



**UNIVERSIDAD NACIONAL DE CHIMBORAZO**  
**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y ADMINISTRATIVAS**  
**CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL**

La Figura Del Indígena y su Representación en Filmes Ecuatorianos de 2010 A 2019.

Proyecto de investigación previo a la obtención del título de licenciado en Ciencias de la Comunicación.

**Autor:**

Perez Aguaguña, Jonathan Alexander

**Tutor:**

MSc. Galo Vásquez Merino

Riobamba, Ecuador. 2022

# DICTAMEN DE CONFORMIDAD DEL PROYECTO ESCRITO DE INVESTIGACIÓN



DIRECCIÓN ACADÉMICA  
VICERRECTORADO ACADÉMICO



UNACH-RGF-01-04-02.22

## DICTAMEN DE CONFORMIDAD DEL PROYECTO ESCRITO DE INVESTIGACIÓN

**Facultad:** Facultad de Ciencias Políticas y Administrativas  
**Carrera:** Carrera de Comunicación Social

### 1. DATOS INFORMATIVOS DOCENTE TUTOR Y MIEMBROS DEL TRIBUNAL

**Tutor:** Mg. Galo Vásconez Merino      **Cédula:** 0604245332  
**Miembro tribunal:** PH.D. Julio Bravo      **Cédula:** 0602447005  
**Miembro tribunal:** Ms: María Belén Ávalos      **Cédula:** 0603551946

### 2. DATOS INFORMATIVOS DEL ESTUDIANTE

**Apellidos:** Perez Aguaguña

**Nombres:** Jonathan Alexander **C.I / Pasaporte:** 0202416285

**Título del Proyecto de Investigación:** "La figura del indígena y su representación en filmes ecuatorianos de 2010 a 2019"

**Dominio Científico:** "DESARROLLO SOCIOECONÓMICO Y EDUCATIVO PARA EL FORTALECIMIENTO DE LA INSTITUCIONALIDAD DEMOCRÁTICA Y CIUDADANA".

**Línea de Investigación:** COMUNICACIÓN Y CULTURA

### 3. CONFORMIDAD PROYECTO ESCRITO DE INVESTIGACIÓN

Aspectos	Conformidad Si/No	Observaciones
Título	Sí	
Resumen	Sí	
Introducción	Sí	
Objetivos: general y específicos	Sí	
Estado del arte relacionado a la temática de investigación	Sí	
Metodología	Sí	
Resultados y discusión	Sí	
Conclusiones y recomendaciones	Sí	
Referencias bibliográficas	Sí	
Apéndice y anexos	Sí	



Fundamentado en las observaciones realizadas y el contenido presentado, **SI (x)** / NO( )  
es favorable el dictamen del Proyecto escrito de Investigación, obteniendo una  
calificación de 10 sobre 10 puntos.



Firmado electrónicamente por:  
**GALO XAVIER  
VASCONEZ  
MERINO**

Mg. Galo Vásquez Merino  
**TUTOR**



Firmado electrónicamente por:  
**JULIO ADOLFO  
BRAVO MANCERO**

PH.D. Julio Bravo  
**MIEMBRO DEL TRIBUNAL**



Firmado electrónicamente por:  
**MARIA BELEN  
AVALOS TORRES**

Ms María Belén Ávalos  
**MIEMBRO DEL TRIBUNAL**

## **INFORME DEL TUTOR**

Yo, Galo Vásconez Merino, en mi calidad de tutor del Proyecto de Investigación titulado: **“LA FIGURA DEL INDÍGENA Y SU REPRESENTACIÓN EN FILMES ECUATORIANOS DE 2010 A 2019”**; luego de haber revisado el desarrollo de la investigación elaborada por el señor Jonathan Alexander Perez Aguaguña, tengo a bien informar que el trabajo cumple con los requisitos y méritos suficientes para ser sometido en la defensa pública y evaluado por el tribunal designado.

Riobamba, diciembre de 2021

Atentamente,



Mg. Galo Vásconez Merino

**DOCENTE TUTOR**

## DERECHOS DE AUTOR

Yo, Perez Aguaguña Jonathan Alexander, con cédula de identidad 0202416285, me declaro responsable de las ideas, propuestas y resultados que componen el proyecto de investigación **“LA FIGURA DEL INDÍGENA Y SU REPRESENTACIÓN EN FILMES ECUATORIANOS DE 2010 A 2019”**. Asimismo, expreso que los derechos de autoría pertenecen a la Universidad Nacional de Chimborazo para hacer uso de los escritos con fines académicos.

Riobamba, diciembre de 2021



---

Jonathan Alexander Perez Aguaguña

C.I. 0202416285

## **DEDICATORIA**

Con el presente proyecto de investigación rindo homenaje a mi ángel Gladys Aguaguña Moyón, mi madre la que me dio la vida y me guio por el camino del bien, a pesar de mis errores siempre confió en mí y estuvo apoyándome en mi vida, a pesar de tener el rol de padre y madre, nunca se dio por vencida.

Madre en donde quiera que te encuentres quiero dedicarte uno de los primeros proyectos más importantes de mi vida, seguiré tus pasos y pondré en práctica tus enseñanzas. No te defraudare.

También va dedicado a mis abuelitos maternos Ángel Aguaguña y Rosa Moyón, porque gracias a su apoyo que brindan día a día logre culminar mi carrera con éxito. Gracias por todo el apoyo incondicional que me brindan.

Para mi hermana Ana Meléndez, a pesar de las discusiones que solíamos tener, siempre me apoyo y estuvo a mi lado en toda mi carrera, gracias por los buenos consejos y jalones de oreja que me ayudaron a diferenciar lo malo de lo bueno.

No podía dejar de lado a mi familia, mis tíos y primos que de una u otra forma me impulsaron a seguir adelante.

***Te amo y te extraño madre querida.***

## **AGRADECIMIENTO**

Quiero dar las gracias a Dios por guiarme y cuidarme durante todo este tiempo, por haberme levantado cuando más lo necesité además de haber puesto en mi camino a personas maravillosas con las que compartí varios momentos y con ellos festejar juntos los triunfos alegrías, pero sobre todo salir de las derrotas.

A mi madre, Gladys Aguaguña Moyón que a pesar de todas las dificultades que tuvimos en el camino siempre me apoyo y estuvo pendiente de mí, dándome consejos, valores y aliento para poder continuar con mis estudios. Le doy las gracias por haberme apoyado no solo en mis estudios si no en mi vida personal y ser mi pilar fundamental.

Además, a mi hermana Ana Meléndez que, aunque a la distancia, siempre me estaba apoyando y guiándome, por sus palabras de aliento que siempre me ayudaron a poder continuar y así poder cumplir mis metas.

Por otra parte, agradecer a todos los docentes de mi carrera por todo el esfuerzo y conocimiento impartido en cada una de sus clases, además por enseñarme a ser una buena persona de bien.

A mi tutor Galo Vásconez Merino, por la predisposición de ayudarme en toda mi carrera universitaria y por guiarme en uno de mis últimos proyectos de la universidad.

Agradezco a mis mejores amigos Jorge Arteaga y a la Lcda. Dayana Collaguazo, quienes me han ayudado a crecer como persona, con los que compartí experiencias muy bonitas en esta etapa universitaria. No fuimos perfectos, pero siempre estábamos dispuestos a dar lo mejor de nosotros.

Finalmente, quiero darles las gracias a Hernán Bolívar y Cristian Barahona, por haberme ayudado a salir en esta etapa difícil de mi vida.

*Les agradezco de corazón*  
**Jonathan Perez Aguaguña**

## ÍNDICE DEL CONTENIDO

DICTAMEN DE CONFORMIDAD DEL PROYECTO ESCRITO DE INVESTIGACIÓN .....	
INFORME DEL TUTOR .....	
DERECHOS DE AUTOR.....	
DEDICATORIA .....	
AGRADECIMIENTO .....	
ÍNDICE DEL CONTENIDO.....	
RESUMEN.....	
ABSTRACT .....	
INTRODUCCIÓN.....	13
CAPÍTULO I.....	15
1. MARCO REFERENCIAL.....	15
1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA .....	15
1.2. OBJETIVOS.....	17
1.1.1. General.....	17
1.1.2. Específicos .....	17
CAPÍTULO II .....	18
2.MARCO TÉORICO .....	18
2.1. COMUNICACIÓN.....	18
2.2. ESTRUCTURALISMO .....	19
2.3. COMUNICACIÓN Y SOCIEDAD .....	19
2.4. MEDIOS DE COMUNICACIÓN MASIVA .....	19
2.5. CULTURA .....	20
2.6. INDIGENISMO .....	21
2.7. REPRESENTACIÓN DEL INDÍGENA.....	22
2.8. EL INDÍGENA ECUATORIANO .....	23
2.9. INDÍGENAS DE ECUADOR EN EL CONTEXTO SOCIAL Y POLÍTICO .....	24
2.10. CINE.....	25
2.11. HISTORIA DEL CINE .....	26
2.12. HISTORIA DEL CINE ECUATORIANO .....	26
2.13. CINE DOCUMENTAL-NO FICCIÓN EN ECUADOR .....	28
2.14. REPRESENTACIÓN DEL INDÍGENA EN EL CINE ECUATORIANO .....	29
2.VARIABLES .....	31
2.1. Variable independiente .....	31

2.2. Variable dependiente.....	31
<b>CAPÍTULO III.....</b>	<b>33</b>
<b>3.MARCO METODOLÓGICO.....</b>	<b>33</b>
<b>3.1. MÉTODO DE INVESTIGACIÓN.....</b>	<b>33</b>
3.1.1. MÉTODO CUALITATIVO .....	33
3.1.2. TIPO DE INVESTIGACIÓN .....	33
3.1.3. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN .....	33
3.1.4. POBLACIÓN Y MUESTRA .....	33
<b>3.2. TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE DATOS.....</b>	<b>34</b>
3.2.1. TÉCNICA .....	34
3.2.2. INSTRUMENTO.....	34
<b>CAPÍTULO IV .....</b>	<b>37</b>
<b>4.1. DISCUSIÓN Y RESULTADOS .....</b>	<b>37</b>
4.1.1. RESULTADOS .....	37
4.1.2    DISCUSIÓN DE RESULTADOS.....	54
<b>CAPITULO V.....</b>	<b>59</b>
<b>5.1. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....</b>	<b>59</b>
5.1.1. CONCLUSIONES.....	59
5.1.2. RECOMENDACIONES .....	60
<b>CAPITULO VI.....</b>	<b>61</b>
<b>6.MARCO PROPOSITIVO.....</b>	<b>61</b>
6.1. ARTICULO CIENTÍFICO .....	61
6.2. OBJETIVOS.....	61
6.2.1 OBJETIVO GENERAL.....	61
6.2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	61
6.3 IMAGEN DEL ENVÍO DEL ARTÍCULO.....	62
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>63</b>

## ÍNDICE DE TABLAS

<b>Tabla 1:</b> Operacionalización de las variables .....	332
<b>Tabla 2:</b> Matriz de ficha técnica: .....	355
<b>Tabla 3:</b> Ficha técnica de “Yaku Chaski Warmikuna: Mensajeras del Río” .....	37
<b>Tabla 4:</b> Análisis de mensaje “Yaku Chaski Warmikuna: Mensajeras del Río” .....	38
<b>Tabla 5:</b> Ficha técnica “Quimsacocha” .....	39
<b>Tabla 6:</b> Análisis de mensaje “Quimsacocha” .....	40
<b>Tabla 7:</b> Ficha técnica “El Último Hielero” .....	41
<b>Tabla 8:</b> Análisis de mensaje “El Último Hielero” .....	42
<b>Tabla 9:</b> Ficha técnica “The Return: Sarayaku” .....	43
<b>Tabla 10:</b> Análisis de mensaje de “The Return: Sarayaku” .....	44
<b>Tabla 11:</b> Ficha técnica “Los Hileros del Chimborazo” .....	45
<b>Tabla 12:</b> Análisis de mensaje “Los Hieleros del Chimborazo” .....	46
<b>Tabla 13:</b> Ficha técnica “Los invencibles Shuaras del Alto Amazonas” .....	47
<b>Tabla 14:</b> Análisis de mensaje “Los invencibles Shuaras del Alto Amazonas” .....	48
<b>Tabla 15:</b> Ficha técnica “Kuychi Pucha” .....	49
<b>Tabla 16:</b> Análisis de mensaje “Kuychi Pucha” .....	49
<b>Tabla 17:</b> Ficha técnica “Vestimenta Sápara: Una Tradición en Peligro” .....	50
<b>Tabla 18:</b> Análisis de mensaje “Vestimenta Sápara: Una Tradición en Peligro” .....	51
<b>Tabla 19:</b> Análisis e interpretación de las entrevistas .....	52
<b>Tabla 20:</b> Anexo entrevista a Igor Guayasamín .....	68
<b>Tabla 21:</b> Anexo entrevista a Eriberto Gualinga .....	84

## RESUMEN

El presente proyecto de investigación, denominado “La figura del indígena y su representación en filmes ecuatorianos de 2010 a 2019” se realizó con el propósito de investigar el espacio que tienen los pueblos indígenas en la producción audiovisual del país, a fin de determinar rasgos, diversas características de su participación en el contexto nacional, como en la política, sociedad, cultura; y, cómo esos elementos se proyectan en el cine.

En el primer capítulo se establecen los objetivos y un marco referencial, que sustentaron esta investigación. En el segundo capítulo se aborda el marco teórico en el que se consideraron las dos variables, para, desde esa premisa, desarrollar la base documental. Se tomaron en cuenta a la comunicación, medios de comunicación masiva, características del indígena, cine, cine ecuatoriano y la representación del indígena en el cine ecuatoriano.

Para el capítulo tres, al ser una investigación de carácter cualitativo, se optó por dos herramientas para el levantamiento de información: entrevista y análisis del mensaje. Las entrevistas fueron realizadas a los cineastas y gestores culturales Igor Guayasamín y Eriberto Gualinga, de gran andamiaje en la historia del cine ecuatoriano, desde las perspectivas social, política, cultural e identidad. Para el análisis del mensaje se emplearon 8 producciones audiovisuales, de las cuales se elaboró una ficha técnica y una para analizar el mensaje.

