

Cine: mirada y vínculo para transformar

Cinema: look and link to transform

Cinema: olhar e ligar para transformar

Tamia BOLAÑOS GUERRA

Ecuador

Tamia Bolaños Guerra

tabogue@yahoo.com

Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación

N.º 152, abril - julio 2023 (Sección Diálogo de saberes, pp. 217-234)

ISSN 1390-1079 / e-ISSN 1390-924X

Ecuador: CIESPAL

Recibido: 27-02-2023 / Aprobado: 11-04-2023

Resumen

La producción audiovisual de los pueblos y nacionalidades ha transitado un largo desarrollo social e histórico para ubicarse dentro del espacio visual del Ecuador y ser legitimada como parte de la identidad nacional. Esto ha significado una constante lucha de sentidos y poderes debido a que la imagen del indígena se ha constituido tradicionalmente desde la marginación y la exclusión. Poco a poco los representantes de esas comunidades han retomado espacios importantes para la vida social, política y cultural del país. Desde el séptimo arte, estas comunidades claman por recuperar también el derecho a mirar, ser mirados y ser productores de sus propias imágenes, porque el cine es considerado una importante arma política que tiene potencial emancipador.

Palabras clave: autorrepresentación; visualidad comunitaria; producción audiovisual indígena; cine indígena ecuatoriano; cine kichwa.

Abstract

The audiovisual production of peoples and nationalities has gone through a long social and historical development to be located within the visual space of Ecuador and be legitimized as part of the national identity. This has meant a constant struggle of senses and powers because the image of the indigenous has traditionally been constituted from marginalization and exclusion. Little by little, the representatives of these communities have retaken important spaces for the social, political and cultural life of the country. From the seventh art, these communities clamor to also recover the right to look, be looked at and be producers of their own images, because cinema is considered an important political weapon that has emancipatory potential.

Keywords: self-representation; community visuality; indigenous audiovisual production; Ecuadorian indigenous cinema; kichwa cinema.

Resumo

A produção audiovisual de povos e nacionalidades passou por um longo desenvolvimento social e histórico para se situar no espaço visual do Equador e se legitimar como parte da identidade nacional. Isso tem significado uma luta constante de sentidos e poderes porque a imagem do indígena tem sido tradicionalmente constituída a partir da marginalização e da exclusão. Aos poucos, os representantes dessas comunidades têm retomado espaços importantes para a vida social, política e cultural do país. A partir da sétima arte, essas comunidades clamam para resgatar também o direito de olhar, ser olhado e ser produtor de suas próprias imagens, pois o cinema é considerado uma importante arma política com potencial emancipatório.

Palavras-chave: autorrepresentação; visualidade da comunidade; produção audiovisual indígena; cinema indígena equatoriano; kichwa cinema.

Introducción

El Ecuador es reconocido como país pluri e intercultural que cuenta con 14 nacionalidades y 18 pueblos legalmente constituidos, consecuencia de procesos de reivindicación históricos, políticos y sociales de los mismos. Progresivamente, han retomado espacios de los que, por siglos, fueron excluidos, lucha que persiste hasta la actualidad. Además, la construcción de una visualidad propia de Pueblos y Nacionalidades ha sido un camino labrado; el recorrido es extenso, pero valioso.

En los diferentes régimenes visuales hegemónicos, la imagen del indígena se ha construido bajo estereotipos que han fomentado la marginación, el racismo y han menoscabado su valor y agenciamiento en la nación. En el país, el cine sobre pueblos originarios usualmente ha estado encasillado en una perspectiva etnográfica, desde un lugar de enunciación externo y ubicado en su mayoría en el género documental. Empero, hace poco más de tres décadas se produce un cambio de lugar de enunciación, a raíz de los procesos de organización política, que dan pie a la realización de un cine propio.

Los pueblos y nacionalidades están inmersos en una pugna de poderes por la recuperación y creación de diversos ámbitos de la vida, uno de ellos es el cine que, al mismo tiempo, se ha erigido como una forma de lucha y reivindicación para las comunidades mediante sus portavoces: los y las cineastas y su trabajo audiovisual creado en el seno de sus comunidades y que pretenden contar sus propias historias sin intermediarios o traducciones.

