

Rikuna¹: Autorrepresentaciones de pueblos indígenas Kichwa en el documental ecuatoriano contemporáneo

Jairo Cadena Enríquez

Universidad del cine, Argentina/Ecuador
jotacenriquez@hotmail.com

Fecha recepción: 12/12/2022

Fecha de publicación: 31/08/2023

Ver citas audiovisuales  https://youtu.be/CWU-Tgn_v0g

Resumen

Siguiendo la definición de Didi-Huberman, los pueblos (ya con su propia existencia en peligro) están expuestos a desaparecer por el hecho de estar amenazados en su representación, la incesante reproducción estereotipada de imágenes que los subexponen los convierten en *pueblos borrosos o rostros desnudos*. Desde los comienzos del cine en el Ecuador la representación de los pueblos indígenas, ha estado marcada por modelos jerárquicos de producción audiovisual donde prima una mirada hegemónica y etnocentrista. Varios factores culturales y sociopolíticos, sumados a la llegada de nuevas tecnologías audiovisuales (económicas y portables) han permitido que en la actualidad esos pueblos expuestos a desaparecer empiecen a autorrepresentarse, cuestionando y problematizando las imágenes que los han representado históricamente.

Este texto analiza dos ejemplos de realizadores y realizadoras indígenas y su aporte al cine ecuatoriano, poniéndolo en discusión con los modelos de producción y representación cinematográficos ortodoxos; planteando rupturas que podrían influir en la construcción de nuevos modelos de estructuras narrativas, nuevas historias y nuevas maneras de hacer cine (formación, producción, financiamiento, distribución). Desde su punto de vista, se pone en diálogo la diversidad de miradas existentes dentro de estos territorios y sus maneras alternativas de autorrepresentarse desde el ser y pensar Kichwa, creando nuevos imaginarios audiovisuales que reivindican un nuevo lugar de enunciación frente a las prácticas hegemónicas precedentes, para reafirmar, promover y preservar la memoria histórica.

Palabras clave: Documental - pueblos indígenas – autorrepresentación – Ecuador.

¹ “Rikuna”: (verbo) ver; observar; mirar. Idioma kichwa

Rikuna²: Self-representations of Kichwa indigenous peoples in the contemporary Ecuadorian documentary

Abstract

According to Didi-Huberman, peoples (already with their own existence in danger) are exposed to disappearing due to the fact that their representation is threatened, the incessant stereotyped reproduction of images that underexpose them turn them into *blurred peoples or naked faces*. Since the beginning of cinema in Ecuador, the representation of indigenous peoples has been marked by hierarchical models of audiovisual production where a hegemonic and ethnocentric perspective prevails. Several cultural and sociopolitical factors, added to the arrival of new audiovisual technologies (economical and portable) have currently allowed those peoples exposed to disappear to begin to represent themselves, questioning and problematizing the images that have historically represented them.

This text analyzes two examples of indigenous filmmakers and their contribution to Ecuadorian cinema, putting it in discussion with orthodox film production and representation models; proposing ruptures that could influence the construction of new models of narrative structures, new stories, and new ways of making films (training, production, financing, distribution). From their points of view, the diversity of views existing within these territories and their alternative ways of self-representation from the Kichwa being and thinking are brought into dialogue, creating new audiovisual imaginaries that claim a new place of enunciation in the face of previous hegemonic practices. To reaffirm, promote and preserve historical memory.

Keywords: Documentary - indigenous people - self-representation - Ecuador.

Introducción

Para ahondar sobre las autorrepresentaciones contemporáneas de cineastas indígenas del Ecuador es importante conocer ciertos antecedentes de carácter sociológico, político, cultural, y también los propios inicios del cine en el país (aunque sólo existan ejemplos esporádicos que dan cuenta de una memoria ausente o casi borrosa que configura un imaginario cinematográfico de las mismas características). En el caso ecuatoriano no se puede hablar de una industria cinematográfica consolidada como lo son sus similares de México, Argentina, Chile o Brasil. En la década de 1920, en Ecuador se desarrollan películas nacionales con argumento, y se realizan alrededor

² “Rikuna”: (verb) see, look, watch. Kichwa language.

de 50 producciones entre documentales y ficciones, a esta época se la denomina como la “pequeña edad de oro” del cine ecuatoriano. Lamentablemente no se conservan ni el 20 por ciento de esas películas³.

Las poblaciones indígenas siempre fueron objeto de representación en el cine, sin embargo, en Ecuador no existió un auge de cineastas locales hasta las décadas de 1970 y 1980. Con respecto a la representación de los pobladores indígenas existe una mirada paternalista y etnocentrista en las producciones cinematográficas, literarias y pictóricas, configurando una imagen *cliché* que prevaleció en el tiempo y en el imaginario social. Esto es el punto de partida para que en la contemporaneidad surjan propuestas de realizadores indígenas que, a través de las rupturas con ciertos paradigmas, experimentan nuevas formas de hacer cine basados en sus propias vivencias e implementando modelos de producción comunitaria que abarcan la realización, difusión y enseñanza de la práctica cinematográfica; rompiendo con modelos establecidos previamente, apropiándose de historias sobre las comunidades y territorios a los que pertenecen, generando nuevos lugares de enunciación que enriquecen a la cinematografía ecuatoriana y latinoamericana en general.

En las primeras producciones cinematográficas ecuatorianas que representan a los indígenas se pueden advertir rasgos en común que se conservan hasta la década de 1980, sobre todo la mirada paternalista y etnocentrista que muestran a estas poblaciones como exóticas y que necesitan la presencia del blanco-mestizo para poder desarrollarse. Estas producciones tomaron como paradigma a los modelos foráneos con el objetivo de participar en la incipiente circulación internacional de imágenes, para poder ingresar por ese y otros cauces en el concierto de las naciones civilizadas⁴. Por otro lado, gran parte del material audiovisual producido en Ecuador salía del país sin siquiera ser proyectado localmente, quedó olvidado en bodegas, sufrió el efecto irreversible del avinagramiento, o fue desechado como basura quedando en el desconocimiento público, por lo que se conservan muy pocas fuentes de archivo audiovisual en el país. Galo Torres menciona que al pasado cinematográfico del Ecuador “hay que mirarlo con rigor y honestidad, y reconocer que, de cada uno de los intentos hechos hasta los ochenta, la única relación posible es afectiva antes que propiamente cinematográfica”⁵. Aunque no existe material audiovisual de las primeras películas del Ecuador, se puede conocer a través de publicaciones de prensa que los pobladores indígenas fueron representados desde los inicios del cine en el Ecuador, tanto en las películas argumentales como en las que cumplían la función de noticieros documentales, así tenemos como ejemplo a: *El tesoro de Atahualpa*⁶ (considerada la primera película de ficción ecuatoriana) y *Los Invencibles Shuaras del alto Amazonas*⁷ (consi-

³ Granda, *Cine Silente*, 62.