Finalmente, en el último capítulo, desarrolla la discusión de resultados, conclusiones y recomendaciones a la que llega esta investigación, en las que se puede considerar que la principal demanda de los pueblos y nacionalidades indígenas tienen que ver con filmar la alteridad, la defensa del territorio, la lucha contra el neocolonialismo y el posicionamiento de la cultura.

Palabras clave: Cine ecuatoriano, pueblos indígenas, cine documental, indígena en el cine ecuatoriano.

## ABSTRACT

The present research project, called "The figure of the indigenous and representation in Ecuadorian films from 2010 to 2019," was carried out to investigate the space that indigenous peoples have in the audiovisual production of the country to determine features, diverse characteristics of their participation in the national context, such as in politics, society, culture; and, how those elements are projected in the cinema.

The first chapter establishes the objectives and a referential framework, which supported this research. The second chapter deals with the theoretical framework in which the two variables were considered to develop the documentary basis from that premise. Communication, mass media, characteristics of the indigenous, cinema, Ecuadorian cinema, and the representation of the indigenous in Ecuadorian cinema were taken into account.

For chapter three, qualitative research, two tools were chosen for collecting information: interview and message analysis. The interviews were conducted with filmmakers and cultural managers Igor Guayasamín and Eriberto Gualinga, of great importance in the history of Ecuadorian cinema, from the social, political, cultural, and identity perspectives from which a technical file was elaborated and one to analyze the message.

Finally, the last chapter discusses the research results, conclusions, and recommendations. It can be considered that the primary demand of indigenous peoples and nationalities has to do with filming otherness, the defense of territory, the struggle against neocolonialism, and the positioning of culture.

Keywords: Ecuadorian cinema, indigenous peoples, documentary cinema, indigenous in Ecuadorian cinema.



Firmado electrónicamente por:  
**MARIA FERNANDA  
PONCE MARCILLO**

Reviewed by:

Mgs. Maria Fernanda Ponce

**ENGLISH PROFESSOR**

C.C. 0603818188

## INTRODUCCIÓN

Hacer cine posibilita una creación simbólica de todo el mundo, recrea realidades y visibiliza maneras de vida. En Ecuador la existencia de varios pueblos y nacionalidades nativos significa una suma de colectividades que necesita representar sus filosofías de vida, su cosmoexistencia, es decir, su interacción vida-universo, como complementos.

En la presente investigación se hablará sobre la representación del indígena, cuál es el propósito de introducirlo en los diferentes documentales ecuatorianos, cuál es la transformación que tiene desde el momento en que se crea esta imagen. No obstante, el campo de la antropología visual ha desarrollado importantes aportes principalmente en lo que tiene que ver con estudios sobre representaciones, donde se ha abordado el campo de los medios de comunicación cada vez con mayor notabilidad.

Es importante conocer cómo se maneja la imagen del indígena dentro del cine ecuatoriano, es interesante estudiar en qué formas o contextos utilizan al indígena para plasmarlo en el cine. Es de suma importancia, saber cuál es el objetivo de utilizar la imagen del indígena ecuatoriano. En su lucha, el sector indígena, desde hace varios años, destaca el nombre de Dolores Cacuango quien fue una guerrera y unió a todos los indígenas para liberarse y obtener los mismos beneficios de derecho que todos tenemos.

El cine es cultura, arte y un medio de comunicación que nos posibilita hallar otras realidades, por consiguiente, se necesita revelar sus resultados para entender qué deseamos comunicar a partir de nuestro ser originario. El cine tiene el costo en sí mismo de ser trasmisor de los sentires más profundos, los relatos ponemos en escena siembran en el imaginario de otros quiénes somos, lo cual haces y lo cual aportamos en el ejercicio de la interculturalidad.

En el presente estudio se analizará la importancia como antecedente histórico del conflicto generado por la irrupción del movimiento indígena en el escenario político nacional, ya que posteriormente, a estos hechos de gran trascendencia, en la historia política del país, se ven cuestionadas las formas de representación de lo indígena y de este modo su vínculo con las nociones de etnicidad e identidad.

Esto contribuirá a encaminar una comprensión crítica sobre la mirada que el Ecuador construye sobre sí mismo, pues, mediante el conocimiento de las formas en que se representa actualmente “lo indígena”, a partir de la visión con la que están construyendo

el mundo los hacedores de los diferentes productos audiovisuales, es interesante conocer con qué objetivo se realizan dichas imágenes.

Este proyecto se investigará desde la teoría estructuralista, que sostiene que la vida social es un complejo sistema de comunicación. Todos los fenómenos sociales y culturales son signos y se requiere de una visión total para comprenderlos. La “estructura” de los mensajes, el “cómo” están confeccionados y la forma como interactúan las audiencias son las preocupaciones analizadas desde aquí. (Cesar, 2008)

Finalmente, esta investigación aportará a la comprensión del contexto histórico-social de la construcción de los filmes ecuatorianos desde una visión que conduzca a valorar y entenderlo como parte de la cultura visual ecuatoriana, que engloba el mundo de las imágenes y las representaciones que estas originan.

# CAPÍTULO I

## 1. MARCO REFERENCIAL

### 1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Esta investigación aportará a la comprensión del contexto histórico, político y social de la construcción del cine ecuatoriano a partir de una perspectiva que nos permita comprender la construcción de los diferentes filmes como parte de la cultura visual ecuatoriana, a través del mundo de las imágenes y las representaciones que originan.

Este proyecto surge por el interés de realizar un análisis sobre la figura que ocupa el indígena en el cine ecuatoriano, pues, si bien en el país la actividad cinematográfica no se ha consolidado como industria, si se ha realizado una cantidad considerable de producciones desde la incursión del cine en el Ecuador a inicios del siglo XX, pero, por falta de espacios dedicados al cine estos productos han sido marginados o se encuentran dispersos en la historia.

En la actualidad, el cine que realizan productores y directores indígenas suele quedarse en sus comunidades. La carencia de espacios impide conocer los productos audiovisuales y muchos de ellos, desde sus historias y realidades, se quedan solo en el seno de sus comunidades sin lograr la expansión necesaria como un factor de sensibilización.

La problemática de la presente investigación se enmarca en el debate acerca de la representación de la realidad, en la cual juegan un papel fundamental los medios de comunicación de masas, ya que los medios audiovisuales, a causa de su gran difusión e impacto, poseen un poder simbólico considerable: el poder de constituir los problemas, de decir las palabras que configuran las cosas, el poder incluso de estandarizar y posicionar realidades del mundo actual.

Con la revisión de varios artículos se ha podido entender que dentro de la agenda investigativa de la academia no se han incorporado preguntas relacionadas con el cine y, por ejemplo, la identidad cultural, el lugar que ocupa el cine en el imaginario del público nacional, las representaciones construidas en el cine y las audiencias cinematográficas. En el caso de Ecuador se podría decir que los estudios de cine son aún incipientes por lo que los estudios tanto de recepción como sobre representaciones, dentro del campo del cine son todavía más escasos que en el resto de Latinoamérica.

Es importante conocer cómo a través de las nuevas tecnologías de la información se puede dar a conocer el cine ecuatoriano y analizar cómo se construye una figura del indígena a partir de roles protagónicos o secundarios en las producciones.

Esta investigación tiene como objetivo indagar como está siendo representado actualmente “la figura del indígena” en los films ecuatorianos, por lo cual se atenderá a la creación de la imagen de consenso al instante histórico y a la temática propia que se analice en cada documental previsto como unidad de observación.

## **1.2. OBJETIVOS**

### **1.1.1. General**

Determinar la figura del indígena y su representación en filmes ecuatorianos durante el periodo de 2010 a 2019.

### **1.1.2. Específicos**

- Identificar los rasgos y características que definen la figura del indígena ecuatoriano y su participación en el contexto político y social.
- Analizar la construcción y representación del mensaje sobre la figura del indígena en filmes de producción nacional, mediante una ficha.
- Elaborar un artículo científico con los resultados obtenidos de la investigación.

## CAPÍTULO II

### 2.MARCO TÉCNICO

#### 2.1. COMUNICACIÓN

La comunicación es un elemento fundamental en la sociedad. Consiste en transmitir o recibir información a través de varios signos y normas. Esto permite que las personas expresen sus ideas, establezcan relaciones o también llegar a acuerdos.

Olivo (2005) menciona que la comunicación es importante para la interacción de las personas ya que por medio de la comunicación ya sea oral o escrita podemos transmitir y compartir conocimientos, conceptos, sentimientos, ideas, emociones, estados de ánimo etc. La comunicación es la única actividad que todo el mundo comparte” (p. 218).

Moldes (2014) considera que:

Desde los primeros momentos de la vida, la comunicación constituye una parte primordial en el desarrollo de toda persona, no solamente para satisfacer las demandas básicas de alimento, vestido, seguridad, entre otros, sino también otras más ligadas a la exploración, al placer o a la adaptación. Para ello, el contacto físico que se recibe desde pequeño contribuye a un buen desarrollo físico y emocional. (p. 23)

Con la comunicación podemos establecer contacto con las personas por medio de ideas, pensamientos, conducta, hechos, lo cual busca una reacción ante el mensaje que se está enviando. Es decir, el acto de comunicar nos permite intercambiar información con o sin intención de persuadir a las personas.

Por su parte, Castiblanco (2017) afirma que la comunicación se puede adaptar a varias formas, entre ellas la expresión y relación, esto permite que las personas lo puedan practicar con facilidad y poder responder a intereses, valores, juicios o maneras de actuar.

Para que exista una comunicación, el mensaje debe ser claro, ya que de lo contrario el mensaje podría ser mal interpretado y la comunicación no tendría el mismo objetivo, por lo que la información se podría tergiversar.

## **2.2. ESTRUCTURALISMO**

El estructuralismo tiene sus bases en la Lingüística de Ferdinand de Saussure que busca analizar relaciones sistemáticas y constantes que coexisten en el comportamiento humano, tanto particular como colectivo, la misma que iniciaban las estructuras de un sistema de significación.

Giraldo César (2008, p.18) nos dice que el Estructuralismo:

Sostiene que la vida social es un complejo sistema de comunicación. Todos los fenómenos sociales y culturales son signos, y se requiere de una visión total para comprenderlos. La “estructura” de los mensajes, el “cómo” están confeccionados, y la forma como con ellos interactúan las audiencias son las preocupaciones analizadas desde aquí.

Es decir, el Estructuralismo pretende comprender como se producen los significados en una cultura y poder interpretarlos. Giraldo César et al., (2008) nos da a conocer que:

Es así como esta corriente de pensamiento busca las estructuras significantes de los hechos sociales. Su objetivo es hacer explícito el conocimiento implícito usado en el reconocimiento e interpretación de los signos. Se busca una desmitificación: hacernos ver que los significados que consideramos naturales son los productos de un sistema cultural. (p.18)

## **2.3. COMUNICACIÓN Y SOCIEDAD**

La comunicación es un elemento importante en la sociedad, porque su mismo origen ha permitido la reproducción de mensajes y relacionamiento entre sus integrantes.

De acuerdo a Serrano (1986), en la comunicación un relato es una interpretación de lo que sucede en un entorno, porque otorga una visión del mundo y recrea comportamientos colectivos. Esa práctica posibilita transmitir un pensamiento y generar un criterio y conocimiento de la sociedad.

## **2.4. MEDIOS DE COMUNICACIÓN MASIVA**

Los de medios de comunicación masiva) son aquellos que están estructurados por un emisor, que es recibido de manera idéntica por varios receptores, consolidando una gran audiencia que los consume. Mundialmente son conocidos la televisión, la radio, los

medios impresos y el cine. Su principal función es informar, entretener y educar, logrando ser parte de la vida diaria de las personas. (Domínguez, 2012)

Al erigirse en un elemento importante de las audiencias, los medios de comunicación han logrado permear en lo cotidiano. De Moragas Spa (como se citó en Castillo et al., 2007), señala que desde que iniciaron los estudios de comunicación se advirtió la clara relación entre la comunicación y el desarrollo de la sociedad, lo que llevó a reconocer que juegan un papel decisivo en el desarrollo de los pueblos y en el mantenimiento del equilibrio internacional, y que tienen un importante papel en procesos sociales económicos y educativos.

Golovina (2014) afirma que, entre varias concepciones sociológicas de la sociedad de consumo, a los medios de comunicación masiva se les asigna el papel de constructores de la realidad, que sugieren los productos para satisfacer las necesidades y deseos.

De los medios tradicionales, que se consideran de masa, también se incorpora en la lista al cine, por la relación que guarda con la sociedad por varias de sus características. Pardo (1998) afirma que el cine es un medio de comunicación social, “el de mayor capacidad de influencia gracias al poder de la ficción audiovisual para conformar actitudes y mentalidades”, a la vez que el cineasta es “un comunicador, difusor de ideas, valores y modos de comportamiento” (p. 89).

## **2.5. CULTURA**

Domínguez y Vázquez (2008, p. 1) explica que la cultura:

Es el conjunto de valores, costumbres, creencias y prácticas que constituyen la forma de vida de un grupo específico. Ha sido creada por el uso de símbolos y el término es derivado desde la palabra latina *colere* para la labranza y el uso de la tierra, en inglés *coulter* que designa a la reja del arado, así es como el primer significado de la palabra venía refiriéndose, al cultivo, agricultura, cultivar la tierra.

Hidalgo (2015) entiende la cultura desde un punto etimológico, según la cual, las personas deberían practicar lo cultural con esmero. Esta definición sirve para las personas como también para los campos, los cuales deben ser atendidos y cuidados mientras transcurre el tiempo.

Por otra parte, Domínguez y Vázquez (2008) menciona lo siguiente sobre la cultura:

Se convierte en civilización cuando los que pertenecen a ese conjunto tienen los mismos intereses y creencias y para comunicarse necesitan traducir de una cultura a otra. Después de luchar por sobrevivir y por el bienestar de las civilizaciones, la cultura a través del cultivo de la tierra, del cultivo de lo social y del culto a lo sagrado crea la ciudad, sociabilidad, urbanidad transformándola en la civilización.