Para desarrollar el ensayo, se presentan reflexiones teóricas sobre distintos ejes transversales como la comunicación, visualidad, interculturalidad y la autorrepresentación en el cine para constituir reflexiones sobre las rupturas que conlleva la irrupción de otras miradas, saberes y estéticas fuera del orden escópico tradicional.

La autorrepresentación, a través de la gran pantalla, constituye un camino para establecer relaciones interculturales entre la diversidad de grupos sociales que habitamos el país y despertar nuevas miradas ante estas *otras* realidades. El trabajo de Pablo Mora como editor del libro *Poéticas de la resistencia: El video indígena en Colombia* (2015), sostiene la importancia de su presencia en la construcción audiovisual de un país en el que coexiste la diversidad, “el valor de la comunicación en sus políticas interculturales, encuentran en las obras que producen un instrumento para negociar utopías y deseos emancipadores en cuestiones de soberanía, ciudadanía, modelos de desarrollo económico y políticas culturales” (Mora, 2015, p. 29). La realización audiovisual de un país es parte de la construcción identitaria y de la diferencia cultural del mismo, en el caso del cine indígena, “las obras mismas son un instrumento de visibilización de los pueblos y, por tanto, están ligadas intrínsecamente al campo de las producciones simbólicas de la Nación” (Mora, 2015, p. 19).

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

En este sentido, es en la relación entre el público y el arte cinematográfico, que se produce una suerte de reconocimiento, se construyen sentidos, imaginarios e identidades. Nicolás Mirzoeff sostiene sobre el *Derecho a Mirar*, que “la mirada debe ser mutua; en ella, debemos construirnos los unos a los otros o fracasará sin remedio. Es una mirada que se sitúa más allá de la posibilidad de representación. Este derecho a mirar reivindica también autonomía. No individualismo o una mirada *voyeur*, sino una subjetividad política y un sentido de colectividad.” (Mirzoeff, 2016, p. 31)

Desde otra perspectiva, pero ubicada en el mismo horizonte, Jesús Martín-Barbero (2017), reconoce la importancia de medios masivos como el cine y la televisión, entre otras cualidades, como forjadores de experiencias trascendentales en las formas de ver, la edificación de regímenes estéticos, e incluso, la transformación del *sensorium* mismo. Además, el autor propone, “la imagen como lugar de una estratégica batalla cultural.” Y continúa, “Para que la pluralidad de las culturas del mundo sea políticamente tenida en cuenta es indispensable que la diversidad de identidades nos pueda ser contada, narrada.” (Martín-Barbero y Corona Berkin 2017, 45), de este modo, uno de los vehículos más propicios para tender el puente entre la diversidad cultural, por su cercanía con las audiencias, es el cine.

La importancia de promover, desde el Estado y más entes públicos y privados, la creación y difusión del cine de Pueblos y Nacionalidades es neurálgica en un país de naturaleza diversa y que ahora se sostiene en variedad de formatos y dispositivos.

La construcción social desde la visualidad

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

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

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

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

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

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

Dentro de este proceso, la visualidad y la estética juegan un papel clave. Para ello, se usan métodos -para la época, sirvieron para cimentar ideales sobre la diversidad racial mundial-, como el fisiognómico, en que las

características físicas y morfológicas de las personas son utilizadas para definir las características sicológicas e incluso su validez moral. En *Lima*, se utiliza básicamente ese recurso para contar la “realidad”, en “el segundo nivel sienta la evidencia estadística y descriptiva del progreso racial y civilizador en el reino más elusivo de la visualidad y la estética” (Poole, 1997, p. 196).