⁴ Paranaguá, *Tradición y Modernidad*, 18.

⁵ Torres, “Cine ecuatoriano”.

⁶ 1924. Dirigida por Augusto San Miguel.

⁷ 1926. Dirigida por Carlo Crespi.

derada la primera película documental ecuatoriana). Estas películas tenían como eje central a diferentes grupos de pobladores indígenas y los representarían siguiendo una postura paternalista y etnocentrista, mirada que prevalece hasta las décadas de 1980 y 1990 cuando se presentan circunstancias sociales, políticas y culturales que permiten que los sujetos que antes eran representados en aquellas películas se conviertan en creadores de imágenes y se empiecen a autorrepresentar, dando paso al surgimiento de una nueva ola de cineastas que empiezan a mirar y a mirarse desde otro punto de vista.

El cine llega al Ecuador a comienzos de 1900 con el concepto de la modernidad, al mismo tiempo empezó la inclusión de la población indígena por parte de la población blanco-mestiza bajo el nuevo proyecto de Estado-Nación. Esta inclusión estuvo apoyada por el desarrollo del movimiento indigenista que promovía actividades artísticas como la literatura, la pintura y la fotografía, construyendo (consciente o inconscientemente) un imaginario tergiversado sobre lo indígena que luego se verá reflejado en el cine. La historia de la representación de lo indígena en el Ecuador se ha visto marcada por una singularidad, compartiendo en sus formas masivas (foto, pintura, literatura y después cine) el hecho del *blanqueamiento* o *borramiento* de los sujetos indígenas. Se hace notoria la manera en la que se sitúa a la otredad indígena en un lugar determinado, apartado del blanco, lugar del que no puede salir y que poco a poco se iría normalizando dentro del discurso artístico y del imaginario social⁸.

A comienzos del siglo XX, el fotógrafo ecuatoriano José Domingo Laso publicó un libro de fotografías llamado *Quito a la vista*; en la introducción mencionaba que su libro tenía como propósito cambiar la visión de que el Ecuador era un país salvaje o conquistable. Más allá de eso, el libro pone en evidencia la manera en que las personas indígenas eran eliminadas de las fotos. Este proceso de *borrado* se lograba raspando los negativos al momento de revelarlos, así se creaban formas de sombreros y vestidos sobre fotos de mujeres indígenas, dando la ilusión de que eran mujeres ataviadas con la moda europea; en otras circunstancias simplemente se borraba a la persona indígena poniendo en su lugar el pedazo de otra foto tomada en el mismo sitio (ver Figura 1).

En literatura, *Huasipungo*⁹, escrita en 1934 por Jorge Icaza, es la novela ecuatoriana más universal con temática indígena¹⁰. La obra trata sobre el mundo de las haciendas en Ecuador y nos muestra la manera en la que el poblador indígena es oprimido por todos los estratos de la sociedad que lo rodean. Icaza era abogado en una población rural y conocía a las poblaciones indígenas, pero, no les daba voz a sus personajes y en lugar de eso hablaba por ellos. ¿Acaso no es la usurpación de la

⁸ Cueva, *Literatura, Arte Sociedad Ecuador*, 131.

⁹ Expresión en idioma kichwa que se refiere al pedazo de terreno que los hacendados otorgaban a las personas indígenas como forma de pago, esto era un medio de subsistencia a cambio de trabajo. Proviene de dos palabras (wasi: casa / punku: puerta).

¹⁰ Ojeda, *Cuatro obras de Icaza*, 37.

palabra una manera de borrar a alguien? José Mariátegui menciona que la literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indígena. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena¹¹.



Figura 1. Fotografía de Domingo Laso donde se aprecia el retoque para borrar o disfrazar a los pobladores indígenas. Imágenes tomadas del libro "Quito a la vista".

En pintura se encuentran rasgos en común, los pintores indigenistas crearon una imagen *cliché* del indígena que también será usada en el cine: parado en el páramo usando poncho, agobiado después de una jornada laboral o parado en la selva exótica casi desnudo. Eduardo Kingman pintó varios cuadros que se exhibieron en la Exposición de Bellas Artes de Quito¹², uno de los cuadros que pintó en esa época es titulado *Los obreros de la White* (Figura 2). En la escena se puede observar a dos sujetos masculinos que avanzan de izquierda a derecha cargando consigo dos enormes palas; no se puede determinar si están entrando o saliendo de lo que parece ser una fábrica, sus cuerpos han sido retratados hasta la altura de las rodillas al mismo estilo que en los *westerns* estadounidenses; sus facciones son gruesas y ambos son de aspecto fornido, en sus rostros no se puede distinguir más que una expresión de tristeza o abatimiento, no transmiten ninguna emoción y miran al suelo como en actitud sumisa.

¹¹ Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación*, 25.

¹² Era el lugar más valorado en el campo pictórico ecuatoriano de aquella época.

Respecto del cine, las primeras producciones realizadas en el Ecuador corresponden, en gran parte, a contenido que sitúa su mirada sobre las poblaciones indígenas¹³; aunque ese material no se preservó y a pesar de que no existe un registro completo de todas las películas documentales realizadas en el país, León plantea una tipología para determinar tres períodos que abarcan la producción de documentales con temática indígena a lo largo del siglo XX¹⁴.

-Cine de los Pioneros (1920-1930): Es el período donde más se evidencia una relación entre cine y etnografía, empieza con la llegada del salesiano Carlo Crespi creador de la película más icónica del período: *Los invencibles Shuaras del alto Amazonas*. También aparecen los noticieros realizados por Manuel Ocaña bajo el nombre de su compañía productora: *Ocaña Films*. Estos registros tenían tintes etnográficos y antropológicos, debido a la precariedad cinematográfica no se podía evidenciar una noción de documental.

-Cine de los Extranjeros (1930-1970): Varias cadenas de televisión extranjeras financiaron proyectos audiovisuales en Ecuador durante más de tres décadas. Destaca Rolf Blomberg por su aporte en cuanto al registro fotográfico y su vínculo con varios pueblos indígenas a lo largo del país, su obra es considerada uno de los archivos audiovisuales más extensos y diversos de los pobladores indígenas del Ecuador. La modalidad de representación más utilizada en este período es la expositiva¹⁵, todavía existe un afán por dar cuenta de la existencia de una mega diversidad étnica y cultural, este material no se conservó en Ecuador porque iba directamente a las televisoras extranjeras.