Reyes (2016) considera que el concepto de cultura tiene relación con el mundo contemporáneo, como la identidad, patrimonio, desarrollo, educación, el arte, entre otros. La cultura se transmite mediante experiencias que a lo largo del tiempo se han adquirido, se la puede transmitir mediante símbolos, lo cual constituye el patrimonio individual de las personas.

La Unesco (2010, p.4) nos presenta otra referencia:

La palabra cultura es, además, de reciente incorporación en nuestra lengua con el significado actual: no hace más de 300 años que la cultura se separa completamente de su vinculación a la idea de cultivar la tierra y adquiere el significado abstracto (cultivar el espíritu).

Para Jiménez-Ramírez (2018, p.2) la palabra cultura también:

Puede usarse con significados diferentes dependiendo de las circunstancias y ocasiones; en nuestros días predominan dos orientaciones básicas: una que tiene que ver con “cultivo” y desarrollo de facultades y otra con componentes no transmitidos genéticamente que dan a un conglomerado humano una característica que la distingue de otras similares y que se denomina identidad.

## **2.6. INDIGENISMO**

El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (2021) define al indigenismo como el estudio de los pueblos indios iberoamericanos. Además, asegura que propugna reivindicaciones políticas, sociales y económicas. Las corrientes indigenistas en Latinoamérica siempre han servido como hechos precursores que posibilitan el acontecimiento de nuevos movimientos en los países del continente.

Máiz (2004) considera que la emergencia de las movilizaciones indigenistas en América Latina durante los años ochenta y noventa, con un fenómeno político de primera magnitud para la democratización de los estados latinoamericanos, constituye un notable desafío

para la capacidad explicativa de la ciencia política. Agitaciones como la de 2000, en Ecuador, que produjeron la salida del expresidente Jamil Mahuad, marcaron la pauta para más movimientos en el continente, como en Bolivia y Perú.

## **2.7. REPRESENTACIÓN DEL INDÍGENA**

Álvaro Villegas (2013, p. 271) menciona que:

La preocupación por las modalidades de representación y de autor representación de los indígenas ha crecido considerablemente en las últimas tres décadas. Si bien la mayor parte de los estudios publicados se han concentrado en la producción, circulación y apropiación de representaciones elaboradas por escrito. Los indígenas son representados como seres supersticiosos que necesitan la luz de las creencias católicas.

Mato (2019) explica que la noción de interculturalidad se constituye para el movimiento indígena en una categoría instrumental, que permite codificar de alguna manera su larga lucha en contra del sistema hacienda y en contra del concertaje de indios.

El Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (2001, p.10) menciona que:

El término indígena está relacionado a la presencia de los primeros habitantes de América, antes de la llegada de los invasores europeos, quienes fueron tratados como una clase inferior, explotados, denigrados como seres humanos, considerados menores de edad, una raza condenada a desaparecer o someterse a la transformación.

Chisaguano (2006) menciona que el indígena ha interpelado permanentemente a una sociedad excluyente, profundamente racista, que desconoce su historia y se niega a mirar su propia diversidad y reconocer la existencia de sujetos sociales cuya cultura y cosmovisión no caben en el modelo homogeneizador e integrista que esta sociedad ha creado.

Los pueblos nativos poseen su propia perspectiva de todo el mundo, sus formas de descifrar los fenómenos naturales y sociales, los misterios del mundo, sus dioses, la vida, la cosecha, la inteligencia, el deceso, la ciencia, los que son interpretados a la luz de sus conocimientos adquiridos oralmente y transmitidos a sus generaciones.

Para Romero (2011, p. 82) “la figura del indígena se construye como un mundo que ha sido negado por la institucionalidad del Estado y en esta medida, se representa como un mundo con una historia política. En este sentido, la plurinacionalidad constituye la defensa y el reclamo de aceptación de su mundo por parte de la sociedad”.

Longyan y Zhifei (2010, p. 64) expone una noción del sentido indígena en el contexto político y social:

En consecuencia, esta forma de mirar lo indígena se configura dentro de un contexto político-social donde adquiere relevancia la lucha por los derechos de los pueblos indígenas, es decir, la mirada se construye en un contexto caracterizado por la revaloración de las identidades particulares de dichos pueblos, cuyo eje central es la noción de la diversidad cultural como un valor positivo para la nación, siendo el argumento principal de las representaciones de lo indígena la misión de preservación de la diferencia por parte de las comunidades indígenas.

Por su parte, Stavenhagen (1987, p.2) nos da a conocer que:

La mayoría de los indígenas en América Latina constituyen colectividades de campesinos pobres, cuyos deprimentes niveles de vida son el resultado de un largo proceso histórico y de la forma en que fueron insertados primero en el sistema colonial y posteriormente en la estructura económica de las repúblicas independientes de América Latina.

El movimiento indígena nacional y sus actores han tomado para sí lo indígena, para diferenciarse de los demás grupos sociales, un recurso de representación de la población indígena en la lucha por constituirse en los nuevos actores de la vida nacional, sin embargo, aún no logran definir criterios únicos para considerarlo indígena a una persona, en todo caso, son los líderes y dirigentes de las propias organizaciones indígenas los encargados de consensuar una definición que más se ajuste a su proyecto de nación intercultural.

## **2.8. EL INDÍGENA ECUATORIANO**

En Ecuador el indígena tiene como nombre oficial el mismo que se menciona en la Constitución de la República Del Ecuador (2008, p. 9), en el artículo 2:

La Bandera, el Escudo y el Himno Nacional, establecidos por la ley, son los símbolos de la patria. El castellano es el idioma oficial del Ecuador; el castellano, el kichwa y el shuar son idiomas oficiales de relación intercultural. Los demás idiomas ancestrales son de uso oficial para los pueblos indígenas en las zonas donde habitan y en los términos que fija la ley. El Estado respetará y estimulará su conservación y uso.

Incluso antes del inicio de la década del 2000, ya se analizaba cómo el indígena configuraba un nuevo sentido de identidad, derechos y participación. Ibarra (1999) afirma

que las identidades étnicas en el Ecuador pasaron de la negatividad como imágenes y estigmatizaciones producidas por la sociedad y el Estado, a una positividad, mediante la articulación de la dimensión estratégica de la identidad como posicionamiento colectivo en la movilización y constitución de demandas dirigidas principalmente hacia el Estado.

## **2.9. INDÍGENAS DE ECUADOR EN EL CONTEXTO SOCIAL Y POLÍTICO**

Las últimas décadas han sido trascendentales para encauzar a los indígenas en la lucha y cristalización de nuevos derechos. Su pelea por espacios con el poder y el gobierno ha sido permanente. Gutiérrez et al. (2014) refiere la antítesis de este proceso:

El indigenismo gubernamental se caracteriza por la exclusión de la participación indígena en la toma de decisiones y en las políticas públicas, de tal forma que las sociedades indígenas ni siquiera han tenido los mecanismos ni los espacios para ocuparse y gestionar sus propios asuntos. El objetivo del indigenismo ha estado vinculado con los nacionalismos oficiales, es decir, con el proceso de construcción de la nación por el Estado. (p. 38)

Algunos gobiernos nacionales y locales han usado a los indígenas como una plataforma para escalar y lograr triunfos políticos, enmarcados en una creencia de reivindicación de derechos y libertades, además, aprovechando su facultad de congregarse. Aunque nunca pudo reunirse a toda la población indígena, la Federación Ecuatoriana de Indios (FEI) salta como la primera asociación indígena a nivel nacional, con una considerable fuerza organizativa que contribuyó a la politización y concienciación en los indígenas de la Sierra (Altmann, 2013).

Entre lo más reciente y lo que se estudia como el primer movimiento indígena en Ecuador, Albornoz (2019) resalta las manifestaciones de octubre de 2019, cuando indígena de todas las regiones del país se levantaron en contra de las medidas planteadas por el gobierno de Lenín Moreno. Esto, sería, a su vez, un hito que se prolongó en otros estados de la región.

En octubre de 2019, un poderoso movimiento indígena y popular estremeció a la sociedad ecuatoriana, remeciendo las aletargadas conciencias en todos los ámbitos políticos. Marcó indudablemente un antes y después en nuestro país, puesto que luego de esos acontecimientos, prolongados por casi dos semanas, sustanciales cambios se avizoran en su sociedad. La fuerza inusitada con que desde entonces se han replicado poderosas movilizaciones populares en otras latitudes de América Latina, quedarán

registradas en la historia como jornadas heroicas de la lucha de la humanidad contra el neoliberalismo. En el caso ecuatoriano, es producto de un valioso acumulado histórico de prolongadas luchas por los derechos humanos más elementales. (Albornoz, 2021, 11h:00)

Esas reacciones se deben a que en la historia política de Ecuador los indígenas han sido excluidos de la toma de decisiones en lo político, social y económico, pero, a partir de 1990, los indígenas dejaron de ser un actor social marginal para convertirse en un actor protagonista del sistema político, logrando su participación en las instituciones políticas (Sánchez y Freidenberg, 1998). Todo lo que han logrado no ha surgido precisamente de mesas de diálogos ni grupos de trabajos, como en la actualidad ocurre, sino de una antagonica relación que se forjó en las calles, con la proclama de demandas.

## **2.10. CINE**

El cine es un medio de comunicación, por lo que es necesario interpretar sus resultados para saber qué es lo que quiere comunicar. Como todo relato, una película, que se compone de millones de elementos y utiliza diversas técnicas, también requiere de una interpretación para comprender qué mensaje nos quiere hacer llegar (Martínez-Salanova, 2003).

Desde sus orígenes, según García (2007)) el cine ha tenido una vocación didáctica y dedicó grandes esfuerzos a la elaboración de propaganda como un soporte. Se ha usado para ejemplificar hechos geográficos, históricos y sociales, para reconstruir el pasado y recrearlo.

Martínez (2012) da a conocer que el cine se lo puede aprovechar en la enseñanza, ya que sus contenidos tienen mucha información y un orden de ideas que permiten resolver varios intereses. Las películas pueden aclarar varios aspectos específicos “así como a las exigencias de los contenidos de cualquier curso sin importar la materia de estudio, así como aplicar cualquier metodología particular, implementando categorías teórico-analíticas para delimitar un campo de trabajo específico” (Martínez, 2012, p. 48).

Sarrazín (2015, p. 131) menciona que el cine:

Representa una forma muy importante de transmisión de la cultura universal en los tiempos actuales. Nuestra sociedad se va formando e informando a través del cine y la

televisión, películas de ficción, reportajes o documentales, que permiten otro tipo de acercamiento al complejo mundo del ser humano.

Por su parte, Martínez (2012, p, 46) refiere que:

El cine en su origen implicó cambios radicales, permitiendo conocer el mundo en sus avances y epopeyas; con él se accedió a nuevos procesos creativos, cambió el uso y disfrute del tiempo libre e impulsó el desarrollo de nuevas herramientas tecnológicas. El cine, como cualquier otro componente de lo social, forma parte de la historia que se va haciendo cada día, entendida como relación de nuestro tiempo.

## **2.11. HISTORIA DEL CINE**

Se toma como nacimiento del cine el año 1895, cuando se proyectaron al público las primeras películas realizadas por los hermanos Lumière, en la memorable sesión realizada en el Salón Indio del Gran Café de París. En Administración Nacional de Educación Pública (s.f.)

En esa época se desarrolló una verdadera guerra de patentes que, desde posiciones nacionalistas, defendían la prioridad del invento, principalmente entre franceses, americanos, alemanes e ingleses.

Lo curioso es que los extensos debates en torno al tema nunca se centraron entre los que realmente hicieron posible el cine, sino entre los que lo industrializaron como espectáculo. Pero el cine había nacido muchos años antes, desde la ciencia y para la ciencia, y fueron muchos los científicos que contribuyeron de forma decisiva a que ello fuese posible.

La necesidad de relatar historias ha llevado desde la época de las cavernas a que distintas civilizaciones dejen testimonio de relatos pictóricos de sus actividades. Con el tiempo, las imágenes se fueron complejizando cada vez más ampliando sus posibilidades expresivas y narrativas. (p. 1)

## **2.12. HISTORIA DEL CINE ECUATORIANO**

La historia y evolución del cine ecuatoriano, además de ser parte de la historia colectiva, abre paso a un camino de éxitos y dificultades en la construcción de una industria.

Loaiza y Gil (2015) reseñan que en 1874 se registra en Ecuador la primera proyección de imágenes cinematográficas. El científico alemán Theodoro Wolf, contratado por el

expresidente Gabriel García Moreno, proyectó en Quito y Guayaquil imágenes de geología y geografía europeas.

A pesar de esas proyecciones, Rubín (2014) reseña que, como cine propiamente dicho, varios de medios de comunicación destacan “como las más impresionantes y bellas películas cinematográficas a “Gráficas del Ecuador”, de 1921; y, “Los funerales del general Eloy Alfaro”, en el mismo año.

Cuando el cine se convierte en un espectáculo público, Loaiza y Gil (2015) describe que llegaron al país las películas “La pasión y muerte de nuestro Señor Jesucristo”, “Los funerales de la Reina Victoria” y “La última exposición de país”, que fueron proyectadas en Guayaquil, en la avenida Olmedo.

Existen ambigüedades y distintos planteamientos sobre los primeros trabajos de producción nacional. Aunque, por un lado, se propone que, en 1910, en Quito y Guayaquil, tienen lugar los primeros trabajos, desde otros autores se establece como 1920 el punto de partida.

Sobre 1910, Loaiza y Gil (2015) sostienen:

En 1910 y en Guayaquil, Francisco Parra y Eduardo Rivas Orz impulsaron la creación de la primera productora y distribuidora de cine ecuatoriana, Ambos Mundos. Van a utilizar una casa en la Av. 9 de Octubre como la primera sala de cine de la ciudad. Su nombre fue Edén. En Quito también van a estar presentes, en el teatro del Instituto Mejía.