[m] Método fisiognómico era posible -decían los fisiognomistas- conocer no sólo el contexto social de una persona sino también las íntimas cualidades morales y espirituales que constituyen el carácter o personalidad de ese individuo. Aunque formuladas como guía para el carácter individual, las reglas del método fisiognómico eran, por supuesto, codificadas estéticamente y racialmente.” (Poole, 1997, p. 199). Al examinar la lógica que hay detrás de estas imágenes, podemos ver cómo la raza y el género no son incidentales en los proyectos nacionales, sino que constituyen más bien esenciales componentes estéticos y sensuales que explican cómo los discursos nacionalistas “toman forma”, cómo -en otras palabras- la noción abstracta de “nación” se imbrica a sí misma en los reinos más íntimos del sentimiento, la emoción, la pasión y la voluntad. (Poole, 1997, p. 206)

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

El cine como mediador cultural

En la contemporaneidad, el relacionamiento cultural ha cambiado, por los contextos que nos atraviesan, desde las dimensiones: ontológica, epistemológica y praxeológicas, entre ellos, uno de los elementos fundamentales en el ámbito comunicativo son los medios de comunicación. Desde los primeros impresos, la radio, la televisión, el cine y ahora el internet -entre otros-, las transformaciones que se han generado en la vida han sido trascendentales. Mientras, en la construcción de los Estado-nación, las formas de instauración de los parámetros sociales eran más locales, con la globalización, los medios fueron a la par, más masivos. Entre los grandes medios que tienen esa preponderancia, está el cine.

“El cine mediaba así, a la vez, las transformaciones que experimentaba la vida urbana y la formación de un nuevo modo de percepción de esas transformaciones” (Martín-Barbero 2017, 60). Es por esta capacidad de incidir en los grandes sectores de la población -*popular masivo*- que terminó siendo un medio clave de legitimación del poder, claro ejemplo de ello es la utilización

del *star system*, con la que “enchufaron la estética al negocio. Y también a la ideología” (Martín-Barbero 2017, 56) para formar ese lazo entre el público y el héroe o la estrella de pantalla.

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

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

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

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

Visualidad y mirada

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

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

Es así que, mediante ese ensamblaje de la visualidad se van formando los regímenes visuales que determinan la autoridad de la mirada, así como legítima paradigmas sociales como el de “normalidad”. Volviendo a la idea sobre el *derecho a mirar*, Mirzoeff propone que la autonomía se resiste precisamente a esa autoridad que emana de la visualidad y reivindica ese derecho.

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

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

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

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

Mirada y vínculo

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

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

Por esto cuando hablamos de prácticas que determinan una estética cinematográfica desde los pueblos y nacionalidades, es un tema bastante amplio porque el audiovisual se alimenta de otras artes, de sabiduría ancestral,

cosmoexistencia, que desde la episteme aporta al reconocimiento de las diversidades culturales con que está constituido el país, y se concibe en la proyección de un cine intercultural. (A. Muenala, 2018, p. 98)

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

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

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

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

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

Muniz Sodré, desde el pensamiento comunicacional, propone retomar la idea primigenia de lo que la comunicación es, el “hacer común” o el *communis actio*, como el sentido primero de vida y como principio organizador de la sociedad. He ahí toma forma la idea del *vínculo*, más allá de lo afectivo o de lo

lingüístico, define ese poner en “común” y a la comunicación como el eje del todo social. Para ello propone, entre otros elementos, una *sensibilidad lúcida*, donde “se construye el discernimiento, es decir, otro nombre para la aprehensión crítica del mundo” (Sodré, 2014, p. 116).

Porque, más allá de crear una obra que cree sentidos iguales entre quien produce y quien observa, de lo que se trata es de forjar una relación reflexiva, provocada por las rupturas y encuentros entre ambas partes. Tanto el arte, la comunicación y la interculturalidad tienen esas características, el permanente diálogo -y disputa-, que da forma al vínculo social. Lo que se pretende es que, esas partes tengan condiciones equitativas y dignas de existencia.

