y que surge a través de intervenciones sociales y planteamientos académicos a partir de los años setenta en Latinoamérica.

De este modo, en esta investigación la interrelación en el campo se constituyó a partir de concebir a los sujetos involucrados como interlocutores, con capacidad interpretativa y reflexiva sobre sus propias representaciones y dinámicas asociativas. Es decir, la aproximación a este circuito cultural se enmarcó dentro de relaciones dialógicas, las cuales se facilitaron, ya que tanto los interlocutores como el investigador proceden de una misma especificidad étnica, manteniendo el mismo interés por expresarse en un campo específico de producción social; en palabras de Silvia Rivera, “que los indígenas fuimos y somos, ante todo, seres contemporáneos, coetáneos” (Rivera, 2010: 54).

Mi rol como investigador ha sido acompañar, de forma consciente y transparente, algunos procesos de creación, producción y reflexión audiovisual de los realizadores indígenas; como también colaborar en la planificación de varios coloquios y encuentros de cine indígena, en los cuales participaron realizadores y miembros de colectivos, organizaciones y productoras de los distintos pueblos y nacionalidades indígenas. En este sentido, mi acercamiento al trabajo de campo se desarrolló no como un método sino como “una presencia compartida por la cual tratamos de entender cómo otros seres humanos resuelven las situaciones cotidianas que confrontan” (Muratorio, 2005: 131).

Este proceso investigativo surge entonces del acompañamiento en los diálogos que mantuvieron -indistintamente desde el 2013 hasta el 2015- tanto comunicadores, como cineastas y artistas de los diversos pueblos y nacionalidades indígenas en el campo de la producción cinematográfica a nivel nacional. El trabajo etnográfico llevado a cabo,

abre la posibilidad de crear y construir conjuntamente un discurso textual que involucra significativamente las voces de los distintos interlocutores. Es decir, se concibió la etnografía “como una negociación constructiva que involucra al menos dos, y usualmente más, sujetos conscientes y políticamente significativos” (Clifford, 1988: 41).

En tal sentido, se buscó la articulación entre las categorías teóricas de análisis contextual, y el pensamiento local, a fin de producir un conocimiento extraído de la unidad sociocultural que componen los realizadores kichwa otavalos y de las significaciones que integran en sus representaciones. Por lo tanto, uno de los ejes en el trabajo de campo fue comprender las lógicas de articulación y encuentros culturales dentro de los procesos de producción audiovisual de los realizadores. Esto, mediante la recopilación de relatos individuales y colectivos que dan cuenta de sus experiencias y saberes en el campo del cine y el video; y a partir de ello, relacionar y distanciar el análisis de una interpretación con categorías y meta-narrativas universales y atemporales.

Es decir, en palabras de Rosana Guber (2008), se buscó acceder por un lado a las acciones y prácticas de los realizadores otavaleños, y por otro a sus nociones y representaciones audiovisuales, lo cual permitió desentrañar los sentidos que se entretejen exclusivamente en este particular modo de representación, que se encuentra atravesado por procesos de reivindicación étnica y de legitimación creativa. Significó además, explorar y complejizar la categoría de autorepresentación, a partir de una reflexividad conjunta que se gestó en un determinado y coyuntural tiempo-espacio constituido por el grupo de realizadores.

Es así como el enfoque metodológico en el capítulo II consiste en valorar el conocimiento situado de los interlocutores – realizadores audiovisuales kichwa otavalos – y relacionarlo con conceptos y categorías académicas discutidas por distintos autores. Logrando así constituir un puente de vinculación entre las interpretaciones e idealizaciones expresadas por los realizadores otavaleños a través de relatos, narrativas y metáforas, con las discusiones que vienen desde el campo de reflexión teórica, seleccionadas desde mi posicionamiento crítico. Por lo tanto, se llevaron a cabo procesos de “interrelación, diferenciación y reciprocidad” (Guber, 2008) con el grupo de realizadores, con la intención de hacer explícito el interés de construir colaborativamente un conocimiento que surgiera a partir del diálogo.

De este modo, durante mi trabajo etnográfico, caracterizado por un constante diálogo y relación con los interlocutores, se logró establecer límites de difusión en cuanto a la información proporcionada por el grupo. Esto, como resultado de mediar nuestros intereses y poner en común la necesidad de visibilizar el coyuntural modo de producción y representación de lo kichwa. En palabras de Joanne Rappaport, este proceso de interrelación se presentó como “un espacio crítico en el cual los antropólogos y nuestros interlocutores podemos participar conjuntamente en la co-teorización” (2007: 197). Dicho de otra forma, permitió ampliar otros marcos de referencia en la investigación, que provienen de la relación establecida con el grupo de interlocutores en vinculación a sus prácticas, experiencias y posicionamientos políticos frente al audiovisual.

De ahí que, al integrar distintos flujos de información teórica con múltiples procesos de reflexividad compartida, se procuró constituir desde “nuevos vehículos narrativos” (Rappaport. 2007: 206), un conocimiento situado que dé cuenta de las historias locales y los significados consolidados en este particular universo sociocultural. En el caso del grupo de realizadores kichwa otavaleños, su capacidad creativa, reflexiva y autocrítica es una actitud constante, ya que al imaginar y recrear narrativas de género ficción con argumentos que provienen de su matriz cultural, replantean las formas estereotipadas con las cuales se ha representado su imagen desde otros universos culturales foráneos. Por ello, el indagar esta emergente producción audiovisual en vinculación a corrientes de pensamiento comprometidas con procesos de autodeterminación de los pueblos indígenas, es aportar en las reivindicaciones históricas desde un campo específico de producción cultural.

Para el capítulo III de la investigación, fue necesario crear una base de datos sobre los diversos productos audiovisuales ejecutados por realizadores indígenas en el contexto ecuatoriano; sin embargo, el análisis se centró principalmente en los productos con narrativas en género ficción, y particularmente aquellos creados e imaginados por realizadores kichwa otavaleños miembros del laboratorio RUNACINEMA. Es así como encontré que es en el período comprendido entre el 2008 y el 2015, que se incrementa este tipo de producciones a partir del protagonismo de otavaleños especializados académicamente en distintas áreas de la producción cinematográfica. En tal sentido, se planteó interpelar estas producciones desde una visión integral, “como procesos y como productos culturales” (Ardèvol. 2004: 25).

En la aproximación que se hizo a los dos productos audiovisuales: “Yachak” de Humberto Morales y el cortometraje “Segundo” de Diego Cabascango, trato primeramente de develar la mirada de quienes están detrás de las imágenes, sus preocupaciones y propósitos, lo cual seguidamente me llevó a interpretar los significados culturales que se encuentran inscritos en los argumentos narrativos, que están estrechamente vinculados al dinamismo e intercambio que desde su lugar de enunciación proponen estos relatos audiovisuales. De ahí que se comprende la autorepresentación en narrativas audiovisuales, como una búsqueda desde una especificidad étnica por disputar el protagonismo en la acción de representaciones, así como reflejar las interrelaciones complementarias.

En esta doble intención, cruzada por dinámicas opuestas y contingentes, la autorepresentación audiovisual se enfrenta además con la valoración de los propios creadores y el grupo étnico al cual pertenecen, ya que al tratarse de argumentos narrativos que encarnan personajes y prácticas locales que reconstruyen situaciones históricas y contemporáneas del pueblo kichwa otavalo, su mundo material está siendo reinterpretado y reflejado por su propia mirada. Es así como las conexiones evidentes entre el referente, la representación y la recuperación cultural, se convierten en una posibilidad de renovación del discurso audiovisual en relación a lo kichwa.

En estas narrativas audiovisuales están presentes expresiones metafóricas dramáticas, que siguiendo los planteamientos de Rivera (2010) se pueden encontrar en “su expresión social más acabada en la distribución o el intercambio” (2010; 208); es decir, en la zona de contacto se evidencia “la epistemología *ch`ixi* del mundo – del – medio”, ya que, este particular grupo de realizadores incorpora y mezcla en los convencionales modos de producción y representación audiovisual, prácticas e ideologías étnicas, resignificando así sus raíces culturales en contextos contemporáneos. Por ello, se indagan las complejas combinaciones y disputas presentes en los discursos narrativos.

Dicho esto, a continuación detallo el total de las producciones audiovisuales de los distintos pueblos y nacionalidades, con la finalidad de observar y reconocer el actual incremento de cortometrajes en género ficción, en donde se observa mayor grado de participación de cineastas kichwa otavalos en relación al de otros pueblos y nacionalidades indígenas, en el contexto ecuatoriano.

CUADRO No 1

Producciones audiovisuales en ficción				
Año	Título	Temática	Autor	Pueblo
1988	Yapayllak	Cultura/identidad	Alberto Muenala	Otavalo
1995	Mashikuna	Derechos indígenas	Alberto Muenala	Otavalo
2004	Navidad de pollito	Migración/identidad	William León	Puruhá
2004	La nostalgia de María	Migración/identidad	William León	Puruhá
2004	Antuk-Aya	Cosmovisión	William León	Puruhá
2006	Sacha Runa Yachay	Cosmovisión	Eriberto Gualinga	Sarayaku
2007	Navidad de pollito 2	Migración/identidad	William León	Puruhá
2008	Paktara	Política/cultura	Patricia Yallico	Waranka
2008	La Yumba	Mitología	Rocio Gómez	Otavalo
2008	Cuando te vuelva a ver	Migración/identidad	Humberto Morales	Otavalo
2009	Memorias	Interculturalidad	José Espinosa	Otavalo
2010	Ayllu	Migración/identidad	José Espinosa	Otavalo
2010	Bienaventurados	Cultura/identidad	José Espinosa	Otavalo
2010	Llakilla Kushiku	Cultura/identidad	William León	Puruhá
2010	Kuychi Punlla	Mitología	Segundo Fuérez	Otavalo
2010	Yaku Viki	Mitología	Segundo Fuérez	Otavalo
2011	Fresca Juventud	Cosmovisión	Humberto Morales	Otavalo
2011	Yachak	Mitología	Humberto Morales	Otavalo
2011	Sapikuna	Cultura/identidad	Tupak Gualan	Saraguro
2011	Apaylla	Cosmovisión	Diego Cabascango	Otavalo
2011	Ella	Mitología	Frida Muenala	Otavalo
2012	Un buen día	Cultura/identidad	Frida Muenala	Otavalo
2012	Urku Sisa	Cosmovisión	Martha Aguilar	Otavalo
2012	Interior Raymitico	Mitología	Diego Cabascango	Otavalo
2012	Canto a la Muerte	Cultura/identidad	Segundo Fuerez	Otavalo
2012	Pillallaw	Mitología	William León	Puruhá
2012	Munay	Romance	Patricia Yallico	Waranka
2013	Muyuntin	Cultura/identidad	Tinkunakuk	Kichwa
2014	ichiwán	Mitología	Cámara Shuar	Shuar
2014	Tsunki Aumatsamu	Mitología	Cámara Shuar	Shuar
2014	Sasari	Cultura/identidad	Segundo Fuérez	Otavalo
2014	Wañuy wakay	Cosmovisión	Segundo Fuérez	Otavalo
2014	Wayta sisagu	Romance	Segundo Fuérez	Otavalo
2014	Segundo	Romance	Diego Cabascango	Otavalo
2014	Pachakutic Nowaday	Cosmovisión	Humberto Morales	Otavalo
2015	Huahua	Cultura/identidad	José Espinosa	Otavalo
2015	Limbo	Romance	Humberto Morales	Otavalo
2015	Wannabe	Diferencia cultural	Segundo Fuerez	Otavalo
2015	El Rumor del Ocaso	Romance	Patricia Yallico	Waranka

	Killa	Política/cultural	Alberto Muenala	Otavalo
--	-------	-------------------	-----------------	---------

1). Delimitación del campo.

Los realizadores audiovisuales kichwa otavalos son un reducido grupo de seis personas que se han formado profesionalmente en instituciones de tercer nivel. Ellos nacieron indistintamente en comunidades dispersas del Cantón Otavalo, que se caracteriza por una larga tradición de producción artesanal, musical y comercial tanto a nivel local, como nacional e internacional. No obstante, sus experiencias son bastante heterogéneas debido a las distancias generacionales y las realidades sociales, políticas y culturales en las que han habitado e interactuado individualmente. Estas diferencias se ven reflejadas en el tratamiento conceptual de sus narrativas audiovisuales, lo que se profundizará el análisis en el capítulo II.

La importancia de su práctica y producción audiovisual en la esfera social, está relacionada con las luchas por garantizar el derecho a la diferencia de los Pueblos y Nacionalidades Indígenas. Es así como en la década de los 90 surge el primer documental denominado *Allpamanta, Kausaymanta, Jatarishun* (Por la vida, por la tierra, levantémonos), creado por el cineasta kichwa otavalo Alberto Muenala, desde una visión comprometida; ya que acompañó la marcha de más de 500 kilómetros que recorrieron los pueblos indígenas de la Amazonía en defensa de sus territorios. Ya para el nuevo milenio aparece José Espinosa y Humberto Morales, quienes empiezan a experimentar y dinamizar la producción en distintos formatos (video clips y cortometrajes), desde la premisa de visualizar de forma autónoma las características particulares de su cosmovisión cultural.

Desde el 2009 incursionan en el campo del audiovisual Segundo Fuérez, Diego Cabascando y Frida Muenala, quienes buscan expresar sus propias experiencias a través de narrativas que les posibiliten recrear, imaginar y proyectar sus raíces culturales en vinculación con sus realidades contemporáneas. Sin embargo, es en el 2011 cuando coyunturalmente se articula todo el grupo para la pre-producción y producción del primer largometraje en género ficción “Killa – Antes que Salga la Luna” escrita y dirigida por el cineasta kichwa Alberto Muenala. En este contexto se consolida colectivamente el laboratorio de creación, experimentación y producción audiovisual RUNACINEMA.

En tal sentido, es reciente la creciente producción en narrativas imaginadas por kichwa otavalos, quienes privilegian una visualización de temáticas relacionadas con su identidad, mitología, cosmovisión, interculturalidad, migración y diferencia cultural. De manera que en el capítulo III de esta investigación, se identificarán los significados y sentidos que evocan las imágenes autorepresentadas, dado que afirman las existencias diversas de formas de sentir, interpretar, percibir, cimentar y contar historias desde una visión conectada con las siempre cambiantes relaciones sociales en las que interactúan los realizadores kichwas. Para ello, se implementaron las siguientes técnicas metodológicas: observación participante, entrevistas semi-estructuradas, grupos focales, revisión y valoración de las representaciones y cine foro.

2). Entrevistas semi-estructuradas y grupos focales

En primer lugar, a modo de observación participante, me acerqué a compartir las dinámicas que los realizadores kichwas otavaleños utilizan para consolidar el equipo humano dentro de sus producciones audiovisuales. Integrarme a este particular universo cultural, en palabras de Guber, es un intento por aproximarme a “los sentidos prevalecientes en esa unidad; de este modo, sus prácticas y nociones se vuelven más inteligibles y se facilita la comunicación” (Guber, 2008: 181). Esto a su vez facilitó el proceso de identificación de las herramientas y técnicas metodológicas que me permitirían comprender de mejor manera las estrategias de producción audiovisual.

Poco a poco se fueron estableciendo alianzas y lazos colaborativos con los interlocutores, más con unos que con otros. Posiblemente se debió a que con algunas personas del grupo ya nos habíamos conocido con anterioridad en otras circunstancias de producción artística. Sin embargo, encontré una dificultad interna al momento de transparentar mi interés como investigador, dado que en otras oportunidades al haber participado sin ningún interés académico no se desarrollaron procesos de reflexividad conjunta. Es así que al informar al grupo sobre mi interés tanto personal como académico de involucrarme como mediador en su práctica audiovisual, se replanteó la participación hacia compromisos mutuos de cooperación.

Esto me permitió participar activamente en los diversos encuentros, tanto internos del grupo, como en diálogos abiertos con realizadores de otros pueblos indígenas; comprendiendo así ciertas situaciones, interacciones y conceptos que giraban en relación a sus procesos de producción audiovisual. Por ello, participar en estos

coloquios, donde surgieron enunciados que por un lado detallan sus experiencias, y por otro hacen explícitas las metáforas que forman parte de su contenido narrativo, me facilitó identificar ciertos parámetros en torno a su accionar en el campo del cine y el video, y poder profundizarlo mediante entrevistas semi-estructuradas.

En un intento por vincular y retroalimentar las categorías teóricas de análisis con las nociones con que los realizadores han articulado su propia práctica de representación audiovisual, se buscó encontrar las oportunidades y las condiciones adecuadas de los interlocutores a fin de dialogar con cada uno de ellos. Para esto, se tomó en cuenta sus tiempos y los espacios en los que se sintieron cómodos para que se profundicen desde sus propias reflexiones los sentidos que movilizan su quehacer en el universo audiovisual. De ahí que, las entrevistas tuvieron como objeto, siguiendo a Rosana Guber, “la obtención de una profusa información que será de buena calidad si resulta de verbalizaciones de los informantes y exhibe su propia lógica de asociación y exposición” (Guber, 2008: 245).

Por ello, cuando fui invitado a colaborar en el rodaje de dos *sketch*, me pareció importante realizar entrevistas al equipo de producción durante la actividad misma de puesta en escena, ya que forma parte del contexto de su articulación social. Con ello se trató por un lado de crear una relación directa y encarnar la complejidad de una producción audiovisual, sus dinámicas y dificultades. Y por otro lado, el hecho de hacer una entrevista semi-estructurada en plena agitación del rodaje, tuvo como objetivo indagar las narrativas audiovisuales “a partir de lo que la gente hace y dice que hace con las diferentes formas de representación” (Ardèvol, 2004:25).

Además, se incorporó en el análisis el contenido del trabajo en mesa establecida entre los seis realizadores a modo de grupo focal, realizado en la ciudad de Otavalo. El diálogo se desarrolló a partir de las inquietudes que el grupo mantenía sobre la vigencia actual del laboratorio Runacinema. Este particular amplió la reflexión sobre las necesidades y dificultades del trabajo en laboratorio, dado a sus marcadas diferencias en el criterio y posicionamiento con el cual movilizan una práctica audiovisual vinculada a su pertenencia étnica. En tal sentido, a partir de un ejercicio de reflexividad compartida se expresaron las ideas, sentires y cosmovisiones constituidas alrededor de la práctica audiovisual.

3). Análisis de representaciones audiovisuales

El haberme encontrado de casualidad con la proyección del cortometraje “Yachak” de Humberto Morales en la semana de cine ecuatoriano en el Instituto Cervantes en París el año 2013, y haber visto que él como director no había sido invitado como otros directores ecuatorianos a compartir sus experiencias y presentar su apreciación del contenido del film, me llevó a una duda sobre la interpretación que aquel público pudo otorgar a una narrativa que surge desde la diferencia cultural.

Esta situación, entonces, hizo que me pregunte qué tipo de valoración tiene para el realizador el hecho de representar elementos simbólicos de su especificidad étnica como: la lengua, la ritualidad, las prácticas, la territorialidad, la memoria histórica; y cómo éstas a su vez, provocan en su contexto cultural diferentes tipos de motivaciones, ya que al compartir la misma matriz cultural que el realizador, y ver en un país distante un cortometraje que refleja ciertos códigos de nuestra identidad cultural, se movilizó en mí un profundo sentido de pertenencia a un pueblo indígena que desde su particularidad imagina futuros posibles.

Por lo tanto, el corpus de esta investigación está compuesto por 25 cortometrajes y un largometraje en proceso de post-producción de autoría kichwa Otavalo, que han sido interpeladas como narrativas que expresan conocimientos, prácticas y sabiduría locales, las mismas que envisten a los propios realizadores y a las personas de su misma matriz cultural de una consciencia cultural, motivándolos a defender el derecho a una diversidad de visiones, cosmovisiones, voces e historias que han sido muchas veces negadas, silenciadas o borradas de la historia oficial.

Desde esta perspectiva, para Alfred Gell (1998) las imágenes por sí mismas estarían dotadas de referentes culturales que provocan, conmueven y movilizan acciones en los espectadores y en sus realizadores. En tal sentido, acompañé las distintas gestiones emprendidas por el grupo de realizadores indígenas, que muy conscientes del potencial afirmativo que significa visualizar sus conocimientos y cosmovisiones en argumentos narrativos, organizaron el Primer Encuentro de Realizadores de los Pueblos y Nacionalidades efectuado en la ciudad de Baños en Julio del 2014, con el objetivo de replantear el lugar y el presupuesto asignado a sus producciones dentro del fondo al fomento cinematográfico que promueve el Consejo Nacional de Cine del Ecuador.

De igual manera, colaboré activamente en el Festival Kikinyari organizado por la Corpanp, como coordinador del cine foro denominado “La imagen visual y sonora de las Nacionalidades y Pueblos”. Desde este espacio se discutió sobre cómo las experiencias audiovisuales están transformando los modos de re-apropiación cultural tanto de los realizadores como de los pueblos donde se originan estas representaciones. En aquella oportunidad, a partir de observar tres cortometrajes, las discusiones se desplazaron hacia el valor de las historias contadas, el imaginario con el cual se recrea a los personajes, y los aportes que realiza un grupo étnico-cultural específico al campo del cine, el arte, la cultura y la reivindicación de los saberes.

Es así como el ejercicio reflexivo mediado por la técnica del cine foro, en donde se expresaron distintas comprensiones alrededor de la manera de hacer y de ver los cortometrajes, parafraseando a Rafael Hernández (2006), son experiencias visuales esencialmente colectivas antes que individuales, dado que involucran una actividad cognitiva y emocional. Es en este contexto que se analizaron, con el aporte de las distintas valoraciones expresadas discursivamente, dos cortometrajes que son parte del corpus fílmico de los realizadores kichwa otavalos:

Cuadro No 2

Cortometrajes para el análisis				
Año	Título	Temática	Narrativa	Autor
2011	Yachak	Mitología/cosmovisión	Drama	Humberto Morales
2014	Segundo	Cultura/identidad	Comedia	Diego Cabascango



Durante el rodaje del cortometraje “Antu”

Diego Cabascango, Segundo Fuérez en la comunidad de Peguche (Talleres de formación y capacitación audiovisual RUPAI, 2010)

Foto: Corporación Rupai

CAPÍTULO II

PERSPECTIVAS TEÓRICAS PARA EL ESTUDIO DE PRÁCTICAS AUDIOVISUALES DE REALIZADORES KICHWA OTAVALO

El presente capítulo tiene como objetivo plantear la perspectiva teórica para el análisis en torno a las prácticas audiovisuales de realizadores kichwa otavalos, cuyo punto de partida es la representación de la imagen de lo kichwa en argumentos narrativos de ficción creados, recreados e imaginados por los mismos kichwa otavalos. Es así que desde la antropología visual se abordarán las siguientes categorías: “modos de producción” y “modos de representación” audiovisual, a través de los cuales se puede identificar las formas de articulación y creación de una particular práctica audiovisual, y a su vez, identificar la valoración significativa de los productos culturales en tanto son construidos por la subjetividad de un grupo de realizadores de procedencia étnica, en correspondencia y en oposición entre el “nosotros/ellos”. De este modo, la reflexión teórica se interna en el debate sobre el valor que agencian las imágenes en su contexto de origen y qué tipo de discursos y sentidos se movilizan en su circuito cultural.

2.1 Modos de producción audiovisual

2.1.1 Modos alter-nativos de representación etnográfica

En Diciembre del 2013, cuando participé en el primer coloquio auto-convocado por un grupo de realizadores audiovisuales, productores y estudiantes de cine de distintos pueblos indígenas, quienes coordinan corporaciones, colectivos y productoras, percibí en las distintas reflexiones que se dieron, la necesidad de una búsqueda por determinar cuáles eran “los significados compartidos” (Hall, 2001) que se entretajan alrededor de sus propias prácticas audiovisuales, y cómo éstas se relacionan a la autorepresentación de la compleja identidad cultural de su pueblo.

Este primer coloquio movilizó una serie de encuentros en donde surgieron diversas concepciones sobre la importancia de hacer cine desde los pueblos y nacionalidades indígenas. Para muchos de los realizadores, entre ellos el cineasta kichwa Alberto Muenala, el hecho de “indagar en la memoria histórica de los pueblos indígenas, su realidad política, social, económica y cultural nos permite asumir un compromiso protagónico en la representación de nuestra propia identidad cultural” (A. Muenala, 2013, coloquio). Esta noción me condujo a reflexionar sobre cómo las representaciones están

construidas a partir de una intención, mirada y posicionamiento ideológico sobre lo representado.

Con esto, se puede decir que en la actualidad y debido a la activa participación de comunicadores, cineastas y artistas pertenecientes a distintos pueblos y nacionalidades indígenas, se empiezan a problematizar las políticas de representación en el campo específico del cine. Esto se deriva del contraste entre una serie de estereotipos y clichés contruídos alrededor de la imagen de lo indígena, y procesos articulados que buscan integrar sus voces e imaginarios en sus propias representaciones a partir de una doble vía; el protagonismo en el hacer y producir el audiovisual y, que a su vez en los resultados de sus representaciones se expresen los significados culturales y espirituales de su pueblo.

Para la socióloga Samia Maldonado, “las imágenes audiovisuales nos dan ciertas pautas para actuar, nos inculcan formas de pensar y nos han representado a los pueblos originarios desde prejuicios coloniales ubicándonos en una posición folklórica, sumisa o nada más que turística” (Maldonado, 2013, coloquio). Tal reflexión me deja claro que los realizadores kichwa otavalo son conscientes de que las representaciones foráneas de la imagen de lo indígena han actuado ligadas a sistemas de dominación colonial, ejerciendo una fuerte influencia social en la construcción de imaginarios que estereotipan y homogenizan los comportamientos y sabidurías de los pueblos indígenas.

Tal tensión se ha presentado también en los modelos de representación constituídos en disciplinas académicas de las ciencias sociales. Autores como James Clifford considera que no se debe prescindir de los “debates políticos y epistémicos más generales sobre la escritura y la representación de la alteridad” (1998: 42). De manera que estas discusiones se ubican en la llamada crisis de la representación que, siguiendo a Clifford, se presenta como una “dispersión de la autoridad etnográfica” en donde los sujetos -objetos de investigación- pasan a ser quienes se definen a sí mismos mediante un consciente ejercicio de autorepresentación.

En tal sentido, se busca insertar la problemática de las prácticas audiovisuales de realizadores kichwas dentro de la propuesta de co-teorización trabajada por Joanne Rappaport, entendida como “la producción colectiva de vehículos conceptuales que retoma tanto un cuerpo de teorías antropológicas como a los conceptos desarrollados por nuestros interlocutores” (2007: 204); dado que el grupo de realizadores kichwa otavaleños han dinamizado procesos para la reflexión y producción de conocimiento en

relación a las tensiones y negociaciones que forman parte de sus prácticas audiovisuales. De manera que la co-teorización rompe con referencias externas que han limitado o silenciado la capacidad de movilidad del pensamiento y el accionar de los pueblos originarios.

Con este primer y breve planteamiento teórico metodológico se indaga las prácticas discursivas de los realizadores kichwas que, desde sus propias interpretaciones, cuestionan pero a su vez sustentan los modos de representar de un grupo heterogéneo de pueblos indígenas, que actualmente se movilizan entre distintos escenarios socioculturales. En ese sentido, según Marcus y Fischer, la teorización se desprende de grandes paradigmas de análisis social y profundiza “cuestiones como la contextualidad, el sentido de la vida social para quienes la protagonizan y la explicación de las excepciones y la indeterminación en los fenómenos observados” (Marcus & Fischer, 2000: 28).