Un año más tarde, Ambos Mundos presentó la película La recepción del Exmo. Señor Víctor Eastman Cox, realizada por camarógrafos ecuatorianos (1911) y en la que aparecen políticos de la época, como Eloy Alfaro. Asimismo, la productora tenía planificado un proyecto de producción cinematográfica con el gobierno de Eloy Alfaro. Mediante este, buscaban atraer inversión extranjera y promover al país. No obstante, el asesinato del presidente truncó el proyecto. A medida que las proyecciones cinematográficas van incrementando su audiencia en Ecuador, se van a ir creando nuevas salas de proyección. (p. 5)

Sobre 1920, González y Ortíz (2010) sostienen:

El cine en Ecuador se ha desarrollado a través de su larga historia de producción audiovisual que inicia en la década de los años 20, en la que podemos encontrar cortos,

documentales y largometrajes. Cabe mencionar que a pesar de su valor histórico algunas de estas obras no han alcanzado el reconocimiento que se merecen. (p. 2)

Ya en la actualidad, Cordero (2012) explica que las producciones cinematográficas en Ecuador se realizan por lo menos cada tres años. El cine ecuatoriano no tiene ninguna ayuda gubernamental por lo que es difícil realizar cine con frecuencia.

No obstante, Rubín (2014, p. 33) menciona que:

La ecuatoriana es, sin duda, una de las cinematografías menos conocidas del hemisferio sur americano. El cine de Ecuador, hasta hace poco prácticamente invisible fuera de sus fronteras, ha vivido un lento proceso de expansión tanto industrial como tecnológica a lo largo de las últimas décadas.

### **2.13. CINE DOCUMENTAL-NO FICCIÓN EN ECUADOR**

Según Loaiza y Gil (2015), dos géneros cinematográficos destacan en la evolución del cine nacional: documental y ficción. Y ha sido el documental el que ha ganado más preferencia.

De acuerdo a “Wilma Granda, directora de la Cinemateca Nacional, en el país se realiza un buen cine documental porque la investigación del cine documental es buenísima, esto, porque el cine de ficción aún no se proyecta” (Loaiza y Gil, 2015, p 59).

Pero, ¿cómo vemos el cine documental en la mayoría de países del continente del sur? Rubín (2014) lo explica:

La tradición documental en América Latina se ha asociado comúnmente (a veces de forma un tanto reduccionista dado que se trata de un género de por sí extenso y variado) a un cine de intención social y política, ligado a la necesidad inmediata de testimoniar la miseria y el subdesarrollo, acusando a los responsables —sean estos la corrupción política e institucional, las oligarquías nacionales y los grupos de poder o el neocolonialismo hegemónico— de una dominación ejercida a partir de una forma de control sordo, a concienciar a los espectadores merced a una vocación de contra-información. (p. 36)

González y Ortíz (2010) concluyen en que el cine documental promueve una alternativa de contenidos audiovisuales, en los que se manifiesta la pluralidad cultural de Ecuador y se fortalece la identidad. A la vez, enfoca la realidad social y política. Pero, aunque desde inicios de 1900 el país haya forjado un patrimonio fílmico de más de 2000 títulos, el

apoyo del Estado aún quedará debiendo, porque el mayor inversor será siempre el director (Loaiza y Gil, 2015).

Un aspecto positivo es la democratización, del cine, mediante estrategias que aproximan producciones audiovisuales a la gente. Carpio y Vásconez (2020) cuentan que el festival Kunturñawi empezó como un festival sencillo solo en Riobamba, pero los años y nuevas ediciones lo convirtieron en una plataforma importante de circulación de filmes ecuatorianos y de su discusión en la región central del país, gracias a la asistencia y presentación de los mismos intervinientes de las películas

## **2.14. REPRESENTACIÓN DEL INDÍGENA EN EL CINE ECUATORIANO**

Romero (2011) afirma que se pueden deducir cuatro características esenciales de las formas hegemónicas de representación de “lo indígena” en la cultura visual, constituidas a partir del discurso indigenista:

- 1. Identidad nacional:** vinculación de la imagen del indio con la búsqueda y construcción de la identidad nacional mediante la imposición de una mirada hacia éste en tanto “otro” desde una perspectiva dicotómica (nosotros-ellos, superior-inferior, moderno -premoderno) planteándose al indígena como la esencia la identidad nacional fundada en el mestizaje.
- 2. Políticas de la identidad:** la constitución de la imagen del indio se funda en políticas de la identidad generadas desde el Estado- nación con el fin de instituir la identidad ecuatoriana, la misma que se construyen mediante la naturalización, esencialización, categorización y tipificación racial del indígena.
- 3. Integración al discurso estado-nacional:** construcción de la imagen del indio a partir de la integración o reconocimiento de este como parte de la nación, incluyéndolo en el discurso del proyecto del Estado-Nación, su rol dentro del ideal de modernización y unificación nacional, así como sujeto de denuncia social.
- 4. Institución de lo telúrico:** vinculación de la imagen del indio con lo telúrico, siendo uno de los temas más recurrentes en las representaciones indigenistas la relación del indígena con la tierra y la naturaleza. (p. 35)

Según Acosta (2018), la representación de lo indígena permite el análisis de las producciones artísticas que tengan como tema principal al indígena y su relación con su mundo y con el occidental; como también permite analizar las formas de representación

que intervienen en los procesos discursivos y creativos en el mundo del arte y de otras expresiones estéticas, como el cine.

A diferencia la producción documental de Ecuador con la de otros países del continente, León (2010) destaca que la nuestra está permeada por procesos políticos entre los cuales destaca la opresión histórica a los pueblos indígenas y sus consecuentes luchas, los intentos de insurrección popular, la inequidad económica y la fuerte presencia de gobiernos dictatoriales, por nombrar solo algunos. Así, no es casualidad que muchas producciones nacionalistas e indigenistas en diversos países latinoamericanos se produjeran al cobijo de instituciones estatales como la Cinemateca Nacional en el Ecuador.

## **2.VARIABLES**

### **2.1. Variable independiente**

La figura del indígena

### **2.2. Variable dependiente**

Filmes ecuatorianos 2010-2019

## OPERACIONALIZACIÓN DE LAS VARIABLES

*Tabla 1:* Operacionalización de las variables

VARIABLE	DEFINICIÓN	CATEGORÍA	INDICADORES	TÉCNICAS E INSTRUMENTOS
<b>LA FIGURA DEL INDÍGENA</b>	Guerrero (1994) refiere que a finales del siglo XIX se establece en el discurso liberal una “imagen ventrílocua” del indio, describiéndose la tarea que los agentes blanco-mestizos se adjudicaron para hablar y escribir “en nombre del indio en términos de su opresión, degradación y civilización.	Indigenismo Cultura	Costumbres Tradiciones Vestimenta Evolución Conducta	<b>Técnicas:</b> Análisis bibliográfico Entrevista estructurada  <b>Instrumentos:</b> Cuestionario
<b>FILMES ECUATORIANOS 2010-2019</b>	Según Blanco (2006) la historia y evolución del cine hecho en Ecuador, además de ser parte de la historia colectiva de los ecuatorianos, nos abre paso a un camino de éxitos, dificultades y estancamientos que nos conduce hasta el de nuestros días.	Cine Historia del cine Historia del cine ecuatoriano Cine documental-no ficción	Estructura narrativa Personajes Rasgos estéticos Montaje	<b>Técnicas:</b> Análisis de contenido  <b>Instrumentos:</b> Ficha de análisis de contenido

**Elaborado por:** Pérez. (2021)

## CAPÍTULO III

### 3.MARCO METODOLÓGICO

#### 3.1. MÉTODO DE INVESTIGACIÓN

##### 3.1.1. MÉTODO CUALITATIVO

La presente investigación se enmarcó en el campo de lo cualitativo. De acuerdo con Balcázar et al. (2013), los métodos cualitativos contribuyen a entender e interpretar los fenómenos complejos, antes de proceder a su cuantificación, que es lo que se plantea en este proyecto.

Analizar la figura y representación del indígena ecuatoriano en el cine nacional no fue una cuestión de sumas, sino de interpretar su participación y en qué ámbitos se realiza, como también diferentes factores que han motivado este movimiento.

##### 3.1.2. TIPO DE INVESTIGACIÓN

**Según el alcance temporal:** Esta investigación se realizó desde el campo sincrónico, porque se analizó la figura y representación del indígena en un intervalo de diez años.

**Según la profundidad:** El proyecto se ubica en lo explicativo, porque aborda la situación del indígena en el cine ecuatoriano y averigua el contexto que lo hace realidad.

##### 3.1.3. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

###### **No experimental**

Esta investigación, al incluirse en el área de las ciencias sociales, se cataloga como no experimental, porque no se manipulan las variables. Según Grajales (2000), cuando el investigador se limita a observar los acontecimientos sin intervenir en los mismos entonces se desarrolla una investigación no experimental.

##### 3.1.4. POBLACIÓN Y MUESTRA

En esta investigación, de carácter cualitativo, no se tiene una muestra poblacional, sino una muestra documental. Se analizaron cuatro producciones de cine ecuatoriano y fueron

entrevistados dos cineastas para liberar las variables. El detalle se conoce más adelante, en el siguiente apartado, de técnicas e instrumentos de recolección de datos.

## **3.2. TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE DATOS**

### **3.2.1. TÉCNICA**

#### **Análisis de mensaje**

Se emplearon dos matrices para análisis del mensaje de cuatro producciones de cine sobre indígenas. Las películas analizadas abordan aspectos costumbristas y de defensa del territorio de cada uno de los lugares donde son filmadas.

1. Yaku Chaski Warmikuna: Mensajeras del Río (2018)
2. Quimsacocha (2018)
3. El Último Hielero (2012)
4. The Return: Sarayaku (2021)
5. Los Hieleros del Chimborazo (1980)
6. Los invencibles Shuaras del Alto Amazonas (1926)
7. Kuychi Pucha (2014)
8. Vestimenta Sápara: Una Tradición en Peligro (2018)

Se tomaron como objeto de análisis ocho producciones audiovisuales nacionales, en el rango del objeto de estudio. Sin embargo, se consideró el estudio de dos películas que no estaban en el período definido, debido a su importancia y trayectoria.

### **3.2.2. INSTRUMENTO**

La matriz para analizar el mensaje de las cuatro películas se divide en una ficha técnica con los detalles de los filmes; y, una matriz en la que se coloca lo observado sobre tres variables, según León (2010):

VARIABLES DE LA MATRIZ DE ANÁLISIS DE MENSAJE:

1. **Identidad nacional:** Relación de identidad del indígena con la sociedad y el mestizo, cómo se asume.
2. **Integración al discurso estado-nacional:** Cómo el Estado asume al indígena en el proceso de unidad nacional y como sujeto de denuncia; y, cómo el indígena asume las políticas del Estado.

3. **Institución de lo telúrico:** Vinculación del indígena con la tierra y la naturaleza.

*Tabla 2: Matriz de ficha técnica:*

**FICHA TÉCNICA**

<b>TÍTULO</b>
<b>AÑO</b>
<b>GÉNERO</b>
<b>IDIOMA</b>
<b>PAÍS</b>
<b>DIRECCIÓN</b>
<b>PRODUCCIÓN</b>
<b>INDICADORES TEMÁTICOS</b>
<b>RESUMEN</b>

**Elaborado por:** *Pérez (2021)*

**Técnica**

**Entrevista**

Se realizó un cuestionario, de diez preguntas, que fue aplicado a dos cineastas: Igor Guayasamín y Eriberto Gualinga. Igor Guayasamín, junto a su hermano Gustavo, ambos sobrinos del pinto Oswaldo Guayasamín, realizaron el 1980 su primer documental sobre denominado “Los Hieleros del Chimborazo”. Casi treinta años después, los hermanos vuelven a desarrollar un documental similar: “Baltasar Ushka: el tiempo congelado”, de 2008.

Eriberto Gualinga es un director y director kichwa de Sarayaku, en Pastaza. Ha ganado notoriedad con trabajos sobre la defensa del territorio en contra del extractivismo. Su última producción, denominada “The Return: Sarayaku”, filmada durante 2020, aborda la situación de cientos de familias de su comunidad que, ante la pandemia provocada por el Covid-19, tuvieron que internarse en la selva para evitar el paso del virus.

## **Instrumento**

### **Cuestionario**

El formulario consta de diez preguntas.

1. ¿Por qué hacer cine sobre lo cotidiano de los indígenas?
2. ¿Cuáles son las principales preocupaciones y variables de un cineasta a la hora de reflejar la vida de los indígenas en el cine?
3. ¿Qué ha sido lo más difícil a la hora de trabajar propuestas etnográficas desde el cine?
4. ¿Cuál es el mayor significado de hacer cine documental, se fomenta la cultura, se marca resistencia, se forjan posturas políticas o existen otras prioridades?
5. ¿Qué mensaje quieren dejar con cada producción, que hay que seguir luchando por la cultura, es una demanda al Estado o es solo seguir haciendo cine documental y fortalecer la historia y memoria colectiva?
6. ¿Cómo ve usted la incorporación de indígenas en los elencos del cine ecuatoriano?
7. ¿Considera usted que, en una sociedad moderna, el cine documental indígena abusa de elementos colonialistas? ¿O es esa la realidad que vivimos?
8. ¿Cree usted que los directores de cine documental y de no ficción construyen estereotipos errados sobre el indígena?
9. ¿Qué errores ha podido advertir, sobre otras producciones, en el trabajo que se realiza sobre el indígena y sus comunidades?
10. ¿Qué resultados le ha dado hacer cine documental sobre indigenismo? ¿Remakes, propuestas de inversión para otras producciones, el inicio de proceso de transformación política?