El cine de los Pueblos y Nacionalidades

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

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

Al segundo período lo define como *producción extranjera*. Con la llegada de varios exploradores, entre ellos etnólogos y naturalistas, entre los años 30 a los 70. En esta etapa se introducen perspectivas más subjetivas y la combinación de las historias personales y colectivas. Aunque si bien hay un acercamiento al *otro*, todavía hay la marcada distancia del ojo externo. Posterior a ello, viene el *cine social nacionalista*, que se caracteriza por ser menos expositivo que los modelos anteriores, intervienen sujetos con voz propia, aunque el narrador externo está presente. Utiliza planos más cerrados, así como movimientos de *travelling*, y uso del *zoom*, para ampliar la panorámica y la trayectoria. La observación es más directa, pero se mantiene la diferencia distante.

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

En esta misma línea, Alberto Muenala (2018), proclama que esos movimientos y consecuente organización política -por ejemplo, la constitución de la CONAIE en 1986-, produzcan también transformaciones culturales entre los años 70 y 80, debido a los propios procesos organizativos de las comunidades.

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

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

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

Cine de Pueblos y Nacionalidades en la actualidad

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

Para Gemma Orobigt, coordinadora de la investigación sobre medios indígenas (2020), uno de los objetivos de los cineastas es el uso estratégico de las tecnologías a favor de los intereses locales; además, apunta la importancia de la circulación de sus productos mediante festivales de cine locales e internacionales, para compartir los mensajes, de esta manera, los realizadores

indígenas en el medio se convierten en interlocutores políticos válidos y reconocidos en un mundo globalizado. La investigadora señala:

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

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

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

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

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

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

El diseño de contenidos: es el punto de vista y el significado de nuestras historias desde la cosmovisión y cosmovivencia propias nacidas desde la pertinencia

cultural sin la satanización, folklorización o el vaciamiento simbólico que la visión colonial, racista y paternalista nos ha presentado.

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

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

Un punto clave al que se debe dar énfasis, porque representa una de sus mayores falencias, es el de la difusión de los contenidos. Si bien la Ley de Comunicación vigente exige la presencia del 5% de contenidos interculturales en la parrilla -refiriéndonos al espectro mediático conformado por radio y televisión nacional-, en el sector cinematográfico no existe una normativa de este tipo, sobre todo para la difusión a través del circuito comercial de las grandes salas de cine. De este porcentaje, una cifra mucho más reducida será dedicada a la producción cinematográfica de P y N, debido a que aún se entiende “contenidos interculturales”, sobre todo, en el ámbito turístico y educativo.

Plataformas virtuales y redes sociales

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

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

comunicación alternativos y comunitarios; plataformas permanentes de material audiovisual, entre otros, emergieron en la red.

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

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

Mirada Nativa (<https://www.miradanativa.org/>) “MiradaNativa es un punto de encuentro para la difusión y promoción del Cine Indígena que abre un canal específico de exhibición, produce y acoge festivales, ofrece recursos audiovisuales de formación e investigación y promueve el Cine Indígena” (Mirada nativa, s. f.).

Ficwallmapu (<https://www.ficwallmapu.cl/>) “propone ser un espacio para fomentar el diálogo intercultural, que constituye un proceso social relevante para el territorio y también un aporte a las relaciones entre pueblos y naciones, convocando a realizadore/as de Chile, América y el mundo, en torno al desarrollo y producción del cine y las artes con temática de los pueblos ancestrales” (Ficwallmapu, s. f.).

Acapana (<https://www.facebook.com/ACAPANA>) “trabaja por el emponderamiento, creación, fortalecimiento, impulso y difusión del cine y el audiovisual de las Nacionalidades y Pueblos Indígenas, Afroecuatorianos y Montubios del Ecuador” (Acapana, s. f.).

Rupai (<https://www.facebook.com/rupaiproducciones>) es una iniciativa del pueblo otavalo, encabezada por Alberto Muenala, para “visibilizar la realidad de los Pueblos y Nacionalidades, rompiendo con formalismos, estructuras e ideologías impuestas.” (...) “con el fin de impulsar procesos de educación bilingüe, multicultural y de comunicación de los pueblos indígenas” (Rupai, s. f.).