De ahí que los estudios de la antropología visual (Ardèvol, 1998; Ginsburg, 2011; Grau, 2005); de la antropología de la representación (Hall, 2001; Belting, 2002; Berge, 2001), y de la antropología del arte (Marcus y Myer, 1995; Gell, 1998; Escobar, 2013) me permiten exponer una aproximación teórica que indaga sobre la relación entre la identificación étnica – los contextos de producción audiovisual – y los posicionamientos ideológicos que definen y redefinen los elementos significativos, que son parte de los múltiples y coyunturales modos de autorepresentar lo kichwa otavalo en argumentos narrativos imaginados, creados y recreados por los mismos sujetos otavaleños.

2.1.2 La identificación étnica como principio de articulación y creación audiovisual

[...] El cine es un pretexto para contar historias que nos refleje a nosotros mismos, historia que integre nuestros elementos culturales como el idioma, la vestimenta, el Inty Raymi. Esa es la base estética que nosotros como cineastas kichwas queremos trabajar. (Espinosa, 2013, coloquio).

El enfoque teórico metodológico concibe a la práctica audiovisual de un grupo específico de sujetos indígenas que reflejan en sus argumentos narrativos su propio imaginario social adscrito a su “identidad étnica”. Esta particular práctica audiovisual se enmarca dentro de conceptualizaciones como la “cuestión étnica” (Stavenhagen, 2001), la “especificidad étnica” (Zapata, 2013), y la “etnicidad” (Gutiérrez, 2008); pues son conceptos que reconocen en la diferencia étnico-cultural un campo de lucha y

confrontación con la homogenización y subordinación cultural, lo cual se relaciona con la diversificación de pueblos indígenas participando activamente en la producción audiovisual, que a su vez, constituyen representaciones a partir de una serie de símbolos y prácticas que se originan en un determinado lugar de enunciación.

Como lo explica Rodolfo Stavenhagen, la “cuestión étnica” forma parte de las luchas y reivindicaciones que los pueblos indígenas efectúan a partir de la década del ochenta, y es parte de las estrategias de diferenciación cultural y acción política que los propios pueblos indígenas constituyen para el reconocimiento de la diferencia étnica que ha habitado históricamente en América Latina. De esta forma, Stavenhagen entiende la construcción de la identidad étnica como una estrategia de producción y reproducción de mitos y símbolos locales que se “convierten en instrumentos políticos poderosos que dan fe de la fuerza y elasticidad de la identidad étnica como expresión fundamental de solidaridad humana y la integración de la sociedad” (Stavenhagen, 2001: 260).

Es así como la búsqueda de los realizadores kichwa otavalos, en palabras del tecnólogo de cine Segundo Fuérez, es “empezar a visualizar las historias olvidadas y familiares; pero atrás de la familia está la comunidad y atrás de una comunidad está una identidad étnica que se construye de las vivencias individuales y convivencias colectivas” (Fuérez, 2015, grupo focal). Este relato muestra que la producción audiovisual está vinculada a la supervivencia de las tradiciones locales, las cuales están en constante reinterpretación, reconstrucción e interrelación con otros grupos culturales, y son determinadas a partir de una consciente diferenciación étnico-cultural.

Para esta investigación entendemos la identidad étnica “como un discurso sobre la diferencia cultural por parte de los propios sujetos que se entienden portadores de ella” (Zapata, 2013: 245). Este discurso, según Claudia Zapata, surge del giro identitario y político de los sujetos que han sido objetos y protagonistas de la diferencia cultural, como respuesta al contexto de violencia que significaron las políticas conservadoras y las dictaduras militares en el Cono Sur. Es así como el concepto de identidad étnica que plantea la autora se distancia de preceptos que ubican a los grupos étnicos en un pasado tradicional, y por el contrario, lo caracteriza como una reafirmación contemporánea que transgrede los diversos sistemas de homogenización de la diferencia.

Por estas razones, en las prácticas discursivas de los interlocutores se reafirma el protagonismo por reivindicar un modo de producción cultural desde la diferencia cultural;

para el cineasta kichwa Diego Cabascango “nuestro cine conlleva nuestra simbología y nuestra cosmovisión como una semilla que traspasa las fronteras culturales y aporta para que las generaciones siguientes se sientan orgullosos de lo que somos los kichwas” (Cabascango, 2015, grupo focal). Tal noción sobre la importancia de una práctica audiovisual desde los kichwa otavalos, sugiere que el lugar de pertenencia entra a reafirmar y disputar una serie de significados definidos alrededor de su identificación étnica y diferenciación cultural.

De este modo, la visión de los interlocutores sobre la identidad étnica se relaciona con el planteamiento teórico de Claudia Zapata, y se entiende como una construcción social que proporciona sentidos afectivos y constituye prácticas comunes, la cual moviliza un tipo de pensamiento y posicionamiento político frente a la realidad de los pueblos indígenas y más aún hacia su especificidad étnica (2013: 146). Por lo tanto, en la realidad heterogénea de los pueblos indígenas, la identidad étnica despliega un sentido de “identificación como indígenas en general y como miembros de un colectivo histórico particular” (2013: 77).

Por ello, se considera que el sentido de pertenencia étnica juega un rol fundamental en los procesos de articulación de los realizadores audiovisuales kichwas, pues de esta manera se establecen vínculos compartidos que les permiten diferenciarse y relacionarse con otros modelos de producción audiovisual. De manera que la diferenciación de una colectividad en particular se expresa como un valor determinante en la construcción de la etnicidad. Daniel Gutiérrez señala que ésta “permite construir una identidad desde los elementos del pasado y el presente, a partir de la interacción con el otro” (Gutiérrez, 2008: 26).

En este sentido, en un primer momento la práctica audiovisual de realizadores kichwas está constituida por el reconocimiento de valores compartidos al interior de un grupo que mantiene una misma procedencia étnica. A partir de este reconocimiento se inicia una construcción particular de un modo de presentación y representación, que busca la integración de los significados, costumbres y prácticas culturales del pasado y el presente, y que avizoran un futuro, como un proceso de articulación que promueve renovación de su imagen. Esta imagen representada, en un segundo momento, da cuenta de una forma de pensamiento y convivencia, a través de visualizar la religiosidad, las creencias, costumbres, territorio, en medio de constantes encuentros, disputas,

negociaciones e interrelaciones socioculturales. Finalmente, en un tercer momento, la representación audiovisual es un discurso que proyecta una diferenciación y distinción de sí mismos y del grupo étnico al cual pertenecen.

2.1.3 Lo procesual en la construcción de una práctica audiovisual

[...] nosotros tenemos que profundizar mucho, desde lo que somos, desde donde venimos, nuestro mundo siempre se ha manifestado y contado cíclicamente, entonces cuando hablamos del Ñawpa [futuro y pasado] es una manera de contar diferente, ya que no es lineal como nuestras propias vidas; a veces estamos abajo, a veces estamos arriba, a veces estamos en ambos hemisferios, pero desde ahí tenemos que ir construyendo una nueva forma de contar, una nueva narrativa desde lo kichwa (A. Muenala, 2015, grupo focal).

Este relato del cineasta Alberto Muenala permite que la investigación se ubique de forma pertinente en uno de los debates teóricos de la antropología visual, dado que Jay Ruby (2007) reconoce que este campo de estudio no ha desarrollado una definición unificada. Es así que el enfoque de la investigación se sitúa en el análisis de los medios de comunicación y con especial énfasis en el “estudio de medios indígenas como producción de cultura” (Ruby, 2007: 5).

De ahí que en lo expuesto por A. Muenala (2015), se encuentra un planteamiento que busca constituir una representación cinematográfica desde los valores filosóficos de su propia cultura. Este tipo de propuestas alternativas en el campo de la producción audiovisual están arraigadas a sistemas y códigos significativos que influyen en el proceso creativo de los realizadores. De modo que la producción audiovisual es una práctica que otorga de agencia social a los sujetos indígenas para la construcción de su propia historia; de ahí que, como lo explica Ruby “[c]ulturas que alguna vez fueron sujetos pasivos del trabajo documental y etnográfico, actualmente se están imaginando a sí mismos, y criticando las imágenes realizadas por los otros” (Ruby, 2007: 6).

Para Fuérez, aportando a la discusión conjunta sobre la importancia de hacer cine desde los pueblos indígenas, existe una distancia significativa entre la mirada interna/externa, entre el hecho de reflejar las vivencias desde adentro/afuera. En este sentido, concibe que “el cine etnográfico de alguna manera se convierte en una enciclopedia que ha registrado cosas de cada cultura, pero existe otro valor al ser uno mismo quien represente a la comunidad, porque yo he vivido allí y ella vive en mí (Fuérez, 2015, grupo focal). Esta reflexión identifica que el adentro nos es algo coyuntural, es un

espacio de interacción social, de intercambio y negociación en donde los sujetos encarnan un sentimiento de pertenencia cultural.

Esto lo pude identificar en las decisiones tomadas durante la etapa de rodaje del sketch “Pachakutic Nowadays”, pues en la relación establecida entre el director Humberto Morales y el actor César Morales - los dos kichwa hablantes- pudo verse que Humberto Morales con mucha confianza recomendó dirigiéndose en kichwa, el cambio de ciertos detalles en la actitud de su personaje Sayri (Tayta), durante la puesta en escena de un ritual de purificación, ya que un familiar de él mantiene vigente este tipo de prácticas. Su similar procedencia es señal de conocimiento y el haber vivido dicha experiencia es una suerte de guía, que orienta no sólo la secuencia del sketch sino que facilitó el proceso de producción internamente.

En tal sentido Elisenda Ardèvol (1998), al reconocer que la antropología visual es un campo abierto y en construcción, propone comprender el estudio de la representación visual no sólo como producto cultural, sino que nos lleva a reflexionar sobre los procesos de producción que han seguido, lo cual implica “aprender a mirar a través de la imagen, rastrear el contexto en que se produce” (Ardèvol, 1998: 2). Así, para el análisis acerca de los modos de representación, articulados por un grupo particular de realizadores, se debe considerar que detrás de la construcción de imágenes existe una mediación tanto tecnológica como ideológica y significativa, las cuales son movilizadas por los intereses y visiones de quienes constituyen la práctica audiovisual.

Al mismo tiempo, lo procesual de esta particular práctica audiovisual me remite a considerarla como una estrategia que proporciona un espacio para la construcción de identidades, posibilitando además cuestionar los atributos “científico-antropólogo-cineasta” (Shohat y Stam, 1994), que no adjudica de agencia social e histórica a los actores sociales representados desde una mirada e intención de los grupos culturales foráneos. De ahí que las acciones y decisiones que permean estas prácticas audiovisuales, nos remiten a pensar los modelos de producción, a partir de lo señalado por Ardèvol:

El objetivo de representar otra realidad cultural ante una audiencia general cede ante modelos más participativos, donde son los propios agentes culturales los que toman la cámara y utilizan los medios tecnológicos por sí mismos para representar sus intereses y su propia visión del mundo (Ardèvol, 1997: 151).

Por estas razones, la apuesta de la antropología visual, al enfocar su análisis en lo procesual de la representación de los pueblos indígenas, busca indagar los significados

compartidos que han dinamizado la articulación e identificación de un grupo de sujetos de pertenencia étnica, establecidos durante los procesos de creación, recreación y afirmación de sus identidades a través del audiovisual. Para el cineasta kichwa Humberto Morales, al haberse juntado entre otavaleños para representar las realidades actuales que les acontece, “se entretajan varias historias de vida de las cuales hemos podido aprender, y pigmentar nuestro quehacer cinematográfico con nuestros valores, con reciprocidades, con gestos de confianza (Morales, 2015, grupo focal).

Siguiendo estas aproximaciones a los modos de representación audiovisual que visualizan contenidos alter-nativos, la antropóloga norteamericana Faye Ginsburg plantea la categoría “medios indígenas”, como una entrada para indagar sobre los procesos de producción audiovisual como estrategias de comunicación, que actúan fortaleciendo y reafirmando la identidad de quienes los producen. Es decir, que evalúa el modo de producción audiovisual “en función de su capacidad para encarnar, mantener, e incluso revivir ciertas relaciones sociales” (Ginsburg, 2011: 241. Traducción propia).

Con lo expuesto anteriormente, se puede decir que el estudio de los “medios indígenas” (Ginsburg, 2011) están orientados a comprender el tejido social alrededor de los modos de representación; que a su vez inscriben en sus contenidos visuales sus propias formas de interpretar la realidad; siguiendo a Ginsburg los “medios indígenas” surgen de corrientes metodológicas locales en relación, disputa y negociación con realidades globales. Es así como el protagonismo de productores y realizadores indígenas en los modos de representación de sí mismos, acompaña las luchas por el fortalecimiento de su identidad, religiosidad, lengua, tradiciones y costumbres, ampliando así los procesos de autodeterminación.

Para la estudiante de cine Frida Muenala, al igual que para el grupo de realizadores otavaleños, “la práctica cinematográfica ha sido un espacio de autodescubrimiento de mi sentir, de mi pensar y, una posibilidad para defender mis raíces, mi pasado que es mi presente, y a la vez, nuestra proyección de futuro” (F. Muenala, 2015, grupo focal). En este discurso se devela el potencial de la práctica audiovisual en los procesos de apropiación cultural y en la construcción de un pensamiento propio; objetivado a partir de la búsqueda por contar, explicar y representar las actuales situaciones que enfrentan los distintos individuos, pueblos y comunidades indígenas.

Por ello las experiencias adquiridas en la práctica audiovisual por los kichwa otavalos, en la contemporaneidad han estado expuestas a intercambios y nociones que provienen principalmente de su formación académica. Sin embargo, tanto en espacios de reflexión como de creación y producción audiovisual autogestionados, no sólo se han consolidado dinámicas de colaboración y mutua reciprocidad en el desarrollo de los proyectos, sino que a partir de ellos, se abrió una posibilidad de filtrar nuevas sensibilidades, pensamientos, discursos y compromisos para contribuir en la proyección futura de un modo de producción alter-nativo.

2.1.4 Rastreado el contexto socio-cultural de la práctica audiovisual

Cuando la comunidad de Calera nos invitó a que registremos la celebración del Inty Raymi empecé a reconocer el compromiso ético, político que se debe tener frente a otras dinámicas de pensamiento; y de alguna manera, reconocer que todos los entes involucrados durante la producción tenemos la capacidad de expresarnos y de crear conciencia a partir de ser quienes somos y de cómo queremos mostrarnos en ciertos momentos de nuestras vidas (Morales, 2015, grupo focal).

Al igual que otro tipo de producciones audiovisuales, las prácticas de representación audiovisual promovidas por realizadores kichwas, se producen dentro de contextos socio-históricos específicos, que a su vez influyen y contribuyen en la constitución del contenido significativo que se incorpora en las imágenes –visual y sonora –. En este sentido Grau señala, siguiendo a Banks (2001), que “no basta con describir qué es una imagen, sino que debemos tratar de explicar por qué existe de ese modo, qué tipo de implicación tiene su ubicación en un contexto socio-cultural particular” (Grau, 2005: 9).

Para Grau, independientemente del carácter disciplinar del producto audiovisual, es necesario una contextualización del proceso de producción, dado que es el resultado de múltiples negociaciones e intercambios entre la intención del autor, los sujetos representados y el contexto de producción (Grau, 2005: 10). Es así como el autor señala que los sistemas de representación se generan a partir de diseños metodológicos, perspectivas ideológicas e intereses particulares que se ven inscritos en los significados de las representaciones. Es decir, los procesos específicos de articulación cultural determinan las formas de representación, pues, las formas visuales están inscritas socialmente.

En este sentido, consideramos la gran brecha existente entre una producción en donde los sujetos indígenas han sido objeto de la mirada de cineastas europeos, blanco-mestizos etc., y las producciones en las cuales los sujetos indígenas consolidan su presencia protagónica en la construcción de discursos audiovisual. El grupo de realizadores kichwa otavalos han trabajado en el diseño de estrategias metodológicas que faciliten la vinculación y articulación cultural, tales como talleres actorales que tienen como finalidad otorgar de protagonismo a personas del mismo grupo étnico. Estos desafíos reflejan el interés político de los realizadores en cuanto a una participación activa de la comunidad como sustento de la autorepresentación.

De ahí que, el “sistema discursivo de representación” es un postulado con el cual Grau busca comprender los productos audiovisuales como textos que contribuyen “a explicar los modos de construcción histórica, de su creación y recreación. Así, los significados no pueden descontextualizarse, puesto que pierden su sentido si se abstraen de la historia” (Grau, 2005: 11). En el caso de esta investigación, el reconocimiento histórico adquiere un carácter reivindicativo que se extiende hacia plantear formas alternativas de organización étnico-cultural para la consolidación de productos audiovisuales propios. Como señala A. Muenala:

[...] una vez que reconozcamos el proceso histórico, en cual se negó y se intentó borrar nuestra identidad, religiosidad y lengua, entonces sabremos bien por qué estamos haciendo y luchando por un cine propio, y eso nos permitirá comprender también por qué estamos en un proceso de recuperación de esa memoria que nos enriquece como pueblos y nacionalidades y que intentamos transmitirlo a través del cine (A. Muenala, 2015, grupo focal).

Precisamente, para la comprensión del contexto en el que se inscriben las prácticas audiovisuales kichwas, otro de los planteamientos conceptuales claves es “zona de contacto” propuesto por Pratt (1996). Este concepto me lleva a problematizar las formaciones sociales a partir de la coexistencia de diferentes sistemas culturales determinados por relaciones desiguales de poder (Pratt, 1996: 5). Es así como las “zonas de contacto” se expresan como procesos colonizadores en donde los pueblos indígenas luchan por el “poder interpretativo” en un contexto desigual. En tal sentido, la producción audiovisual es entendida como práctica cultural que surge de las aspiraciones y demandas de los grupos étnicos en constantes negociaciones con la realidad contemporánea.

De esta manera, la noción de zona de contacto propuesta por Pratt se refiere a “las estructuras sociales en las que, en un mismo espacio, coexisten sistemas culturales muy

diferentes y que interactúan entre sí” (Pratt, 1996: 5). En este caso, los realizadores habitan el espacio de producción audiovisual no sólo como una estrategia, sino como una forma desafiante de participación social en el marco de un Estado reconocido como plurinacional, dado que internamente en la misma práctica creativa se sobrellevan heterogéneas relaciones sociales. De modo que, la investigación coincide con el planteamiento de Pratt cuando señala que es necesario una identificación cultural para sí mismo, ya que eso posibilita la supervivencia de:

La cultura -el idioma, la religión, la cosmología, los hábitos de la vida diaria, la visión histórica, los conceptos del propio ser, la educación, el conocimiento, la sabiduría, las relaciones con la tierra, el espacio, los lugares, los mares, los cielos, las plantas y los animales, la ética de producción y consumo- todo ello forma parte esencial de lo que está en juego en la supervivencia (Pratt, 1996: 5).

La práctica audiovisual, entonces, se la comprende como una práctica cultural que se constituye a partir de auto-identificaciones, constantes negociaciones y disputas internas/externas entre diferentes grupos (clase, étnico, género) y colectivos que ocupan distintas posiciones dentro de la dinámica social; donde la diferencia e identificación étnica ha sido el principal factor para ocupar un espacio de subordinación y a su vez de reivindicación en el marco de jerarquías coloniales. Humberto Morales ha notado estos encuentros y desencuentros culturales durante la experiencia misma del aprendizaje y producción audiovisual: “en la escuela de cine nos transmiten modelos occidentales de producción y hay cierta jerarquía que se tiene que respetar, pero, en una producción donde convivimos dos pueblos distintos, resulta que se debe aprender a mediar, a conocerse, a negociar y respetar” (Morales, entrevista: 2015).

En este sentido, el contexto de producción audiovisual contemporánea, lejos de ser un campo menos conflictivo y desigual, puede ser entendido, siguiendo a Edward W. Said como un lugar de “préstamos culturales” (1996: 337). Es decir, los procesos de creación cultural se consolidan a través de estrategias de apropiación e intercambio de elementos significativos en relaciones desiguales de poder. Sin embargo, el autor se desplaza de las dicotomías culturales y toma en cuenta las fisuras de la interiorización cultural y el tipo de relaciones que se producen desde aquella condición, para resaltar la posibilidad de una representación con voz propia como forma de subversión política. Para explicar esto acudo a lo planteado por Said:

Las culturas no son impermeables; así como la ciencia occidental tomó cosas de los árabes, ellos las tomaron de los indios y los griegos. La

cultura no es nunca cuestión de propiedad, de tomar y prestar con garantías y avales, sino más bien de apropiaciones, experiencias comunes, e interdependencia de toda clase entre diferentes culturas (Said, 1996: 337).

De esta forma, los aportes de Said son significativos al momento de intentar rastrear desde dónde se están constituyendo estas particulares prácticas audiovisuales, dado que son productos de relaciones históricamente construidas, a partir de procesos de apropiación y negación en campos específicos de producción cultural. De ahí que, el componente de reflexión es el lugar de enunciación de los realizadores, que al especificar su procedencia étnica cultural entran a cuestionar su posición cultural, construida a partir de prácticas discursivas de dominación y subordinación.

De ahí que la presencia reciente de jóvenes otavaleños interesados y con ciertas posibilidades de formarse académicamente en las áreas específicas de producción de cine y video, expresan la autosuficiencia en el uso de herramientas tecnológicas de reproducción audiovisual adquiridas a partir de mediaciones educativas y apropiaciones sociales y culturalmente compartidas. De modo que su lugar de enunciación se constituye a partir de múltiples experiencias – identidad cultural y apropiaciones tecnológicas –, las mismas que al dar forma a su particular práctica audiovisual, hacen emerger un tipo diferente de conocimiento.

2.1.5 Puentes inter-culturales en la práctica audiovisual

He tenido la oportunidad de rodar [etapa de producción] con compañeros kichwas y mestizos, y me he dado cuenta que hay un punto de convergencia, y ese punto se vuelve clave para trabajar conjuntamente entre personas distintas, que pertenecemos a distintos grupos culturales; pero este espacio es el que ha permitido que nos complementemos, que mantengamos una conexión desde nuestras diferencias resaltando nuestras potencialidades. Imagino que el cine es un trabajo intercultural (Fuérez, 2015, entrevista).

Estas convergencias culturales que se acentúan durante el proceso de constitución de una práctica particular de producción audiovisual, me conducen a ubicar la discusión teórica alrededor de la crítica cultural y los estudios culturales, lo que Christian León considera un lugar para comprender “las imágenes en un campo ampliado de producción, circulación y consumo” (León, 2010: 34). En este sentido, para entender los procesos significativos presentes alrededor de la práctica audiovisual, León toma las concepciones de sistema – mundo moderno de Immanuel Wallerstein para pensar la producción de

discursos visuales “dentro de las geopolíticas coproducidas por los centros y las periferias” (2010: 35).

Asimismo, el autor proyecta la “crítica decolonial” como la base para comprender la apertura de una heterogeneidad de pensamientos y “culturas visuales otras” situados en una pluralidad de puntos de enunciación. Del mismo modo, considera que al habilitarse nuevos lugares de enunciación “estaría abierto al diálogo con saberes, imágenes y visualidades otras producidas por movimientos, grupos y culturas subalternos que desacatan la autoridad cultural del mundo occidental” (León, 2010: 37). Se trataría de cuestionamientos a las representaciones visuales constituidas a partir de la matriz colonial de dominación, y desplegadas mediante la producción y reproducción de un imaginario social construido alrededor de la imagen del subalterno.

Sin embargo, es necesario enfatizar la multiplicidad de relaciones y condiciones establecidas entre centro/periferia, dominado/subordinado, las cuales han permitido el desarrollo de discursos visuales tanto coloniales como de liberación. De ahí que la investigación se aproxima al planteamiento de Aníbal Quijano sobre la “estética de la utopía”, entendido como un “proyecto de re-construcción del sentido histórico de una sociedad” (Quijano, 2014: 733); dado que, al subvertir la matriz de dominación colonial se adscribe una práctica estética, que busca liberarse del orden establecido por la estructura social y por los imaginarios construidos a partir de distintas jerarquías raciales, de clase, de género.

Es así como Quijano, considera que occidente penetra y desarticula otros mundos culturales, pero, estos otros universos culturales también penetran y reconstituyen los centros del poder global (2014: 738). Es decir, se subvierte la universalidad eurocéntrica del campo del arte y del cine mediante formas de expresión y modos de producción alternativos, que surgen de un lugar particular de enunciación dentro del sistema global. Para el campo de la producción audiovisual, se trataría de procesos de liberación ligados a una identidad específica, que por un lado, cuestionan la epistemología, cosmovisión y racionalidad con que Occidente produce significados visuales mediados por relaciones de dominación y, por otro lado, propone “un proceso de reconstitución del imaginario cuyos nuevos datos pugnan por hacerse presentes, salir de prisiones previas, cobrar forma, ser imágenes y sistemas de imágenes” (Quijano, 2014: 739).

Esta reconstitución del modo de representación, así como la representación en sí misma, son temas recurrentes en las reflexiones de los interlocutores, y tienen como finalidad el poder articular sus propios pensamientos silenciados y negados y replantear las jerarquías y desplazamientos protagónicos. En el comentario que hace Frida Muenala se da cuenta de este tópico que se encuentra en proceso de construcción; “al trabajar [práctica audiovisual] con ustedes y con otras personas, no he sentido que exista inferioridad ni superioridad, y creo que el equilibrio y equidad en nuestra forma de crear es lo que nosotros también podemos proyectar en el cine” (F. Muenala, 2015, grupo focal).

Esta proyección, de una convivencia entre culturas en términos de igualdad y justicia social es parte de los “principios políticos e ideológicos del movimiento indígena ecuatoriano” (M. de la Cadena, 2008: 38), y actualmente se reactualiza en un campo específico de producción de conocimiento, el cine. Así, el concepto de interculturalidad se presenta como una entrada para comprender las complejas relaciones sociales que permean la práctica audiovisual indígena. Siguiendo a M. de la Cadena, la interculturalidad es un planteamiento subversivo que persigue reestructurar las jerarquías coloniales y se presenta como un “lugar epistemológico para la producción de un tipo diferente de conocimiento” (M. de la Cadena, 2008: 38).

Catherine Walsh en su libro *Interculturalidad y Proyecto de sociedad “Otra”* (2009), argumenta sobre la importancia de la interculturalidad en la construcción de una sociedad plural a partir de permanentes encuentros e intercambios culturales, y aboga por el desarrollo de continuas acciones que posibiliten una ruptura con prácticas históricas de dominación y subordinación en los distintos campos de participación social. De esta manera, Walsh recalca que una interacción concreta entre miembros de diversas culturas posibilita una forma de confrontar las desigualdades desde ámbitos personales e institucionales. En tal sentido sostiene que:

En la interculturalidad [...] se trata de impulsar activamente procesos de intercambio que, por medio de mediaciones sociales, políticas y comunicativas, permiten construir espacios de encuentro, diálogo, articulación y asociación entre seres y saberes, sentidos y prácticas, lógicas y racionalidades distintas (Walsh, 2009: 45).