-Cine Nacional Socialista (1980-2000): Existe una evolución en cuanto al proceso cinematográfico (la puesta en escena, uso de más de una cámara, escenas panorámicas de paisajes, aparece el travelling, el montaje también se presenta más elaborado y pensado en función del lenguaje cinematográfico, se usa el color, se usa trípode con trabajados movimientos de cámara, hay una preocupación por la prolijidad del sonido; etcétera) también aparecen nuevas modalidades de representación como el documental observacional, o la modalidad interactiva¹⁶. A partir de este período hubo un boom en cuanto a la aparición de nuevas y nuevos realizadores, incluyendo, aunque de forma reducida, a cineastas indígenas como Alberto Muenala, Segundo Fueres o Eriberto Gualinga. En este período destaca la película *Los hieleros del Chimborazo*, obteniendo reconocimiento de su círculo de pares y abriendo el camino a los nuevos cineastas ecuatorianos en espacios internacionales (Figura 4).

¹³ Cinemateca Nacional Ecuador, *Inicio y memoria*, 25.

¹⁴ León, *Reinventando al otro*, 208.

¹⁵ Nichols, *La representación de realidad*.

¹⁶ Ibid.



Figura 2. "Los obreros de la White". (1934). Eduardo Kingman. Óleo sobre Tela. Colección Museo del Banco Central del Ecuador. Fotografía registro personal.

Además de la tipología planteada por León, es posible hablar de un período adicional que empieza con la organización nacional de los pueblos y nacionalidades del Ecuador, en donde los pobladores indígenas dejan de ser los sujetos filmados y se convierten en sujetos creadores de imágenes. A finales de la década de 1980, a través de varias luchas sociales se consolidó la CONAIE¹⁷, organización que había ganado muchos adherentes y reconocimiento dentro del escenario político nacional, la presencia del sector indígena se volvió más evidente y consiguieron condensarse en lo que probablemente haya sido hasta el momento la organización identitaria con mayor capacidad de movilización y de interpelación en toda América Latina¹⁸. No fue hasta 1990, cuando sucedió una movilización nacional indígena organizada por la CONAIE, que todos los medios de comunicación televisaron por primera vez un acontecimiento histórico protagonizado por esta parte de la sociedad, todo el país pudo observar la imagen de los pobladores indígenas entrando al congreso por la puerta grande para interpelar a los políticos, o caminando en dirección a Quito por las carreteras que unen a la Amazonía con la Sierra ecuatoriana, todo para hacerse escuchar. Varios participantes de la movilización lograron realizar su propio registro y de esta manera se empezó a reconfigurar al sujeto indígena dentro del imaginario audiovisual para situarlo como protagonista, incluso fue el inicio de lo que ahora es

¹⁷ CONAIE: Confederación de Nacionalidades Indígenas de Ecuador.

¹⁸ Bretón, *Ecuador en crisis*, 219.

un archivo audiovisual ecuatoriano de los pueblos indígenas que se actualiza con el paso del tiempo y que ha reconfigurado la identidad de la nación ecuatoriana al reconocerse pluricultural. Silvia Rivera Cusicanqui menciona que la descolonización está en aceptar lo manchado o abigarrado dando cuenta de que la heterogeneidad de una sociedad es estupendamente rica por su diversidad, el *ch'ixi* plantea la coexistencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o se complementan¹⁹.

Si hay algún rasgo característico que presentan las propuestas documentales ecuatorianas realizadas por cineastas indígenas en la contemporaneidad es que parten de una práctica audiovisual más amplia influenciada por la academia, el videoarte, la radiodifusión, o los videoclips musicales; la gran mayoría toman la noción de identidad como punto de partida para encontrar otros subtemas que puedan ser plasmados en una película, permitiéndoles hablar desde su propio lugar de enunciación, siendo universales desde su propia singularidad, autorrepresentándose. Este rasgo es importante para poder entrar en diálogo con las películas de décadas pasadas como *Los Colorados*²⁰, *Simiatug*²¹ o *Los Hieleros del Chimborazo*²².



Figura 3. Artículo titulado: "Los misioneros Salesianos del Oriente Ecuatoriano". (5 de mayo de 1923). Periódico La

¹⁹ Rivera Cusicanqui, *Un mundo Ch'ixi*, 13.

²⁰ 1980. Dirigida por José Corral.

²¹ 1982. Dirigida por Raúl Khalifé.

²² 1980. Dirigida por Gustavo e Igor Guayasamín.

Alianza Obrera (Cuenca- Ecuador). Fuente: Cinemateca nacional del Ecuador.

Huahua²³ y Allpamanda²⁴

Vivimos en la era de la imagen, nuestro presente y pasado lo pensamos en función de lo visual²⁵. La aparición de nuevas tecnologías, nuevas experiencias perceptivas, estéticas y sociales, son acontecimientos que están transformando los modos de existir y de habitar de los realizadores indígenas y de sus comunidades²⁶. Al mismo tiempo, aparece una nueva mirada cinematográfica ecuatoriana que surge de la confrontación con lo hegemónico y que actúa como un dispositivo para la autodeterminación y conservación de la cultura de los pueblos. Es un punto importante si pensamos en el acto de alejarse de los modelos establecidos, ya que se trata de entrar en un proceso de insurgencia simbólica que permite reapropiarse de la cotidianidad, re-semantizar o construir nuevos referentes simbólicos contra el poder, reapropiarse de la propia subjetividad, curar el resquebrajamiento de la alteridad y reencontrarse con los otros²⁷.

Existen dos casos contemporáneos de realizadores indígenas que plantean una nueva propuesta de cine que abarca procesos comunitarios de realización, aprendizaje, enseñanza, difusión y promoción de las prácticas cinematográficas y audiovisuales dentro de poblaciones indígenas a las que pertenecen: Joshi Espinosa y Citlalli Andrango ubicados en la provincia andina de Imbabura y el grupo TAWNA²⁸ en la provincia amazónica de Pastaza. En ambos casos utilizan sus experiencias personales para contar historias que muestran la realidad de los territorios que habitan, reconfigurando el imaginario visual ecuatoriano sobre lo indígena a través de propuestas innovadoras que presentan rupturas en modelos de producción, narrativas, historias y miradas con respecto a películas realizadas previamente. Estas producciones audiovisuales de los pobladores indígenas han irrumpido en la escena cinematográfica local ganando un espacio importante y al mismo tiempo contribuyen a recrear historias sobre la realidad social para atraer la atención sobre lo que ellos consideran relevante, necesario, posible, imaginable o deseable²⁹, logrando expandir el imaginario sobre la realidad de los pobladores indígenas.