Tawna (<https://www.facebook.com/tawnacine>) se autodefine como un colectivo de cine multicultural nacido de la Amazonía ecuatoriana cuyo objetivo es narrar las historias de “todas las culturas del mundo”, en oposición a la mirada occidental que “monopolizó la representación de nuestro mundo utilizando sus propios códigos.” Por este motivo proponen “romper con esta visión realizando nuestras propias producciones audiovisuales desde los territorios y un cine auténtico, rebelde y experimental, especialmente en nuestras lenguas maternas que representan la resistencia cultural y dan sentido a nuestras narrativas” (Imbaquingo, 2021).

Estos son algunos ejemplos de cómo se ha utilizado la comunicación digital y las redes para crear espacios, en este caso, para el cine de diversas culturas y la reflexión sobre el mismo. Además, cumplen un rol importante al generar un ciclo mediante la conformación de festivales, conversatorios, talleres y más, que permiten en intercambio entre culturas, no es únicamente la exposición de las realizaciones, sino que existe un proceso reflexivo sobre éstas.

Frida Muenala, cineasta kichwa, afirma que más allá de la transmisión en plataformas, las producciones que realiza cumplen su ciclo cuando se proyectan en territorio y son compartidas con la comunidad, como parte de la reciprocidad con los territorios donde son creadas, con las y los miembros de diferentes Pueblos y Nacionalidades. Exponer los filmes comunitariamente es uno de los elementos fundamentales del trabajo (F. Muenala, comunicación personal, 4 de marzo de 2021, p. Minuto 37:40). Esta idea dialoga con la idea de pedagogías decoloniales de Catherine Walsh (2013).

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

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

Y es esa relación entre realizadores y audiencia se enmarca en “el interés por el otro no indígena.” Para la experiencia del pueblo Arhuaco, de Colombia “La finalidad de esta producción es crear vínculos y lenguajes comunes para abrir espacios de diálogo. En este sentido, ‘ir escuchando’ [...] lo que permite, por un lado, apropiarse del lenguaje de los otros y, por otro, hacer circular las teorías indígenas sobre el cosmos y los conceptos propios para hablar sobre el mundo” (Orobitg, 2020, p. 20). Esto responde a lo que la autora denomina ontología relacional amerindia, que se caracteriza por la conexión entre los seres a partir de sus diferencias constitutivas.

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

(Celigueta en Orobítig, 2020, p. 27). A lo que la autora denomina como la *brecha mediática*.

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

Conclusiones

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

Si bien el lenguaje del cine responde a lenguajes universales, al momento del entrecruzamiento con las narrativas y estéticas propias de los pueblos y nacionalidades es cuando ocurren los procesos de *hibridación*, en palabras de Néstor García Canclini “La hibridación, como proceso de intersección y transacciones, es lo que hace posible que la *multiculturalidad* evite lo que tiene de segregación y pueda convertirse en *interculturalidad*” (García Canclini, 2001, p. 20) puesto que, evoca un trabajo democrático con las divergencias, es decir, conlleva mayor profundidad reflexiva.

Desde esa misma reflexividad se muestra variedad de símbolos trascendentales para las cosmovisiones indígenas, por ejemplo sobre las formas de vida y organización social; los valores comunitarios y saberes ancestrales; la relevancia de la oralidad y del mantener y difundir los idiomas propios, entre otros. He allí la diferencia abismal entre exotismo o folclorización, lugares desde donde han sido vistos y catalogados históricamente los pueblos originarios. Es por este motivo, que resulta indispensable la realización comunicacional desde la visualidad comunitaria propia, que conoce bien lo que quiere contar, lo que necesita mostrar y lo que debe cuidar. Desde la audiencia existe también una responsabilidad compartida en cuanto a valorar y comprender esas imágenes expuestas. La *sensibilidad lúcida*, categoría de Muniz Sodré (2014) nos permite salir de la burbuja del consumo irracional y aprender a diferenciar lo somero de lo sustancial.