De esta forma, Walsh entiende la interculturalidad como una estrategia epistémica de acción social, en donde las diferentes identidades constituyen procesos de formación colectiva a través del autoconocimiento y autovaloración de su propia cosmovisión, manera de ser y estar en el mundo, para de esta manera buscar puentes de articulación y

relación dialógica. Es así como esta reflexión plantea que el encuentro cultural es un espacio de negociación, en donde emergen estrategias de resistencia, insurgencia y supervivencia sin “ocultar las desigualdades, contradicciones y conflictos de la sociedad de la misma matriz colonial [...] sino trabajar con e intervenir en ellos” (Walsh, 2009: 47).

2.2 Modos de representación audiovisual

2.2.1 La mirada como antesala de la representación

Lo modos de representación y la representación audiovisual en sí misma están atravesados por la sensibilidad del acto de ver, mirar e imaginar, considerados como elementos que preceden y afectan la materialización de la imagen representada. Es decir, la mirada y la imaginación han construido históricamente argumentos narrativos que definen la valoración de las historias, de los cuerpos, de los gestos, de los objetos; parafraseando a Ardèvol (1997), el estudio de la imagen nos obliga a pensar en las subjetividades compartidas y desiguales que se producen a partir de cómo miramos.

Para ello, los postulados de Deborah Poole sobre el *ver* y *el representar*, entendidos como “actos materiales en la medida en que constituyen medios de intervenir en el mundo” (Poole, 1997: 159), me permiten comprender cómo la visión está articulada a las relaciones de intercambio de carácter social; ya que el acto de ver adquiere un significado discursivo mediado por representaciones que surgen a partir de la subjetividad e intención de un determinado grupo social. De ahí que son elementos que contribuyen a la reflexión sobre las representaciones audiovisuales en argumentos narrativos imaginados por un grupo particular, puesto que actúan como vínculos directos con quienes elaboran las imágenes.

Para el efecto de esta investigación resalto la noción de Poole, quien considera que la forma cómo vemos y representamos en imágenes determina nuestro proceder sobre ellas (1997: 15); y a su vez, son resultados de múltiples negociaciones y de luchas por habitar el mundo desde una lógica y visión propia; la cual se crea y recrea significativamente mediante el encuentro con distintas tecnologías de reproducción visual y percepciones visuales. Por ello, para lograr desentrañar los significados de las autorepresentaciones es necesario apelar a los referentes desde donde adquieren un carácter discursivo las imágenes representadas.

Por otro lado, en el texto *Modos de ver* (2001) de John Berger se considera que es la vista la que establece una relación entre el lugar en que habitamos y nuestra presencia en ella, pues considera que “[l]o que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas” (Berger, 2001: 1). Del mismo modo, el autor señala que la imagen devela la visión con la cual se han recreado o reproducido las imágenes, ya que estas imágenes encarnarían un modo particular de ver. Desde este argumento, las temáticas, los personajes, los tratamientos estéticos inmersos en los productos audiovisuales reflejarían el modo de ver de los realizadores, pero a su vez, para el análisis intervendría también el modo de ver de quienes apreciamos y hablamos de lo que vemos.

En tal sentido, el autor reconoce que los hacedores de imágenes forman parte de la experiencia representada, y esta representación se fragmenta en diversas significaciones, interpretaciones y visualizaciones. De manera que las autorepresentaciones están acompañadas por la imagen o el imaginario que tienen los realizadores (hombre-mujer) de sí mismos y de las miradas que tienen los espectadores sobre él; de este modo la imagen que recrea la referencia a su propio *ser* se filtra por constantes negociaciones entre su propia mirada (examinante) y la mirada que tienen sobre él (examinado). Sin embargo, para el caso de estudio, las imágenes construidas por sí mismos y de sí mismos estarían deconstruyendo discursividades visuales discriminatorias y a su vez actuarían como “punto de referencia para otras imágenes” (Berger, 2001: 19).

Tales concepciones sobre la relación mirada-imagen han permeado las reflexiones de los interlocutores, y les han permitido profundizar, a partir de sus experiencias al constituir el laboratorio Runacinema; pues como lo señala Diego Cabascango “ha sido un reto elaborar imágenes que den cuenta de nosotros mismo, ya que hemos tenido que ser autocríticos con las influencias que nos atraviesan, la universidad, el cine, la televisión, pero ese es el desafío, que nuestras miradas se vean y se sientan en nuestros productos (Cabascango, 2015, entrevista). Por lo tanto, en un contexto histórico en que existe mayor participación de realizadores indígenas, se busca “la autonomía de la mirada” como forma subversiva de reapropiación cultural (Mirzoeff, 2011: 473).

2.2.2 La construcción de significados compartidos en la representación

Este producir el audiovisual de forma conjunta no es simplemente por producir, sino que, es una creación que nace del sentimiento por

representar lo que nosotros somos y demostrar al mundo lo que somos capaces de hacer (Fuérez, 2015, entrevista).

Para la reflexión y análisis de la representación constituida desde el pensamiento y sentimiento de un grupo particular de realizadores audiovisuales de procedencia étnica, recurro a los conceptos de “representación cultural” (2001) y “cuestiones de identidad cultural” (2003) trabajadas por Stuart Hall. Dado que para el caso de estudio, es la representación audiovisual de una particular identidad cultural, el medio que moviliza una dimensión política en los relatos audiovisuales. De esta forma, la representación cultural es una práctica discursiva que adquiere de algún modo un carácter de sujeción a una identidad construída y compartida.

La identidad cultural es un aspecto relevante para comprender la representación, puesto que, siguiendo a Hall (2003) es el reconocimiento común de las características compartidas por un grupo de personas, no de forma naturalizada sino como una continua construcción discursiva. En este sentido, el autor resalta el concepto de identificación para reconocer que la articulación cultural no es un proceso determinado de existencia, ya que se configura constantemente en la contingencia, y actúa a través de la diferencia. En sus propias palabras, la identificación “entraña un trabajo discursivo, la marcación y ratificación de límites simbólicos, la producción de efectos de frontera” (Hall, 2003: 16).

De igual modo, el establecer la relación entre identidad cultural y representación cultural, es la construcción continua de “significados compartidos”, lo que permite un sentido de pertenencia cultural e identificación con la representación. Es decir, parafraseando a Hall, es en la práctica cultural donde se producen e intercambian códigos significativos que inciden en el pensamiento y sentimiento de un circuito cultural específico, haciendo que se perciba el mundo de una forma más o menos similar entre el grupo de personas, y así, esto en sí mismo es una representación (2001: 2). Resalto estos aspectos – pensamiento y sentimiento – ya que fijan los significados a las cosas, actitudes, ideas, y a su vez, las integran en las prácticas culturales.

Estos planteamientos me han sido de mucha utilidad para comprender las prácticas discursivas de los interlocutores, ya que en la relación individuo – identidad – y representación se entreteje una serie de sentimientos y pensamientos que movilizan una práctica concreta en el campo audiovisual; como lo señala Segundo Fuérez, intervienen múltiples factores en la representación audiovisual de sí mismos; “lo que nos motiva a

producir es materializar nuestras vivencias, sentimientos, historias orales y, que estas representaciones transmitan a otras personas nuestra propia cosmovisión que muchas veces ha sido folklorizada” (Fuérez, 2015, entrevista).

Esto me lleva al texto *Imágenes e Imagineros* trabajado por Blanca Muratorio (1994), en donde se considera que hasta avanzado el siglo XX en el Ecuador, la representación de la imagen de los pueblos indígenas fue producida desde el imaginario del sector dominante blanco-mestizo, incorporado al pensamiento indigenista. De ahí que Muratorio señala que las representaciones de lo indígena respondieron a proyectos coloniales que construyeron la figura del indígena como “bárbaro o idealizado como buen salvaje” (Muratorio, 1994: 10). Esto refleja que los significados alrededor de la imagen de lo indígena se han establecido a partir de relaciones de poder en donde se desconoce la capacidad de agencia de los sujetos representados.

Por otro lado, para el sociólogo Christian León (2010) la representación en el documental indigenista en el Ecuador, ha significado la invención de la “otredad” que a su vez, implica la invención de una “mismidad” y el establecimiento conjunto de mecanismos de subordinación y jerarquización de la segunda sobre la primera, ordenados a nivel geopolítico. (León, 2010: 20). De este modo, vemos que la representación de la imagen del sujeto indígena ha estado condicionada y regulada continuamente a regímenes coloniales en tanto ha sido una construcción del “otro” inferior y lejano” (León. 2006: 80).

Volviendo a Hall, la identidad representada se entiende como una construcción “estratégica y posicional”, que se distancia del sentido esencialista que supone garantizar una estabilidad fija y compartida del yo colectivo, y pasa a fundamentarse en la construcción de múltiples fantasías, proyecciones e idealizaciones vinculadas a posicionamientos antagónicos. (Hall, 2003: 17). Es decir, para desentrañar la identidad cultural se la debe comprender dentro de representaciones discursivas resultados de una diferenciación y exclusión;

[E]n realidad las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser; no «quiénes somos» o «de dónde venimos» sino en qué podríamos convertirnos, como nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos. Las identidades, en consecuencia, se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella (Hall, 2003: 18).

Precisamente, en lo que respecta al interés de estudio, la identidad cultural representada

en narrativas audiovisuales forma parte del imaginario simbólico de un circuito cultural particular, que entretreje prácticas discursivas a través de constituir un lugar de intercambio e interacción social para comunicar o expresar un pensamiento. Por lo tanto, los sistemas de representación no son neutros, ya que a partir de un posicionamiento crítico, discursivo y político, emerge un conocimiento que opera como respuesta o proyección de imágenes que estrechamente están ligadas a una identidad y cosmovisión. En tal sentido, Alberto Muenala señala que “al ser nosotros mismo quienes representemos nuestra propia historia, lengua e identidad se confrontan las imágenes que han folklorizado nuestros cuerpos desde una mirada colonial” (A. Muenala, 2015, entrevista).

2.2.3 Las imágenes y los cuerpos significan

La incorporación que hace la antropología al análisis de la *imagen*, pone su acento en la comprensión de la simbolización personal y colectiva que adquiere la producción y materialización física de imágenes dentro de la esfera social. Según Hans Belting (2007), las imágenes toman posesión sobre los cuerpos a partir de “cómo la imagen se convierte en imagen” (2007: 15), pues son medios de comunicación que hacen visible mediante distintos soporte un tipo de conocimiento. Sin embargo, el autor señala que el medio no deber ser entendido sólo como la materialización de la forma (imagen), sino que las imágenes surgen en los propios cuerpos simbólicos y virtuales en donde el ser humano actúa de manera medial.

De esta manera, Belting establece una relación entre medio – imagen – cuerpo para replantear las fronteras entre las imágenes, sus medios y la relación que tienen con los cuerpos vivos; señala que la producción de imágenes adquiere un significado colectivo a partir de que éstas se interiorizan como imágenes propias en un espacio-tiempo específico de la cultura. En palabras de Belting “[s]i bien nuestra experiencia con imágenes se basa en una construcción que nosotros mismo elaboramos, ésta está determinada por las condiciones actuales, en las que las imágenes mediales son moldeadas” (2007: 27).

En tal sentido, Belting propone que el cuerpo es portador de una imagen que está sujeta a modelos de pensamiento, lo cual le asigna un lugar en un juego de roles, en tanto portador de un ser social (1997: 111). Sin embargo, el autor considera que el “yo” posee una imagen de sí mismo que puede ser manipulable para encarnar determinados gestos y manipular las percepciones; es decir, que el cuerpo se distancia de la apreciación y

reproducción de su imagen de forma esencialista ya que “una imagen del cuerpo ya está dada de antemano en la autorepresentación del cuerpo” (Belting, 2007: 112).

De ahí que en las representaciones audiovisuales del *ser* kichwa se proyecta un tipo de pensamiento e imaginario que surge desde los propios sujetos involucrados en la representación. En tal sentido, los cuerpos, los gestos, y lo performativo juegan un rol protagónico en el significado asignado a las imágenes. Para Alberto Muenala, dentro de la propuesta cinematográfica que nace desde la conciencia kichwa es, “políticamente importante incorporar a personajes de la comunidad que sean interpretados por ellos mismos, ya que así, en la imagen se muestra su propia forma de actuar, de hablar, de sentir y, eso se logra al autorepresentarnos a nosotros mismos” (A. Muenala, 2015, entrevista).

Siguiendo con esta perspectiva de análisis sobre la importancia del cuerpo, en tanto hecho cultural, para Judith Butler (2002) el cuerpo se encuentra cargado de significados; y éste a su vez ha sido históricamente condicionado a través de un ejercicio de poder. Butler sostiene que existe la posibilidad de constituir discontinuidades en las interpretaciones y adaptaciones de una cadena de significados que se han colocado con agravios socioculturales en ciertos cuerpos, mediante la re-significación de los gestos discursivos de poder, con lo cual se modifica “el reconocimiento social que precede y condiciona la formación social del sujeto” (Butler; 2002: 317).

Es decir, para Butler los cuerpos habitan en convenciones vinculantes que han sido obligados a asumir mediante normas que preceden su comportamiento, y éstos a su vez, han sido reproducidos mediante enunciados performativos que dan vida a aquello que nombran. Por lo tanto, los actos performativos son “enunciados que, al ser pronunciados, también realizan cierta acción y ejercen un poder vinculante” (Butler, 2002: 316), que condiciona e interpela los sujetos a realizar un conjunto de prácticas acumuladas históricamente. Sin embargo, los cuerpos también han sido constituidos a partir de los significados que los propios sujetos consideran de sí mismos, y de esta manera, re-significan las convergencias sociales, a partir de significaciones auto-determinadas que preceden y forman enunciados vinculantes internos.

De esta manera estas discusiones teóricas me favorecen para comprender las representaciones que se constituyen alrededor de los cuerpos de los sujetos indígenas dentro de las narrativas audiovisuales, que recrean y re-significan los condicionamientos

y regulaciones impuestas desde enunciados foráneos. Dado que, se visualizan en imágenes, prácticas culturales y corporales que han sido “citadas” desde la memoria histórica acumulada por el imaginario del propio grupo cultural, como una estrategia de resistencia y sobrevivencia de significados identitarios, construidos y redefinidos constantemente por sus interacciones internas y externas, que adquieren una serie de valoraciones para sí mismos.

2.2.4 Imaginación, identidad y representación

Yo considero que el imaginar y crear nuestras propias historias, nos llevará a encontrar otra forma para escribir, para contar, para narrar y vivenciar nuestros productos [audiovisuales], que posiblemente nacen de nuestras raíces, con las tuyas y las de ellos y, de alguna manera proyectar nuestros sentires conjuntos (F. Muenala, 2015, grupo focal).

Los interlocutores han asumido en los procesos de producción audiovisual distintos roles y responsabilidades como guionistas, directores, camarógrafos, sonidistas, actores y editores, constituyéndose así en los hacedores de sus propias imágenes e imagineros de sus propias representaciones. De ahí que la imaginación es un elemento fundamental en la construcción de identidades que representan y proporcionan a los pueblos contemporáneos la capacidad de agencia social, para el intercambio de anhelos colectivos dentro del nuevo orden global.

Lo manifestado me remite a la reflexión teórica sobre las actuales “interacciones culturales” trabajadas por Appadurai (2001) y García Canclini (2001), en donde se explora la complejidad de los cruces, nexos y yuxtaposiciones entre lo local-local y lo local-global, dado mediante un tráfico de ideales, pensamientos e imaginarios que permean las identidades y afinidades étnicas. Por consiguiente, Appadurai habla de “la imaginación como práctica social”, y distancia este concepto de la mera fantasía, el pasatiempo de una élite, el simple escape o las contemplaciones irrelevantes del mundo ya definido, y propone que;

La imaginación se volvió un campo organizado de prácticas sociales, una forma de trabajo (tanto en el sentido de realizar una tarea productiva, transformadora, como el hecho de ser una práctica culturalmente organizada), una forma de negociación entre posiciones de agencia (individuos) y espectros de posibilidades globales definidas. (...) ahora la imaginación es central a todas las formas de agencia social (Appadurai, 2001: 45).

Por esta razón, la imaginación entendida como práctica social, en relación a la reflexión sobre las representaciones en narrativas creadas y recreadas por *sujetos locales*, hace alusión a los múltiples flujos y yuxtaposiciones culturales que hacen parte de la convivencia entre individuos, comunidades y grupos sociales, lo cual configura y es producto de su imaginación históricamente situada, y “es por eso que son capaces de responder, y a veces hasta subvertir, los mundos imaginados por la mentalidad oficial” (Appadurai, 2001: 47). De hecho, al ser los sujetos locales los propios imagineros de sus representaciones, subvierten los estereotipos atemporales de su accionar social y esto se convierte en estrategias de reafirmación de su identidad étnica.

En este sentido, el autor manifiesta que el *paisaje mediático* del cual es parte la producción cinematográfica, provee un complejo repertorio de imágenes que surgen de las realidades, intereses y fantasías locales, las mismas que construyen mundos imaginados. Es decir, sus guiones, narrativas, relatos y argumentos ofrecen una serie de elementos que dialogan entre vivencias particulares y experiencias de otros universos culturales. De ahí que, parafraseando a Appadurai, estos guiones que representan historia locales pueden ser analizados y descompuestos en un sistema de *metáforas*, alrededor de las cuales las personas organizan sus vidas y establecen referencias y diferencias con otros grupos sociales (2001: 49).

Asimismo, estas categorías de *metáfora*, *relato* y *narrativa* han sido trabajadas por García Canclini, quien señala que al existir nuevos flujos de comunicación e interacción cultural y económica en contextos de procesos globales, se han engendrado imaginarios multiculturales que sobresalen de las fronteras de los estados nacionales, debido a los diversos intercambios, conexiones y contradicciones sociales (2001: 47). En este sentido, el autor considera que al constituir un conjunto de *narrativas*, *relatos*, y *metáforas* se establecen formas de interpretación y aproximación a las interconexiones y las fragmentaciones de la realidad contemporánea.

Es decir, y parafraseando a García Canclini, se puede interpelar las distintas prácticas e intercambios socioculturales engendrados entre lo local y lo global, a partir de narrativas artísticas que se apropian de tradiciones particulares para incidir discursivamente en un campo más general, o metáforas que explican la complejidad de los encuentros interculturales a través de comparaciones o diferenciaciones. Desde esta perspectiva, el análisis de las narrativas audiovisuales para esta investigación se sustenta

en “que narrar historias en tiempos de globalización, aunque sea la propia, la del lugar en que nació o se vive, es hablar para otros, no solo contar lo que existe sino imaginarlos fuera de sí” (Canclini, 2001: 52).

Así también, las representaciones en narrativas audiovisuales, imaginadas por sujetos locales, se ha convertido en un campo contingente de agenciamiento social, que se expresa al corporizar, tanto la producción como la representación, y de esta forma inscribir lo local en sus propios cuerpos como una estrategia de reconstrucción y resignificación de sus identidades. Esta situación me lleva a reflexionar sobre cómo la reproductividad de valores y significados culturales, constituyen los conocimientos locales y “no solamente es local en sí, sino que más importante todavía es, local para sí” (Appadurai, 2001: 190).

2.2.5 Regímenes de valoración de la práctica y representación audiovisual

Hay que explorar una propuesta artística que se apropie y deconstruya los formatos establecidos en el cine, para reconstruirlos a nuestra manera y nombrarlo desde el resultado obtenido de nuestra propia experiencia (Morales, 2015, entrevista).

En cuanto al análisis sobre los sistemas de valoración, que giran alrededor de una práctica audiovisual e imágenes representadas, que acentúan en el modo de producción la procedencia étnica del realizador, la antropología del arte ha constituido un campo de estudio que se disocia de análisis esencialistas del objeto artístico y de reducidas lecturas mediadas por el lenguaje estético de carácter semiótico. De ahí que siguiendo a Marcus y Myers (1995) posibilita develar las dicotomías que se encuentran inmersas, tanto en las categorías y conceptos constituidos en los *mundos del arte*, así como también, el *modus operandi* de legitimación y clasificación mediadas por relaciones de poder que han condicionado la valoración del denominado arte indígena.

Si bien los planteamientos postmodernos de Marcus y Myers problematizan el significado despectivo otorgado al concepto de arte primitivo (arte indígena), en referencia a las prácticas sociales de pueblos no occidentales, coinciden en que la relación existente entre antropología y arte, surge a partir de un posicionamiento dicotómico entre lo primitivo y lo moderno, que emanó de valoraciones de un dogma autoproclamado como universalista. Es decir, y en palabras de Marcus y Myers: " Los antropólogos han sido preparados por los marcos del modernismo elaborados en el mundo del arte para

llevar a cabo nuestra propia consideración de estos problemas” (1995: 12, traducción propia). Esto ratifica la existencia de sistemas de valoración de objetos de arte, que se encuentran inscritos bajo criterios hegemónicos, que indistintamente se cruzan e intercambian categorías al interior del universo cultural occidental.

En tal sentido, se ha determinado que los discursos y categorías que se asignan al “arte”, giran en torno a procesos de clasificación, jerarquización, estratificación social, racial y de clase, que desbordan las fronteras disciplinarias para extenderse al campo de las relaciones sociales. Por ello, traslado los planteamientos de arte indígena trabajados por Ticio Escobar (2013) al campo de la producción audiovisual, dado que cuestiona cómo el pensamiento occidental moderno distorsiona el carácter integral (estético, político, religioso, científico) al denominarlo *arte indígena*, al transitarlo bajo esquemas de clasificación de un “estricto formulario moderno”, que los ha considerado desde la historia del arte y la antropología como cine indígena o cultura material.

Sin embargo, Escobar reconoce la importancia de hablar de *arte indígena* por su dimensión política, que devela la existencia de una diferencia cultural como arte diferente, en el cual las imágenes y objetos se introducen con “formas y funciones”, con “belleza y utilidad” que “despierta las potencias dormidas de las cosas y las enviste de sorpresa y extrañeza” (Escobar, 2013: 6). Es decir, el autor resalta los significados socioculturales que se entretienen alrededor de las formas y las funciones de los objetos o imágenes, que sobrepasan los territorios de la estética para dinamizar acciones colectivas que cumplen una función utilitaria en un circuito cultural, lo cual se inscribe como un imaginario definido que apela políticamente a la diferencia cultural “su posibilidad de vivir y pensar, de creer y crear de manera propia” (Escobar, 2013: 7).

Por otra parte, la antropología del arte problematizada por Alfred Gell (1998), se desprende de categorías que encasillan al “arte” en significados simbólicos, para enfatizar sobre la *agencia* que tienen las imágenes y los objetos a través de relaciones e interrelaciones socioculturales, como inferencias que sobrepasan las intenciones del artista y adquieren vida social a través de intervenciones, interacciones e intercambios en marcos específicos de acción social. Es decir, “the ideal of agency is a culturally prescribed framework for thinking about causation, when what happens is (in some vague sense) supposed to be intended in advance by some person-agent-or thing-agent” (Gell, 1998:17), lo cual reconoce la presencia de un valor excepcional de las imágenes en la puesta en

circulación en contextos locales, ya que moviliza y provoca emociones y acciones sociales.

Estas nociones de función, forma, agencia de las imágenes están interconectados, pues me remite a pensar cómo, a partir de las representaciones audiovisuales, se han movilizado y provocado una serie de reflexiones que apelan a garantizar el derecho a la diferencia. Como lo señala Alberto Muenala, el Estado debe fomentar y garantizar el cine de los pueblos y nacionalidades, “porque existe un cine que está naciendo, creciendo desde los pueblos originarios, existe y existimos, por eso es su obligación y es nuestro derecho como artistas del cine recrear nuestro patrimonio simbólico (A. Muenala, 2015, grupo focal). De este modo, el analizar los regímenes de valoración de las imágenes autorepresentadas implica reconocerlas dentro de un contexto de mediaciones, intercambios y apropiaciones sociales.

Es así que el agente no es sólo una persona, sino que las imágenes agencian una serie de acciones y reacciones que intervienen y modifican determinada matriz cultural en la que están encajadas. Por consiguiente, las imágenes que recrean los códigos culturales y la memoria colectiva de un particular grupo étnico se convierten en “entidades materiales que organizan a su alrededor determinadas relaciones sociales” (Martínez, 2012: 179). Bajo esta perspectiva, las imágenes autorepresentadas, que han sido encarnadas por sus propios cuerpos y desde sus propios imaginarios, se ven atravesadas por un esquema procesual que posibilita que este tipo de representaciones agencien en los realizadores y sus comunidades procesos de apropiación, resistencia e insurgencia cultural.

La dicotomía entre representación y autorepresentación se ha reflexionado por los propios pueblos indígenas como un horizonte de descolonización, que significa el reconocimiento de la diferencia socio-cultural. Esto, con el objetivo de reivindicar y defender nuestros derechos colectivos en la escena política, a través de reafirmarnos como sujetos históricos portadores de una discursividad audiovisual, articulada a un pensamiento, conocimiento, sabiduría y cosmovisión particular. De esta manera, las prácticas audiovisuales y las representaciones que hacen parte de ellas, constituyen un lugar de enunciación alter-nativo que despliega una capacidad de reflexividad autocrítica.

En tal sentido, este tipo de dinámicas de representación, para Claudia Zapata (2013), “significa la posibilidad de hacer el tránsito desde el sujeto dominado [...] al

sujeto con identidad étnica, capaz de reflexionar sobre las condiciones de su existencia y apropiárselas en un sentido político, con la finalidad de revertir esa desventaja” (Zapata, 2013: 85). Es decir que la emergente producción audiovisual de narrativas en género ficción, creadas por un grupo de realizadores kichwa otavalos, es una estrategia de re-apropiación étnico-cultural que interviene en la continua reconstrucción y construcción de sus memorias históricas y contemporáneas, anteriormente silenciadas, negadas y olvidadas.

Finalmente, se trata de comprender esta particular práctica audiovisual como una “intervención política” (Zamorano, 2009), que reafirma la identidad y la diferencia cultural, a partir de implementar una autoimagen que “permite enlazar la vivencia personal y presente con una memoria colectiva y compartida con el fin de reforzar la importancia política de esos sucesos para las luchas actuales” (Zamorano, 2009: 268). Situar la investigación desde esta perspectiva teórica-metodológica tiene como compromiso y utopía dar cuenta del significado social que tienen para los realizadores y para el movimiento indígena en general, las imágenes autoproducidas en la realidad contemporánea.



Durante el rodaje de una escena del largometraje “Mila”

De izquierda a derecha: dirección de fotografía Frida Muenala; guión y dirección Diego Cabascango,
Foto: Diego Cabascango

CAPÍTULO III

RUNACINEMA: LA ARTICULACIÓN DE UN EMERGENTE GRUPO DE REALIZADORES AUDIOVISUALES KICHWA OTAVALOS



Logotipo del Laboratorio RUNACINEMA, 2012

En este capítulo se presentan los procesos de asociación-articulación y de encuentros-desencuentros de los actores culturales que han dinamizado un segmento de la producción audiovisual de los pueblos indígenas en el período comprendido entre el 2008 al 2015. Para ello, se yuxtaponen los postulados teóricos discutidos en el capítulo anterior con las prácticas discursivas de los interlocutores, con el objetivo de indagar sobre cómo se produce un tipo particular de narrativas audiovisuales en género ficción. Esto me remite al análisis específico de las biografías, identificaciones y proyecciones político-culturales de quienes han conjugado sus procesos creativos en el Laboratorio Runacinema, espacio que se constituyó para la experimentación y producción audiovisual y cuyo propósito actual, aún continúa por definirse. De esta manera, la etnografía centra su reflexividad sobre la particular práctica audiovisual agenciada por realizadores kichwas otavalos, cuyas experiencias individuales y colectivas se ven reflejadas en los modos de producción y en los relatos audiovisuales.