La película *Huahua*³⁰ (2017) es un proyecto que demoró cuatro años en realizarse, nació con la idea de ser un cortometraje partiendo del cuestionamiento sobre la identidad y la necesidad de ser protagonista en la creación de una memoria colectiva

²³ 2017. Dirigida por Joshi Espinosa A. y Citlalli Andrango C.

²⁴ 2022. Dirigida por el grupo TAWNA.

²⁵ Machado. "Ensayos en forma de hipermedia". 31.

²⁶ Mora, *Poéticas de resistencia*, 18.

²⁷ Guerrero, *Corazonar*, 176.

²⁸ "Tawna": palabra kichwa que significa vara de madera (usada como remo para canoa).

²⁹ Zamorano, *Intervenir la realidad*, 264.

³⁰ "Huahua": palabra kichwa que significa bebé.

que tiene que ver con el lugar de procedencia y la ascendencia familiar, las producciones realizadas previamente por el director se han visto marcadas por usar como herramienta a su propia persona y todas las situaciones que le afectan y configuran como ser humano. La forma de producción también es un factor importante ya que combina la formación informal con la formación profesional, Joshi Espinosa comenta que tuvo formación en el cine, pero Citlalli Andrango no tuvo ninguna experiencia previa, por lo cual tenían varias dudas sobre el resultado de la película tomando en cuenta que eran ellos mismos quienes iban a dirigir, producir, actuar, editar³¹.

La película es un autorretrato de Joshi y Citlalli, quienes se enteran que van a tener un bebé y no saben si la mejor decisión es criar a su hijo en la comunidad donde vive el resto de su familia o en la gran ciudad. En la película *Huahua* la autorrepresentación es llevada a otro nivel en relación a otras películas que usan este recurso pero que no lo explotan en la manera que Espinoza y Andrango lo hacen; en el cine ecuatoriano en general las autorrepresentaciones mantienen un carácter documental que no permite la posibilidad de *jugar* con la realidad en función de la película, la presentan tal cual es. Los creadores de *Huahua* rompen con ese tradicionalismo y le apuestan a una nueva mirada, de este modo se usan herramientas de la ficción que se tejen en una historia documental donde los realizadores y a la vez protagonistas llegan al punto de fingir un embarazo que es el eje central de la película del cual se desprenden otros subtemas y problemáticas que enriquecen el discurso narrativo. Este discurso se complejiza y adquiere más valor con la apropiación de herramientas de la ficción y del documental que están en constante fricción, esto permite a los realizadores exponer varios subtemas que abordan las implicaciones del ser indígena dentro de la sociedad contemporánea: la identidad, la realidad de su comunidad, la familia, la migración, la aparición de nuevas expresiones culturales, el uso del idioma kichwa, las parteras caseras, la vestimenta, la hibridez de culturas. Después de enterarse del embarazo, Citlalli decide irse a su comunidad para que el huahua nazca allí. Joshi, en cambio, se queda en Quito por temas laborales, pero al cabo de un tiempo y después de reflexionar sigue a Citlalli para acompañarla en el parto y para contarle la noticia a sus demás familiares.

³¹ Entrevista con Joshi y Citlalli. 2022.



Figura 4. Artículo de entrevista realizada a Gustavo Guayasamín, donde asegura haber roto con la escuela normal del documental (30 de noviembre de 1980).

Dentro de la línea narrativa, el embarazo y la separación momentánea son disparadores para contar varios subtemas que retratan a los pobladores indígenas de la provincia de Imbabura, varias escenas se construyen con los personajes separados donde muestran la cotidianidad y vida diaria de su familia y su comunidad: usando diferentes tipos de plano a lo largo de toda la película, interactuando con diferentes personajes, construyendo diálogos o reflexiones en torno a la cultura indígena de Imbabura, tejiendo, usando el idioma kichwa, mostrando el territorio que habitan, cuestionando su identidad. La actuación de los personajes interpretándose a ellos mismos adquiere tintes documentales en varios momentos, uno muy particular es cuando son entrevistados frente a cámara: en la escena existe una voz en *off* que pregunta (creando el personaje de un supuesto director), incluso se usa una claqueta, la puesta en escena documental está pensada para lograr credibilidad. Aunque la situación es ficticia, la entrevista es veraz porque están hablando sobre un tema que los atraviesa y los interpela realmente, al punto de llegar a las lágrimas (Figura 5).

El uso de los recursos del falso documental no se limita a la actuación: el embarazo falso, la prueba de embarazo falsa, la consulta médica falsa, o el vientre falso de embarazada que usa Citlalli, ponen en evidencia que hay una puesta en escena muy elaborada donde existe una simbiosis entre la ficción y la no ficción, incluso se hace el uso de la técnica de stop-motion para animar una escena donde se ve a Citlalli en un plano cenital acostada en la cama mientras una faja tradicional, que usan las mujeres de su comunidad, rodea su barriga (Figura 6). La música estuvo a cargo de la banda *Trencito de los Andes* y también fue un proceso largo que tardó aproximadamente un año en concretarse; *Huahua* es una película que nos demuestra un trabajo

extenso, donde existe una preocupación meticulosa por todos los detalles, incluso los créditos de la película son intervenidos con fotografías de todo el equipo cuando eran huahuas. Esta apropiación de varias técnicas cinematográficas propias de la ficción (planos de cámara, montaje, puesta en escena, actuación) en su hibridez con las técnicas del cine documental (entrevistas, cámara observacional, archivo familiar) permiten representar y problematizar la realidad de las comunidades indígenas de una manera innovadora en el campo del documental contemporáneo, dejando de lado la mirada etnocentrista y antropológica que ha prevalecido en la cinematografía ecuatoriana, rompiendo con el paradigma establecido y con la imagen cliché de la población indígena, planteando una nueva forma de mirar y mirarse, siendo un aporte excepcional para la creación de nuevas maneras de contar historias, nuevas imágenes y nuevas subjetividades dentro del imaginario sobre lo indígena.