Desde esa sensibilidad se puede comprender cualidades de las identidades milenarias, que vistas desde una mirada mestiza, pueden evocar reconocimiento y también diferenciación, porque no se trata de ser iguales, sino de reconocernos en las similitudes y diferencias, así como en las convergencias y divergencias; más, lo que se debe transformar necesariamente es un sistema de dominación que está vigente hace casi seis siglos, por justicia y equidad social, valores

fundamentales que abrazar y fortalecer. En el caso de la visualidad, recuperar las miradas mutiladas histórica y sistemáticamente, y devolver a las imágenes que una vez fueron desechadas por el orden imperante, su valía. Como definía Martín Barbero (2017), las imágenes como ese medio maravilloso de curación.

Referencias bibliográficas

- Abril, G. (2007). *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*. Síntesis.
- Acapana. (s. f.). Acapana. Facebook. Recuperado 1 de agosto de 2022, de <https://www.facebook.com/ACAPANA>
- Bal, M. (2016). *Tiempos trastornados: Análisis, historias y políticas de la mirada* (Akal).
- Champutiz, E. (2021a, octubre 4). Nuestro Cine. *Ficwallmapu: Festival Internacional de Cine y las Artes Indígenas en Wallmapu*. <https://www.ficwallmapu.cl/2021/10/04/nuestro-cine/?fbclid=IwARoDEyJ9B6q6YojnoQ64maObdJrd8ivwrvnag209yuRJLifsEs1ZMPvGNaE>
- Champutiz, E. (2021b, noviembre 10). *Sinchi Warmikuna: Eliana Champutiz* [Sinchi Warmikuna]. <https://www.facebook.com/sinchiwarmikuna/videos/215381074070799>
- Ficwallmapu. (s. f.). *Ficwallmapu*. Recuperado 7 de mayo de 2022, de <https://www.ficwallmapu.cl/>
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (Nueva edición). Paidós.
- Imbaquingo, M. (2021, octubre 7). Tawna [Facebook]. Tawna. <https://www.facebook.com/tawnacine/posts/3105264006359842>
- León, C. (2010). *Reinventando al otro: El documental indigenista en el Ecuador*. Consejo Nacional de Cinematografía.
- León, C. (2016). Video indígena, autoridad etnográfica y alter-antropología. *Maguaré*, 30(2).
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Ediciones G. Gili.
- Martin-Barbero, J., & Corona Berkin, S. (2017). *Ver con los otros: Comunicación intercultural* (Primera edición). Fondo de Cultura Económica.
- Mirada nativa. (s. f.). *Mirada Nativa: El cine indígena a su alcance*. Recuperado 6 de mayo de 2022, de <https://www.miradanativa.org/>
- Mirzoeff, N. (2016). El derecho a mirar (D. Montero, Trad.). *IC – Revista Científica de Información y Comunicación*, 13, 29–65.
- Mora, P. (2015). *Poéticas de la resistencia: El video indígena en Colombia*. Cinemateca Distrital.
- Muenala, A. (2018). *Experiencias y propuestas audiovisuales desde los pueblos y nacionalidades del Ecuador. Casos de estudio: Rupai, Kinde y Selva Producciones* [Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar]. <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/6180/1/T2609-MEC-Muenala-Experiencias.pdf>
- Muenala, F. (2021, marzo 4). *Programa 5: Documentales y películas* [Los Temáticos FacebookLive].
- Muratorio, B. (1994). *Imágenes e imagineros* (1. ed.). FLACSO-Sede Ecuador.
- Orobitg, G. (Ed.). (2020). *Medios indígenas: Teorías y experiencias de la comunicación indígena en América Latina*. Iberoamericana ; Vervuert.
- Pech Salvador, C., & Rizo García, M. (2014). *Interculturalidad: Miradas críticas*. Institut de la Comunicació.

- Poole, D. (1997). *Vision, race, and modernity: A visual economy of the Andean image world.* Princeton University Press.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado.* Manantial.
- Rupai. (s. f.). RUPAI Producciones [Facebook]. Recuperado 7 de mayo de 2022, de <https://www.facebook.com/rupaiproducciones>
- Sodré, M. (2014). *A ciência do comun, notas para o método comunicacional.* Vozes.