3.1 Aproximaciones al entretejido cultural

El contexto sociopolítico en el que se inscriben los procesos de producción y representación audiovisual relacionados al caso de estudio, se enmarca en la búsqueda por garantizar el cumplimiento de los derechos de las comunidades, pueblos y nacionalidades a mantener, proteger y desarrollar los conocimientos colectivos, sus

ciencias, tecnologías y saberes ancestrales como lo dictamina la constitución del Ecuador del 2008. Además forma parte de la proliferación de organizaciones, corporaciones, productoras y colectivos que han surgido de la mano de comunicadores, artistas y cineastas pertenecientes a diversos pueblos y nacionalidades indígenas.

En tal sentido, según el archivo de productos audiovisuales recopilados para esta investigación, se observa que a partir del 2008 existe un crecimiento significativo en la producción de cortometrajes con argumentos narrativos en género ficción realizados por sujetos indígenas, lo cual está vinculado con el proyecto *El universo audiovisual de los Pueblos Indígenas* promovido el mismo año por la Corporación de Comunicación y Educación Intercultural Bilingüe Rupai, en convenio con la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Video de los Pueblos Indígenas, Clacpi. Así, este proyecto que brindó talleres de capacitación en escritura de guión, producción, edición y cosmovisión a veinte jóvenes de distintas etnias, sentó las bases para que se conforme una serie de propuestas que vienen impulsando la realización audiovisual con rostro propio.

De ahí en adelante, surgen diversas iniciativas y corporaciones que han contribuido con su praxis y reflexión sobre la legitimación de la diversidad de miradas y formas de interpretar el mundo. Es así como los principales actores de estas corporaciones (Rupai, Runacinema, Apak³, Ayllu Record⁴, Corporación Kinde⁵, Corpanp) desde el 2013 se han auto-convocado en coloquios, encuentros y festivales para analizar, redefinir y cuestionar la categoría (cine comunitario) y los parámetros (estructuras homogéneas) con las cuales se ejecutan las políticas públicas en relación a sus prácticas audiovisuales; llegando en el 2015 a incidir en la apertura de una nueva categoría denominada *Realización audiovisual de los pueblos y nacionalidades* dentro de los fondos de fomento al cine que otorga anualmente el Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador.

Por lo tanto, mi trabajo de campo consistió en acompañar de forma colaborativa la diversas reflexiones sobre la importancia del quehacer del cine y el video para quienes se identifican como realizadores audiovisuales pertenecientes a Pueblos y Nacionalidades

³ APAK, Asociación de productores audiovisuales Kichwa-otavalo, creada en 2009 para la promoción y difusión del patrimonio cultural material e inmaterial de los pueblos y nacionalidades originarias del Ecuador.

⁴ AYLLU RECORD, Productora de dos hermanos kichwa otavalos que intenta compartir la riqueza de la cultura de los pueblos originarios de América, mediante la grabación de videos musicales y compartir con el resto del mundo.

⁵ CORPORACIÓN KINDE, nace jurídicamente en el 2007 como una organización de base del Pueblo Kitu kara, Sus actividades se desarrollan en tres ejes: 1. La Gestión Cultural 2. La educación popular y alternativa 3. La economía sostenible y sustentable.

indígenas. Sin embargo, advierto que la etnografía se concentró principalmente en el Laboratorio Runacinema (LR) constituido en el 2011 por un grupo de realizadores kichwa otavalos, quienes llevan a la pantalla sus propias historias imaginadas y recreadas en narrativas de género ficción. Así, esta lógica de organización me llevó a profundizar en los “modos de representación cinematográfica”, discutidos por Ardèvol (1996), lo cual está vinculado a la “mirada nativa” de un grupo de realizadores otavaleños.

Siguiendo a Muratorio, el análisis de esta particular práctica audiovisual se orienta hacia el compromiso social y político de presentar y proyectar el entretejido cultural instituido por sujetos capaces de construir su propia historia:

En la realidad social y política contemporánea de América Latina, el monopolio de ese poder de representación está siendo cuestionado por los mismos representados quienes, cansados de jugar un rol secundario en una imagen del pasado creado por otros, retoman el escenario político para convertirse en sus propios imagineros. (Muratorio. 1994: 9).

Al enfatizar en un modelo de representación de lo indígena –kichwa Otavalo- desde sí mismos, mi lugar de enunciación se incorpora a estas búsquedas por contrarrestar los diversos discursos – visuales y textuales – que han retratado de forma estereotipada y peyorativa la figura del indígena. En este sentido, mi participación y colaboración en las distintas actividades que han promovido los miembros del LR se suma a los ideales y compromisos políticos por confrontar la relaciones de poder y colonialidad, mediante el protagonismo en la construcción de nuestra propia historia y como creadores de nuestras propias representaciones, para así, dar continuidad y vigencia a nuestras voces, saberes, visiones e interpretaciones del mundo.

Desde esta perspectiva, explorar la importancia de la práctica audiovisual de un grupo de cineastas y estudiantes de cine de procedencia kichwa, no es algo distante a mi entorno social; por el contrario, dos de los miembros del grupo de interlocución son parte de mi familia: Alberto Muenala (tío) y su hija Frida Muenala (prima). Para Alberto Muenala, considerado el primer cineasta indígena en el contexto ecuatoriano, son más de veinte años que se viene impulsando este tipo de iniciativas autónomas. A pesar de esto, es en el actual contexto social, cuando emerge un reducido grupo de profesionales kichwas, quienes conjuntamente exploran la creación de un modelo particular de representación audiovisual vinculado a su identidad étnica.

Como bien lo señala Catherine Walsh, la articulación y asociación entre seres y saberes posibilita el construir procesos de encuentro e intercambio cultural que sobrepasan las diferencias individuales y colectivas (2009: 41). Es así que mediante una reflexividad compartida, se ha profundizado la complejidad de la articulación interna y su carácter asociativo, identificando que las prácticas interculturales hacen parte de los coyunturales y eventuales modos de producción audiovisuales de este grupo de realizadores kichwas.

3.2 Los sujetos protagonistas, actores y constructores de sus propias historias

Para precisar quiénes forman parte del grupo de realizadores kichwas (Alberto Muenala, Humberto Morales, José Espinosa, Segundo Fuérez, Diego Cabascango, Frida Muenala), considero necesario dar cuenta de los diversos bagajes culturales y las experiencias heterogéneas individuales y colectivas que han influido en la forma de acercarse, comprender y movilizar la emergente auto-producción audiovisual con narrativas en género ficción. Por ello, voy a sintetizar la trayectoria y obra de los interlocutores; también incorporaré los relatos que ellos mismos consideran importantes, con la finalidad de analizar el “circuito cultural” (Hall, 2003), en el que participan, por un lado, de un espacio común (producción audiovisual); y por otro, de sentimientos y pensamientos compartidos (pertenencia étnica).

El concepto de “circuito cultural” es fundamental para entender cómo “los miembros de una misma cultura comparten un conjunto de conceptos, imágenes e ideas que les permiten pensar y sentir sobre el mundo y por lo tanto interpretar el mundo, de maneras más o menos similares” (Hall, 2003: 4, Traducción propia). En tal sentido, la práctica audiovisual, agenciada por el grupo de realizadores kichwas, se ha constituido en un circuito de creación cultural, que ha posibilitado el encuentro, intercambio y movilización de pensamientos e ideales individuales y colectivos, que están mediados por la identificación con su particularidad étnico-cultural y con las costumbres, tradiciones y realidades actuales que buscan transmitirse a través del audiovisual.

De ahí que una de las estrategias ha sido acercarme a las memorias individuales, con el objetivo de indagar ciertos sucesos que dan cuenta de sus particulares trayectorias en el mundo del audiovisual; pues como señala Geertz existen “diversas clases de individuos que viven en el seno de cada cultura” (1989: 58). A su vez, el autor sugiere

que son los individuos quienes conforman y tienen la facultad de transformar los esquemas culturales a partir de las aspiraciones y acciones específicas que realicen. De esta manera, existe un vínculo entre la cultura que “nos formó para constituir una especie – y sin duda continúa formándonos -, así también la cultura nos da forma como individuos separados” (Geertz, 1989: 57).

En el caso del grupo de realizadores otavaleños son evidentes sus múltiples diferencias, tales como las distancias generacionales, la menor o mayor experiencia en producción, las necesidades y estabildades económicas, la diferencia de género, de criterios, posicionamientos e intereses, entre otras. Sin embargo, la “reflexividad compartida” (Clifford, 1988) con los interlocutores se orientó a entender cómo estas diversas experiencias vividas en el campo de la producción audiovisual han aportado indistintamente en los procesos de afirmación identitaria, ya que en palabras de Alberto Muenala⁶ “actualmente nos hemos juntado porque el cine se trabaja colectivamente y mientras más aporte existe de la juventud se puede ir creando un lenguaje adecuado a nuestra cosmovisión” (A. Muenala, encuentro de realizadores: julio 2014).

Si bien el grupo de realizadores otavaleños han cohabitado distintos tiempos y contextos sociales e históricos, sus modos de producción no han actuado por fuera de la realidad política, social y cultural de nuestro país. En tal sentido, de una u otra manera todos los realizadores otavaleños se inscriben como creadores de imágenes elaboradas y construidas desde sus propias subjetividades, ideologías e intenciones conscientes, que igualmente son productos de la “incardinación en un segmento cultural determinado” (Grau, 2002). Por ende, en cada período histórico esto ha significado asumir una posición crítica y auto-crítica frente a las relaciones de poder que permean la representación audiovisual en torno al comportamiento cultural de los heterogéneos pueblos indígenas.

Alberto Muenala, como realizador y pensador de sus propias representaciones, considera que el audiovisual de los pueblos indígenas en el contexto ecuatoriano, desde sus inicios buscó crear imágenes provenientes del mundo y la realidad indígena, para

⁶ Alberto Muenala nace en 1959 en la comunidad de Peguche. En 1984 se graduó de cineasta en la Universidad Autónoma de México UNAM. Para el año 1987 funda la Corporación de Comunicación y Educación Intercultural Bilingüe RUPAI. Impulsando el área de comunicación de la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador CONAIE, en 1994 organiza el I Festival Continental de Cine y Video de las Primeras Naciones de Abya Yala – La Serpiente -. Entre el 2006 y el 2008 es nombrado presidente de la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas CLACPI. Su primer largometraje en género ficción llamado “Killa – Antes que salga la Luna – fue pre-producido y filmado en el 2012 como un trabajo experimental y colaborativo con el colectivo Runacinema. Como realizador, educador y comerciante ha visitado diversos países como México, Guatemala, Cuba, Brasil, Paraguay, Bolivia y Estados Unidos.

defender los derechos colectivos y vincular esta práctica creativa con las demandas políticas y culturales movilizadas por los propios pueblos indígenas. Respecto a este tipo de propuesta que ha ido generando rupturas con la discriminación y exclusión de los sujetos indígenas en el campo del audiovisual, recuerda que:

En el Ecuador nos encontrábamos con una realidad sumamente racista; por ejemplo para pertenecer a ASOCINE me pedían aval de dos cineastas originarios y nadie me podía dar el aval porque no existían en aquel entonces cineastas indígenas en el Ecuador, y no me afilié. Pero me quedó esa inquietud de si hay una literatura, pintura y cine indígenista, por qué no romper esa barrera y asumir otra propuesta de hacer cine desde los pueblos indígenas, y se decidió hacer una producción en kichwa y empezar a experimentar el cine originario, (Yapaylla, 1989) [...] Entonces en 1992 se empezó a plantear que debe haber una nueva estructura del cine originario y dar la palabra a los propios protagonistas que eran los pueblos originarios. “Por la Tierra, por la vida, Levantémonos” es un documental que está hablado al cien por ciento desde los pueblos originarios y que relata la propuesta de territorio entregada a la oficialidad. (A. Muenala, 2013, coloquio).

Este relato de Alberto Muenala es fundamental para entender cómo este tipo de práctica audiovisual se vincula a procesos de intervención política, que pretenden cuestionar “el fenómeno discriminatorio que históricamente ha obstaculizado la autorepresentación política de los pueblos” (Hernández, 1985: 128). De ahí que, su clara conciencia de pertenencia a un grupo étnico agencia en él un protagonismo, en una *autogestión* audiovisual que moviliza sus referentes culturales, historia, cosmovisión, lengua, prácticas y códigos simbólicos en tanto una doble vía. Por un lado, para reafirmar su identidad cultural como una estrategia que posibilita su continuidad internamente, y por otro lado, para persuadir a la sociedad no indígena con sus conocimientos diferentes.

De manera, en este circuito cultural de realizadores kichwas, se espera que el aprendizaje no sólo provenga externamente, sino que se profundice y enriquezca con los conocimientos locales, y a su vez, éstos conduzcan el quehacer de su práctica audiovisual. Como lo atestigua Humberto Morales⁷ “es cierto que nosotros queremos darle visibilidad a nuestros pueblos, hablar desde nosotros mismos, pero creemos que es necesario acercarnos a nuestra propia filosofía para crear una forma de producción sustentable,

⁷ Humberto Morales, oriundo de la ciudad de Otavalo, comenta que a sus 14 años viajó a Europa como Mindalae (comerciante). Durante 12 años comercializó artesanías de su localidad residiendo temporalmente en España, Bélgica, Argentina y Estados Unidos. A sus 27 años decide retornar al Ecuador y mediante una beca otorgada por el programa de Diversidad Étnica de la Universidad San Francisco de Quito empieza sus estudios en Cine y Video. En el campo cinematográfico ha producido varios cortometrajes, tales como: Cuando te vuelva a ver, Fresca juventud y Yachak. DEBES PONER LAS FECHAS DE CADA CORTOMETRAJE Con este último participó en el festival de cine ecuatoriano en París-Francia. Actualmente se encuentra en proceso de post-producción del documental Kalera, produciendo una serie de *sketches* para la web y escribiendo un guión de largometraje denominado Chutza Lungu. (Entrevista realizada 04/01/2015).

recíproca y complementaria” (Morales, 2015, entrevista). Su punto de vista plantea un modo de producción diferente, que mantiene injerencia y relación con sus conocimientos dentro de las condiciones actuales de producción.

Humberto Morales me comentaba, que el hecho de construir un guion y producirlo es el resultado de un largo camino, de aprendizaje que generalmente le llevan a mirar sus propias experiencias y las experiencias de su familia y de su pueblo, pero como él dice “es importante como cineastas aportar con discursos visuales que reivindiquen la vida de los distintos pueblos, exponiendo en un film las cosas que nos molestan como un acto de confrontación política” (Morales, 2015, entrevista). Tanto, Alberto como Humberto, quienes mantienen una diferencia de edad de aproximadamente dos décadas, consideran que un modelo de producción autónomo, auto-gestionado, de carácter étnico es un acto de intervención política que aspira a movilizar y transmitir los conocimientos locales, visualizando las demandas históricas de los pueblos indígenas.

Este preámbulo sobre la dimensión política de la práctica audiovisual kichwa, tiene sentido al momento de entender los actuales modos de producción de las nuevas generaciones que emergen con discursos que apelan a la confrontación en campos específicos de producción cultural y de conocimiento, teniendo como sustento sus experiencias interculturales y el bagaje de su procedencia étnica. En tal sentido, se trata de sujetos, protagonistas y actores sociales que confrontan la marginalización y exclusión de sus conocimientos e historias en escenarios y áreas específicas de creación y construcción del presente y de futuros posibles.

3.2.1 Los sujetos, especialización y representación

Al conocer muy de cerca al grupo de realizadores otavaleños e indagar sobre sus producciones audiovisuales, observé que una de sus particularidades radica precisamente en su especialización en distintas áreas de la producción cinematográfica. Con excepción de Alberto Muenala, quien estudió dirección de cine en los años ochenta en el CUEC de la UNAM⁸, los interlocutores del grupo vienen preparándose académicamente desde hace una década, principalmente en instituciones privadas como el Incine⁹ o el Cocoa¹⁰ de la Universidad San Francisco de Quito. Esto es una característica particular, pues en la

⁸ C.U.E.C. (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos). U.N.A.M.; (Universidad Nacional Autónoma de México).

⁹ Incine; Instituto Tecnológico Superior de Cine y Actuación

¹⁰ Cocoa; Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas. USFQ.

realidad de los pueblos indígenas aún es una gran minoría la que ha logrado acceder y prepararse académicamente en un nivel superior en instituciones privadas.

Sin embargo, y si bien las transformaciones estructurales del sistema de educación superior actual han mostrado progreso en torno al reconocimiento de las diversidades étnico-culturales, estos cambios se deben principalmente a las luchas que los pueblos indígenas han emprendido para que se reconozcan sus derechos, entre ellos la educación. A ello se suman las políticas de acción afirmativa promovidas por instituciones académicas privadas, implementadas mediante programas que tienen como objetivo contribuir a la “formación de estudiantes indígenas, afro-ecuatorianos y otras minorías, principalmente de bajos recursos económicos, con méritos académicos y deseos de superación para contribuir al desarrollo científico, social, económico y cultural de la sociedad ecuatoriana” (Departamento de diversidad étnica PDE, 2013: 3).

Precisamente, al entrevistar a Diego Cabascango¹¹ sobre sus estudios superiores en Cine y Televisión, él supo señalar que ingresó a la Universidad San Francisco de Quito por dos razones específicas: 1) la existencia, desde el 2005, de un programa denominado “Diversidad Étnica” que le brindó mayor facilidad económica al otorgarle asistencia financiera; y 2) debido a las buenas referencias que tiene la universidad en relación al nivel académico de los docentes que forman parte de la institución. Por lo tanto, esta modalidad de acceso a la universidad da cuenta de una alternativa para los pueblos indígenas de incorporarse al sistema de educación superior mediante la aplicación a becas o asistencias financieras.

En tal sentido, el grupo de realizadores otavaleños se distingue por las relaciones y encuentros que surgen en la medida que comparten una misma procedencia étnica y un similar nivel académico. Situaciones que, parafraseando a Claudia Zapata, corresponderían a un “nuevo sujeto indígena” que se caracteriza por su adscripción étnica en contraposición a una homogenización de la diferencia, y que hace de una disciplina o área especializada del conocimiento, un lugar para enunciar sus discursos y representaciones sobre la interpretación de sí mismos (2013: 12). Esto como una estrategia particular de intervención social, pues como señala Zapata, con el surgimiento

¹¹ Diego Cabascango, oriundo de la ciudad de Otavalo, ingresa a los 18 años a la Universidad San Francisco de Quito con la finalidad de estudiar Cine y Tv. En el 2009 filma su primer cortometraje documental "Vivir con alcohol". En el 2010 colabora con la Corporación Rupai donde dirige "Apaylla" cortometraje de ficción. Ambos cortometrajes han tenido gran aceptación en festivales de Panamá, Colombia y Finlandia. En el 2012 forma parte del festival Mushuk Ñawi, donde presenta su corto experimental "Nuestro Interior Raymitico". Es miembro fundador del colectivo Runacinema. Actualmente se encuentra en la difusión de su cortometraje "Segundo" y en la reescritura de su ópera prima MILA.

de nuevos segmentos de estudiantes indígenas, producto de la expansión de los sistemas educativos, se presentan nuevos retos para las instituciones académicas:

surge un nuevo desafío para las comunidades universitarias que declaran una vocación democrática, pues efectivamente se ha establecido hasta aquí una relación violenta con los estudiantes indígenas que pasan en gran medida por el no reconocimiento de su especificidad como sujetos que poseen trayectorias culturales e históricas distintas (Zapata, 2013: 197).

A partir de esta referencia, se puede constatar que los estudiantes kichwas, al especializarse en instituciones universitarias se enfrentan actualmente con diversas dificultades y sentimientos encontrados, pues siguiendo a Zapata (2013), la educación superior consiste en un tipo de conocimiento “legítimo” que medianamente les permite una integración a la ciudad y al mundo occidental. Sin embargo, se corre el riesgo de negar o distanciarse del grupo cultural de donde provienen; o por el contrario logran tomar conciencia de su especificidad étnica, y desde estos nuevos espacios reafirmar su identidad.

Así lo demuestra Segundo Fuérez¹², quien al ganar una beca en el INCINE se trasladó de su comunidad Yambiro a la ciudad de Quito, para cumplir con sus estudios superiores. Fuérez cuenta que tuvo que trabajar por las noches para lograr solventar los altos costos económicos que demanda este tipo de profesión. El hecho de estudiar cine, para Fuérez, no significa una pérdida para su cultura de referencia, sino que se convierte en una oportunidad para insertar en la trama de las historias y narrativas, los conocimientos de su entorno (comunidad, familia) que se mantienen invisibilizados y silenciados por los grandes medios (televisión, cine, radio). De ahí que la práctica audiovisual se convertiría en una forma de afirmación identitaria, tal como lo menciona a continuación:

Desde niños en la escuela, he visto que nos dan libros en español y nos enseñan a leer, y también nos ponen videos para aprender, pero lo que mi mamá me contaba en la noche, lo que mi abuelo me contaba, acaso eso no era importante y eso dónde está, ¿en qué libro está? ¿En qué video está? ¿En qué programa radial está? Muchas veces mientras más viene la educación y la tecnología, vamos adoptando otras formas de vida y vamos dejando lo nuestro. Pero yo creo que el cine es una buena herramienta para volver a ver lo que somos y materializarlo para que

¹² Segundo Fuérez nació en la comunidad de Yambiro de la ciudad de Otavalo. En el 2009 produce un cortometraje de animación titulado YAKU WIKI, la cual participa en varios festivales nacionales e internacionales. En el 2010 se hace acreedor de una beca para estudiar Cine y TV en el INCINE, y en el 2013 se gradúa de Tecnólogo en Fotografía y Sonido para Cine y TV. En el 2015 su cortometraje “Kuychi Pucha” es acreedor del premio Colibrí, Mejor producción en lengua originaria, y Primer premio a mejor ficción en el Festival de Pueblos y Nacionalidades Kikinyari. En el mismo año es invitado a participar en “A Long Week of Short Films Festivals!” en Shanghai-China. En la actualidad desarrolla algunos proyectos personales tanto en animación y ficciones de corte realista.

nunca se pierda lo que somos. Ya que hacer cine es una forma de inmortalizar nuestra cultura en la imagen (Fuérez, 2015, entrevista).

La visión que sostiene Segundo Fuérez responde a una búsqueda por complementar los estudios académicos en cine con los conocimientos y sabidurías locales. Esto, actúa como una estrategia para intervenir socialmente, con un pensamiento crítico, dentro del campo específico de enseñanza y producción audiovisual legitimada institucionalmente. En tal sentido, provocaría la formación de sujetos que ponen en debate y negociación los distintos flujos sociales que no han sido visibles en la escena académica y nacional. Se evidencia de igual manera, “que la vivencia personal es un aspecto clave que permite crear su sufrimiento, luchas y vida ante quienes no lo conocen” (Zamorano, 2009: 264).

3.2.2 Los sujetos, experiencias culturales y representación

Las experiencias culturales – locales-globales, individuales-colectivas - han sido una de las principales fuentes argumentativas de los relatos visuales recreados por los realizadores kichwa otavalos, y éstas a su vez, hacen parte de “una intensificación de flujos migratorios y turísticos que favorecen la adquisición de lenguas e imaginarios multiculturales” (García Canclini, 2001: 47). Pues, para José Espinosa¹³ el haber viajado con sus hermanos mayores a comercializar artesanías locales y hacer música Andina en Europa y en Estados Unidos por casi doce años consecutivos, forma parte de su vivencia personal, antes de retornar al Ecuador para empezar sus estudios superiores de cine en el INCINE. De ahí que, este tipo de experiencia ha sido recreada conscientemente por Espinosa durante sus ejercicios académicos:

Quando un profesor del instituto me hizo un comentario específicamente sobre una escena donde está un hombre sentado en un mercado y todas las cosas pasan al frente de él y todo el mundo pasa por delante, pero él como es un vendedor de sacos de lana siempre está sentado en su silla. Yo le comentaba que éste es un plano del otavaleño y me dijo ¿cómo de otavaleño? sí porque uno cuando es vendedor lo único que hace es sentarse y todas las actividades pasan al frente de mis ojos y yo no puedo moverme de mi sitio porque estoy trabajando (Espinosa, 2014, entrevista).

¹³ José Espinosa oriundo de la ciudad de Otavalo, antes de haber estudiado en el Instituto Superior Tecnológico de Cine y Actuación INCINE, entre el 2007-2012 viajó durante nueve años como músico y comerciante de artesanías locales a los Estados Unidos. Así también por diversos motivos ha visitado Japón, Colombia, Perú, Bolivia. En el campo cinematográfico se destaca su cortometraje *Ayllu* (Familia 2012) y fue invitado a participar en tres festivales internacionales: Israel Tel Aviv International Film Festival 2012, 12a Edición del Festival Internacional de Escuelas de Cine Uruguay 2012 y Festival de Cinema Latino de Sao Paulo 2012 (Entrevista realizada 04/01/2015).

Con este relato, se trata de reconocer cómo las experiencias personales que forman parte de una matriz cultural, al ser reproducidas por los sujetos locales a través de una representación audiovisual, definen un lugar particular para su enunciación. Si bien esta característica de los kichwa otavalos como comerciantes no es un distintivo homogéneo que lo han vivenciado todas las familias de la comunidad, forma parte de las experiencias de Espinosa y Morales, quienes después de haberse dedicado al comercio por un largo tiempo, decidieron retornar al país e iniciar seguidamente sus estudios en cine, disciplina en la cual han constituido un repertorio de imágenes que dan cuenta de sus propias vivencias y de las de otros otavaleños que han sobrellevado situaciones similares.

Humberto Morales ha sido crítico con esta experiencia al mencionar que “el ser comerciante es una forma de trabajo familiar, pero la vida de migrante es bastante complicada, muchas veces no entiendes el idioma y, me preguntaba si esa vida me puede dar algo más que hacer dinero” (Morales, 2015, entrevista). Sin embargo, se puede decir que Espinosa y Morales corresponden al grupo de otavaleños, denominado por Angélica Ordóñez como “emigrantes del auge” (2008, 77); una segunda generación de otavalos que viajó acompañando a sus familiares a Europa y Estados Unidos para trabajar comercializando artesanías o haciendo música por un período extenso de tiempo. Esto les permitió acumular cierto capital económico para retornar al Ecuador a estudiar cine y montar sus propias productoras: “Ayllurecord” instituida en el 2008 por Espinosa, y “Casa Films Producciones” creada en el 2010 por Morales.

En tal sentido, los realizadores otavaleños forman parte de un tejido histórico que constantemente se produce y se transforma, a medida que los sujetos valoran conscientemente una serie de prácticas y acciones que han formado parte de su vida social, diferenciándolos de otros grupos culturales. Situación que, siguiendo a Appadurai, incurriría en la producción de un conocimiento local que constantemente está construyéndose y resistiendo a las fuerzas externas de cambio entre vecindarios (2001: 193). De ahí que, los modos de representación y las narrativas audiovisuales diseñadas por los realizadores kichwas proporcionan prácticas legibles y significativas de su cultura, que pueden ser leídas como prácticas generadoras de contextos o *vecindarios*, dado que, según Appadurai:

La manera en que los vecindarios son producidos y reproducidos precisan de la continua construcción, tanto práctica como simbólica y

discursiva, de un paisaje étnico de referencia” (necesariamente no local) en relación con el cual las prácticas y los proyectos locales son imaginariamente situados (Appadurai, 2001:193).