## CAPÍTULO IV

### 4.1. DISCUSIÓN Y RESULTADOS

#### 4.1.1. RESULTADOS

##### Matriz para análisis de mensaje

*Tabla 3: Ficha técnica de “Yaku Chaski Warmikuna: Mensajeras del Río”*

##### Ficha técnica

<b>TÍTULO</b>
Yaku Chaski Warmikuna: Mensajeras del Río
<b>AÑO</b>
2018
<b>GÉNERO</b>
No ficción
<b>IDIOMA</b>
Español
<b>PAÍS</b>
Ecuador
<b>DIRECCIÓN</b>
Kausac Sachata Jarkac Warmikuna/ Saramanta Warmikuna/Agencia Ecologista/ El Maizal
<b>PRODUCCIÓN</b>
Kausac Sachata Jarkac Warmikuna/ Saramanta Warmikuna/Agencia Ecologista/ El Maizal
<b>INDICADORES TEMÁTICOS</b>
Mujeres indígenas, Amazonía ecuatoriana, Defensa del territorio, Lucha contra el extractivismo
<b>RESUMEN</b>
En la Amazonía, mujeres de diferentes nacionalidades indígenas se proponen detener la ampliación de la frontera petrolera anunciada por el Gobierno de Ecuador. Desde que

supieron que la vida de la selva y de sus habitantes está en peligro, estas mujeres han hecho reuniones públicas, foros y manifestaciones, expresando su descontento.

**Elaborado por:** Pérez (2021)

**Tabla 4:** Análisis de mensaje “Yaku Chaski Warmikuna: Mensajeras del Río”

### **Análisis de mensaje**

#### **Identidad nacional**

Las nacionalidades indígenas, en especial las de la Amazonía, han planteado en los últimos años mecanismos de defensa contra el extractivismo de petróleo en sus suelos. En “Yaku Chaski Warmikuna: Mensajeras del Río” se puede colegir una posición a la defensiva sobre los mestizos, quienes han sido los principales depredadores de la selva y sus recursos.

El canto en lengua madre, que se realiza al inicio y al final del documental, mientras corren imágenes de la Amazonía, marca una diferencia con los mestizos. El misticismo de los sonidos, sin la traducción de las letras al castellano, pone de manifiesto una brecha que divide al indígena del mestizo.

Pelear contra el extractivismo de petróleo marca también una lucha de la mujer en el seno de su comunidad, para combatir al machismo del hombre. Es una constante disputa por legitimar su rol en la sociedad.

#### **Integración al discurso estado-nacional**

Los gobiernos de turno del país se han encauzado en el discurso de la necesidad e indispensabilidad de extraer los recursos de la Amazonía para construir el presupuesto general del Estado. En esta ocasión, lideresas de las comunidades de varias cabeceras de los ríos más importantes de la región se reúnen para denunciar el avance de la frontera petrolera, intención planteada por el entonces presidente Rafael Correa.

El proyecto Ishpingo, Tambococha, Tiputini (ITT) pretendía explotar zonas que eran de pertenencia del Parque Nacional Yasuní. Años atrás, varias mujeres amazónicas ya marcharon hasta Quito para decirle al gobierno de Rafael Correa que no estaban de acuerdo con el proyecto.

Este documental apela mucho a la participación de la mujer, como madre y su relación y simbolismo con la Pachamama, o Madre Tierra. También, con la inclusión de varias organizaciones, se consolida el apoyo para defender el suelo.

#### **Institución de lo telúrico**

Dejar el petróleo bajo tierra y fortalecer la lucha de las mujeres indígenas son los dos principales objetivos del documental. El respeto a la Pachamama es supremo y se erige en la principal causa de defensa del indígena amazónico.

**Elaborado por:** Pérez (2021)

**Tabla 5:** Ficha técnica “Quimsacocha”

**Ficha técnica**

<b>TÍTULO</b>
Quimsacocha
<b>AÑO</b>
2018
<b>GÉNERO</b>
No ficción
<b>IDIOMA</b>
Español
<b>PAÍS</b>
Ecuador
<b>DIRECCIÓN</b>
Émilie Martel
<b>PRODUCCIÓN</b>
Émilie Martel/ Richa Sanwal
<b>INDICADORES TEMÁTICOS</b>
Indigenismo, Sierra ecuatoriana, Nacionalidades indígenas de la Sierra, Minería, Defensa de la Tierra, Ecologismo
<b>RESUMEN</b>
Historia de dos campesinos que luchan por proteger sus tierras de las grandes empresas mineras canadienses cerca del páramo de Quimsacocha, en Azuay.

**Elaborado por:** Pérez (2021)

**Tabla 6:** *Análisis de mensaje “Quimsacocha”*

### **Análisis del mensaje**

#### **Identidad nacional**

No existe una intención de generar una diferencia entre el indígena y el mestizo. La principal causa del documental es la defensa de su territorio, de Quimsacocha. Se asumen como defensores de su tierra, protectores del páramo y de sus fuentes de agua frente a las intenciones de extraer oro de parte de concesionarias canadienses.

A pesar de que la producción gira en torno a dos hombres, es el discurso de las mujeres como madres y el de las ancianas el que adquiere mayor prevalencia. Uno de los testimonios, una mujer visiblemente de tercera edad, asegura que ellos se resisten a la minería porque saben lo que va a pasar, como una representación de la sabiduría y de la experiencia.

#### **Integración al discurso estado-nacional**

Quimsacocha, a través de distintos medios, entre ellos el celular, convoca a sus líderes para movilizarse a Quito y reclamar por las intenciones de política minera. Se expone un Estado que solo se interesa en extraer los minerales del suelo, sin el menor cuidado de contaminar las aguas que los comuneros usan para su consumo.

En la parte final del documental llegan hasta Quito, con un grupo ecologista, para gritar en contra de las autoridades (entre los manifestantes se observa a Yaku Pérez, abogado, activista y sujeto político). Su manifiesto es claro: no se toca Quimsacocha y creen que una consulta popular es el mejor mecanismo para que la gente decida.

Se advierte una comunidad bien asesorada que, como una vía de arreglo, exige una consulta popular para hacer respetar su decisión y sus derechos.

#### **Institución de lo telúrico**

Uno de los testimonios afirma que el agua es como la sangre, corre por nuestras venas, porque somos parte de la Tierra. Sin agua no hay vida es una de las frases que más se repite en el documental porque la lucha por evitar la contaminación de las fuentes que nacen desde los páramos. En una parte, también dicen que no están en contra de la minería, sino en contra de la afectación a la naturaleza.

Se emplean tomas de fuentes hídricas: cascadas, lagunas y ríos. Es eso lo que cuidan en Quimsacocha y con lo que el director quiere generar una relación intrínseca. Incluso, para la producción del documental se preparó un ritual andino de saludo a la Pachamama, en el que usa el agua para purificar a las personas, quienes al final participan de una pambamensa, acto que se ofrece sobre todo en festividades ancestrales, como el Inti Raymi. En ambientes internos de la producción, como en las casas, se observa a las mujeres usar el agua para consumo y preparación de los alimentos, para sensibilizar el cuidado del agua.

**Elaborado por:** Pérez (2021)

**Tabla 7:** Ficha técnica “El Último Hielero”

**Ficha técnica**

<b>TÍTULO</b>
El Último Hielero
<b>AÑO</b>
2012
<b>GÉNERO</b>
No ficción
<b>IDIOMA</b>
Español/Kichwa
<b>PAÍS</b>
Ecuador
<b>DIRECCIÓN</b>
Sandy Patch
<b>PRODUCCIÓN</b>
Jermy Yaches/ Rodrigo Donoso
<b>INDICADORES TEMÁTICOS</b>
Indigenismo, Sierra ecuatoriana, Nacionalidades indígenas de la Sierra, Andes, Trabajo, Costumbres
<b>RESUMEN</b>
Cuenta la historia de Baltazar Ushca de Baltazar, el último hielero del Chimborazo. Un hombre que recorre dos veces a la semana, desde hace más de 50 años, las laderas del Chimborazo, a más de 5.000 msnm, para extraer hielo de los glaciares naturales que cubren la zona de este volcán, para luego venderlo en Riobamba.

**Elaborado por:** Pérez (2021)

**Tabla 8:** *Análisis de mensaje “El Último Hielero”*

### **Análisis del mensaje**

#### **Identidad nacional**

Baltazar Ushca es conocido en Ecuador como el último hielero del Chimborazo. Pero en esa metáfora y motivo de orgullo nacional se esconden algunos paradigmas de lo social y económico. Hay mucho que tiene que ver con el prejuicio que se forma en los mestizos sobre los indígenas, al punto de subordinarlos. El racismo es una práctica que no solo la vive el ecuatoriano fuera de su país, sino adentro.

Durante varios años y con mucho esfuerzo, Baltazar trata de mantener en pie algo que se concibe como su trabajo y la lucha por evitar que desaparezca el oficio de ser hielero. Por el momento, es el último y el único hielero del Chimborazo y del país.

Baltazar dice que no quisiera ser el último. Espera que alguien mantenga la costumbre de extraer el hielo de la mina más alta del país. Son cuatro generaciones las que se han dedicado a ese trabajo.

Antes de llamarse el último hielero, Baltazar trabajaba en la mina, por enseñanza y herencia de su padre, con sus dos hermanos. Ahora, uno de ellos es albañil y el otro, en un desafío disyuntivo, se dedica a elaborar helados de paila con hielo de fábrica. El director del documental expone cómo el trabajo rural se ha precarizado. Aunque no deja de ser un atractivo turístico, el valor de ser hielero ha perdido rentabilidad. La extenuante labor de Baltazar, de levantarse temprano, caminar hasta la montaña, sacar los enormes y pesados bloques de hielo, para bajar en su burro y luego rentar una camioneta que lo lleve hasta el mercado de La Merced, donde los comercializa, pareciera que no tiene su recompensa.

Lo importante es mantener el legado de su padre, quien le enseñó el proceso cuando era niño. El temor de Baltazar es morir y que, de esa manera, se acaben los hieleros del Chimborazo.

Los mayores elementos de este documental se entrelazan por la relación del personaje principal con la naturaleza, el trabajo, la herencia de un legado y la respuesta de la sociedad. No es una producción de demanda social, ni busca serlo, pero en el camino adopta valores que exhiben cómo el trabajo rural se minimiza.

#### **Integración al discurso estado-nacional**

El documental no ensaya aspectos sobre el discurso estado-nación, ni aborda al indígena como sujeto de denuncia.

#### **Institución de lo telúrico**

Para los chimboracenses y los ecuatorianos, el volcán Chimborazo tiene representación e identidad de nivel nacional, incluso por ser la elevación más alta del país. El director juega con tomas recurrentes del nevado, denotando su majestuosidad y grandeza.

El respeto al nevado es interesante, porque cuando Baltazar comercializa sus bloques en el mercado La Merced los habitantes de Riobamba no dejan de sentirse atraídos por el hielo del Chimborazo. Aún en la gente habita este misticismo sobre el gigante de Los Andes.

Hay una relación que por antonomasia nos obliga a vincular a Baltazar con el nevado Chimborazo. Más de 50 años subiendo a la mina para extraer hielo y mantenerse en el oficio le dan la categoría de último hielero. Baltazar se lamenta que ahora le toca subir un poco más que antes para sacar los bloques. Posiblemente él lo explique de esa manera, en sus palabras, pero el director nos deja un mensaje sobre el golpe que nos da el calentamiento global.

**Elaborado por:** Pérez (2021)

**Tabla 9:** Ficha técnica “The Return: Sarayaku”

**Ficha técnica**

<b>TÍTULO</b>
The Return: Sarayaku
<b>AÑO</b>
2021
<b>GÉNERO</b>
No ficción
<b>IDIOMA</b>
Kichwa
<b>PAÍS</b>
Ecuador
<b>DIRECCIÓN</b>
Heriberto Gualinga
<b>PRODUCCIÓN</b>
Nina Gualinga/ Marc Silver
<b>INDICADORES TEMÁTICOS</b>
Indigenismo, Amazonía ecuatoriana, Nacionalidades indígenas de la Amazonía, Defensa del territorio, Extractivismo, Covid-19, Familia
<b>RESUMEN</b>

Mientras millones de personas en todo el mundo se vieron obligadas a encerrarse en medio de la crisis del Covid-19, una familia en la Amazonía ecuatoriana optó por adentrarse más en la relativa seguridad de la selva. A medida que se reconectan con el conocimiento ancestral dormido, lejos de las distracciones de la vida moderna, su afinidad con la naturaleza comienza a florecer.

**Elaborado por:** Pérez (2021)

**Tabla 10:** Análisis de mensaje de “The Return: Sarayaku”

### **Análisis del mensaje**

#### **Identidad nacional**

El documental es producido y dirigido por dos indígenas kichwa de Sarayaku, Eriberto Gualinga y Nina Gualinga, oportunidad que permite conocer con mayor amplitud la situación de Sarayaku.

Sarayaku es posiblemente el grupo indígena con mayor organización administrativa, financiera y claridad política de la Amazonía del Ecuador. Su estilo de vida comunal difícilmente podría compararse con otros asentamientos. Algo que en la historia los ha destacado es su resistencia férrea frente a intentos extractivistas en su territorio, incluso sin importar el gobierno de turno.

En la historia del país, las petroleras jamás han ingresado hasta Sarayaku, que defiende su postura ideológica de que el petróleo se debe quedar bajo tierra.

En el documental se atribuye al hombre que no es de Sarayaku como el responsable del Covid-19, motivo por el que ellos deben retornar a su comunidad. Ya con los primeros casos confirmados del coronavirus, las familias se internan en la selva, con lo cual dejan de vivir en un estado comunal, como han acostumbrado siempre.

#### **Integración al discurso estado-nacional**

Pese a ser un documental sobre el Covid-19, el director y la productora no pierden la oportunidad para, al inicio, recordar su lucha contra el extractivismo petrolero. Ellos defienden el postulado de la selva viviente.

Sarayaku legitima cada una de las acciones de resistencia como una forma de evitar la explotación de su territorio y la entrada de enfermedades de los mestizos.

Mientras el mundo y Ecuador vivían una cuarentena, el invierno también azotó de forma fuerte a Sarayaku. Lluvias constantes y prolongadas destruyeron puentes, casas y escuelas. Esa es la otra demanda que plantea el documental: la desatención que les tocó vivir de parte del Gobierno Nacional.