El eje central de la historia también es crucial, pues no hay manera de ser más universal que hablando de lo personal, la película vuelve constantemente sobre el tema de la identidad e interpela a sus personajes preguntando cómo se definen dentro de esta sociedad contemporánea, obteniendo una infinidad de respuestas acerca de cómo cada individuo construye su propia identidad a través del idioma, la gastronomía, las tradiciones, la cultura, los saberes y en este caso la práctica cinematográfica. La autorrepresentación es un gesto rupturista, ya que poner el pecho ante la cámara no es un acto sencillo de realizar cuando la realidad que se muestra es incómoda y puede llegar a traspasar la experiencia cinematográfica al generar diferentes reacciones, incluso afecciones personales en las y los realizadores. La identidad existe y se configura cuando se pone en peligro a sí misma entregándose entera en el diálogo con las otras identidades. Su mejor manera de protegerse es exponiéndose³². *Huahua* es además una película que rompe con los paradigmas establecidos en el cine documental realizado por indígenas o en películas que toquen la temática de los pueblos indígenas, usando elementos de la docuficción que funcionan para que los discursos lleguen a las audiencias de una manera más atractiva³³. Así se configura una nueva arista dentro de las autorrepresentaciones no sólo en los realizadores de pueblos indígenas sino en el cine documental ecuatoriano en general.

³² Echeverría, *La identidad evanescente*, 60.

³³ Niney, *El documental falsas apariencias*. 145



Figura 5. Fotograma de la película HUAHUA (2017). Tomado del canal de Youtube: AylluRecords. <https://www.youtube.com/watch?v=dWkoKzbLtJl>.

Espinosa y Andrango, al igual que muchos otros cineastas provenientes de comunidades indígenas, coinciden en que no se puede calificar al trabajo que ellos realizan como *cine indígena*, la definición que Espinosa tiene sobre su obra es que *Huahua* es una película de Amor³⁴, dejando claro que no pretende que su obra sea encasillada dentro de alguna categoría específica, sino que, al igual que la que realizan los y las cineastas indígenas emergentes, debe ser incluida dentro del cine ecuatoriano en general sin necesidad de etiquetarla con ningún nombre. Esto es algo que se manifiesta inclusive en las convocatorias a premios y fondos nacionales como un factor excluyente, que pone etiquetas y separa la práctica colectiva cinematográfica, siendo participe de una categorización signada por el origen étnico de algunas y algunos realizadores.

Es pertinente mencionar la situación actual del cine ecuatoriano que está atravesando la crisis más grave desde su institucionalización, actualmente la práctica cinematográfica no cuenta con apoyos gubernamentales como fondos económicos, procesos de formación, producción, distribución o promoción, hecho que ha confluído en una re-significación de la producción cinematográfica en general, que ahora busca alternativas de financiamiento o apoyos en el extranjero. Espinosa y Andrango comentan que la experiencia con *Huahua* dentro de los circuitos de fomento ecuatoriano para el cine, les sirvió para aprender más sobre el trabajo de producción y cómo

³⁴ Entrevista con Joshi y Citlalli. 2022.

funciona el tema del financiamiento, de esta manera comprendieron que es importante y necesario buscar el apoyo de organizaciones internacionales que fomentan el cine para poder obtener más opciones a la hora de buscar recursos para financiar las películas y no solamente centrarse en los fondos nacionales. Varios factores como la centralización de la cultura, la falta de apoyo o la misma crisis de la institucionalidad cinematográfica ecuatoriana hacen posible el surgimiento de nuevos sistemas de producción en el cine. En el caso de realizadores indígenas, retomando principios de la cosmología originaria como la *minka*³⁵ o el *ranti ranti*³⁶, se han creado propuestas alternativas a los modelos tradicionales de producción que permiten otra forma de relación laboral que irrumpe con la jerarquización de clase vertical propuesta en el modelo de producción tradicional y que por ejemplo, asumiendo que es una creación colectiva, permite involucrar de la misma manera a todos los participantes de una película en todos los roles de la realización, siendo los créditos y reconocimientos también colectivos. De esta forma el cine emerge como un instrumento comunitario de la acción de comunicación y presencia de las colectividades y pueblos que buscan decir y hablar con su propia voz, lo que hace pensar que la autorrepresentación es una necesidad que se facilita y se materializa con la tecnología y los modelos alternativos de producción que hacen posible la aparición de nuevas propuestas cinematográficas.

Debido a esas características sociopolíticas, históricas y culturales, muchos realizadores indígenas han optado por seguir modelos de formación y producción alternativos que van por fuera de los procesos de financiamiento y distribución tradicionales como los fondos de financiamiento locales, buscando alternativas en el extranjero y abriendo un mercado internacional para nuevas y nuevos realizadores ecuatorianos que buscan apoyo para sus películas. De esta forma podemos mencionar el trabajo realizado por TAWNA, un grupo de artistas visuales y comunicadores que trabajan en la Amazonía desde 2017, tienen el enfoque en la creación de nuevas *narrativas amazónicas*. Después de un largo proceso de educación y formación comunitaria, donde todos los involucrados aprenden y enseñan, el grupo TAWNA ha realizado 8 películas desde 2017 y han recorrido varios festivales mostrando su obra³⁷. Es un grupo heterogéneo conformado por varias personas de distintas comunidades de los Andes y la Amazonía, cuentan con la participación de Sani Montahuano, Yanda Montahuano y José Miguel Imbaquingo, quienes han recibido reconocimientos y menciones en festivales de cine ecuatoriano y también han participado en otros lugares destacándose como nuevos realizadores en espacios como el programa IF NOT US THEN WHO y el Museo Reina Sofía, donde exhibieron *Tuku* (cortometraje documental sobre un gusano que se usa como medicina para la tos); así han ganado terreno dentro del cine

³⁵ “Minka”: palabra kichwa que denota trabajo en conjunto donde intervienen todas las personas de la comunidad.

³⁶ “Ranti-Ranti”: expresión kichwa que denota dar algo a cambio de algo. En el sentido laboral: dar esfuerzo a cambio de esfuerzo.

³⁷ Entrevista a Yanda Montahuano, miembro fundador de Tawna.

documental llegando a hacerse un sitio dentro de la cinematografía ecuatoriana y consolidándose poco a poco como nuevas y nuevos realizadores.