En los argumentos narrativos de los cortometrajes producidos por los interlocutores, es obvia la reproducción y recreación de los efectos resultantes de los flujos migratorios de los otavaleños; pues, el autoconocimiento de este tipo de prácticas ha provocado sentimientos de pertenencia a una tradición cultural. Humberto Morales comenta que en la construcción de sus guiones acude constantemente a explorar sus experiencias personales e indagar el trasfondo que éstas han generado;

Este hecho de hacer cine es crear cultura, porque nos ofrece la capacidad de explorar la riqueza de nuestra particularidad en la música, en el baile, en las ideas y en los viajes por el mundo que hemos realizado, y cómo esto ha revolucionado un montón los prejuicios existentes hacia el Otavalo. Entonces el cineasta otavaleño de pronto pueda crear conciencia de nuestra propia humanidad y demostrar la flexibilidad que tenemos para encontrarnos y compartir con la diversidad (Morales, 2015, grupo focal).

Este relato se ve reflejado en el cortometraje “Cuando te vuelva a ver” (2008) de Humberto Morales, en donde el autor profundiza la complejidad de las relaciones afectivas entre personas de distintos grupos culturales; esto, enmarcado dentro del intercambio e interacción de los otavalos durante sus viajes. Lo interesante de la historia es que, si bien forma parte de una temática alrededor de los flujos migratorios y encuentros culturales, el autor, a partir de recrear una trama sentimental entre un otavaleño y una chica alemana, explora las distintas idiosincrasias culturales y lingüísticas, la sexualidad, la ruptura familiar, las transmisiones culturales, la comunicación virtual, el misticismo andino; temas que van más allá de la migración pero que han sido consecuencia de aquello.

Finalmente, al identificar las “identidades y memorias” (Muratorio, 2005) que continuamente se construyen y reconstruyen en diversos campos de la producción cultural, en los que el reducido grupo de realizadores otavaleños habitan y se entrecruzan, se puede decir que el grupo se constituye así: una primera generación que viene acompañando los procesos organizativos del movimiento indígena y promueve la creación de sus propias corporaciones y colectivos; una segunda generación que accedió a los estudios superiores después de haber logrado estabilidad económica a través del trabajo como comerciantes en el exterior, y pudo así instaurar productoras independientes; y una tercera generación más reciente, que se ha especializado o se encuentra profesionalizándose en áreas

específicas de producción audiovisual, acogiéndose a becas para grupos históricamente excluidos y a asistencias financieras que otorgan las instituciones privadas.

A partir de este acercamiento y diálogo establecido con los interlocutores, se pudo reconocer que lo que está en juego es la voluntad por construir un modelo autónomo de representación que pueda aportar en los procesos de recuperación y reproducción cultural. Y esto, a su vez, me lleva a problematizar ¿Quiénes tienen la autoridad para representar? ¿Con qué narraciones e insumos culturales se representan los pueblos indígenas? ¿Cuál es el propósito y la intencionalidad de estas representaciones audiovisuales?

3.3 La auto-denominación: ¿Qué significa Runacinema?

El grupo de realizadores otavaleños ha producido entre dos y tres cortometrajes cada uno con la colaboración de distintos actores sociales, y muchos de estos trabajos audiovisuales llevan el título en lengua kichwa como una estrategia para el reconocimiento de su protagonismo en la producción audiovisual. A partir del trabajo de campo, se constató la *autogestión* de los realizadores en las distintas etapas de producción (pre-producción-producción-post-producción) en las que compartí y colaboré. Sin embargo, observé que no todos colaboran actualmente en los proyectos independientes, y la forma de articular el *crew* (equipo humano de producción) muchas veces depende del grado de afectividad y confianza que tienen con la persona que encabeza el proyecto.

Dentro de este grupo de realizadores, el idioma kichwa ha jugado un rol predominante en la construcción de: los diálogos de los personajes en los argumentos narrativos, los títulos que llevan las obras, y la forma en cómo se ha constituido su sociabilidad pese a que no todos tienen la misma facilidad de hablarlo. De ahí que esta auto-valoración por el idioma relacionada con la autogestión en los modos de representación, han sido elementos enlazados que han posibilitado la auto-denominación de su práctica audiovisual, pues, como me comentó Segundo Fuérez, en el 2011 se crea el Laboratorio Runacinema “de la combinación de una palabra que nos identifica como Runa [ser humano integral] nombrada en nuestro idioma kichwa, con nuestra participación, apropiación, experimentación y autonomía en la producción cinematográfica” (Fuérez, 2015, entrevista).

En este sentido, la auto-denominación como Laboratorio Runacinema conlleva una serie de implicaciones sociopolíticas. Primeramente, se afirma la autogestión de los

realizadores otavaleños en la práctica audiovisual, que en palabras de Hernández “es la expresión organizada de los factores distintivos de pertenencia” (Hernández, 1985: 128). Por otro lado, entran en contradicciones y disputas con otros regímenes y categorías de producción audiovisual establecidas por “matrices de poder generadas por la colonización en los campos del saber, la cultura, las representaciones” (León, 2010:34).

Es decir, el Laboratorio Runacinema (LR) se constituye como un modo de representación alter-nativo que incorpora el idioma kichwa, y expresa los conocimientos técnicos y los saberes locales de los realizadores otavaleños. Sin embargo, el significado y la importancia del LR operan de distintas maneras en la subjetividad del grupo de realizadores. En un video promocional sobre el trabajo que se propone emprender el Laboratorio Runacinema, Alberto Muenala señala que;

El Laboratorio Runacinema es una plataforma multidisciplinaria de profesionales, escritores, pensadores, cineastas que trabaja colectivamente con propuestas que fortalezcan la identidad cultural. El trabajo colectivo en laboratorio tiene la particularidad de ser la semilla que germine en la construcción del cine Kichwa, aplicando un tratamiento diferente, reivindicando sus principales valores, símbolos y propuesta cinematográfica; revalorizando la cosmovisión, la estética, el pensamiento y forma de ver y de ser de los pueblos kichwas (A. Muenala, 2011, video promocional).

De este relato se puede interpelar que la propuesta del LR es articular a distintos sujetos kichwa, para encaminar una búsqueda conjunta en el tratamiento audiovisual desde sus principios filosóficos, y en este sentido, habilitar un lugar de enunciación alter-nativo que incorpore el lenguaje y la mirada “local” en un lenguaje “global”, como es el cine. En conversaciones sostenidas con Segundo Fuérez se corroboró este relato, al señalar que “el [LR] nace de la idea por juntar a las personas que están produciendo de manera dispersa, para hacer una sola minga, hacer comunidad, y así reforzar nuestra propia producción entre los que vamos surgiendo dentro del medio audiovisual” (Fuérez, 2015, entrevista).

Por esta razón, se puede decir que el LR se convierte en un lugar propicio para el encuentro y sociabilización entre los propios kichwas relacionados con la producción y creación audiovisual, que adquirió un carácter práctico cuando se proyectaron a trabajar conjuntamente en el primer largometraje kichwa “Killa”. Como lo recuerda Humberto Morales, el LR se fortalece a raíz de participar y haber sido acreedores de los Fondos Concursables del Consejo Nacional de Cine en la categoría de Producción de largometrajes, con el proyecto “*Killa Antes que Salga la Luna*”, escrita y dirigida por

Alberto Muenala. Entonces, según Morales, es a partir de la película que el grupo emprendió un trabajo colectivo a modo de laboratorio para tratar de encontrar un lenguaje y estética adecuada a los valores de su identidad cultural e incorporarlas dentro del film.

Sin embargo, si el haber sido acreedores de los fondos del Estado, por un lado, les facilitó la concreción de un trabajo en laboratorio; por otro lado, este proceso colectivo fue condicionado al cumplimiento de ciertos criterios relacionados con una producción industrial-occidental y de regímenes de calificación estandarizados. Morales, ha sido consciente de la influencia de los parámetros de evaluación externos, y supo darme su propia interpretación del por qué la película *Killa* no ha logrado obtener otros fondos para su postproducción:

A final de cuentas parece que el discurso de un estado plurinacional es letra muerta, porque desde el rodaje ha pasado un montón de tiempo y no hemos recibido el apoyo del Estado, mientras otras películas reciben fondos tres, cuatro veces consecutivas. Cuando el jurado ha visto la película, su comentario ha sido que parece una novela y que por ello no ha sido premiada; pero es un corte decente, que le faltarían algunas cosas por pulir, pero es un corte con lenguaje cinematográfico. Por ello considero que las autoridades no quieren correr el riesgo de ver qué pasa con esta primera producción kichwa. Esto demuestra que tienen una sola visión de lo que tiene que ser un filme y no tienen fe con otros lenguajes de otras culturas (Morales, 2014, entrevista).

Esto demuestra que muchas de las apreciaciones de la institucionalidad del cine se sostienen a partir de cánones de calidad que aseguren un éxito en taquilla y de formatos establecidos de selección, que no le permiten valorar los procesos de agenciamiento social e histórico de los sujetos, comunidades y pueblos indígenas. En este sentido, Diego Cabascango supo expresar las contradicciones y desafíos que el LR ha enfrentado en su búsqueda por constituirse como una plataforma de creación y experimentación colectiva; “Runacinema irrumpió como una propuesta más horizontal de creación a partir de una visión propia, pero te exigen [la institucionalidad] que lo ubiques dentro de una tendencia y que reconozcas obligadamente la figura de un creador o director (Cabascango, 2015, entrevista).

Con estos condicionamientos se ve amenazada la continuidad de un modelo de representación que se gesta a partir de la propia forma y función que le confieren el grupo de realizadores otavaleños; dado que ciertas convenciones hegemónicas occidentales, siguiendo a Ticio Escobar, defienden la genialidad individual y sostienen una perspectiva única de mirar el mundo y de enunciarlo. En tal sentido, la propuesta del LR al

incorporarse en los circuitos de legitimidad institucional “devienen de arquetipos normativos y requisitos ineludibles de toda producción que aspire al título de artística” (Escobar, 2013: 5).

Sin embargo, Ticio Escobar sostiene que la desobediencia a los cánones establecidos por la oficialidad e institucionalidad, significa proponer modelos de producción alter-nativos a los estándares discriminatorios, que han clasificado las prácticas culturales, artísticas y audiovisuales entre superiores e inferiores (2013: 5) En este sentido, el espacio de creación audiovisual auto-denominado Laboratorio Runacinema, emerge como una necesidad profunda de los realizadores kichwas por reafirmar la diferencia que los ha convocado en una específica práctica audiovisual. En definitiva, el ejercicio colectivo de creación y articulación de un propio lugar de enunciación, me ha permitido observar y problematizar las sensibilidades y dinámicas de encuentros y desencuentros culturales que atraviesan este particular modo de producción y representación audiovisual, recreando sus propias experiencias y proyectos posibles en futuros esperados.

3.4 Encuentros, tensiones y prácticas interculturales en los modos de representación

Durante el trabajo de campo, entre algunos de los realizadores otavaleños (Morales, Fuérez, Cabascango, F. Muenala) desarrollaron una hoja de ruta para la producción de *sketch* para la web. Me sumé al equipo técnico de producción invitado por Morales, quien me comentó que los guiones se habían escrito a partir de reflexiones sobre la situación actual de los otavalos en el ámbito público y privado. Cuando llegué al rodaje del *sketch* denominado “*Wanabe*” (Diferencia étnica) de Segundo Fuérez, constaté que el equipo técnico¹⁴ se conformaba con sujetos kichwas y mestizos, lo cual me llevó a reflexionar sobre las decisiones de producción articuladas a la línea de interculturalidad trabajada por Walsh (2009), quien sugiere que en la vida cotidiana y en las instituciones sociales debe posibilitarse el contacto e intercambio entre culturas conscientes de las diferencias y capaces de trabajar en igualdad de condiciones (2009: 41).

Estas primeras observaciones me permitieron comprender cómo los realizadores kichwas, al haberse formado profesionalmente como cineastas en instituciones

¹⁴ Descripción del equipo técnico: Segundo Fuérez director, Humberto Morales productor, Awky Cepeda director de sonido, Efraín Ríos director de arte, Patricio Revelo actor, Humberto Morales actor.

académicas de la ciudad de Quito, en donde la población es mayoritariamente blanco mestiza, han tenido que constituir estrategias de integración que les permitan relacionarse y coexistir de forma integral en la cotidianidad de la vida social; dado que, siguiendo a Walsh, para las poblaciones indígenas el intercambio cultural es un proceso y actividad continua. Sin embargo, las acciones conscientes desarrolladas en esta particular práctica audiovisual habilitan y facilitan un espacio para el diálogo e “interacción entre personas, conocimientos, prácticas, racionalidades y principios de vida culturalmente diferentes” (Walsh, 2009: 45).

Se puede decir que la práctica audiovisual agenciada por realizadores otavaleños se convierte en un lugar de intercambios y negociaciones interculturales, ya que Morales me comentó que durante el rodaje del largometraje “Killa Antes que Salga la Luna” en el 2012, se conformó el equipo técnico entre kichwas y mestizos. Esto es muy importante, ya que a pesar de las dificultades que implica una producción audiovisual, existen experiencias concretas en donde han colaborado conjuntamente miembros de culturas distintas. Sin embargo, en algunas conversaciones que tuve con los interlocutores me decían que más que roces culturales se presentan en los procesos de producción diferencias en criterios. Diego Cabascango sostiene que se han presentado fricciones por divergencias metodológicas:

Nosotros (U. San Francisco) cuando trabajamos conjuntamente nos entendemos bien y durante el rodaje mantenemos un ritmo de trabajo acorde a nuestra planificación, mientras que el otro grupo (Incine) tienen un ritmo distinto, son mucho más técnicos y calculadores, y de pronto por eso chocamos en algunas ocasiones. (Cabascango, 2014, entrevista).

En este relato, se constatan las interrelaciones que se entretienen internamente durante la producción, y forman parte de los procesos de sociabilidad e identificación que tienen relación con las diferencias metodológicas aprendidas en distintos modelos educativos. De ahí que, la producción de los *sketchs* se enmarca en la necesidad de ejercitarse en un trabajo conjunto, que les permita conseguir una mayor sincronización entre el grupo de realizadores otavaleños. Así también, los argumentos narrativos de los *sketchs* pretenden visualizar este tipo de conflictos y negociaciones interculturales que muchas veces se normalizan y se reproducen en mínima escala como formas de discriminación. En la entrevista realizada durante el rodaje a Segundo Fuérez, mencionó que este proyecto surgió de una necesidad e interpretación conjunta:

Bueno, esto ya hemos venido conversando como Runacinema, personas que estamos haciendo o involucrados en el medio audiovisual de Otavalo, nos hemos planteado empezar a producir conjuntamente, y que este producir sea un aprendizaje que trascienda; una cosa que nos represente, y que diga al mundo que nosotros somos capaces de todo[...] La temática principal para trabajar estos *sketchs* ha sido la diferencia étnica que existe entre mestizos e indígenas, y que aún permanecen escondidos, y se presentan como racismo. Entonces eso es más o menos lo que queremos representar, pero tomando personajes de nosotros mismo, personajes indígenas que hacen cosas graciosas y burlarnos un poco y reírnos un poco de nosotros mismo. Esa era la finalidad desde las reuniones que hemos tenido (Fuérez, 2014: entrevista).

De este modo, entre los distintos argumentos que permean el relato discursivo de Fuérez, resaltan las “diferencia raciales” como el referente con el cual confluyeron los miembros del colectivo Runacinema. Asimismo, se podría decir que en la etapa de pre-producción es cuando se suscita un sentimiento común que activa la memoria colectiva de grupo, y que es sustentada por cada una de las experiencias vividas en relación a la estratificación racial. De este modo, la confluencia de sentidos y percepciones en torno a la problemática de la diferencia racial, ha promovido la creación de las historias a ser recreadas de forma cómica, pues como dijo Humberto Morales, el audiovisual permite visualizar y materializar estas diferencias para tomar consciencia sobre ellas:

La cuestión de producir se ha vuelto como un ejercicio de reflexión, porque primero empezamos a escribir con una temática definida, pero se fue dispersando la cosa y empezamos a recoger problemas alrededor de cuestiones raciales, para de alguna manera denunciar ciertas cosas que develan la discriminación blanda que todavía pasa entre todas la etnias [...] Representar las cuestiones étnicas desde una visión jocosa, la relación entre otras etnias con la nuestra y la nuestra en relación con otras; cómo nos hemos visto en el trato, en el contacto, y contar de forma chistosa las jocosidades culturales que suceden cuando se desconoce cosas de la otra cultura. Eso veo que es lo que queremos representar para poder tomar conciencia. (Morales, 2014, entrevista).

En estos relatos se puede percibir una búsqueda por construir nuevas “sensibilidades, escrituras y narrativas” en relación al tema sobre las fricciones e intercambios entre distintas culturas. Para Martín Barbero, el protagonismo de las identidades étnico-culturales en los modos de producción audiovisual implica pensarlos como mediadores socioculturales que catalizan y confrontan el modelo unidireccional de percepción, interpretación y producción audiovisual (2003: 226). En tal sentido, los realizadores otavaleños reconfiguran las jerarquías con las cuales se construye la diferencia y su lugar de permanencia, ya que ahora son ellos quienes tienen la iniciativa

de interpelar su propia realidad y cuestionar de forma irónica los prejuicios excluyentes y racistas que aún se mantienen vigentes.

Es así que durante mi participación en la escena cultural, constaté que los realizadores que colaboran en estas prácticas audiovisuales “introducen nuevos sentidos de lo social y nuevos usos sociales de los medios” (Barbero, 2003: 226); ya que estos argumentos narrativos, que incluyen las experiencias personales y locales del director, al ser representados desde un ejercicio colectivo, posibilitan activar sensibilidades comunes en todo el equipo de producción, permitiendo así, un empoderamiento compartido de la historia. Además, confirmé que estas historias no necesariamente estaban dirigidas para un público local, sino que su preocupación reside en que puedan salir fuera de su lugar de producción y transformar de alguna manera el imaginario social imperante. Awki Cepeda de la Comunidad Puruha, quien fue responsable de la dirección de sonido me comentó durante el rodaje que:

El potencial que tiene el hacer audiovisuales es que nos permite construir un país más intercultural que por el momento lo tenemos en el texto que igualmente está escrito; yo considero de que la gente, la audiencia al recibir todo lo que se hace, está conociendo algo más de nosotros y nos está integrando, no a su mundo, sino integrándonos todos, y no sé, crear un verdadero país intercultural de hecho (Cepeda, 2014, entrevista).

Con esta narración, se entiende la práctica audiovisual y la representación de historias que no forman parte de los relatos oficiales, como estrategias que tienen la finalidad de constituirse en puentes mediadores en los procesos de diálogo e intercambio cultural. Para ello, supe descubrir que en los argumentos narrativos creados e imaginados por los realizadores otavaleños, tiene mucha importancia la incorporación de personajes inteligibles de su localidad, y que a su vez sean identificables socialmente. Para esto, los realizadores, conscientes por experiencia propia de que muchas veces las diferencias sociales están determinadas por la imagen de sus cuerpos, emplearon estratégicamente sujetos de su misma localidad para que autorepresenten a los personajes, pues, siguiendo a Belting “[e]l cuerpo es en sí mismo una imagen desde antes de ser imitado en imágenes” (2002: 112).

Justamente el tema de la fisonomía corporal es irónicamente trabajado en el *sketch* *Wanabe* propuesto por Segundo Fuérez, ya que reconstruye un encuentro cotidiano entre personas de etnias distintas donde la apariencia juega un rol determinante en las acciones que realizan los personajes. Así describió Fuérez su producción:

Lo especial de este *sketch* es que el personaje taxista es una persona mestiza que recibe un pasajero indígena, apenas lo mira, reconoce que es indígena y quiere ganar su confianza. Para agradarle empieza a salir con muchas cosas de Otavalo, por ejemplo se viste como un Inty Raymi con Poncho y con sombrero, o empieza a darle la flauta para que toque, pero al final descubrimos que el pasajero no era un otavaleño sino de otra etnia [salasaca]. Entonces, considero que eso pasa también en la realidad, mucha gente trata de agradar y empieza a hablar de muchas cosas, con mucha pasión sin conocer ni respetar y creo que eso es otra forma de racismo, habla sin saber quién mismo eres (Fuérez, 2014, entrevista).

Esta reflexión, recreación y representación me llevó a pensar en cómo los realizadores kichwas buscan incidir en la transformación de los imaginarios constituidos alrededor de su imagen, develando que existe una mirada colonial que homogeniza las diferencias étnico-culturales en una caracterización racial y folklórica de la imagen del indígena otavaleño. En este sentido, la práctica audiovisual adquiere una dimensión política porque puede re-valorizar en imágenes los elementos particulares de sus expresiones y manifestaciones culturales, ancestrales y contemporáneas encarnadas por sus propios cuerpos. De ahí que la representación construida desde el campo artístico del cine, se convierte en una estrategia empleada para ligar su imagen de forma consciente, a lo que ellos consideran como su propia identidad.

Igualmente, durante el rodaje del *sketch Pachakutic Nowday* (Tiempos actuales) escrita y dirigida por Humberto Morales, me di cuenta de las razones por las cuales en las narrativas se incorporan sus propios “códigos lingüísticos” y de “ritualidad”; lejos de ser una reproducción mecánica, es una acción intencional que emerge de las sensibilidades, subjetividades y del pensamiento crítico de los realizadores. Esta historia gira alrededor de dos personajes: uno es un Yachak, interpretado por Lisandro, oriundo de la comunidad de Peguche, quien en el film realiza un ritual de purificación; el segundo es Sayri, un kichwa Otavalo cuyo cuerpo ha sido poseído por tres espíritus y va a ser purificado. Para ello se efectuaron los diálogos en idioma kichwa con la finalidad de mantener el verdadero significado de lo mencionado. Por ejemplo, Lisandro Morales, quien interpretó al Yachak, me dijo que al decir *Yukshi Carajo* (váyase) “se está alejando a esa energía negativa que ha tomado ventaja sobre la energía positiva, pero no se la desconoce, forma parte de nuestro equilibrio emocional, solo se le dice a la parte sobrante que se vaya, esa parte que no nos deja tener estabilidad” (L. Morales, 2014, entrevista).

De esta manera, la recreación metafórica de sus propios códigos culturales son gestos que conscientemente reinterpretados posibilitan su continuidad; ya que la ritualidad tiene como propósito la configuración y reproducción de las sabidurías y conocimientos de los kichwa otavalos. Appadurai (2001) considera que el ritual tiene un carácter activo que cobra impacto en la vida social de los sujetos involucrados; de ahí que mantener estos ritos “tiene como fin la producción de lo local en tanto una determinada estructura de sentimientos” (Appadurai, 2001: 189). Asimismo, el autor se valió del ritual (limpia espiritual) para cuestionar los abusos de poder, dado que con la representación del ritual se intentaba separar del cuerpo de Sayri, las energías de un político corrupto, de un soldado prepotente, y de un pastor dogmático que se habían introducido en su *ser*.

Por esta razón, para los realizadores kichwas el profundizar en temáticas y recrear prácticas locales despliegan un sentido crítico de la realidad social de la cual son parte. De ahí que, traslado las categorías de Berger *examinante* y *examinado* (2000) para reflexionar sobre lo que implica una producción audiovisual crítica alrededor de la imagen de los kichwas realizada por los propios kichwas. Por un lado, tienen la responsabilidad de representar la imagen que tienen de sí mismos; es decir, los realizadores son los propios *examinantes* de sus prácticas, tradiciones, cuerpos e interrelaciones socio-culturales actuales; y por otro lado, al exponer sus comportamientos, tienen la presión de estar *examinados* y regulados bajo categorías como – bárbaros, salvajes, incivilizados, tradicionales, esencializados, resentidos – que se constituye desde una mirada externa, ejerciendo así relaciones de dominio y subordinación.

Para demostrar estos aspectos, citaré lo mencionado por Humberto Morales, cuando le consulté durante el rodaje sobre el hilo narrativo en el que se sustenta su *sketch*:

Éste ha ido tomando forma medio chévere. Primero eran ganas de decir cómo estaba la situación pública aquí en el Ecuador, que a veces no estás muy acorde con algunas cosas, y luego le cambiamos un poquito el guion porque estaba muy dirigido a ciertos entes que ahora están en el poder, pero nos dimos cuenta que hay entes que siempre han estado en el poder como la iglesia, los políticos y la milicia (Morales, 2014, entrevista).

Para relacionarlo con lo enunciado anteriormente, describiré una negociación que se presentó en una escena del rodaje de este *sketch*. Al volver a repetir la secuencia en que Sayri es poseído por el espíritu de un político, lo visten con poncho y sombrero para representar el papel de un alcalde corrupto; sin embargo, surgieron comentarios sobre la

vinculación que el espectador podría hacer con una figura del ex alcalde de Otavalo, por lo cual decidieron, colectivamente, que el funcionario corrupto no sea un alcalde sino un ministro. De este modo, la narrativa, entendida como un método de aproximación a los múltiples movimientos y contradicciones entre lo “local-global y local –local” (García Canclini, 2001: 47), nos permite pensar que las representaciones están constantemente en negociación entre su propia mirada (examinante), su imaginación, y la mirada que tienen el perceptor de él (examinado).

Por lo tanto, el empoderamiento de los realizadores kichwa otavalos sobre la construcción de imágenes que autorepresentan sus personajes, encarnados por sus propios cuerpos, les permite actualizar desde el campo artístico, argumentos narrativos que evidencian visualmente los encuentros y desencuentros étnico-culturales. Es así como este emergente modo de producción audiovisual se enmarca dentro de significados compartidos por los realizadores kichwas, que actualizan así sus sentidos identitarios. De ahí que, siguiendo a Hall (2003), sus prácticas discursivas agencian un carácter de representación tanto para sí mismos como para perceptores que pertenecen a otro grupo cultural.

Esto lo vi reflejado en el momento cuando consulté con cámara en mano a Lisandro Morales, quien interpretó al Yachak en el *sketch Pachakutic Nowday*, sobre su sentimiento al momento de representar a un personaje local. Su respuesta estaba dirigida y sustentada por tres lugares de identificación: 1) definió su pertenencia étnica al hablarme en idioma kichwa; 2) vió en la cámara la posibilidad de presentarse hacia otras comunidades vecinas, y 3) no toma de referencia para su actuación a un Yachak de la comunidad, sino que su principal referente es un actor de Hollywood. Entonces, comprendí que las prácticas discursivas que representan su identidad están constantemente en construcción:

Ima shymipita nipasha runashimipichu castellanupichu ninakapani ima charipash
En que lengua le digo, en la lengua kichwa o en castellano le digo ¿Qué será pues?

Bueno todo el mundo sabe mi nombre, Humberto Morales, más conocido como Lisandro, siempre haciendo el talento que uno se ha tenido, representando a Peguche unos compañeros de otras comunidades a ver si el talento me hacen valer [...]
Natural, siempre me ha gustado hacerlo natural así como lo hacía Sylvester Stallone así lo hace natural y yo lo hago natural (L. Morales, 2014, entrevista).