#### **Institución de lo telúrico**

Para los habitantes de Sarayaku el significado de la Tierra es trascendental. No se puede vivir sin ser parte de la lucha histórica de defender su suelo, a su gente y familia. Como parte del misticismo de la comunidad, se intenta explicar cómo un sueño tiene la capacidad de advertir algo. Cada sueño tiene una construcción simbólica y una forma de interpretación. Según su característica, puede ser bueno o malo. En el documental, un sueño augura la lluvia y la destrucción de días posteriores.

Por otra parte, cuando las familias sienten la amenaza del Covid-19 empiezan su nuevo estilo de vida, desde lo más profundo de la selva. Los núcleos ingresan aún más al interior para evitar algún contagio.

En esa armonía con la Pachamama, deben volver a recrear prácticas de subsistencia, como la pesca, la caza, las chacras, alejados de un mundo exterior. Para los niños y adolescentes se inventan juegos que los permite mantener entretenidos. El documental demuestra una comunidad y familias con conocimientos suficientes, al punto de, en tanto avanza el virus y los médicos realizan tomas de pruebas rápidas, los más sabios de Sarayaku empiezan a preparar medicamentos naturales para combatir el virus.

Sin miedo a que sus familias mueran por el Covid-19, vuelven paulatinamente a la normalidad, mucho antes que los mestizos. Han instituido medicamentos naturales que serán su soporte durante la pandemia.

Sarayaku renace en la Tierra, que le da la oportunidad de seguir viviendo.

**Elaborado por:** Pérez (2021)

*Tabla 11: Ficha técnica “Los Hieleros del Chimborazo”*

**Ficha técnica**

<b>TÍTULO</b>
Los Hieleros del Chimborazo
<b>AÑO</b>
1980
<b>GÉNERO</b>
No ficción
<b>IDIOMA</b>
Español/Kichwa
<b>PAÍS</b>
Ecuador
<b>DIRECCIÓN</b>

Igor Guayasamín/Gustavo Guayasamín

## PRODUCCIÓN

Igor Guayasamín/Gustavo Guayasamín

## INDICADORES TEMÁTICOS

Indigenismo, Nacionalidades indígenas de la Sierra, Cultura, Identidad,

## RESUMEN

Los hieleros del nevado Chimborazo se exponen como un oficio tradicional y de mucho esfuerzo, en el que se extrae hielo desde las minas de las faldas del volcán y luego se comercializan en las plazas de Riobamba y Guaranda. El documental también aborda problemas del clasismo social.

**Elaborado por:** Pérez (2021)

*Tabla 12: Análisis de mensaje “Los Hieleros del Chimborazo”*

### Análisis del mensaje

#### Identidad nacional

El documental de los hermanos Igor y Gustavo Guayasamín es una muestra de la identidad y las costumbres indígenas de la Sierra central del país. El nevado Chimborazo es un icono en la representación simbólica de Ecuador y de la provincia, por lo que ha trascendido el trabajo que hacen los hieleros.

En la producción se conjugan la importancia del Chimborazo y de sus hijos, quienes siempre han vivido en sus faldas. Los hieleros usan al nevado como su casa, como su espacio para trabajar y sobrevivir.

El documental no tiene locución en *off* ni diálogos sostenidos. Basta la imagen para relatar lo que sucede en toda la grabación. Los Hieleros del Chimborazo cierra con un indígena cantando en kichwa, con un instrumento andino, construyendo un concepto de identidad y representación.

#### Integración al discurso estado-nacional

De acuerdo a una entrevista realizada a uno de los directores, Igor Guayasamín, en el documental se expone una manera de desigualdad social entre mestizos e indígenas, porque para la época era evidente la marcación de espacios que ocupaban los unos y los otros y las diferencias de clase.

De acuerdo a relatos históricos, los hieleros participaron en las luchas independentistas de Guaranda, en 1820, por lo que se erigen en una parte fundamental del Estado.

No se abordan conceptos de denuncia, aunque de forma implícita, se sugiere racismo de los mestizos hacia los indígenas.

### **Institución de lo telúrico**

El sincretismo de la relación del hombre con la Tierra se enuncia en el ejercicio de los hieleros. Este vínculo se ha mantenido durante años, permitiendo a quienes habitan en las faldas del volcán tener un sustento de vida para ellos y sus familias. Siempre habrá un respeto por la naturaleza y una forma de generar una relación armónica, que poco se entiende en el mundo mestizo.

**Elaborado por:** Pérez (2021)

**Tabla 13:** Ficha técnica “Los invencibles Shuaras del Alto Amazonas”

### **Ficha técnica**

<b>TÍTULO</b>
Los invencibles Shuaras del Alto Amazonas
<b>AÑO</b>
1926
<b>GÉNERO</b>
No ficción
<b>IDIOMA</b>
No hablada
<b>PAÍS</b>
Ecuador
<b>DIRECCIÓN</b>
Carlos Crespi
<b>PRODUCCIÓN</b>
Carlos Crespi
<b>INDICADORES TEMÁTICOS</b>
Indigenismo, Nacionalidades indígenas de la Amazonía, Evangelización, Identidad
<b>RESUMEN</b>

El sacerdote salesiano Carlos Crespi filma a una tribu de la nacionalidad Shuar para demostrar la necesidad de que los proyectos evangelizadores ingresen hasta los pueblos para iniciar labores misioneras.

**Elaborado por:** Pérez (2021)

**Tabla 14:** Análisis de mensaje “Los invencibles Shuaras del Alto Amazonas”

### **Análisis del mensaje**

#### **Identidad nacional**

Los invencibles Shuaras del Alto Amazonas, de Carlos Crespi, en 1926 se convierte en una de las primeras producciones de cine ecuatorianas, además de ser la primera de tipo etnográfica y la primera hecha en la Amazonía.

El documental se enfoca en la cotidianidad de los Shuar, una de las nacionalidades de nuestra Amazonía, para luego ser expuesta en otros países y sustentar la necesidad de comenzar procesos de evangelización con los jíbaros. De hecho, de los capítulos habla de la vida de los jíbaros y el ritual de la tzantza.

El documental está hecho en blanco y negro y no tienen audio, por lo que los relatos se grafican con imágenes, en los que se ve a miembros de una comunidad practicar sus costumbres mientras son grabados.

No se puede identificar la relación de identidad nacional, pero mucho se ha criticado que este trabajo del padre Carlos Crespi tuvo como propósito iniciar cruzadas para la evangelización de los pueblos amazónicos, bajo la excusa de que son salvajes.

#### **Integración al discurso estado-nacional**

No es posible establecer referencias amplias sobre la relación y visión del documental en relación a las políticas de Estado o bajo una situación de demandas, dada su temporalidad. Pero implícitamente la producción, en la actualidad, devela la fragilidad con la que misiones religiosas ingresaban hasta las comunidades amazónicas para iniciar procesos de evangelización.

#### **Institución de lo telúrico**

Las prácticas como pesca, caza y la fiesta de la tzantza son costumbres propias del pueblo Shuar, que el padre Carlos Crespi configura en el documental, pero se usan con el propósito de iniciar misiones evangelizadoras.

**Elaborado por:** Pérez (2021)

**Tabla 15:** Ficha técnica “Kuychi Pucha”

**Ficha técnica**

<b>TÍTULO</b>
Kuychi Pucha
<b>AÑO</b>
2014
<b>GÉNERO</b>
No ficción
<b>IDIOMA</b>
Kichwa
<b>PAÍS</b>
Ecuador
<b>DIRECCIÓN</b>
Segundo Suárez
<b>PRODUCCIÓN</b>
Alberto Muenala/Rupai
<b>INDICADORES TEMÁTICOS</b>
Indigenismo, Nacionalidades indígenas de Sierra, Familia, Muerte, Tradiciones
<b>RESUMEN</b>
Una niña viaja al encuentro con el espíritu de su madre fallecida. Kuychi Pucha es un pasaje entre la vida y la muerte, a través de un arcoíris, es un ritual a la vida y la muerte desde la cosmovisión indígena.

**Elaborado por:** Pérez (2021)

**Tabla 16:** Análisis de mensaje “Kuychi Pucha”

**Análisis del mensaje**

**Identidad nacional**

De acuerdo a las creencias de los pueblos indígenas, una niña, a través de los sueños, va en busca de su madre para un encuentro espiritual. Mientras jugaba, los recuerdos la llevan hacia ella y, con lanas de colores, logra conectarse con ella.

La muerte en los pueblos andinos tiene un significado similar a la vida. El hombre solo se ha ido en cuerpo, pero no en alma, forma en la cual puede seguir manifestándose.

### **Integración al discurso estado-nacional**

La película aborda el sentido familiar y espiritual, por lo que no existen lecturas que respondan a esta variable.

### **Institución de lo telúrico**

La conexión del hombre con la Tierra tiene un vínculo más allá de la muerte. Una niña que extraña a su madre, a través del agua, del arcoíris, se logra acerca a su madre muerta y vive un encuentro espiritual.

**Elaborado por:** Pérez (2021)

**Tabla 17:** Ficha técnica “*Vestimenta Sápara: Una Tradición en Peligro*”

### **Ficha técnica**

<b>TÍTULO</b>
Vestimenta Sápara: Una Tradición en Peligro
<b>AÑO</b>
2018
<b>GÉNERO</b>
No ficción
<b>IDIOMA</b>
Kichwa
<b>PAÍS</b>
Ecuador
<b>DIRECCIÓN</b>
Yanda Montahuano/Samanta Castro
<b>PRODUCCIÓN</b>
Yanda Montahuano/Roberto Santi
<b>INDICADORES TEMÁTICOS</b>
Indigenismo, Nacionalidades indígenas de la Amazonía, Identidad, Cultura
<b>RESUMEN</b>

El documental se centra en el rescate de la vestimenta de la nacionalidad Sápara, que fue declarada por la Unesco Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad. Llanchama es el árbol del que se extraen las cortezas para elaborar las prendas de vestir.

*Elaborado por:* Pérez (2021)

*Tabla 18: Análisis de mensaje “Vestimenta Sápara: Una Tradición en Peligro”*

### **Análisis del mensaje**

#### **Identidad nacional**

La nacionalidad Sápara, de la Amazonía ecuatoriana, fue declarada por la Unesco Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad. También se han emitido varias alertas en nuestro país por el riesgo de que su lengua desaparezca. Son pocos los hablantes nativos de ese pueblo.

El documental reproduce una de las tradiciones de la nacionalidad, que es la de extraer hojas del árbol llanchama para elaborar prendas de vestir, práctica que tiene más de mil años. Los padres luchan para que la tradición se mantenga y no desaparezca, motivando en sus hijos el hábito.

También se aborda cómo los adolescentes y jóvenes empiezan a buscar más árboles para extraer el material y elaborar las prendas, pero para venderlas en la ciudad para los mestizos y otros compradores.

Uno de los valores de la producción es la herencia de los padres a los hijos.

#### **Integración al discurso estado-nacional**

El pueblo Sápara no plantea una demanda desde su cosmovisión. El problema de ellos en el documental no es social, ni político, es de identidad. Es una lucha por la supervivencia de su identidad, de sus tradiciones.

#### **Institución de lo telúrico**

La Tierra es el hábitat del hombre y desde tiempos primigenios le ha asignado alimento, vivienda y medios de vida. En este trabajo se documenta el uso de un árbol para extraer material que servirá para elaborar prendas. Es esa la conexión que se plantea entre el hombre y la Pachamama.

*Elaborado por:* Pérez (2021)

*Tabla 19: Análisis e interpretación de las entrevistas*

ENTREVISTAS	ANÁLISIS	INTERPRETACIÓN
<b>Igor Guayasamín</b>	<p>Hacer cine ha sido toda una apuesta, desde lo personal y económico. Igor afirma ser uno de los precursores del cine documental militante, que retrata a las minorías. Ha buscado exponer los problemas de pueblos indígenas, desde lo político, racial y económico. Realizar cine desde lo etnográfico le ha permitido conocer varias comunidades y relacionarse, conociendo problemas surgidos por la desatención del Estado.</p> <p>Filmar la alteridad y llegar a varias comunidades, años atrás, es una de las mayores satisfacciones del cineasta. Su trabajo se ha hecho siempre con fondos propios, solo por amor al cine y para construir una memoria que produzca conciencia social y de clase.</p> <p>Siempre ha habido y habrá problemas de concepto en el cine, algunos por omisión y otros por intención. El neocolonialismo ha condicionado muchos trabajos documentales que se han hecho solo para invadir a los pueblos con misiones evangelizadoras.</p> <p>El Estado ha hecho poco por el cine ecuatoriano, más ahora que ha bajado el presupuesto para fondos concursables. Igor cree que es</p>	<p>Las expresiones de Igor Guayasamín muestran orgullo del trabajo que ha hecho desde el cine militante, desde 1970. Cree que esta forma de comunicación crea formas y niveles de conciencia social, a través de las demandas que se exponen de los pueblos indígenas y otros grupos mayoritarios, pero olvidados.</p> <p>Es necesaria una mayor participación e involucramiento del Estado, pero también cree que los teléfonos móviles de ahora facilitan la producción de cine, así como las plataformas digitales acercan los proyectos nuevos y antiguos a la gente.</p> <p>El cine es una herramienta poderosa para pelear contra el poder.</p>

positiva la aparición y evolución de cineastas indígenas con más producción sobre el indigenismo.

**Eriberto  
Gualinga**

Eriberto empezó a hacer cine porque siempre se filmó su pueblo, pero los trabajos no se quedaban, incluso jamás podían revisar el trabajo final. Al inicio hubo resistencia de los habitantes de Sarayaku, pero luego todos se acostumbraron. Si bien todos sus trabajos tienen que ver con la defensa del territorio y otras demandas políticas y sociales, espero algún momento crear otro tipo de relatos, como cuentos. Eriberto nunca pensó que su trabajo lograría una trascendencia enorme, al punto de permitir que Sarayaku se beneficie con recursos. Sarayaku siempre ha planteado una postura de defensa del territorio y contraria a la explotación petrolera, por lo que varios de los trabajos de Eriberto se enfocan en la defensa de su tierra.