Su trabajo también está enfocado en la profesionalización audiovisual de jóvenes que pertenecen a comunidades indígenas de la provincia de Pastaza para reivindicar el legado cultural de los pueblos indígenas de la región. El grupo se creó con la finalidad de que exista una voz propia para contar las historias de los pueblos de la Amazonía, en respuesta al cine realizado previamente por realizadores no indígenas que promulgaban la visión etnocentrista y paternalista que proliferó a lo largo del siglo pasado, hablando desde el territorio para eliminar la visión romántica que la gente se ha hecho sobre este lugar y sus habitantes. El grupo está conformado por profesionales del cine y la comunicación, que pertenecen a comunidades indígenas amazónicas y mestizas, buscan visibilizar las luchas que los pueblos indígenas mantienen contra el sistema hegemónico a través de historias que sean contadas con sus propias voces y desde sus propios lugares de enunciación, dejando de ser sujetos representados para convertirse en sujetos autorrepresentados. Su postura es más radical porque van por fuera del camino tradicional de producción audiovisual ya que no están dentro de los circuitos de financiamiento tradicionales o dentro de los circuitos de festivales de cine locales; los temas de sus películas abordan temas propios de su cultura, son expuestos por ellos mismos y van acompañados de un tono de voz que denuncia las injusticias vividas por estos pueblos en su cotidianidad, marcando una distancia notoria con la mirada paternalista y exótica que se fue creando a lo largo de los años, dándole otro sentido a la práctica cinematográfica al considerar al cine como un arma de empoderamiento para poder generar conciencia, resistencia y denuncia a través de las imágenes.

El proceso de este grupo es relevante por la concepción que tienen del cine como parte de una estrategia política que muestra una de las diversas realidades de la Amazonía. Esta propuesta de producción audiovisual está ligada a procesos de revitalización simbólica y epistémica de los miembros de sus comunidades. 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 que siempre necesita del blanco-mestizo para poder desempeñarse. En contrapunto, las historias contadas por cineastas indígenas sitúan al sujeto indígena como protagonista en ritos *performáticos*³⁸ que son trasladados a escenas cinematográficas donde no existe la subordinación y ni siquiera hay un antagonista blanco-mestizo, las historias se basan en otras realidades que muchas veces no han sido representadas en el campo artístico y se presentan como algo novedoso frente a los modelos cinematográficos tradicionales como los que exaltan la mirada paternalista del blanco-mestizo y el exotismo de lo indígena,

³⁸ Butler, *Cuerpos que importan*. 294.

rasgos establecidos a lo largo del tiempo. En ese sentido, Montahuano menciona que todos los días se reúnen en las mañanas para contar lo que soñaron, parecería un acto intrascendental, pero, es una actividad que usan para pensar cinematográficamente, potenciando el acto de contar historias con su propia voz, desde su propio lugar de enunciación y existencia, hablando desde su singularidad para encontrar el camino de lo universal.



Figura 6. Fotograma de la película HUAHUA (2017). Tomado del canal de Youtube: AylluRecords. <https://www.youtube.com/watch?v=dWkoKzbLtJI>

Por otra parte, sus necesidades de distribución no están necesariamente apegadas a lógicas de la industria cinematográfica convencional, pues, en primera instancia sus objetivos buscan representar y visibilizar internamente las acciones comunitarias. Las películas realizadas son exhibidas primero en la comunidad donde fueron filmadas y con su aprobación son compartidas en otros ámbitos. Existen muchas producciones que se han hecho en la Amazonía pero la gente local ni siquiera las ha visto³⁹. Cuando se concibe al cine como una herramienta comunicacional, se entiende que la comunicación es más que mensajes, “comunicar no significa lo mismo en las distintas culturas”⁴⁰. La comunicación es una herramienta que contribuye a inmortalizar la oralidad sin permitir la trasgresión de la misma, el audiovisual ayuda a que las historias y los saberes contados en espacios privados pueden ser visibilizados por medios masivos, para que se socialicen los conocimientos y se puedan entablar mejores relaciones interculturales. El proceso del grupo TAWNA es muy interesante debido a que la autogestión de un laboratorio para experimentar y crear

³⁹ Entrevista a Yanda Montahuano.

⁴⁰ Alsina, *Comunicación intercultural*, 93.

una práctica audiovisual que, desde las fisuras existentes en cuanto a la centralización de la cultura, al abandono estatal de varios territorios poblados con indígenas y a los paradigmas culturales establecidos en el imaginario sobre lo indígena, promueve el reconocimiento de la diversidad de miradas configurando un nuevo espacio para repensar la consciencia y dimensión política de la imagen y de la autorrepresentación. Es un hecho que abre las puertas a que surjan nuevas propuestas cinematográficas que reconfiguren el imaginario sobre lo indígena. De esta forma el cine actúa como herramienta de autoafirmación y reformulación de sus imaginarios históricos, de su identidad y pertenencia, y es también una manifestación de la fuerza vital de la comunidad, que busca romper el histórico cerco de silencio al que ha sido sometido como sujeto colectivo⁴¹.

Recientemente el grupo TAWNA estrenó su primer largometraje: *Allpamanda*⁴², que fue ganador de la beca National Geographic. Es importante mencionar el proceso de financiamiento de la obra ya que esquivó los modelos tradicionales que por lo general buscan apoyo a través de fondos económicos locales impulsados por el ministerio de Cultura o las alcaldías; a diferencia de otros cineastas, el grupo ha optado por recurrir a fondos que apoyan a las causas amazónicas, a organizaciones no gubernamentales que apoyan diferentes procesos culturales de los pueblos indígenas, y otras organizaciones que apoyan temas ambientales, climáticos y de justicia racial. La película *Allpamanda* tuvo el apoyo de distintas entidades como la organización Land is Life, Black indigenous Liberation, Amazon Watch, Global Landscape Forum, entre otras. Así han roto con los modelos convencionales que siguen los cineastas en el Ecuador para financiar las películas, encontrado nuevos nichos y nuevas oportunidades en espacios alternativos; abriendo el camino para que nuevos y nuevas cineastas locales sean tomados en cuenta. Si bien es cierto que estos fondos pueden ser habituales en otras regiones del mundo, los cineastas locales no conciben estas opciones al momento de financiar sus proyectos cinematográficos, la actual crisis institucional del cine ecuatoriano y varios factores sociopolíticos como la reducción del fondo económico a la cultura han sido motivantes para que se busquen estas alternativas y a su vez se abra campo para la cinematografía ecuatoriana en el extranjero.

Allpamanda es un documental sobre la historia de los pueblos amazónicos. En la introducción, la voz en off de una mujer nos cuenta sobre la colonización y su implicación en las poblaciones indígenas amazónicas en la contemporaneidad. Cuestionando al Estado, a la iglesia y al extractivismo realizado por las compañías petroleras, hace una introducción a siete relatos que configuran el hilo narrativo de la película y que tienen en común la resistencia y la lucha histórica de los pueblos amazónicos. Aunque se continúa proponiendo una postura de denuncia social, política y cultural (al igual

⁴¹ Álvarez, *Cine comunitario*, 20.