Por ello, en lugar de entender los modos de autorepresentación como un proceso que viene desde un solo frente – realizadores o imagineros –, con este discurso se resaltan los diversos factores que intervienen y modifican constantemente las posibilidades de alcanzarlo; no sólo porque el intérprete asume un rol que ha sido imaginado por el realizador que escribió el guion, su participación es pasiva. Asimismo, el nivel de motivación y compromiso estructura jerarquía que muchas de las veces es encubierto por generalidades totalizantes y discursivas como la de *reivindicación étnica*. Sin embargo, lo cierto es que el cruce de miradas y voluntades es válido para agenciar procesos de intercambio de saberes, que a su vez, son fuerzas contingentes que continuamente renuevan de convicción el hecho de constituir una alter-nativa práctica audiovisual.

3.5 Conclusiones: Runacinema: la articulación de un emergente grupo de realizadores audiovisuales kichwa otavalos

Pensar las relaciones que se dinamizan alrededor de una práctica autogestionada, implicó pensar las identificaciones que mantienen en común, quienes han idealizado una plataforma para la creación y representación audiovisual de su pasado, presente y de lo que aún no existe –futuro –, pero que nace como una suerte de proyección de un conocimiento particular en dos niveles; afirmación identitaria e intercambio cultural. De ahí que, pensar los modos de articulación significó indagar en la memoria individual y colectiva del grupo de realizadores, para comprender sus experiencias culturales interiorizadas en su memoria y, que han sido expuestas hacia fuera en un formatos que reconstruye y enriquece sus propia historia, cortometrajes en género ficción.

Definitivamente, esta práctica audiovisual autogestionada y autosuficiente en términos de uso tecnológico por parte de kichwa otavalos, no se da a causa de un proceso lineal de apropiación de medios, sino por la intención determinante de intervención política donde prima, hacer evidente su lugar de enunciación. Como decía Segundo Fuérez, “cada uno tiene una forma de expresar, de sentir y de mirar y, cada mirada, cada sentimiento y forma de expresarse tiene un lugar de donde proviene” (Fuérez, 2015, entrevista). Esta frase pone de manifiesto un particular tipo de pensamiento vinculado a un campo específico de producción cultural, como es el cine, en donde se han presentado nuevos retos y desafíos por superar, y que a su vez, se han convertido en campos estratégicos para la afirmación de identidades diversas.

En tal sentido, este grupo de realizadores que recrean en argumentos narrativos sus vivencias personales que en la mayoría de los casos tiene relación con prácticas ligadas a su especificidad étnica, logran de esta manera proporcionar elementos significativos generadores de contextos, que sitúan al grupo de realizadores en un determinado discurso visual. Sin embargo, al interno se hacen presentes las distancias generacionales, las diferencias en cuanto a género y posicionamientos críticos, lo cual ha llevado a constituir estrategias de producción basadas no sólo en alianzas dadas por su pertenencia étnica, sino por el grado de confianza y afinidad establecidos entre sujetos pertenecientes a diferentes circuitos culturales.

En este escenario, su diferenciación y distinción se puede reconocer a partir de la incorporación de la lengua kichwa como elemento común, tanto en su auto-denominación, en la de sus cortometrajes y en los diálogos planteados entre los personajes recreados. Esta diferenciación supone una auto-valoración resultante de la autogestión en la práctica audiovisual, que entra en contradicción y disputa con matrices estandarizadas por la institucionalidad oficial. Es decir, los conceptos enunciados en lengua kichwa como RUNACINEMA, tienen como función el reconocimiento social de la existencia de una raíz filosófica, en la cual el significado de cada palabra está en relación a la comprensión del mundo desde una perspectiva kichwa. Sin embargo, su dimensión integral aún no es valorada ni comprendida por los circuitos institucionales del cine en el Ecuador, dado a las exigencias planteadas a través del uso de formatos estandarizados.

La interculturalidad en este caso es un desafío que debe ir más allá de lo discursivo, para encontrar en el intercambio bastas oportunidades de producción audiovisual bajo un trabajo consciente y colaborativo en doble vía. Esto sugiere que en esta emergente práctica audiovisual se han activado coyunturales encuentros e interrelaciones entre sujetos y conocimientos que pertenecen y habitan circuitos culturales diferentes, pero comparten los mismos intereses en el campo audiovisual, entre ellos, la necesidad de adquirir mayor destreza durante los rodajes. En tal sentido, han sido los realizadores kichwas quienes a partir de sus proyectos instituyen espacios para reflexionar y negociar la representación de su propia imagen.

En definitiva, en esta particular práctica audiovisual de la construcción de la representación de su propia imagen, surgen múltiples percepciones; por un lado, de la intención e imaginación del realizador, que ha sido a su vez permeada por una imagen

que socialmente es identificable, y por otro lado, se toman en consideración las interpretaciones que se pueden generar en públicos tanto locales como globales a partir de representar su imagen. De manera que, este proceso de asociación-articulación abre una fisura para repensar de forma conjunta las miradas y percepciones que integran la representación audiovisual de su propia imagen y comportamiento.



Durante el rodaje del largometraje “Killa Antes que salga la Luna”

Segundo Fuérez (Peguche 2012)

Foto: Laboratorio Runacinema

CAPITULO IV

LA IMAGINACIÓN, CREACIÓN Y RECREACIÓN EN LAS NARRATIVAS AUDIOVISUALES DE REALIZADORES KICHWA OTAVALOS.

La representación y el modo de producción audiovisual de los realizadores kichwa otavalos conjuntamente constituyen estrategias de intervención social, política y cultural; por ende, en los argumentos narrativos se identifican las proyecciones e idealizaciones que han sido resultado de “la relación entre sujetos y prácticas discursivas” (Hall, 2001: 15). Por ello, en este capítulo se analizarán los contenidos significativos de las imágenes que forman parte de sus narrativas, poniendo atención a los elementos simbólicos, códigos y metáforas que ironizan y subvierten ciertos modos de contar legítimamente dominantes y aceptados socialmente.

En tal sentido, surgen a partir de la interpretación de imágenes visuales una serie de combinaciones y contrastes de múltiples “íconos claves” (Carreño, 2005: 134) que al coexistir operan como recursos de diferenciación e identificación en la representación de la imagen de un nosotros, kichwa otavalos. De ahí que se indagan los regímenes de valoración de las imágenes mediante tres apartados de análisis: 1) la creación de narrativa entendida como la yuxtaposición de elementos culturales, 2) la incorporación del idioma kichwa como estrategia de trascendencia y de contacto intercultural, 3) la metáfora como resignificación subversiva que revierte el carácter colonial de representaciones visuales. Esto mediado por las emociones y acción que evocan las imágenes.

4.1 La representación en narrativas audiovisuales de los otavalos

Todas las historias contadas por los realizadores kichwa otavalos mediante narrativas que recrean o crean hechos históricos, presentes o contingentes, son vehículos de aprehensión y transmisión cultural, puesto que no sólo reflejan símbolos distintivos de su pertenencia identitaria como el idioma, religiosidad, fenotipo, tradiciones, ritualidad, sino que a su vez, tienen la potencialidad de influir en la subjetividad de su entramado social, permitiendo así su continuidad. De ahí que, la imaginación, creación y recreación en la autogestionada práctica audiovisual de los realizadores otavaleños, constituye a las representaciones como procesos que se han moldeado desde la yuxtaposición de miradas y elementos que se contrastan o complementan.

Es así como en el marco del Festival de cine y video de los Pueblos y Nacionalidades “Kikinyari”, organizado por la Corpanp en el mes de Marzo de 2015, tuve la oportunidad de asistir a una serie de conferencias desarrolladas en la Universidad Andina Simón Bolívar, y colaborar principalmente en el espacio de cine foro denominado “La imagen visual y sonora de las Nacionalidades y Pueblos”. La metodología consistió en ver dos cortometrajes: 1) “Segundo” (2014) de Diego Cabascango; 2) y “Yachak” (2011) de Humberto Morales; a partir de ello, en diálogo colectivo entre los-as espectadores-as se identificaron los valores y características adscritas en los argumentos narrativos como la religiosidad, lengua, territorio, tradiciones e historia (Gutiérrez, 2008).

Se trató de observar de forma crítica y reflexiva dos cortometrajes que forman parte de una serie de producciones que se vienen impulsando en el período comprendido entre los años 2008 – 2015; las cuales corresponderían, en el caso de Morales y Cabascango, a su segunda obra personal en el formato de género ficción. En tal sentido, se puede decir que después del cortometraje Yapayak, producido por el cineasta kichwa Alberto Muenala en el año de 1989, este formato de producción audiovisual ha aumentado significativamente. Ya que el grupo de realizadores otavalos han encontrado en la imaginación, creación y recreación audiovisual un ejercicio colectivo que permite narrar historias relacionadas con su realidad sociocultural, éstas a su vez actúan como representaciones que redefinen constantemente su identidad.

Diversas son las temáticas representadas en los cortometrajes que forman parte del archivo fílmico de realizadores kichwa otavalos. Sin embargo, estos dos films se inscriben dentro de las dos grandes líneas temáticas predominantes; por un lado, *cultura-identidad*, es decir relatos audiovisuales que recrean una serie de tradiciones, fiestas, diálogos interculturales, conflictos de migración, defensa del territorio y, por otro lado, cortometrajes que abordan la *mitología-cosmovisión* que si bien están estrechamente vinculados con lo que sería *cultura-identidad*, estas historias se distinguen por recrear en su argumento narrativo “iconos claves” (Carreño, 2005) como: la ritualidad, las creencias, los conocimientos situados y la historia oral; las cuales forman parte y se despliegan de la memoria e identidad de los kichwa otavalos.

Por lo tanto, a través de diseñar un cuadro que detalla cada una de las producciones en el seno de los géneros cinematográficos imaginados por el grupo de realizadores

otavaleños en colaboración con distintos actores sociales, se reconocerá dentro de cuál eje temático se ubican estos dos cortometrajes:

Cuadro No.3

Cortometrajes según temática 2008-2015				
Temática	Año	Narrativa	Título	Autor
Cultura/identidad	1989	Comedia	Yapayllak	Alberto Muenala
	1995	Drama	Mashikuna	Alberto Muenala
	2009	Drama	Cuando te vuelva a ver	Humberto Morales
	2009	Drama	Ayllu	José Espinosa
	1010	Drama	Bienaventurados	José Espinosa
	2011	Comedia	Ella	Frida Muenala
	2011	Comedia/drama	Otavalo Kanda Juyani	José Espinosa
	2014	Acción/Comedia	Pachakutic Nowaday	Humberto Morales
	2014	Comedia	Segundo	Diego Cabascango
	2014	Drama	Wañuy wakay	Segundo Fuérez
	2014	Drama	Wayta sisagu	Segundo Fuérez
	2015	Comedia	Wannabe	Segundo Fuérez
	2015	Drama	Huahua	José Espinosa
Mitología/cosmovisión	2009	Drama (animación)	Yaku Wiki	Segundo Fuérez
	2011	Fantasia	Hatun Aya	Segundo Fuérez
	2011	Drama	Apaylla	Diego Cabascango
	2012	Fantasia	Kuychi Pucha	Segundo Fuérez
	2012	Fantasia	Canto a la muerte	Segundo Fuérez
	2012	Drama	Un buen día	Frida Muenala
	2011	Drama	Yachak	Humberto Morales
	2012	Drama	Fresca Juventud	Humberto Morales
	2012	Fantasia	Nuestro Interior Raymitico	Diego Cabascango
	2015	Comedia	Limpia	Humberto Morales
	2015	Drama	Limbo	Humberto Morales

De este cuadro podemos identificar que se registran 13 cortometrajes que se sitúan dentro del drama como género cinematográfico, prestando especial tratamiento a la autorepresentación de las experiencias personales de los directores, vinculadas directamente con su cultura e identidad. Seguidamente, la tendencia ha sido la comedia con 7 cortometrajes, que conectan el humor con un sentido crítico sobre los encuentros, intercambios y choques culturales. Por otro lado, agrupados en una categoría de narrativa fantástica, se han producido 4 cortometrajes que atribuyen relevancia a la combinación

entre cosmovisión e identidad, íconos claves utilizados conscientemente para asociar el producto audiovisual con su identificación étnica.

Esta combinación entre géneros narrativos cinematográficos provenientes de las convenciones del cine occidental, con los intereses y las cosmovisiones de los realizadores otavaleños, revela una apropiación y una creación propia sobre la base de estos géneros. Pues, siguiendo la noción filosófica de Silvia Rivera, el ch'ixi “plantea la co-existencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o se complementan” (Rivera, 2010: 70). Por lo tanto, en estas narrativas existe una yuxtaposición de íconos claves como los gestos, actos performáticos, lenguas que se relacionan y posibilitan la representación de un “nosotros” kichwa otavalo.

De modo que en los dos cortometrajes: “Segundo” de Cabascango y “Yachak” de Morales, es la puesta en práctica de diversos conocimientos durante las etapas de producción audiovisual, la que permite reproducir géneros narrativos entretejidos con símbolos capaces de renovar las identidades culturales locales. Esto es posible por mediaciones basadas en actos de complementariedad al interior de la creación de narrativas audiovisuales imaginadas por los realizadores otavaleños, pues de ello surgen lenguajes audiovisuales complejos atravesados por la autonomía y la mezcla de contenidos y conocimientos, que a su vez forman parte del entretejido cultural en el cual habitan los sujetos kichwas.

De manera que esta doble vía para la interpretación de las narrativas ha permitido develar la compatibilidad y relación entre conocimientos y contenidos significativos distintos, que hacen parte tanto de la práctica audiovisual, como de la representación audiovisual. Esto se hizo más evidente en las entrevistas desarrolladas a los directores de los dos cortometrajes y mediante las reflexiones e interpretaciones de los espectadores después de mirar los films, siendo estos discursos una entrada para comprender los sentidos, ideas y emociones que evocan estas imágenes.

4.2 Cortometraje: Segundo

Título	Segundo
Autor	Diego Cabascango
Año	2014
Duración	15 min
Sinopsis	Segundo, un joven kichwa-otavalo de 23 años, vive en una pequeña comunidad ubicada a las afueras de la ciudad de Otavalo. Al recibir la noticia de que su novia Dolores está embarazada, emprende una búsqueda para conseguir dinero y poder casarse por la iglesia. Sin embargo, Segundo descubre que su mejor amigo Pedro, se adelantó a pedir la mano de Dolores.

4.2.1 Narrar historias: apropiación, combinación y negociación inter-cultural

Segundo (2014), escrita y dirigida por Diego Cabascango, es un cortometraje que permite comprender mejor los préstamos culturales en la construcción de la narrativa audiovisual. El cortometraje narra una historia que transita entre el romance, la comedia y el suspenso, y está relacionado con una situación singular protagonizada e interpretada por personajes kichwa otavalo; lo cual demuestra cómo se pueden combinar géneros narrativos tradicionales con relatos propios que forman parte de la matriz cultural del director kichwa otavalo.

La producción de este cortometraje de 15 minutos de duración, igualmente realizado como parte de un ejercicio del tercer año de estudio de Diego Cabascango, contó en su equipo de producción con compañeros de la universidad blanco-mestizos, además de que los personajes han sido interpretados por otavaleños amigos y familiares del autor. Es así que el proceso de producción se articula con una heterogeneidad de miradas que intervienen en la práctica audiovisual, y tiene como propósito recrear una experiencia particular y personal imaginada por el autor, en la que conecta el humor con un sentido crítico, y al mismo tiempo es una representación que se deriva de una situación vivida de forma colectiva.

Al inicio del cortometraje se presenta una escena en donde una pareja de jóvenes indígenas (Segundo y Dolores) hablan sobre la paternidad después de haber tenido relaciones sexuales. En ese momento, Segundo se entera que será papá, y su preocupación tratada visualmente de manera humorística nos permite comprender un primer código que corresponde al género de comedia. Según Cabascango, en esta historia el personaje protagonista es un joven otavaleño interpretado por un otavalo mismo que había pasado por una situación similar, lo cual le facilitó encajar al actor con el personaje, ya que como

señaló el propio autor, “esta experiencia al ser recreada por alguien que vivió este problema, facilitó su actuación” (Cabascango, cine foro: Marzo: 2015).

Aun cuando el cortometraje corresponda a una convención genérica de narrativas como la comedia, al mezclarse con una problemática local-actual, se evidencia, como señala Cabascango, que la escritura del guion fue parte de un trabajo académico en el que influyen diversos referentes, como la novela *Huasipungo* de Jorge Icaza. Es decir, la vinculación entre la realidad y la ficción, siguiendo a Jorge Grau, se estaría trabajando como “alternativas narratológicas que pueden, potencialmente, combinar sus recursos estilísticos para la comunicación” (Grau, 2005: 07). Es así que, en este proceso creativo se vinculan criterios, ideas, pensamientos, conocimientos y análisis no sólo de la matriz e intención cultural del autor, sino también provienen del contexto académico y de los grandes géneros clásicos, como es la comedia.

De este modo, amparadas en la comedia como género narrativo, las acciones que va realizando Segundo para poder casarse con Dolores, cuestionan de forma irónica y con humor las relaciones de poder externas (el dogma de la iglesia) y a su vez, las deslealtades internas (traición). Esto se evidencia en dos escenas presentes en los fotogramas siguientes: Fig. 1. cuando Segundo pregunta al sacerdote qué es lo que necesita para casarse y uno de los requisitos que menciona el párroco es dar dinero a la iglesia; Fig.2 cuando descubre que su amigo Pedro también estaba en busca de dinero para pedir la mano de Dolores. De ahí que el recurso del humor visualiza y cuestiona sutilmente los usos del poder institucionalizado, así también nos lleva a problematizar la mirada del kichwa sobre el mismo kichwa, sin caer en esencialismos.



Fig.1. Fotograma 16 mm
(Cabascango, Segundo, 2014: 2:30)



Fig.2. Fotograma 16 mm
(Cabascango, Segundo, 2014: 13:30)

Al presentar una situación que le puede ocurrir a cualquier joven de otra etnia, Cabascango recurre a la vestimenta tradicional como *ícono clave* para que la mente del

espectador identifique la imagen del kichwa, que en palabras de Cabascango es “un símbolo visible de identificación con el cual nos reconocen los demás pueblos” (Cabascango, cine foro: mayo 2015). Igualmente para identificar al sacerdote utiliza la indumentaria eclesiástica clásica, lo cual da cuenta de que la materialización de códigos culturales marcan la diferenciación en los roles de los personajes del cortometraje. De manera que la identificación “se construye sobre la base del reconocimiento de algún origen común o unas características compartidas con otras personas o grupos o con un ideal, y con el vallado natural de la solidaridad y lealtad establecida sobre este fundamento” (Hall, 2001: 15).

Todo junto convierte a la narrativa en un discurso visible que identifica a los otavalo; y a su vez los diferencia de otros pueblos indígenas. Sin embargo, no sólo es un recurso de autenticidad, reconocimiento y diferenciación, sino que es un enlace estratégico entre el ser y pertenecer a una historia que se proyecta desde múltiples singularidades culturales como el idioma, los cuerpos, lo performativo y la vestimenta. Esto a su vez devela la autoconciencia de Cabascango sobre la importancia de subvertir los estereotipos al mencionar que “la vestimenta fue también una imposición, pero ahora la hemos adoptado como nuestra indumentaria tradicional y la vamos transformando según nuestras propias necesidades” (Cabascango, cine foro: mayo 2015).

4.2.2 El idioma como símbolo de historicidad e identificación cultural

En el cortometraje el idioma kichwa se presenta como un enlace para el diálogo entre generaciones distintas. Si bien el protagonista *Segundo* no entabla conversaciones en idioma kichwa con todos los personajes, los diálogos que mantiene con su padre José y con Miche, madre de Dolores, es en lengua kichwa. Estas conversaciones se presentan de forma fluida, lo cual demuestra que más allá de la representación o recreación de una escena, existe una buena parte de jóvenes otavaleños que aún continúan hablando en su lengua originaria. Sin embargo, al desplegar en castellano los diálogos dados entre los más jóvenes devela la discontinuidad de su uso en el cotidiano, y a su vez confirma la presencia de una lengua dominante, el castellano.

Para Cabascango, la inmersión e intersección del idioma kichwa y español en los diálogos, es una estrategia que plasma su interpretación de la realidad local, pues señala que “en la actualidad existen jóvenes que hablan muy bien el kichwa, otros que lo

entienden y algunos que sabemos poco por convivir en el sector urbano. Pero con los mayores, por respeto se intenta habla en kichwa más que en español” (Cabascango, cine foro: mayo 2015). En tal sentido, la presencia del idioma en el cortometraje refleja las transformaciones que van asumiendo las actuales generaciones kichwa otavalos al coexistir en un entorno urbano, en donde prima el español en las interrelaciones cotidianas. Y demuestra, por lo tanto, que las “lenguas indígenas son lenguas minoritarias, o mejor dicho minorizadas, o sea convertidas en lenguas menores de segundo rango, por la sociedad dominante y no por ley natural” (Castells, 2003: 52).

No obstante, en el personaje *Segundo* se hace explícita la facultad bilingüe de los otavalos, ya que es un ícono clave que demuestra la capacidad de apropiación de otras lenguas y que no necesariamente son procesos de aculturación y pérdida de identidad de un sujeto carente de agencia social, sino que se perfila como la representación de un sujeto capaz de cohabitar con sus propios códigos culturales, en interrelación y combinación con otros sistemas culturales en la actual realidad contemporánea. Es decir, la representación de un kichwa bilingüe deconstruye el imaginario estereotipado de un indígena congelado con sus tradiciones en un pasado romántico y primitivo, y propone la representación de un sujeto familiarizado con diversos sistemas lingüísticos.

De esta manera, los diálogos que mantiene *Segundo* con *Dolores* y con *Pedro* son hablados en español debido a que los actores pertenecen a la actual generación de jóvenes en la que no todos saben el kichwa. Así lo comentó Cabascango: “en este cortometraje quien protagonizó a Dolores no sabía hablar kichwa, entonces se caracterizó a los personajes y los diálogos tomando en cuenta esta problemática que existe en nuestro medio” (Cabascango, 2015: cine foro). Esto demuestra que la práctica audiovisual actúa como un espejo de mediación, que encarna las actuales dinámicas culturales locales en relación al idioma, y a su vez significa una representación de su propia historicidad.

Así también, el conocimiento que se debe tener del idioma kichwa durante el proceso de producción se problematizó en el foro. Pues para una cineasta kichwa, quien se especializó en sonido en el INCINE, es importante que “en el equipo técnico, cuando existen diálogos en kichwa esté una personan que entienda y hable el idioma en la dirección de sonido, para corregir o mejorar la inteligibilidad de lo dicho” (espectadora, 2015, cine foro). Esto, nuevamente me lleva a reflexionar sobre la importancia del idioma en los procesos de articulación del equipo humano para la etapa de producción, lo que

además se vuelve un requisito necesario en la configuración de esta particular práctica audiovisual. Con ello, el idioma es un elemento que invita a los colegas del mismo campo disciplinar para que se acerquen y aprendan la segunda lengua oficial del Ecuador, el kichwa.

En tal sentido, la incorporación de lenguas indígenas en narrativas de diversos géneros clásicos cinematográficos (drama, comedia, acción, fantasía etc.), es para Castells una estrategia de resistencia cultural que posibilita la sobrevivencia y desarrollo de los diversos pueblos indígenas, ya que el cine es una “herramienta cultural para la asimilación (...) para la resistencia” (Castells, 2003: 55). Así mismo, la lengua kichwa es la expresión de una visión particular del mundo, por ejemplo, cuando el protagonista *Segundo* pide prestado dinero a su padre *José* para poder casarse con *Dolores*, *José* le habla sobre el Ranty-Ranty, término que tiene varios significados y en traducción textual sería dando-dando, pero proviene de una raíz filosófica del mundo andino que se refiere a la reciprocidad:

Mana llankankapak shamunki	(No me vienes a trabajar,
Llankankrini minki shinapash	y dices que vas a pagar
trabajando,)	
mana llankankapak shamuninki	pero cómo vas a pagar si
no vienes a trabajar)	

Tanto el idioma como el significado se corresponden con la cosmovisión del pueblo kichwa. Por ello, los diálogos en kichwa incorporados en la estructura narrativa no necesariamente son propuestos como discursos explícitos donde reflejan sus posicionamientos críticos, culturales y políticos, sino que trastocan la normalización de las lenguas dominantes oficialmente legitimadas. De ahí que, siguiendo a Walsh, la afirmación del kichwa en los films posibilitaría el intercambio y el diálogo de saberes, racionalidades, conocimientos y principios de vida culturalmente diferentes (Walsh, 2009).

4.2.3 La metáfora como una estrategia interpretativa

El tratamiento del cortometraje *Segundo*, enfatiza el humor como una estrategia para hacernos percatar del significado metafórico que tienen las imágenes, al incorporar un sacerdote que hace las veces de la autoridad espiritual y social en un entorno rural. Esto podría interpretarse como la vigente influencia que tiene la religión como institución dogmática sobre los pueblos indígenas. Es así que, en palabras de Rivera “las imágenes

me han permitido descubrir sentidos no censurados por la lengua oficial” (Rivera, 21: 2010). De ahí que el film movilizó reacciones y emociones, a partir de encontrar similitudes entre las relaciones de poder representadas con las propias experiencias vividas por los espectadores (personas de diversos pueblos y etnias). De modo que la apreciación de los espectadores supone un proceso de validación del contenido imaginado, creado y recreado de forma irónica por Cabascango.

En tal sentido, el tributo que *Segundo* debe pagar a la iglesia por casarse es una expresión metafórica de sumisión que ha sido representada con humor. Sin embargo, esta secuencia logró activar un sentido crítico en los espectadores, ya que en distintas reflexiones se cuestionó este tipo de atribuciones que ha tenido la iglesia y que aún continúa manteniendo en sus comunidades:

El cortometraje refleja lo que somos y lo que nos pasó en historia, ya que es muy cierto que la iglesia nos cobra, en el sector de Cayambe se aprovecharon de la religión para que a través de la palabra de Dios seamos más sumisos, yo por eso no me he querido bautizar, pero a mis 21 años solo por influencia de mis padres he tenido que hacerlo y pagar para hacerlo (Espectadora, 2015, cine foro).

Este relato sugiere que la recreación audiovisual se convertiría en un agente que devela la continua sumisión que sobrellevan históricamente los pueblos indígenas desde la conquista, y además pone en evidencia los tributos económicos que se debe pagar a la iglesia para cumplir con los sacramentos del cristianismo, como el matrimonio y el bautismo. En tal sentido, el argumento narrativo condensa en particulares escenas las asimétricas relaciones de dominación y subordinación, tal como la evangelización enraizada en el pasado colonial. Así también, el comentario además de hacer evidente la continuidad de este tipo de prácticas coloniales, reconoce la verosimilitud con que el realizador kichwa interpretó y representó esta situación, pese a que el género narrativo empleado es la comedia.