Existen problemas de fondo y forma cuando se hacen trabajos de cine documental, porque se confunden los hábitos y costumbres de los indígenas, por no conocer o solo buscan transgredir la realidad.

**Elaborado por:** *Pérez (2021)*

Las pungas contra los gobiernos y el rechazo a las petroleras, en Sarayaku, propiciaron el camino para que Eriberto inicie su carrera en el cine. Desde ahí ha producido siempre trabajos audiovisuales que exponen la realidad y resistencia a la explotación en su territorio.

Los habitantes de su pueblo ven como algo normal que Eriberto los filme y elabore nuevos trabajos, porque su labor desde el documental le ha dado muchos recursos a su gente.

#### 4.1.2 DISCUSIÓN DE RESULTADOS

El cine documental, durante la historia, ha sido una herramienta utilizada para retratar la vida, la cotidianidad de personas, grupos, ciudades, comunidades, de todo lo que la etnografía se ocupa para describir e interpretar de manera sistemática la cultura.

Nolla (1997) afirma que la etnografía es un término que se deriva de la antropología, puede considerarse también como un método de trabajo para el estudio para el análisis del modo de vida de una raza o grupo de individuos, mediante la observación y descripción de lo que la gente hace, cómo se comportan y cómo interactúan entre sí, para describir sus creencias, valores, motivaciones, perspectivas y cómo pueden variar en diferentes momentos y circunstancias.

Al decir que la etnografía describe las múltiples formas de vida de los seres humanos, podríamos definir al cine documental o de no ficción como un medio que captura y luego expone el trabajo con una mirada subjetiva del cineasta.

Esta investigación, en la que se estudia la participación de los indígenas en el cine ecuatoriano, tomó dos mecanismos para conocer lo que se ha realizado en el país, determinando de forma previa algunas variables en la ficha de observación y en las entrevistas.

Las subdirectrices que persiguió esta investigación fueron la identificación de los rasgos y características que definen la figura del indígena ecuatoriano y su participación en el contexto político y social; y, el análisis de la construcción y representación del mensaje sobre la figura del indígena en filmes de producción nacional.

“Yaku Chaski Warmikuna: Mensajeras del Río” (2018); “Quimsacocha” (2018); “El Último Hielero” (2012); y, “The Return: Sarayaku” (2021), tienen en común la fortaleza del pueblo indígena, desde distintos intereses.

“Yaku Chaski Warmikuna” nos deja en la escena un documental protagonizado por mujeres de varias provincias de la Amazonia ecuatoriana. En su lucha y defensa del territorio, se plantean llegar hasta Quito para denunciar el avance incesante de la frontera petrolera. Las mujeres amazónicas luchan por su suelo, por proteger su ecosistema y también ponen a prueba su participación en un espacio tradicionalmente ocupado por los hombres. La rebeldía las define en el ágora política y social.

En “Quimsacocha” vemos algo similar. La protección de la Pachamama. Habitantes de ese páramo de Azuay se organizan para evitar la explotación minera en su comunidad. El relato mantiene una relación entre el chauvinismo, el sentimiento de la Tierra y la importancia del agua, siendo comparada con la sangre que se irriga por nuestras venas.

Con una estructura ideológica similar, “The Return: Sarayaku” armoniza en conceptos con “Yaku Chaski Warmikuna” y “Quimsacocha”. Hay una intención categórica en destacar que lo más importante es la defensa del territorio, la preeminencia que la Tierra mantiene con sus hijos, aunque, es más política en la construcción del mensaje, siendo más explícita en la transmisión de sus ideas.

Sarayaku, a través de procesos políticos, sociales y de amor por el territorio, es el pueblo indígena más relevante en el contexto ecuatoriano por su lucha y sus resultados. Sarayaku le ganó una demanda al Estado ante la Corte Interamericana de Derechos Humanos, logrando una indemnización millonaria, exigiendo el retiro de explosivos de su suelo y obligando a que se reconozca el derecho a la consulta previa frente a proyectos extractivistas. En Sarayaku permanecieron asilados el actual asambleísta Fernando Villavicencio y otros dos activistas políticos más. Bajo su legislación local, está prohibido el ingreso a Sarayaku sin una consulta y aprobación de su consejo de gobierno de personas ajenas a la comunidad.

El trabajo del cineasta Eriberto Gualinga, director de “The Return: Sarayaku”, ha logrado que otras comunidades utilicen producciones audiovisuales para exponer su situación, en consonancia con el legado de la comunidad pastacense.

La resistencia de sus habitantes siempre se planeará por el interés de Sarayaku. El mensaje de combate está arraigado en cada uno de los trabajos de Eriberto, quien además de ser natural de este pueblo, es quien ha llevado a Ecuador y el mundo sus demandas. Uno de los últimos proyectos del pueblo fue su propuesta del *Kawsak Sacha*, que se llevó a Quito mediante foros y ponencias y con un documental realizado por Eriberto.

De su lado, “El Último Hielero” se diferencia de los otros trabajos analizados, porque, si bien en lo telúrico construye un mensaje desde la relación entre la Tierra y el hombre, no hay una carga de sentido político, sino de identidad, cultura, representación y heredad. Su guion es nostálgico y cargado de simbolismos sobre el volcán Chimborazo y de un oficio que amenaza con desaparecer, que es el ser hielero.

En este trabajo dirigido por un europeo, su protagonista principal es Baltazar, quien con el gobierno de Rafael Correa logró un gran despunte por lo mágico y arcaico de su trabajo, como icono de campaña gubernamental y de programas ministeriales emblemáticos para incentivar sobre todo el turismo.

Para la otra herramienta de recolección de datos, la entrevista, se escogió a Igor Guayasamín, cineasta y documentalista ecuatoriano de extensa trayectoria. Creador de dos producciones sobre los hieleros en Chimborazo y de varios trabajos sobre manifestaciones. La otra entrevista se realizó a Eriberto Gualinga, joven cineasta indígena amazónico, de Sarayaku, pueblo del que se explicó es, posiblemente, la mayor fortaleza como muestra de democracia y resistencia.

Igor siempre se refiere al cine como un arma de denuncia que lo enfrenta con el poder. Todavía siendo adolescente, con su hermano Gustavo, exploraron en 1970 una década llena de dictaduras en América Latina, en la que la cultura audiovisual les permitió llegar a las culturas mayoritarias, pero oprimidas. Eriberto hace lo propio con Sarayaku, pero años más adelante. Aunque su trabajo nace con otras intenciones, termina trazando un camino político en la defensa de su territorio y rechazo al extractivismo petrolero. Pero la idea de documentar y forjar una memoria lo impulsan a llevar a su gente y a su comunidad a las pantallas.

El cine documental, antes conocido como militante, tiene el reto de filmar a la otredad desde su posición de contrapoder. Eso se aprecia con mayor intencionalidad en “Yaku Chaski Warmikuna” y “Quimsacocha”, en las que el principal objetivo es el Estado, por sus abusos e irrespeto con sus pueblos. La narrativa de ambas producciones crece con la intriga de qué sucederá al final, de llegar a ese clímax que confronta sus tesis contra los gobernantes.

Documentar la alteridad es uno de los más grandes desafíos del cine de no ficción, sin que esto invisibilice la cultura en su expresión más natural. Igor, sobrino del pintor Oswaldo Guayasamín, con una visión de izquierda por legado familiar, cree que el cine documental siempre debe ubicarse en el lado de los pueblos, de las grandes mayorías, pero con menos acceso a derechos. Los cuatro trabajos realizados cumplen esa función.

El cine documental, mediante la identificación de rasgos, características y la narrativa de un discurso, fomenta la cultura, marca resistencia y determina posturas políticas. Pasó décadas atrás con el cine militante y en años contemporáneos con los primeros trabajos

audiovisuales hechos desde los mismos pueblos y nacionalidades indígenas. La producción se reviste con la intencionalidad ideológica de marcar una teoría y defenderla a toda costa. Consecuentemente, se crean nuevos mensajes que llegan de forma implícita y explícita, que es el amor por revalorizar su identidad más que el interés económico.

Realizar estudios etnográficos mediante el cine, frente a la apatía, inacción e incluso persecución del Estado construye identidad y memoria. Muestras de resistencia que se perennizan. Pasa con “Quimsacocha” que, desde el páramo, mueve a sus habitantes a decirle no a la minería en su territorio. Igual se ve con “Yaku Chaski Warmikuna”, que refleja a mujeres de las cabeceras de varios ríos amazónicos que se reúnen con el interés de decirle no al extractivismo. Lo vemos con “The Return: Sarayaku”, documental en el que un pueblo reclama por sus derechos en una pandemia que no fue la única la que dejó secuelas, sino también el desbordamiento del río Bobonaza. Todos esos trabajos nos quieren decir algo desde la imagen y la palabra, que su suelo se respeta y que cualquier intento de hacer lo contrario se responde con lucha, vehemencia y organización.

Pero en todo esto también existen algunos aspectos que tienen que ver con el estudio etnográfico que realizan los cineastas. El deseo imperioso, en muchos casos, de transmitir a los pueblos y nacionalidades indígenas como postales, como elementos exóticos, ha hecho que se generen equívocos. Igor Guayasamín cuestiona el trabajo del padre Carlos Crespi, con "Los Invencibles Shuaras del alto Amazonas", que sirvió únicamente para documentar indios salvajes y justificar el inicio de la evangelización en Ecuador.

Y aunque según Igor el neocolonialismo ha existido desde siempre, Eriberto Gualinga referencia producciones que, con frecuencia, actualmente, continúan distorsionando la realidad, con el único interés de folclorizar a su gente. Estos errores podrían ser por omisión o intención. Pero en muchos casos, según Gualinga, son por omisión, porque no se conversa con la comunidad y los cineastas asumen como única verdad su criterio.

El cine documental deja muchas consecuencias y satisfacciones de materialización de objetivos. El aporte económico en el gobierno del expresidente Rafael Correa ha permitido que nazcan nuevos cineastas y más producciones, aunque sigue siendo una deuda del Estado tener una ley de cine que promueva la interculturalidad, inversión y respeto al trabajo. Desde otra visión, Eriberto dice que jamás pensó que su cine político pudiera recorrer todo el Ecuador y algunos países del mundo. Así como Igor recuerda películas latinoamericanas que forjaron movimientos sociales y protestas, Eriberto ve con

alegría que su trabajo haya permitido lograr recursos para Sarayaku. Ahora en su comunidad la cámara se ve como parte de ellos.

Es innegable creer que la figura del indígena y su representación en el cine de no ficción no ha tenido consecuencias en el aspecto social y político del país. Los trabajos audiovisuales, desde 1970, incluso mucho tiempo atrás, lograron la creación de organizaciones sociales, de movimientos que se expresaron desde las calles, aunque con dificultades por la retaliación del Estado.

Más adelante, el trabajo que se hace a través de varios documentalistas, entre ellos los cuatro documentales se utilizan en esta investigación como objeto de estudio, diseña también una posición de democracia y derecho a la resistencia, sobre el respeto del territorio y el rechazo a prácticas extractivistas. El cine documental es la nueva bandera de lucha para expresar inconformidad y ello se traduce en los resultados que se logran.

Un caso puntual es el de Sarayaku, que allana el camino de la lucha política y demanda con el cine, a través de uno de sus hijos, Eriberto Gualinga. En la actualidad, Sarayaku tiene un rol preponderante en la política nacional y en el contexto internacional, con su propuesta y mecanismo de defensa de la naturaleza.

+

## **CAPITULO V**

### **5.1. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES**

#### **5.1.1. CONCLUSIONES**

El indígena ecuatoriano, en la historia, ha tenido una participación importante y determinante en el contexto político, social y económico, mediante demandas y la defensa de causas colectivas como el respeto a su pueblo, a su cultura y el rechazo a las actividades extractivistas en su territorio. Su lucha se podría definir también por la integración de su gente en el rescate de su identidad y su cosmovisión.

Pasando de ser un elemento convencional, de tipo postal y turístico, la figura del indígena en el cine documental se catapultó como un significado de resistencia, demanda, lucha y democracia, desde la alteridad, en respuesta a las políticas más agresivas del Estado. La construcción del mensaje y la narrativa audiovisual se conjugan con la pelea en las calles para conseguir los propósitos trazados. El Estado no ha brindado todo el apoyo a directores y productores de cine, para seguir fortaleciendo la memoria de los pueblos. En contraste, algunos gobiernos de turno, sí han otorgado apoyo financiero, logístico e institucional, aunque esto también se haya utilizado con fines ideológicos y militantes de conveniencia propia.

Como parte de este trabajo, se elaboró un artículo científico que aborda la situación del indígena ecuatoriano en el cine ecuatoriano, para que sea publicado en una revista indexada de la región.

### **5.1.2. RECOMENDACIONES**

Que el Estado, a través del gobierno nacional, gobiernos locales, organismos no gubernamentales y otras instituciones, fortalezca el conocimiento de la historia, desde la academia y otros espacios de conocimiento, sobre los pueblos y nacionalidades indígenas. Se tiende a creer que la consecución de derechos y otros beneficios se logró de manera pacífica, sin entender que esto obedece a o procesos sostenidos y de largo plazo en los cuales la organización de base tiene mucho mérito.

El Estado debe generar más oportunidades y garantías para que las demandas de pueblos y nacionalidades indígenas no se queden solo en protestas, sino que se use el cine documental como una herramienta de comunicación, masificación y difusión permanente, en la lucha incluso del fortalecimiento de la identidad nacional. Los costos de producir cine aún son altos y el recurso de los fondos concursables es cada año menor. Consecuentemente, esto se podría convertir en un riesgo para nuevos trabajos e intenciones, por lo que invertir en cultura es un desafío y apuesta de todos los gobiernos, que debe empezar por hacerse realidad, sin detrimento ni sesgo de las consecuencias políticas.

El artículo científico aportará a consultas académicas y próximas investigaciones, en las que se deberá seguir ensayando sobre el rol de indígena en el cine, no como un elemento decorativo y de complemento, sino como un sujeto de demandas.