⁴² “Allpamanda”: expresión kichwa que significa “desde el territorio”.

que varias producciones hechas en la Amazonía como *Tóxico Texaco Tóxico*⁴³ o *Crude*⁴⁴), *Allpamanda* es una película donde la voz de los personajes retratados adquiere otro nivel de protagonismo al ser ellos mismos quienes hablan (producen la obra, recorren los territorios, reinterpretan el material de archivo, usan su idioma, etc.) Así se presenta un relato que rompe con la usurpación de la voz que se advertía en películas realizadas previamente y se sitúa al sujeto indígena no sólo como protagonista sino como realizador y portavoz de sus propias historias.



Figura 7. Fotograma de la Película *Allpamanda* (2022). Tomado del canal de Vimeo: Tawna Cine. <https://vimeo.com/791737993>

Allpamanda relata los últimos 40 años del movimiento indígena amazónico y la creación de la Confederación de Nacionalidades Indígenas de la Amazonía Ecuatoriana (CONFENIAE) en la década de 1980. En la película se hace uso del material de archivo de las movilizaciones de los últimos 30 años de una manera particular, el archivo no sirve solamente para dar cuenta de los acontecimientos del pasado, sino que el archivo sufre un proceso de desmontaje cuando entra en diálogo con el presente y plantea cuestionamientos que interpelan al imaginario construido previamente respecto a la Amazonía y sus pobladores. El archivo es recreado en la actualidad por cineastas indígenas que visitan lugares o a personas que aparecen en el material antiguo, además del material de archivo donde aparecen los antepasados de los cineastas existe material que corresponde a situaciones que involucran al territorio amazónico

⁴³ 2007. Dirigida por Pocho Álvarez.

⁴⁴ 2009. Dirigida por Joe Berlinger.

y que empezaron a hacerse frecuentes en la década de 1960 con el boom petrolero. Estas imágenes cuestionan la relación inequitativa que ha existido entre los grupos de poder y los pueblos indígenas, de esta forma se presenta un retrato no solo de sus habitantes sino también del territorio que habitan y la manera en ha ido cambiando con el paso del tiempo y la irrupción petrolera, el material de archivo filmado por extranjeros petroleros entra en cuestionamiento con las imágenes de los mismos lugares filmadas por los pobladores indígenas, en ese cambio de miradas existe un choque que resignifica el imaginario sobre los indígenas amazónicos al mostrar la contraposición de miradas y reflexiones sobre un espacio o un grupo de personas, las imágenes sobre la amazonia y sus pobladores son creadas por ellos mismos y aparecen nuevas miradas, nuevas imágenes, nuevas realidades, nuevos personajes y nuevas historias.

Las entrevistas de la película (que se alternan con imágenes de la cotidianidad, animaciones y material de archivo) son una herramienta usada para dar más valor a los temas expuestos, las voces autorizadas de líderes o lideresas de las distintas comunidades le otorgan un valor adicional al discurso presentado, esa también es una característica novedosa ya que los personajes aparecen como autoridades y como las personas más importantes de la historia, dejando de lado la noción de subordinación o dependencia con respecto al poblador blanco-mestizo que predominó en el cine realizado a lo largo del siglo pasado. En un rasgo que evoca a la tradición oral de los pueblos indígenas (para quienes el traspaso de conocimiento a través de contar historias es un hecho habitual), se crea un relato cinematográfico donde las imágenes del pasado son mostradas por los adultos a los más pequeños mientras les hablan del presente, reivindicando una de las tradiciones más importantes de los pueblos indígenas a través del archivo audiovisual que culmina con la movilización nacional de Octubre de 2019 (Figura 7), donde aparecen nuevas imágenes de los pobladores indígenas que se contraponen a las imágenes de la movilización de 1990 y se erigen como la actualización de un archivo audiovisual que está en perpetuo crecimiento.



Figura 8. Fotograma de la Película *Allpamanda* (2022). Tomado del canal de Vimeo: Tawna Cine. <https://vimeo.com/791737993>

Existe una marcada diversidad de planos, incluso con drones que se contraponen con imágenes del pasado, lo cual permite retratar al territorio y no solo a sus personajes y evidencia una apropiación tecnológica que antes no era visible y que es usada en función de sus propios relatos, en este caso no se usa las tomas de dron para mostrar un lugar inaccesible o lograr planos panorámicos sino que se usa las tomas de dron como un recurso estético que refuerza el discurso a veces mitológico de los relatos amazónicos, de esta forma es posible simular vuelos de aves que viven en el lugar y llegan apaciblemente hasta la comunidad, imágenes que se contraponen a vuelos de helicópteros que se acercan a explorar el territorio petrolero. La apropiación tecnológica también es importante, Montahuano cuenta que a las comunidades llegaban extranjeros para realizar talleres de audiovisual, pero cuando los talleres se terminaban, se llevaban consigo las cámaras y demás dispositivos tecnológicos para poder seguir haciendo películas, por lo cual los alumnos olvidaban lo aprendido por falta de práctica⁴⁵. Por esto ahora procuran llevar la tecnología a las comunidades que no tienen facilidades de acceso y que de alguna manera están marginadas por la sociedad. El uso del idioma kichwa es una herramienta de reivindicación que se vuelve protagonista y adquiere mucho valor cuando los personajes no tienen que despojarse de su identidad para expresarse, cuando la película usa diálogos en español existen subtítulos en kichwa, lo que denota una preocupación por crear un público dentro de las mismas comunidades, rompiendo con los modelos convencionales de

⁴⁵ Entrevista a Yanda Montahuano.

circulación y distribución. En cuanto a la parte de distribución tienen prioridad en que las películas sean vistas y aprobadas por las comunidades que participaron en su realización, luego de su aprobación están autorizados a circularlas en diferentes espacios que no corresponden únicamente a salas de cine sino también a espacios pedagógicos como colegios y universidades donde sus obras cinematográficas son usadas como material didáctico, abriendo campo a que sus películas puedan ser más masivas. Además, existe una preocupación por que estas historias sean consumidas por las poblaciones amazónicas, llevando a cabo un proceso de descentralización del cine que propone llevar películas a varias comunidades a las cuales solo se puede acceder de manera fluvial o aérea, uno de sus proyectos consiste en el primer festival amazónico de cine sobre el agua, donde llevan pantallas flotantes para poder proyectar películas en las orillas de los ríos de diferentes comunidades del país, algo por lo que ninguna cinemateca provincial o el ministerio de cultura ha tenido preocupación.