Cabascango hace uso de la comedia como género narrativo como una forma estratégica para crear, imaginar y proyectar sus propias representaciones de manera amigable con diversos espectadores. Esto correspondería, siguiendo a Pratt, a representaciones auto-etnográficas que se apropian de los recursos y lenguajes del colonizador y las mezclan con sus propios códigos culturales, dado que están dirigidos tanto a espectadores blanco-mestizos como a espectadores del propio grupo social del realizador (2010: 36). El contenido reflexivo del film no se presenta como un panfleto

direccionado, sino que posibilita una entrada a las sensibilidades y consciencias de los sujetos procedentes de diversas matrices culturales. Esta perspectiva se hace evidente en el siguiente comentario que surgió en el cine foro:

Me gustó mucho el humor que tienen algunas escenas del cortometraje porque veo que el humor es un desafío dentro de las producciones audiovisuales de los pueblos y nacionalidades; desde que me he interesado en ver sus formas de contar historias he visto más documentales que le apuestan a la denuncia social o reflejan la riqueza cultural, pero la risa y la alegría, el hacernos reír de nosotros y de ustedes mismos, me parece que expresa mucho de su generosidad (Espectador, 2015, cine foro).

Además de constituirse como un puente para el intercambio de perspectivas interpretativas, el contenido audiovisual posibilitaría activar procesos de memorización de experiencias individuales y colectivas; siguiendo a Carmen Guarini (2010) lo visible puede transformarse en un camino hacia lo no-visible. Esto significa que al recrear problemáticas concretas, como el tema del embarazo fuera del matrimonio, que si bien es el punto de giro de la historia, el relato audiovisual no ahonda la complejidad de dicha situación, sino que narra con humor las dificultades que tiene *Segundo* por conseguir dinero para poder casarse con *Dolores*. Sin embargo, al hacer visible dicha temática se convierte en un detonante que extiende la discusión a *marcas* individuales o familiares, que justamente emergen de aquella representación.

El sentido del humor puede ayudar a la construcción de cómo nos queremos mostrar. En la comunidad hay anécdotas que tal vez no hay en la ciudad, como en la ciudad hay anécdotas que no hay en el campo, cuando hablo con mi abuelita de mi mamá me cuentan anécdotas de su embarazo que para mí son muy graciosas, pero para mi abuelita fueron muy dolorosas en su tiempo. Así también cuando se reúnen con mis tíos y empiezan a contar experiencias que para ellos fueron fuertes, ahora ellos pueden hablar y reírse de ello (Espectador, 2015, cine foro).

Así, las representaciones activan procesos de construcción de memoria, a partir de la producción de imágenes visuales que desbordan su valor material a significados no-visibles que forman parte de las historias no contadas, olvidadas y muchas veces negadas (Guarini, 2010). Es decir, a través de representaciones auto-etnográficas que recrean con humor condiciones y situaciones complejas de una realidad concreta, se constituye un proceso de resignificación sentimental y emocional, que solo a través del tiempo vuelve a re-existir y coexistir con nuevos significados a partir de la reflexión, creación y puesta en escena. En definitiva, el valor de este cortometraje consiste en su capacidad para dar

continuidad testimonial de una identidad individual y colectiva, y a su vez reafirma el particular punto de vista y lugar de enunciación del kichwa otavalo.

Finalmente, el argumento narrativo evidencia una permanente negociación entre la imaginación y creación del autor con la recreación de una realidad histórica que habita con el tiempo en la memoria individual y colectiva del pueblo kichwa otavalo. A esto se atraviesa el sentido de identidad étnica que busca visibilizar y dar continuidad a historias particulares que se gestan dentro de su matriz cultural en diálogo con otros circuitos culturales. De ahí que se reconoce este enfoque en la siguiente reflexión:

Nosotros, cada uno tiene miradas distintas alineadas a cada uno de nuestros pueblos con los cuales estamos produciendo ficción, es decir cada uno desarrolla algo que da identidad personal y colectiva a lo que se está diciendo-haciendo. Me parece que intentamos contar una historia a través del audiovisual que nos refleje como seres continuos que no tienen un principio o un final, porque así son nuestras vivencias (Espectadora, 2015, cine foro).

Son cíclicas las vivencias, no hay principios ni finales cerrados. Así presenta y representa Diego Cabascango una historia que relata un momento complejo de *Segundo*, y nos deja con la incertidumbre de las consecuencias que vendrían después de develar los diversos intereses articulados en aquel espacio-tiempo. Pues, al ser reflejo de una situación cercana de múltiples acciones, y a su vez percepciones, nos invita a imaginar, proyectar y dar continuidad a las cosmovivencias de nosotros los kichwa otavalo.

4.3 Cortometraje: Yachak

Título	Yachak
Autor	Humberto Morales
Año	2011
Duración	19 min
Sinopsis	Yachak es un viejo ermitaño que practica el shamanismo como parte de un estado natural de existencia. Al enterarse que su única hija fue asesinada, inevitables se vuelven sus reacciones. Nadie podrá controlar el poder místico que maneja. Justos pagarán por protectores, y a pesar de que la verdad es revelada a Yachak mediante sus visiones, éste no permitirá que su corazón improvise, vengará hasta al último culpable de la muerte de María, su hija.

4.3.1 Narrar historias: apropiación, combinación y negociación inter-cultural.

Yachak (2011), escrita y dirigida por Humberto Morales, es el único cortometraje que hace una adaptación a la época de las haciendas. Sin embargo, en este relato no encontramos la personificación del sujeto indígena con una actitud de pasividad o

victimización, al contrario se despliega visualmente su agencia y sus poderes místicos, como una estrategia argumentativa que le posibilita al autor profundizar las referencias locales, prácticas y conceptos que son parte de su matriz cultural.

Es así como este cortometraje de 19 minutos de duración, producto de un ejercicio de fin de semestre de Humberto Morales y realizado con un equipo técnico conformado entre sus compañeros de la universidad y miembros del laboratorio Runacinema, en el cual yo también colaboré, basa su estructura en la tragedia como género narrativo. El cortometraje reconstruye desde su inicio la ambientación y relaciones sociales del tiempo de la hacienda, en el cual habitaban los patrones como terratenientes y los indígenas como trabajadores de las tierras. De ahí que, esta marca estilística se presenta como “una herramienta fundamental para el análisis tanto de fenómenos sociales como de la *percepción* que determinados individuos o colectivos sociales tienen” (Grau, 2005: 07)

El cortometraje *Yachak* arranca con una escena en la que sitúa a los personajes *Rumi* y *Lora* en un conflicto que gira alrededor de las pasiones humanas y las diferencias culturales. La siguiente secuencia irrumpe con la imagen del *Tayta Shirico* (*Yachak*), interpretado por un actor profesional mestizo, quien está lamentando la muerte de su única hija *María*, esposa de *Rumi*, y haciendo énfasis especial en el dolor y furia de su personaje. Seguidamente aparece *Shirico* junto al árbol del lechero, lugar sagrado, donde a través del fuego, misteriosamente se pone en contacto con el espíritu de *María* para saber quién fue el culpable de su muerte, y así, emprender acciones para hacer justicia por sus propios medios, desembocando esto en una tragedia generalizada. De acuerdo con esta interpretación, el trasfondo de la historia mantiene una estructura y formato cinematográfico basado en la forma de la antigua tragedia griega.

Esta forma de contar ha sido producto del aprendizaje académico del autor, como lo comentó en una entrevista: “en la universidad te guían para poder contar una historia, y la estructura clásica es un camino, pero uno ve cómo hacer este viaje. Si llevas e incorporas tus cosas o te encuentras con otras. Vez que casi siempre, retornas con tus propias historias” (Morales, 2015, entrevista). A través de lo expuesto por Morales, se reconoce que la decisión de incorporar en un tipo de estructura narrativa clásica, historias locales, es una estrategia de apropiación consciente para visualizar y construir un producto audiovisual que mantiene coherencia en el encadenamiento de las secuencias, y a su vez, verosimilitud con la historia de su propia cultura kichwa otavalo.

Por lo tanto, al hacer uso de la tragedia como género narrativo, la construcción del argumento central, con el cual se asocia el poder místico del Yachak, está configurada desde la técnica de elipsis como retórica que permite el anclaje con el misticismo andino. Se trataría de la “capacidad de organizar la sociedad a nuestra imagen y semejanza, de armar un tejido intercultural duradero y un conjunto de normas de convivencia legítimas y estables” (Rivera, 2010: 71). Este intercambio simbólico entre la estética de la elipsis con la ritualidad kichwa, lo podemos reconocer a partir de las secuencias en que *Shirico* observa el pasado a través de un fuego ardiente con la intención de indagar las situaciones que desembocaron en la muerte de su hija *María*.

De ahí que, la constante repetición del ritual me lleva a problematizar las convenciones sociales alrededor de la imagen de un Yachak, pues esta representación de *Shirico*, en tanto sus gestos, poses y poderes componen un conjunto de normas legibles que el autor usa intencionalmente para dilucidar una imagen de un sujeto indígena que ha logrado alcanzar una sabiduría distinta a la racionalidad occidental. Por lo cual, la imagen de *Shirico* estaría operando como un ícono clave que permite su identificación como Yachak a través de su diferenciación. De este modo, la representación de la imagen de un Yachak adquiere un significado alineado al pensamiento mágico-mítico, como estrategia de diferenciación del pensamiento racional-ilustrado.



Fig. 1. Fotograma 16 mm (Morales, Yachak, 2011: 2:02)

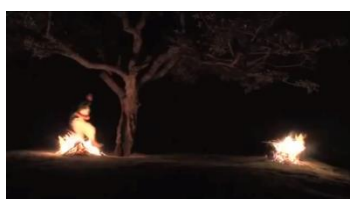


Fig. 2. Fotograma 16 mm (Morales, Yachak, 2011: 3:18)



Fig.3. Fotograma 16 mm (Morales, Yachak, 2011: 11:20)

De esta manera, entran al análisis los conceptos problematizados por Belting (2002) “medio-imagen-cuerpo”, puesto que la imagen elaborada de un Yachak circunscripto en la representación cinematográfica asigna la presencia de un cuerpo que surge de un modelo específico de pensamiento. Es decir, el actor encarna por medio del gesto y un tipo de vestimenta la imagen de un Yachak, y con ello ese cuerpo agencia un ser social en los espectadores. Para Belting, “[e]l cuerpo es en sí mismo una imagen desde antes de ser imitado en imágenes”. (Belting, 2002: 112).

Aquí se genera una negociación interesante, dado que dentro de una narrativa clásica, se incorpora una historia local encarnada por personajes de la misma población

kichwa. La producción de la imagen de los personajes Rumi y María, presentes en la figura 1., e interpretados por sujetos indígenas, tuvo como resultado la autorrepresentación visual, a través de la participación protagónica de sus propios cuerpos, y además el de asumir sus propios personajes, como es el caso del Yachak. Esto adquiere una doble intervención política, ya que la *proyección* de la identidad de un sujeto kichwa está imaginada y corporizada conscientemente por ellos mismos.

Este tipo de representaciones se diferencia de otras imágenes de lo indígena que han sido construidas en base a prácticas coloniales, donde por lo general el cuerpo del indígena está asociado a su rol de subordinado, vinculando su constitución física a la condición de dominado, sumiso y sin agencia social. Esta historia, en cambio, permite que la *fantasía* sea provocada por medio de la intervención repetitiva de gestos y ritos “performáticos” (Butler, 2002) de los cuerpos, que lejos de una representación tal cual de la realidad, es una estrategia creativa que constituye a los sujetos indígenas con conocimientos y corporeidades propias de la realidad cultural de aquella época recreada.

En el film *Yachak* se trata de colocar en el cuerpo de Shirico una sensibilidad y fuerza espiritual que sobrepasa los esquemas o adaptaciones de diversidad cultural que el discurso indigenista produjo en relación a los sujetos indígenas, creando un imaginario, que en palabras de Christian León sería “un ser sin cultura ni capacidad de defenderse por sí mismo” (León, 2010: 44). La discontinuidad con ese tipo de representaciones vinculados al poder y dominación sobre los cuerpos indígenas, ha sido transformada por la idealización de Humberto Morales, quien confiere de identidad a este personaje a través de citar las prácticas y actitudes de un Yachak que justamente precede al de la representación.

Con este tipo de imagen del sujeto – indígena kichwa, Yachak, padre – se muestra un personaje consciente, inserto en una dinámica social de confusión, lo cual motiva a que emprenda acciones para hacer justicia por sus propios medios. El temperamento reflexivo y fuerte del personaje se asocia con la personalidad mística de un Yachak; de manera que la evolución psicológica del personaje presente en los ritos que se muestran en los fotogramas: 1.- limpia en la cascada, 2.- ceremonia en lugar sagrado el lechero, y 3.- preparación de medicina con plantas naturales, actúa como acción vinculante a las convenciones de este personaje dentro de la cultura kichwa, puesto que siguiendo a Butler

“primero hay un discurso que lo precede y que lo habilita, un discurso que forma en el lenguaje la trayectoria obligada de su voluntad” (Butler, 2002: 317).

4.3.2 El idioma como símbolo de historicidad e identificación cultural

Además de la combinación entre el uso de la tragedia como género narrativo y el tratamiento conceptual que se expresa en los personajes dentro de la trama del film *Yachak*, en los diálogos se incorpora otro ícono clave de la matriz cultural kichwa, el idioma. En las distintas secuencias en donde interactúan sujetos indígenas, las conversaciones de los personajes se desarrollan en idioma kichwa; ésta ha sido una persistente estrategia que Morales utiliza en sus cortometrajes “como una invitación para propiciar la continuidad del idioma kichwa y para evidenciar la riqueza de la diferencia cultural” (Morales, 2015, entrevista).

El concepto de “invitación” al que se refiere Morales considero que actúa como una posibilidad de intercambio, preservación y consumación del kichwa como idioma oficial de relación intercultural reconocido en la Constitución. En tal sentido, la intervención que hacen los diálogos en kichwa, producto del posicionamiento crítico y creativo de Morales, se presenta como una apertura para la reflexión de los espectadores locales y externos sobre el grado de conocimiento y dominio fluido del idioma que tenemos los propios otavaleños, y el grado de aceptación, tolerancia y acercamiento que pueden tener los distintos pueblos.

En *Yachak*, la construcción de la imagen de los sujetos kichwas está relacionada directamente con los enunciados realizados en su propio idioma, lo que en palabras de Carreño opera como “símbolos importantes de la identidad colectiva y a través de ellos se manifiestan las posiciones adoptadas respecto de la diferencia cultural” (Carreño, 2005: 135). Este hecho se reconoce cuando los personajes indígenas hablan entre ellos en kichwa; sin embargo, en las secuencias cuando Rumi, María, Luz y Shirico interactúan con personajes blanco mestizos, como Lora y Salvador (patrones de la hacienda), predominan los diálogos en español, lo cual evidencia la jerarquía y superioridad de la matriz cultural occidental por sobre las otras culturas.

Estos contrastes en los diálogos realizados entre kichwas con kichwas y kichwas con mestizos presentes en las distintas escenas del cortometraje, se convierten en referencias particulares que me permitieron repensar la construcción de los vínculos entre

la especificidad étnica, zona de contactos y los sistemas de dominación asociados a la hegemonía blanco-mestiza dentro del contexto en el que se desarrolla la trama. Con esto quiero decir que el idioma en yuxtaposición con otros elementos como el cuerpo, el habitus, la vestimenta, los gestos, etc., a más de ser símbolos de autorepresentación, operan como características de tipificación, clasificación y diferenciación étnica, cultural y de clase.

El argumento central del film *Yachak* reconstruye una zona de contacto, entendida como “lugares en los que confluyen o entran en comunicación culturas que han seguido históricamente trayectorias separadas y establece una sociedad, con frecuencia en el contexto de una relación de colonialismo” (Pratt, 1996: 2). Sin embargo, con la incorporación del idioma kichwa a lo largo de las secuencias en las que Rumi, Shirico y Luz interactúan, no sólo se refleja una especificidad étnica o diferencia cultural, sino que con su sola pronunciación se adjudica en los personajes indígenas un sentido de historicidad dentro del relato audiovisual. De esta manera, el hablar en lengua kichwa funciona como un sistema discursivo que tiene efectos políticos, pues afirma la presencia histórica de la diversidad de pueblos y nacionalidades con sus propios conocimientos ancestrales, que han sido cultivados y transmitidos internamente entre las distintas generaciones.

Asimismo, en las secuencias que muestran las relaciones inmediatas entre los patrones y los sirvientes, se adjudica a los personajes indígenas la capacidad de convivencia e intercambio mediante una consciencia bilingüe gestada por su condición social de subordinación dentro de las haciendas serranas. Este ícono clave representa la asimilación y apropiación del español por parte de los sujetos indígenas, como una acción natural que posibilita el entendimiento y negociación entre los dos grupos sociales. Sin embargo, y al mismo tiempo, devela un fenómeno histórico marcado por esquemas coloniales que abogaron para que las poblaciones indígenas abandonen sus idolatrías, ritualidades y lengua.

No obstante, pese a las complejas relaciones de sometimiento en que estaban inmersos los sujetos indígenas, derivadas de las jerarquías político-económicas que determinaron su rol como sirvientes dentro de la hacienda, el argumento narrativo construido por Morales no profundiza las difíciles condiciones de vida de los indígenas, sino que, a partir de un encadenamiento de elementos simbólicos como el idioma, la

limpia de purificación, el ritual de conexión entre vivos y muertos, la hechicería y la magia, dinamiza las relaciones entre los personajes que interactúan en el cortometraje, cambiando así los roles entre quienes dominan y quienes son subordinados. Como lo señala Andrés Guerrero (1991), en el tiempo de la hacienda las comunidades indígenas, al reproducir constantemente un tejido social a partir de cohesiones simbólicas, alcanzaron una eficaz capacidad de control sobre sus rituales y celebridades en donde el hacendado era muchas veces quien acataba esas normas.

4.3.3 La metáfora como una estrategia interpretativa

El tratamiento del cortometraje Yachak se destaca por la combinación entre lo “real” y lo “fantástico”, que según lo auto-denominado por Morales es una narrativa cercana al “misticismo andino”. Estos elementos discursivos presentes en el relato audiovisual se reconocen a través de la distintas secuencias en que se emplean metáforas “que explican el significado de algo por comparación con lo diferente” (García Canclini, 2001:52). Es decir, en la narrativa se presentan flujos de información a modo de metáforas que movilizan no sólo la reflexión interna, sino que sutilmente inciden en la toma de conciencia colectiva, como una estrategia de subversión a la historia oficial.

De ahí que, en la representación distintiva de los diversos personajes: patrones y sirvientes, mestizos y kichwas, se refleja el sistema feudal de hacienda que se mantuvo vigente hasta buena parte del período republicano; sin embargo, el autor hace un espacial énfasis en recrear la ritualidad mágico-mítica relacionada con la cosmovisión andina. Se logra, entonces, reconfigurar la construcción de la imagen del sujeto indígena con capacidad de activar acciones que transforman las jerarquías sociales, a partir de sus propios conocimientos y prácticas rituales que autoafirman la constitución de sus identidades y aportan con “figuras nuevas al patrimonio simbólico universal” (Escobar, 2013: 7).

La “metaforización”, a la que alude Morales, es la alteración y el cambio en la identificación de roles que cumplen los personajes en la historia. Esto se expresa en las secuencias finales, tanto en la imagen como en los diálogos, cuando en escenas continuas se visualiza a Lora despertarse junto al cadáver de su esposo Salvador. Enseguida, sale de su habitación y encuentra al filo de su puerta parásitos muertos sobre una fotografía de Salvador, creándose la sensación de que su muerte es consecuencia de una brujería.

Inmediatamente Lora corre hacia la casa de Shirico y, en una secuencia larga, se observa a Shirico en un cuarto oscuro afligido frente a una vela y un cuchillo, como si hubiese estado esperando con anterioridad la llegada de Lora. En ese momento entablan un diálogo, en el que Shirico entiende el español pero tiene dificultad en pronunciarlo.

- Lora: Usted, qué le hizo a mi marido.
- Shirico: Como usted dice, era justu y necesari, deben pagar por la muerte de mi hija
- Lora: Oiga, yo solo quiero que me dejen en paz
- Shirico: Wañuy (Muere)

Considero que este diálogo sugiere varias interpretaciones, y me posibilita develar la descomposición de los referentes personificados en la trama, dado que Lora se dirige a Shirico en español con una expresión desafiante. Shirico por su parte, con actitud irónica le responde de forma amenazante con una frase en español mal pronunciada, lo cual influye en el cambio de conducta de Lora. Sin embargo, el juego de roles que plantea Morales ocurre cuando Shirico es quien ordena a Lora con una palabra en kichwa (Wañuy), y ella, en contra de su voluntad obedece. Es a partir de esta expresión y la intervención de una fuerza externa que se hace visible la recomposición de las relaciones de poder.

Si igualmente interpretamos las imágenes representadas en las escenas continuas, vemos cómo Morales evita caer en estereotipos de afinidad étnica. Me decía Morales que la personalidad con que se construyó al personaje de Shirico gira principalmente en torno a la búsqueda por “hacer justicia, pero como todo padre cegado por el dolor de la muerte de un hijo, puede equivocarse” (Morales, 2015, entrevista). De ahí que, vemos en el fotograma 4, como Shirico alcanza a descifrar las situaciones a través de las revelaciones que expresa el fuego. En el fotograma 5, vemos en imágenes en blanco y negro a Rumi colocando veneno en la comida de Salvador, que por equivocación es consumido por María. En el fotograma 6, regresamos a un primer plano de Shirico, para volver a reconocer en su rostro el dolor y la rabia que tiene hacia quien es el verdadero culpable de la muerte de su hija, Rumi.



Fig. 4. Fotograma 16 mm
(Morales, Yachak, 2011:15:45)



Fig. 5. Fotograma 16 mm
(Morales, Yachak, 2011: 15:56)



Fig. 6. Fotograma 16 mm
(Morales, Yachak, 2011: 17:00)

Rumi: Shirico. ¿Por qué le mataste? ¡Fue mi culpa, mi culpa! Ella no
tiene nada que ver
Shirico: A veces las pasiones, confunden nuestro corazón
Rumi: No quería que muriera María. Discúlpame Tayta
Shirico: Te voy a dar algo, para que no te enfermes de la pena

Esta divergencia respecto a la identidad de Shirico en estas secuencias, se define por dos aspectos contradictorios como resultado de las distintas acciones; por un lado, Shirico es un brujo desde la mirada del mundo occidental, o bien un asesino en serie; por otro lado, Shirico hace visible la coexistencia de saberes múltiples como contraste al modelo de pensamiento universal proclamado por el paradigma occidental. Es así como estos enunciados audiovisuales nos permiten repensar las dificultades de las relaciones interculturales, donde los conocimientos, si bien están interconectados o fraccionados, son los que ordenan las diferencias culturales sin suprimirlas.

Esta recreación de aspectos reales, irreales o fantásticos en la secuencia, además actúa como una metáfora que da cuenta de las reconfiguraciones de los imaginarios que se van produciendo en las estructuras sociales, pues el relato trasciende las asimetrías estereotipadas, para admitir una heterogeneidad de sujetos indígenas que igualmente sienten deseo, sufrimiento, angustia, venganza, y que a su vez pueden tener la razón o equivocarse drásticamente. Asimismo, nos presenta a sujetos indígenas inmersos dentro de flujos de interactividad, intercambio y movilidad cultural, lo cual demuestra su capacidad de sobrellevar y sobrevivir en determinados momentos históricos, participando no con una misma intensidad en distintas matrices culturales.

4.4 Lo que evocan las imágenes

Los dos cortometrajes son valorados en su forma y su función, por su composición y por distintas corrientes de pensamiento, que se entrecruzan mediadas a la vez por disputas y convivencia entre diferentes. En tal sentido, los regímenes de valoración de estos cortometrajes los interpelamos a partir de las situaciones e interpretaciones que

provocaron las imágenes en los productores y realizadores audiovisuales de diversos pueblos y nacionalidades quienes apreciaron y comentaron con discursos críticos los filmes durante el cine foro. Así, se amplía el análisis del significado esteticista de las representaciones, e indagamos la vida social que adquieren los films dentro de un espacio y discurso específicos. Es decir, al prestar atención a “las mediaciones sociales indica que el objeto artístico no posee una naturaleza intrínseca fuera del contexto relacional que le da lugar” (Martínez, 2012. 177).

De ahí que los relatos y argumentos que surgieron a partir de estas dos narraciones visuales, revelaron la cercanía que tiene el modo de producción y el contenido representacional con la matriz cultural en la que están engarzados. Las narrativas argumentativas pasaron por diversas consideraciones, entre las cuales se destacan: la proyección de identidades e ideales que se establecen a partir de la recreación de la imagen de los sujetos indígenas, una visión renovada de la trayectoria histórica del país – teniendo como protagonistas a los pueblos indígenas pese a su posición de subordinados en la estructura social –, y la construcción de una estrategia estética que seduce y moviliza sentidos en los espectadores.

Además, estos productos audiovisuales proyectan una imagen del sujeto otavaleño socialmente reconocible y familiar para diversas miradas. Siguiendo a MacDougall, los films “transmiten rasgos mucho menos diversos y más fácilmente reconocibles de la apariencia y de la sociabilidad humanas” (MacDougall, traducido por Espinosa, 2009: 50). Por ello, los espectadores encontraron en las imágenes una particular identidad cultural a partir de la identificación de rasgos físicos y psicológicos de los personajes, así como de lugares y situaciones comunes que si bien no son similares para todo el grupo étnico, logran comunicar rasgos externos y sentidos conductuales, los cuales reflejan relaciones sociales específicas.

En tal sentido, las interpretaciones de los rasgos significativos de las representaciones fílmicas permitieron una reflexión conjunta en torno a la perspectiva con la cual se enlazan los personajes con sus propios contextos culturales. Es decir, los personajes representan o encarnan un grupo de personas que conforman un cuerpo más grande – nacionalidad kichwa, pueblo otavalo –. Esto lo puso en consideración el director del Festival de cine comunitario “La Imagen de los Pueblos”, al compartir sus

apreciaciones sobre las posibilidades que brinda el campo cinematográfico para inscribir en las imágenes referentes de identificación étnico-cultural;

Me parece que Yachak hace un aporte valioso al campo del cine, porque desde ahí podemos contar muchas historias, y estar o no de acuerdo con su contenido. Esta historia me parece que nos identifica porque está presente el idioma, los trajes; está también representado el tema de las haciendas que es parte de la historia del Ecuador. Esta es una narrativa bien cercana para los pueblos indígenas; sin embargo, varias personas pueden o no estar de acuerdo con la historia, porque se podría interpretar que el Yachak termina siendo un asesino. Pero la historia puede también ser esa, no solo verle al Yachak de forma romántica que limpia con un huevo o con el cuy, sino que el cine nos permite contar otras historias, con formas más fantásticas de narrar. (Espectador, 2015, cine foro).

Aun cuando el espectador reconoce en la narrativa distintos códigos visibles que forman parte de las vivencias y de la memoria histórica de los kichwas y de otros pueblos indígenas en el contexto ecuatoriano, hace un especial énfasis en la importancia que tiene la producción de imágenes desde el campo cinematográfico. De modo que el protagonismo en la creación, recreación e imaginación de discursos visuales juega un rol determinante en la materialización de un imaginario social. Por lo tanto, su reflexión se enmarca en la importancia del uso autosuficiente de las tecnologías de producción de imágenes, para incidir en la persuasión de los estereotipos que han implementado un sentido distorsionado sobre su identidad.

Con este relato, reconocemos también que la práctica audiovisual hace posible el despliegue creativo de un tipo de mirada vinculada a un pensamiento y conocimiento particulares en interconexión con otros conocimientos y miradas, logrando así comunicar la existencia de un personaje Yachak, a través de la representación de gestos, actitudes, afectividades y prácticas reconocibles, estables y diferenciadas por la manera como se afronta la producción. Por lo tanto, al ser Humberto Morales quien promueve la producción de la imagen de una Yachak, siguiendo a MacDougall, las imágenes pueden describir “un mundo en el cual lo físico, lo social y lo estético están íntimamente entrelazados, en el cual los aspectos performáticos de la interacción social están presentes” (MacDougall, traducido por Espinosa, 2009: 70).

Asimismo, una comunicadora y realizadora audiovisual del pueblo Kitu Kara considera que para interpretar el contenido significativo de la representación, influye el lugar desde donde el realizador da forma a su enunciado audiovisual. En sus argumentos subraya los riesgos, ventajas y peligros de una representación recreada casa adentro, que

a su vez puede comprometer e idealizar la imagen que encarna a un personaje importante de la comunidad. Sin embargo, más allá de la autenticidad o no del referente, la espectadora destaca del relato audiovisual la dimensión emocional con la que el personaje encarna una experiencia:

El cortometraje, yo lo he valorado desde la historia, y me parece que logra reflejar que en los pueblos indígenas también existe esa desestabilidad emocional, de que no sólo somos buenos. Porque a veces pasa que nos contamos sólo buenos o sólo víctimas. Me parece que ahí se rescata en cuanto a la historia eso de mostrar una realidad de nosotros y qué bueno que sea contada por nosotros mismos, porque capaz que esa misma historia contada desde mestizos, nos iba a caer mal porque nos están haciendo quedar mal. Me parece que la representación de un Yachak, que para nosotros es una entidad prácticamente perfecta, en este caso evidencia un carácter dual de lo bueno y lo malo en un mismo ser Runa (Espectadora, 2015, cine foro).

En este relato, la espectadora se ubica desde un lugar similar de procedencia que el realizador, para hacer una distinción entre una cierta autonomía sobre la práctica audiovisual y las representaciones que surgen desde una mirada foránea. Ella sugiere la posibilidad de interpretar los textos visuales como poseedores de características personales, históricas y políticas, lo que nos lleva a reflexionar sobre las políticas de representación desde la capacidad de acción que evocan las imágenes al ser interpretadas. De ahí que, las apreciaciones entre el adentro y el afuera en la producción e interpretación de las imágenes pueden generar mayor afinidad con las experiencias encarnadas por el personaje Yachak.

Si bien estos comentarios permiten encontrar vínculos entre el modo de producción de las imágenes, el modo de representación y el modo de interpretarlas, también demuestran la importancia de la mirada como un proceso en el cual los tres elementos están inseparablemente fusionados. Lo que aparece en la imagen cobra una relación significativa en el espectador a partir de que las mira y relaciona con las acciones e intereses del realizador. Es decir, dentro del contenido representacional se “pueden reflejar intereses políticos y son parte integral de un sistema particular de conocimiento, afectando lo que se sabe y el modo en que es interpretado y entendido por otros” (Sel, 2004: 488).

Si la práctica audiovisual efectivamente va configurando un tipo de conocimiento particular, también tiene como derivación la composición de un lenguaje estético propio, que se inscribe dentro de eficaces presupuestos filosóficos y culturales del pueblo Kichwa

Otavallo. Sin embargo, está claro que se debe a una apropiación de lenguajes estéticos más dominantes y de un uso apropiado de las herramientas tecnológicas de producción cinematográfica, lo que incide en los tratamientos narrativos que buscan transmitir las experiencias sociales con rasgos expresivos y sugerentes de su entorno. Diego Cabascango, miembro del equipo técnico de producción de *Yachak*, sugiere que;

La primera vez que vi el primer corte del cortometraje *Yachak* me quedé impactado porque es uno de los primeros cortos realizados por indígenas que intenta proponer una estética visual. Encontré su aporte en la incorporación del misticismo andino en la personificación del protagonista *Yachak*. El mismo hecho de que el personaje *Yachak* pueda ver en el espíritu del fuego la energía de otras personas y para ello técnicamente se utilice el *flashback* se logra construir planos estéticamente bien logrados, que en parte obedecen a una estructura narrativa que hace entendible la historia (Cabascango, 2015, cine foro).

Al tiempo que Cabascango reconoce la incorporación del espíritu del fuego como un elemento del contenido representacional de la cosmovisión del pueblo kichwa, también lo ve dentro de la estructura narrativa como un filtro continuo de transición o *flashback*, lo cual posibilita ser entendido por el espectador. Morales, en este sentido, se apropia y negocia las estructuras clásicas del cine occidental con las vertientes conceptuales de la filosofía local. Es así como en el cortometraje *Yachak*, el espíritu del fuego es entendido desde el pensamiento andino, que en palabras de Ariruma Kowii se caracteriza porque “los sujetos animados e inanimados no son vistos como objetos, sino como sujetos que cumplen roles que se complementan con el de las personas” (Kowii, 2005: 3).

En tal sentido, la visión que prevalece en las imágenes nos sitúa en relación con procesos de autorepresentación, desplegando negociaciones e intercambios entre conocimientos y sabidurías del pueblo kichwa y los sistemas y estructuras narrativas predominantes y legitimadas en el campo de cine. De esta manera, los realizadores kichwas promueven acciones alternativas en la producción audiovisual, que interpelan lo subalterno con proyectos que enlazan su sentido crítico con su imaginación. A esto podemos sumar la creación de su propia imagen mediada por elecciones estéticas como perspectiva, ángulo, encuadre con las cuales se busca crear identidades diferenciadas.

Finalmente, el aporte de un docente, investigador y crítico en temas de visualidad, comunicación y arte, define este tipo de prácticas audiovisuales y su resultado como una creación de representaciones interculturales:

De entrada, lo que me parece interesante es que hay una especie de fusión de narrativas, de géneros, por ejemplo suspenso, con una serie de mitos y de valores que vienen de la cultura kichwa. Me parece que es como apropiarse de otras formas de narrar otras culturas pero combinarlas con relatos propios de la cultura kichwa. Me parece fascinante esta posibilidad de generar narrativas interculturales, apropiarse de otras narrativas para hacerlo propio (Docente, 2015, cine foro).

4.5 Conclusiones: La imaginación, creación y recreación en las narrativas audiovisuales de realizadores kichwa otavalo

Los cortometrajes en formato ficción imaginados, creados, y autogestionados por otavaleños, se caracterizan por conjugar algunos elementos significativos que se yuxtaponen a fin de presentarse en imágenes que surgen de la relación entre las propias experiencias culturales y aquellas de participación en el campo específico de producción audiovisual. De ahí que las propiedades que encarnan las imágenes están articuladas por múltiples valores e intereses que se extienden desde expresiones lingüísticas en kichwa hasta comportamientos y acciones performáticos que posibilitan el entendimiento y reconocimiento de los espectadores.

Respecto a la construcción de los argumentos narrativos, se ha demostrado cómo en diversos estilos y géneros cinematográficos clásicos, se han incorporado un repertorio simbólico y filosófico de lo kichwa, cuyas expresiones son potencialmente significativas. Esta articulación entre el formato y el contenido basada en apropiaciones y maniobras que ponen en diálogo distintos conocimientos, ha conformado un tipo de relato audiovisual que refleja de forma combinada tanto líneas de pensamiento como gestualidades y ritualidades. Así, en los argumentos narrativos se devela el posicionamiento político del autor sobre determinadas situaciones, puesto que muchas de las imágenes y discursos reivindican las identidades representadas de forma distorsionada, y a su vez, constituyen su propia diferenciación.

Es así como en estas narrativas audiovisuales, la construcción de la imagen nos aproxima a los aspectos experienciales de los kichwa otavalo, evidenciando características compartidas entre el grupo, como el idioma, lo performativo, la vestimenta, entre otros elementos que hacen identificable su lugar de pertenencia, y a la vez los diferencian de otros pueblos indígenas. En tal sentido, el integrar la lengua kichwa en los diálogos tiene implicaciones sociales al momento de identificar códigos lingüísticos

específicos de los otavalos, y adquiere un valor reivindicativo al ser una estrategia consciente para la sobrevivencia de su identidad, que apela por una autonomía para describir y nombrar el mundo.

De esta manera, la imagen de lo kichwa representada en relatos audiovisuales adquiere un carácter necesariamente verosímil con los comportamientos descubiertos y asimilados por los individuos al interior de una matriz cultural específica. Sin embargo, este volver a presentar *nuestras prácticas culturales* no es dado de forma azarosa ni inocente, sino que corresponde a un posicionamiento crítico frente a representaciones estereotipadas, y responde creativamente a un conjunto de supuestos, percepciones e idealizaciones que buscan el entendimiento intercultural.

En este sentido, al recrear experiencias individuales y colectivas de los otavaleños, los relatos audiovisuales contribuyen a recuperar la memoria histórica y significativa de prácticas sociales, costumbres tradicionales y perspectivas filosóficas que facultan la toma de conciencia tanto a los realizadores como a los espectadores. Esto se ve reflejado en cómo las interpretaciones de las historias contadas en imágenes y sonidos pueden hacer perceptibles situaciones históricas y contemporáneas que movilizan emociones reales, mediadas por la mirada. Es decir, estas narrativas audiovisuales revelan un tipo de visión, pensamiento y sentimiento que no necesariamente se ven reflejado en fuentes materiales visibles, sino que de ellas se desprenden experiencias sociales de un tejido cultural particular.

Finalmente, la interpretación y valoración de las imágenes también depende de las experiencias compartidas en relación con los contenidos que se hacen perceptibles en los argumentos narrativos. Esto supone que la experiencia social influye tanto en la construcción de la imagen de lo kichwa, como también en la forma de comprender y percibir lo que se mira. De ahí que las imágenes movilizan transformaciones en las subjetividades y en las acciones individuales y colectivas frente a lo representado, dado que la imagen agencia procesos de intercambio e interrelación entre las audiencias; entre personas pertenecientes al mismo grupo representado y personas de otros universos culturales, estableciendo así una consciencia compartida.



Durante el rodaje del cortometraje “Yachak”

Humberto Morales (Otavalo 2011)

Foto: Humberto Morales.

CAPÍTULO V

CONCLUSIONES

El transitar por una práctica audiovisual autogestionada, implicó aproximarse a las lógicas de integración, articulación y producción de un grupo de realizadores kichwa otavalos, quienes actualmente se están imaginando a sí mismos mediante un re-aprendizaje de su propia particularidad cultural. Este desafío, permite pensar que la constitución de la imagen de lo kichwa mantiene una convergencia entre los modos de producción y los modos de representación, que de forma coyuntural autorepresentan una serie de valores, códigos y principios filosóficos propios, en diálogo con otros sistemas culturales. En tal sentido, al identificar al grupo de realizadores se pudo comprender que la construcción de sus argumentos narrativos surge del aporte de sus experiencias culturales y de la autosuficiencia en el uso de tecnologías de representación, haciendo visible de forma creativa, la continuidad histórica de su identidad étnico-cultural.

De la misma manera en que esta práctica audiovisual tiene un carácter alter-nativo, organizado a partir de alianzas colaborativas entre kichwas y no kichwas, las narrativas son producto de la combinación entre formatos y géneros clásicos del campo cinematográfico e imágenes que provienen de la matriz cultural kichwa. Es así que la imaginación, creación y recreación audiovisual se enmarca en procesos de negociación, resistencia e intercambio, que buscan cuestionar y marcar distancias con imágenes de lo indígena representadas desde imaginarios dominantes-coloniales. Como decía Segundo Fuérez, “nuestros cortometrajes son resultado de nuestras experiencias de vida y surgen de nuestro esfuerzo, sacrificio y amor por mostrar lo que en verdad somos” (Fuérez, 2015: Entrevista). Esta frase refleja la complejidad inmersa en esta emergente práctica audiovisual, ya que el presentarse a sí mismos en un tipo de formato – genero ficción – permite conectar sus experiencias significativas con las proyecciones e ideales arraigados a una matriz cultural de carácter identitario.

En este sentido, se puede concluir que en esta emergente práctica audiovisual se han instituido relaciones sociales basadas en afinidades y confianzas, lo cual ha fortalecido los nexos entre el lugar de pertenencia de los realizadores kichwas y el posicionamiento crítico frente a la representación de lo indígena. Así también, la especialización académica en distintas áreas de producción ha permitido la autosuficiencia para imaginar y recrear historias locales que evidencien los encuentros

generacionales e interculturales. De ahí que, el laboratorio RUNACINEMA articula los desafíos que actualmente enfrentan los kichwa otavalo quienes mediados por su protagonismo y compromiso, renuevan de agencia social su propia imagen, tanto en la producción como en los productos audiovisuales.

Así, en los nuevos formatos audiovisuales que actualmente experimentan los realizadores otavaleños (comedia, drama, fantasía etc.), se han incorporado personajes provenientes de su entorno cultural, los mismos que han sido interpretados por personas de la misma comunidad, sin que sea un limitante el no contar con un alto conocimiento en actuación. Esto ha sido visto por los realizadores como un importante elemento identitario en la construcción de su propia imagen, ya que el protagonismo del mismo grupo étnico promueve la recreación y preservación de la memoria histórica del pueblo. Es decir, el tomar conciencia de sus propias experiencias culturales y corporeizarlas colectivamente refleja un fuerte vínculo de proximidad y pertenencia con el lugar desde donde surgen sus enunciados visuales.

Pues, si bien los argumentos narrativos han sido imaginados por el grupo de realizadores otavaleños que provienen de heterogéneas experiencias de vida, resultó clave entender la yuxtaposición de diversos elementos significativos como la lengua kichwa, los cuerpos, las vestimentas, los entornos territoriales, las ritualidades etc. Estos valores inscritos en las imágenes cobran importancia representativa, al punto de convertirse en íconos claves de identificación étnico-cultural. De ahí que las audiencias locales han identificado en las imágenes una codificación de significados identitarios que vinculan tanto la apariencia de los cuerpos, la performatividad, los diálogos en lengua kichwa etc., permitiendo así, su diferenciación en la imagen representada.

Igualmente, durante el proceso de investigación, el diálogo y la reflexividad compartida con el grupo de realizadores fue la base de la escritura etnográfica; esto con la finalidad de reflejar la expresividad y auto-interpretación de su práctica audiovisual en relación a su pertenencia étnica. Es decir, en la representación textual se incorporaron las reflexiones críticas de los realizadores como elementos significativos de identificación, que se entretajan dentro de un marco teórico que tuvo el propósito de ubicar sus reflexiones en diálogo con postulados académicos de la antropología visual, antropología de la representación y antropología del arte. Además, es importante resaltar que el

profundizar una emergente práctica audiovisual también posibilita la trasmisión y trascendencia de sus coyunturales modos de sentir, pensar y existir.

De modo que aun cuando no se puede hablar de una experiencia o definición homogénea de la práctica audiovisual de los pueblos indígenas en el contexto ecuatoriano, mediante el análisis del modo de producción y representación del grupo de realizadores kichwa otavalos articulados en el laboratorio Runacinema, se ha identificado un sinnúmero de apropiaciones, intercambios y diálogos interculturales que se entretajan en su quehacer audiovisual. Esto significó problematizar la visualidad de los realizadores kichwas, ya que sus miradas están atravesadas por influencias tanto internas como externas, y a partir de ellas se construye un discurso visual que habilita un lugar de resistencia, lucha y esperanza.

Por lo tanto, la autogestión, autosuficiencia y autorepresentación audiovisual se convierten en estrategias potencialmente transformadoras, que reivindican por un lado la capacidad creativa y organizativa que tienen los realizadores kichwa otavalos, y por otro lado, demuestran visualmente una nueva identidad de lo kichwa, basada en la representación de experiencias vivenciadas y la materialización de su propia cosmovisión. Esto a su vez evidencia la capacidad de crear más intercambios entre universos culturalmente distintos, donde la producción cinematográfica y la imagen representada presentan una mirada particular que integra los encuentros y desencuentros culturales en la búsqueda de una estética visual con características propias.

Finalmente, se debe reconocer que esta práctica audiovisual y sus argumentos narrativos han movilizado la reflexividad dentro de distintos circuitos de producción de conocimiento, dado que no es el lenguaje estético el resultado en sí mismo, sino son los procesos de colaboración basados en intercambios y préstamos culturales, los cuales han posibilitado la consolidación de un lugar para la representación de lo kichwa. De ahí que, la autogestión de un laboratorio para experimentar y crear una práctica audiovisual que desde las fisuras y complementos promueve el reconocimiento de la diversidad de miradas, es un espacio para repensar la consciencia y dimensión política de la imagen.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Pocho. (2014). En cine comunitario en Ecuador, (en Alfonso Gumucio Dagron. "El cine comunitario en América Latina y el Caribe, Consejo Nacional de Cinematografía y Ministerio de Patrimonio y Cultura, Ecuador), 345-369.
- Appadurai, Arjun. (2001). *La Modernidad Desbordada*. Buenos Aires: Ed. Trilce S.A, pp. 41-61, 187-207.
- Ardèvol, Elisenda. (1998). Hacia una Antropología de la Mirada. *Revista de Dialectología i Tradiciones Populares*, CSIC, Madrid, 1998, pp. 217-240.
- Ardèvol, Elisenda. (1997) Representación y Cine Etnográfico. *Quaderns de L'ICA*. Num. 10. Barcelona. pp. 125-168.
- Bajas, María Paz (2009). Video nas Aldeias. Entrevista a Vincent Carelli. *Revista Chilena de Antropología Visual*. Número 14. Santiago. pp. 220-232.
- Martín-Barbero, Jesús (2003). Oficio del cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura, Fondo de Cultura Económica, Primera reimpresión, Colombia, pp. 209-255.
- Belting, Hans. (2002). *Antropología de la Imagen*, Buenos Aires: Katz Editores, pp. 109-141 263-295.
- Berger, J. (2001). *Modos de Ver*. Barcelona: Gustavo Gili
- Bermúdez, Beatriz. (2013). CLACPI: Una historia que está pronta a cumplir 30 años de vida. *Revista Chilena de Antropología Visual*. Número 21. Santiago. pp. 21-31.
- Butler, J. 2002. "Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'". México: Paidós, pp. 313-340.
- García-Canclini, Néstor. (2001). *La Globalización Imaginada*. Buenos Aires: Paidós, pp. 21-61.
- Castells, Antoni. (2003). Cine indígena y resistencia cultural. *Chasqui*, 50-57.
- Córdova, Amalia. (2011). Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina. *Comunicación y medios* (24), 81-107.
- Cyr, Claudine. (2012). De 'objeto etnográfico' a cineasta indígena. *Panorama del cine indígena en el continente América*. *Gira* (7)
- Clifford, J. (1988). Sobre la autoridad etnográfica. En *Dilemas de la Cultura*, Barcelona: Editorial Gedisa S.A., pp. 39-77.
- De la Cadena, Marisol (2008). "La producción de otros conocimientos y sus tensiones: ¿de una antropología andinista a la interculturalidad?". En *Saberes periféricos: ensayos sobre la antropología en América Latina*. Lima: IEP. Pp. 107-152.
- Escobar, Ticio 2013. *Arte Indígena: El Desafío de lo Universal*. Casa de las Américas 27: 3-18.
- Carreño, Gastón. *El Western patagónico: la imagen del indígena norteamericano en la*

imagen Selknam. En: *Imágenes y Medios en la Investigación Social. Una Mirada latinoamericana*. Ed. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires. 2005. pp. 133-144.

Gell, Alfred 1998. *The Problem Defined: The Need for an Anthropology of Art*. En *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, pp. 1-27.

Geertz, Clifford. (2001) a [1973] "Descripción densa," en *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa: 19-100.

Ginsburg, F. (2011). *Native Intelligence. A Short History of Debates on Indigenous Media and Ethnographic Film*. En M. Banks & J. Ruby (Eds.), *Made To Be Seen: Historical Perspectives on Visual Anthropology*. Chicago: The University of Chicago Press.

Guarini, Carmen (2010). Baldosas contra el olvido: las prácticas de la memoria y su construcción audiovisual. *Revista Chilena de Antropología Visual*. Número 15. Santiago. pp. 126-144.

Guber Rosana (2004). *El Salvaje Metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Paidós, Buenos Aires. Capítulo 10 y 11, p.p.203-249.

Gutiérrez, D. (2008). Revisando el concepto de etnicidad: a manera de introducción, (en Gutiérrez, Daniel; Balslev, Helene, coors. "Revisitar la etnicidad: miradas cruzadas en torno a la diversidad", Siglo XXI, México).

Guerrero, Andrés (1991). *La semántica de la dominación*. Quito: Libri Mundi. Pp. 121-212.

Grau, Jorge. (2005). Antropología, cine y refracción. Los textos fílmicos como documentos etnográficos. *Gazeta de Antropología*, 2005, 21, artículo 03.

Hall, Stuart. (2001) Introduction. (Introducción). En Hall, S. (Ed.). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage.

Hall, Stuart. (2003). Introducción: ¿Quién necesita identidad? En S. Hall y P. du Gay (Eds.), *Cuestiones de Identidad Cultural*. Amorrortu editores: Buenos Aires, pp. 13-39.

Hernández, Rafael, "Argumentos para una epistemología del dato visual", *Cinta de Moebio*, N° 26, Universidad de Chile, Santiago de Chile, septiembre 2006.

Hernández, Isabel (1985). El cine antropológico y la autogestión indígena. En: Colombres, Adolfo. *Cine, Antropología y Colonialismo*. Ed. Del Sol. Buenos Aires... pp. 121-131.

Kowii, Ariruma, (2005). Cultura Kichwa, interculturalidad y gobernabilidad, gobernabilidad, democracia y derechos humanos, en *Revista Aportes Andinos*.

León, Christian. (2010). *Reinventando al otro. El documental indígena en el Ecuador*. Consejo Nacional de Cinematografía-La Caracola Editores, Quito.

León, Christian. (2015). *Poéticas y Políticas del video indígena en el Ecuador*. Universidad Andina Simón Bolívar-Creative commons, Quito.

- MacDougall, David (2009). *Cinema Transcultural*. Traducción de Juan Manuel Espinosa. ANTÍPODA.
- Maldonado Ruiz, Gina (2004). *Comerciantes y viajeros: de la imagen etnoarqueológica de "lo indígena" al imaginario del Kichwa Otavalo "universal" (1ed.)*. Quito: Abya-Yala / FLACSO Ecuador.
- Marcus, George y Fred Myers 1995. *The Traffic in Art and Culture: An Introduction*. En *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley: University of California Press, pp. 1-51.
- Marcus, George y Michael Fischer. (2000) a [1986]. "Una crisis de representación en las ciencias humanas," en *La antropología como crítica cultural: un momento experimental en las ciencias humanas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores: 27-39.
- Martínez, Sergio 2012. *La Antropología, El Arte y la Vida de las Cosas: Una Aproximación desde Art and Agency de Alfred Gell*. AIBR 7(2): 171-196.
- Mirzoeff, N (2003). *Una introducción a la cultura visual*, Paidós, Barcelona.
- Mora, Pablo, (2015) *Poéticas de la resistencia, El video indígena en Colombia*. Cinemateca Distrital; IDEARTES. Bogotá
- Muratorio, Blanca (1994). *Imágenes e Imagineros, Representación de los Indios ecuatorianos, Siglo XIX y XX*. FLACSO sede Ecuador.
- Muratorio, Blanca (2005). *Historia de vida de una mujer amazónica: intersección de autobiografía, etnografía e historia*, *Revista de Ciencias Sociales*, Iconos No. 22, 129-143.
- Poole, Deborah. *Visión Raza y Modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Ed. SUR Casa de Estudios del Socialismo. Lima. 2000. pp. 11-35, 135-175.
- Ordoñez, Angélica (2008). "Migración transnacional de los kichwas otavalos y la fiesta del Pawkar Raymi". En *Al filo de la identidad. La migración indígena en América Latina*, Quito: FLACSO Sede Ecuador– UNICEF - AECID. Pp. 69-90.
- Pratt, M. L (1996). *Apocalipsis en los Andes: zonas de contacto y lucha por el poder interpretativo*, Conferencia. Centro Cultural del BID.
- Quijano, Aníbal (2014). *Estética de la utopía*, En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. CLACSO: 732-741.
- Rappaport, J (2007). *Más allá de la Escritura – La epistemología de la etnografía en colaboración*, en *Revista Colombiana de Antropología*. Volumen 43: 197- 229.
- Rivera, Silvia (2010). *Ch`ixinakax Utiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Retazos - Tinta Limón.
- Rodríguez, Marta. (2013). *Hacia un cine indígena como metáfora de la memoria de un pueblos y su resistencia*. *Revista Chilena de Antropología Visual*. Número 21. Santiago. 2013. pp. 65-79

Ruby, J. (2007). Los últimos 20 años de antropología visual. Una revisión crítica. *Revista Chilena de Antropología Visual*, Núm 9, pp. 13-36.

Said, E. W. (1996). *Representación del intelectual*. Barcelona: Paidós.

Sanjinés, Iván. Usando el audiovisual como una estrategia de sobrevivencia y de lucha, de creación y recreación de un imaginario. *Revista Chilena de Antropología Visual*. Número 21. Santiago. 2013. pp. 32-50.

Sel, Susan (2004). Políticas de la representación visual en antropología. Entre etnocine y prácticas alternativas, *Revista Chilena de Antropología Visual*, número 4, Santiago.

Shohat, Ella y Stam, Robert (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Paidós, Barcelona, pp. 71-150.

Stavenhagen, R (2001). *La cuestión étnica*, El Colegio de México, A.C. Centro de Estudios Sociológicos.

Walsh, Catherine (2009). Interculturalidad y el proyecto de sociedad “Otra”, En *Interculturalidad, Estado, Sociedad*, UASB/Ediciones Abya-Yala. Quito. 40-59.

Zamorano, Gabriela (2009). Intervenir la realidad: los usos políticos del video indígena en Bolivia. *Revista Colombiana de Antropología*, 45(2), 259-285.

Zamorano, Gabriela y León, Christian (2012). Video indígena, un diálogo sobre temáticas y lenguajes diversos. FLACSO-Radio. Versión editada de Chasqui.

Zapata, Claudia (2013). *Intelectuales Indígenas en Ecuador, Bolivia y Chile, Deferencia, colonialismo y anticolonialismo*. Ediciones Abya Yala Quito- Ecuador.

ENTREVISTAS

- Cabascango Diego (octubre 2014) (mayo 2015)
- Cepeda Awki (diciembre 2014)
- Espinosa José (enero 2014)
- Fuérez Segundo (diciembre 2014) (mayo 2015)
- Morales Humberto (diciembre 2014) (mayo 2015)
- Morales Lisardo (diciembre 2014)
- Muenala Alberto (mayo 2014)

COLOQUIO

- Espinosa José (diciembre 2013)
- Maldonado Gina (diciembre 2013)
- Muenala Alberto (diciembre 2013)

GRUPO FOCAL

- Cabascango Diego (junio 2015)

- Espinosa José (junio 2015)
- Fuérez Segundo (junio 2015)
- Morales Humberto (junio 2015)
- Muenala Alberto (junio 2015)
- Muenala Frida (junio 2015)

CINE FORO

- Morales Humberto (mayo 2015)
- Cabascango Diego (mayo 2015)
- Espectadores (mayo 2015)
- Docente (mayo 2015)