La película reivindica la cultura de los pueblos amazónicos a través de la voz de sus pobladores, el grupo TAWNA demuestra que otras maneras de hacer cine son viables y también plantean nuevos modelos de producción de documentales que cuestionan a los paradigmas establecidos por la cinematografía precedente y rompen con la mirada paternalista construida a lo largo de los años, enriqueciendo al imaginario cinematográfico ecuatoriano con el surgimiento de nuevas voces, nuevas formas y nuevas maneras de producción y distribución dentro del documental contemporáneo. Otro aspecto importante es la expansión del cine a otros espacios fuera de las pantallas de proyección⁴⁶, uno de los siete casos presentados en la película fue el punto de partida para la creación de una exposición de videoarte llamada *José: Territorio y Memoria*, que fue presentada en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito, fue inspirada por José Tendentza (líder indígena defensor de la naturaleza asesinado en 2014) poniendo en valor las diversas luchas de los pueblos amazónicos a lo largo del tiempo y su resistencia hasta la actualidad, abriendo paso a nuevos espacios de enunciación y exposición donde las historias de los pobladores indígenas adquieren un nuevo lugar dentro del imaginario ecuatoriano.

Conclusiones

No se puede hablar de una definición homogénea que pueda enmarcar a la práctica cinematográfica ecuatoriana realizada por cineastas indígenas en un solo concepto o categoría. Con los nuevos ejemplos y los nuevos nombres de cineastas, más todos los factores que posibilitan la producción de nuevas películas, en el ámbito contemporáneo se han podido advertir varias maneras de apropiaciones, intercambios, choques y rupturas interculturales, políticas y sociales que han repercutido en todo lo que tiene que ver con la práctica audiovisual en Ecuador. En los ejemplos analizados

⁴⁶ Youngblood, *Cine expandido*, 26.

prevalece una especie de simbiosis entre las influencias externas e internas de las propias comunidades o personajes autorrepresentados, esa simbiosis puede ser el producto de los factores sociopolíticos, históricos y culturales que se fueron estableciendo como parámetros para la reconfiguración contemporánea con respecto a la imagen sobre los pobladores indígenas y su lugar dentro de la sociedad ecuatoriana, ese abigarramiento enriquece mucho más a las sociedades y por ende a la práctica cinematográfica, abriendo paso a nuevas formas de interactuar con la realidad, a nuevas imágenes, y a nuevas formas de contar las historias. En la actualidad, Los nuevos realizadores y realizadoras pertenecientes a las diferentes comunidades indígenas del país se han decidido abiertamente a tratar las realidades que involucran directamente a sus poblaciones y territorios que habitan, demostrando la importancia y la influencia que estas tienen dentro de la construcción de la identidad ecuatoriana, dialogando abiertamente con otros elementos que convergen en la construcción de un imaginario visual que pertenece a toda una sociedad. Los sujetos representados se convirtieron en realizadores de imágenes, adquiriendo un punto de enunciación propio que empieza a configurar un nuevo cine ecuatoriano.

Referencias bibliográficas

- Álvarez, Pocho. Cine Comunitario en América Latina y el Caribe”. La Habana: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, Observatorio del Cine y el Audiovisual Latinoamericano y Caribeño, UNESCO. 2012.
- Alsina, Miguel. La comunicación Intercultural. Barcelona: Antropos. 2012.
- Butler, Judith. Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del ‘sexo’. México: Paidós. 2002.
- Bretón, Víctor. Estado, etnicidad y movimientos sociales en América Latina: Ecuador en Crisis. Barcelona: Icaria. 2003.
- Cinemateca Nacional Ecuador. Inicio y memoria (1892-2007). Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana. 2007.
- Cinemateca Nacional Ecuador. Catálogo de Películas Ecuatorianas 1990-2008. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana. 2010.
- Cueva, Agustín. Literatura, Arte y Sociedad en el Ecuador, entre la ira y la esperanza. Quito: Planeta. 1967.
- Didi-Huberman, Georges. Pueblos expuestos, pueblos figurantes. Buenos Aires: Manantial. 2014.
- Echeverría, Bolívar. La Identidad evanescente. Las ilusiones de la Modernidad. México

D.F.: Las ilusiones del equilibrista; UNAM. 1995.

Guerrero, Patricio. Corazonar, una antropología comprometida con la vida. Asunción: Litocolor. 2007.

Granda, Wilma. El cine silente en el Ecuador (1895-1935). Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión. 1995.

León, Christian. Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador. Quito: La Caracola. 2010.

Mariátegui, José. Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana.

Barcelona: Grijalbo. 1975.

Mora, Pablo. Poéticas de la resistencia, El video indígena en Colombia. Bogotá: Cinemateca Distrital; IDEARTES. 2015.

Machado, Arlindo. "Ensayos en forma de hipermedia". En El paisaje mediático: Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas, editado por Arlindo Machado. Buenos Aires: Libros del Rojas. 2000.

Nichols, Bil. La representación de la realidad. Buenos Aires: Paidós. 1997.

Niney Francois, El documental y sus falsas apariencias. México D.F.: UNAM. 2015.

Ojeda, Enrique, Cuatro Obras de Jorge Icaza. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana. 1961.

Paranaguá, Paulo. Tradición y Modernidad en el cine de América Latina. Madrid: Fondo de Cultura Económica. 2003.

Rivera Cusicanqui, Silvia. Un mundo Ch'ixi es posible. Buenos Aires: Tinta Limón. 2018.

Torres, Galo. "Cine ecuatoriano, los susurros de la imagen". 2018. <https://www.ochoymedio.net/los-susurros-de-la-imagen-2/>

Youngblood, Gene. Cine Expandido. Buenos Aires: UNTREF. 2012.

Zamorano, Gabriela. Intervenir la realidad: los usos políticos del video indígena en Bolivia. 2009.

Filmografía

Álvarez, Pocho. Tóxico, Texaco, Tóxico. Dirigida por Pocho Álvarez. Quito. 2007.

Crespi, Carlo. Los invencibles shuaras del alto Amazonas. Dirigida por Carlo Crespi. Quito: Cinemateca Nacional del Ecuador. 1995.

Corral, José. Los Colorados. Dirigida por José Corral Tagle. Quito. 1980

Espinosa, Joshi y Andrango, Citlalli. Huahua. Dirigida por Joshi Espinosa. Quito: AylluRecords. 2017.

Guayasamín Igor y Guayasamín Gustavo. Los hieleros del Chimborazo. Dirigida por Gustavo e Igor Guayasamín. Riobamba. 1980.

Tawna Colectivo. Allpamanda. Dirigida por varios realizadores Tawna Colectivo. Pastaza: CONFENIAE y Tawna Cine. 2022.