## **CAPITULO VI**

### **6.MARCO PROPOSITIVO**

#### **6.1. ARTICULO CIENTÍFICO**

Con los datos obtenidos durante esta investigación, se elaboró un artículo científico en el que se expone los resultados de la observación y análisis de ocho filmes en los cuales se refleja la representación de la figura del indígena ecuatoriano, con la finalidad de contribuir a la comunidad científica debido a que exhibe la obtención de los hallazgos por medio de técnicas y métodos que permitieron analizar el contenido, el mensaje y descubrir el rol del indígena en los diferentes filmes respecto a lo social, cultural, económico y laboral.

Además, este aporte amerita que sea publicado para comprender la forma en la que el indígena ecuatoriano es representado en los diferentes filmes, con la intención de difundir la lucha por la unión de su gente y la conservación de su identidad y su cosmovisión. Por tanto, el presente trabajo servirá como guía para continuar y fundamentar futuros estudios académicos sobre el tema desarrollado.

#### **6.2. OBJETIVOS**

##### **6.2.1 OBJETIVO GENERAL**

Difundir los resultados de la investigación sobre la figura del indígena y su representación en los filmes ecuatorianos de 2010 al 2019.

##### **6.2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Teorizar la investigación y los hallazgos obtenidos.
- Exponer los resultados de como el indígena ecuatoriano es representado en los filmes.
- Enviar el articulo a una revista científica para su revisión y valoración.

## 6.3 IMAGEN DEL ENVÍO DEL ARTÍCULO

Artículo Científico 1

 XVIII Congreso <congreso-eugenio-espejo22@gmail.com>  
Jue 6/1/2022 12:53 👍 1 ↶ ↷ ...

Para: Jonathan Alexander Perez Aguaguña

Bienvenidos Estimad@s Colegas, el artículo ha sido recibido para ser presentado en el Congreso Eugenio Espejo, en el transcurso de la semana tendrá respuesta

Cordialmente  
Comité Organizador

...

¿Las sugerencias anteriores son útiles?  Sí  No

## BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, M. (2018, agosto). Indigenismo, continuidad visual y narrativa en el cine ecuatoriano. *Inmóvil*, 4(1).
- Albornoz, O. (2019, 12 03). La primera gran marcha indígena a la ciudad de Quito: 1930-1931. <http://oswaldoalbornozperalta.blogspot.com>. Retrieved 08 22, 2021, from <http://oswaldoalbornozperalta.blogspot.com/2019/12/la-primera-gran-marcha-indigena-la.html>
- Alva Olivos M A (2005). Importancia de la comunicación en la educación. *Revista Avances en Salud de la Facultad de Ciencias de la Salud de la Universidad Privada San Pedro* - No. 1-. Disponible en: <http://manuelalvaolivoblog.es/importancia-comunicacion-educacion-60698>
- Álvaro Villegas (2013). El indígena en el cine y los audiovisuales colombianos: imágenes y conflictos. Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.
- Balcázar, P., González, N., & Gloria Gurrola, A. M. (2013). *Investigación cualitativa*. México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Blanco, E. G. (2006). Tras los pasos del Cine en Ecuador: la producción nacional y políticas de apoyo Following the footsteps of Ecuadorian Cinema: national production and support policies. 6(1), 52–66.
- Cadena, P., Rendón, R., Aguilar, J., Salinas, E., De la Cruz, F. del R., & Sangerman, D. M. (2017). Métodos cuantitativos, métodos cualitativos o su combinación en la investigación: un acercamiento en las ciencias sociales. *Revista Mexicana de Ciencias Agrícolas*, 8(7), 1603–1617. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=263153520009>
- Castiblanco, J. (2017). <https://eprints.ucm.es/42169/1/T38642.pdf>. Recuperado el 7 de 7 de 2019, de <https://eprints.ucm.es>: <https://eprints.ucm.es>
- Carpio, F., & Vásconez, G. (2020). Festival de cine ecuatoriano Kunturñawi: análisis para su conformación como festival de cine categoría A. *Kairós*, 10-26.
- Castillo, D., Martínez, J., & Batllori, E. (2008). Los medios de comunicación masiva ante los fenómenos naturales. *Espacios públicos*, 11(21), 240-254.

- Cordero, S. (2012). Ecuador y América Latina. ¿Es su cine escaso y de mala calidad? Quito, Ecuador. Recuperado el 16 de Agosto de 2016
- Cultura, C. D. E., Relaci, S. U., Noci, C. O. N. L. A., & Identidad, D. E. (2017). Un estudio de enfoques y conceptos de cultura y su relación con la noción de identidad. *Didasc@lia: Didáctica y Educación*, 7(4), 195–206.
- Damian Farrow, Joseph Baker, A. C. M. (2015). *Métodos De Investigación*. Universidad San Carlos De Guatemala. Disponible en: <https://doi.org/10.1145/3132847.3132886>
- David Bordwell (1996). *La narración en el cine de ficción*. Publicado en inglés por The University of Wisconsin Press, en Estados Unidos, y por Methuen & Co. Ltd., en Gran Bretaña
- Domínguez, J., & Vázquez, A. (2008). Asimilación e identidad entre México y Estados Unidos: Los efectos negativos de la influencia cultural. *¿Qué Es La Cultura?*, 1–29. Disponible en: [http://catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/tales/documentos/lri/dominguez\\_g\\_jl/capitulo1.pdf](http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lri/dominguez_g_jl/capitulo1.pdf)
- Durán, J. M. M. (2018). *Introducción a la producción audiovisual* (Vol. 53, Issue 9). <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Fernández, A. P., & Díaz, P. (2003). La investigación cualitativa y la investigación cuantitativa. *Investigación Educativa*, 7(11), 72–91.
- García, R. (2007, septiembre). El cine como recurso didáctico. *Eikasia, Revista de Filosofía*, 13.
- Giraldo César, Naranjo Sandra, Tovar Elcira, & Córdoba Juan Carlos. (2008). *Teorías de la comunicación Cuadernos del Programa de Comunicación Social*. [https://www.utadeo.edu.co/sites/tadeo/files/node/publication/field\\_attached\\_file/pdf-teorias\\_de\\_la\\_comunicacion-pag.-\\_web-11-15\\_0.pdf](https://www.utadeo.edu.co/sites/tadeo/files/node/publication/field_attached_file/pdf-teorias_de_la_comunicacion-pag.-_web-11-15_0.pdf)
- Golovina, N. (2014). La comunicación masiva y el comportamiento del consumidor. *Orbis*, 10(28), 190-198.

- González, C. V., Eugenio, L., & Pérez, T. (2011). *Semiótica y Teoría de la Comunicación*. Colegio de Estudios Científicos y Tecnológicos, 325. Grajales, T. (2000). *Tipos de Investigación*. Obtenido de Investipos.
- Grajales, T. (2000). *Tipos de Investigación*. Obtenido de Investipos.
- Grassi, P. J. (2017). *Cine de ciencia ficción: Apuntes para una historia*.
- Gutiérrez, N., Martínez, J., & Espinosa, F. (2015). *Cultura política indígena: Bolivia, Ecuador, Chile, México*.
- Hernández, G. (2017). *Método Analítico*. Universidad Autónoma Del Estado de Hidalgo (UAEH), 2–11.  
<http://thales.cica.es/rd/Recursos/rd98/Matematicas/29/analitico.html>
- Pérez, H. (2008). *Hacia una semiótica de la comunicación Herón*. Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34600903>
- Hidalgo, A. (n.d.). *Cultura*.
- Ibarra, H. (1999). *Intelectuales indígenas, neoindigenismo e indianismo en el Ecuador*. Ecuador Debate, 71-94.
- INEC, E., & Nacional, G. (2001). *Ec. Marco Quinteros V. DIRECTOR GENERAL DEL INEC 3. Director*, 3–41.
- Jurado Espinar, J. C. (2007). *La pedagogía del cine en la Universidad española José César Jurado Espinar Universidad de Alcalá*. 1–324.
- León, C. (2010). *Reinventando al otro. El documental indigenista en Ecuador (Primera edición ed.)*. La Caracola Editores.
- Máiz, R. (2004). *El indigenismo político en América Latina*. Revista de Estudios Políticos, (123).
- Marcos-mar, F. A., & Antonio, S. (2020). *Humanidades Hispánicas (Issue January)*.
- Martínez, M. (2012). *El cine como espacio de enseñanza, producción e investigación*. Reencuentro, 63, 47–52.
- Martínez-Salanova, E. (2003). *El valor del cine para aprender y enseñar*. Comunicar, 20, 45-52.

- Mato, D. (2019). Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder. In *Ciências Sociais Unisinos* (Vol. 55, Issue 2). <https://doi.org/10.4013/csu.2019.55.2.02>
- Moldes, C. (s.f de s.f de 2014). <http://eprints.uanl.mx/792/1/1080095119.PDF>. Recuperado el 7 de 7 de 2019, de <http://eprints.uanl.mx>: <http://eprints.uanl.mx>
- Nolla, N. (1997). *Etnografía: una alternativa más en la investigación pedagógica. Educación Médica Superior.*
- Pablo, U., & Sevilla, D. O. (2016). Investigación cualitativa " vs " investigación cuantitativa, nuevas perspectivas. March.
- Pardo, Alejandro. "Cine y sociedad en David Puttnam." *Comunicación y Sociedad*, vol. XI, no. 2, 1998, pp. 53-90.
- Pericial, E. L. M. (2017). *El Método Científico (I) Generalidades. I.*
- Pons Diez, X., Gil Lacruz, M., Grande Gascon, J. M., & Marín Jiménez, M. (2011). Método. *Psicología Comunitaria: Descripción de Un Caso*, 19–30. <https://doi.org/10.4272/978-84-9745-259-5.ch2>
- Rodríguez Cruz, F. (2007). Generalidades acerca de las técnicas de investigación cuantitativa. *Paradigmas: Una Revista Disciplinar de Investigación*, 2(1), 9–39.
- Romero, K. (2011). *El cine de los otros. La representación de lo indígena en el cine documental ecuatoriano (Primera edición ed.). Abya-Yala.*
- Rojas, M. (2015). Tipos de Investigación científica: Una simplificación de la complicada incoherente nomenclatura y clasificación. *Revista Electrónica de Veterinaria*, 16(1), 1–14. Disponible en; <http://www.veterinaria.org/revistas/redvet2015Volumen16No01->
- Rubín de Selis, S. (Septiembre de 2014). *El cine documental ecuatoriano contemporáneo.* Recuperado el 19 de septiembre de 2016, de Dialnet: [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt)
- Sánchez, F., & Freidenberg, F. (1998). El proceso de incorporación política de los sectores indígenas en Ecuador. *Pachakutik, un caso de estudio. América Latina, Hoy*, (19), 65-79.

- Sarrazin, J. P. (2015). Representaciones sobre lo indígena y su vínculo con tendencias culturales globalizadas. *Anagramas - Rumbos y Sentidos de La Comunicación*, 14(27), 163–184. <https://doi.org/10.22395/anr.v14n27a9>
- Serrano, M. (1986). *La producción social de la comunicación. Signo y Pensamiento*. Colombia: Revistas Javerianas.
- Silverio Chisaguano (2006). *La población indígena del Ecuador*. Talleres Gráficos del INEC.
- Vega, E. (1915). Definición y orígenes del audiovisual. *Origen de La Producción Audiovisual*, 1(1), 1–3. <http://www.eugeniovega.es/asignaturas/audio/01.pdf>
- Zecchetto, V. (2002). *La imagen visual en la danza de los signos. Nociones de semiótica general*. Quito: Ediciones ABYA-YALA
- Zuluaga, M. (2016). *El método analítico como método natural*. Universidad de Antioquia, Medellín-Colombia. Disponible en: <https://www.researchgate.net/publication/43070962>

## ANEXOS

*Tabla 20: Anexo entrevista a Igor Guayasamín*

PREGUNTA	RESPUESTA	ANÁLISIS	INTERPRETACIÓN
<p><b>¿Por qué hacer cine sobre lo cotidiano de los indígenas?</b></p>	<p>La palabra cotidianidad está mal utilizada. La pregunta debería ser por qué no hacer cine sobre los pueblos y nacionalidades. El cine tiene que ser totalmente inclusivo, de todos los habitantes de un país, aunque lamentablemente eso no haya existido. Cuando yo inicié, por 1970, no había inclusión. Es importante que una nación, que los pueblos amerindios de este continente tengan su referente audiovisual y cinematográfico. El cine debe ser participativo y democrático. La historia está ligada siempre a la parte cultural y a los procesos políticos y sociales de un país. En la época de los 70 había tremendas dictaduras en América Latina. Creo que el cine ha sido un arma democrática para la denuncia, no solo para filmar la cotidianidad de un pueblo. Es un arma para desarrollar criterios de investigación.</p>	<p>El cine tiene una relación estrecha con otros elementos de la sociedad y del hombre, como la cultura y su identidad. La pregunta no es por qué hacer cine sobre lo cotidiano de los pueblos indígenas, sino por qué no hacerlo. El cine es un arma de la democracia, para la denuncia.</p>	<p>El cine, como herramienta de comunicación política, puede usarse para democratizar el conocimiento y la verdad, desde los pueblos indígenas y otros sectores marginados y excluidos por los estados.</p>

**¿Cuáles son las principales preocupaciones y variables de un cineasta a la hora de reflejar la vida de los indígenas en el cine?**

Yo he realizado un cine militante, un cine político. En la década de los 70 nos enfrentamos a todo con mi hermano Gustavo Guayasamín Crespo. Hemos sido un gran equipo de dos personas y hemos enfrentado todas las dificultades para realizar cine en este país, hace 50 años, y aquí estoy parado después de medio siglo. La primera película fue justamente en la década de los 70, el 2 de noviembre de 1971. Ahora le llaman cine antropológico, en ese tiempo era cine militante. Influyó en nosotros en el sentido político-social la revolución cubana, que fue en 1959. Desde ahí surge una cantidad de movimientos de liberación en América Latina.

El cine era una herramienta de liberación, una herramienta para contribuir a la denuncia, para testimoniar lo que le pasaba al otro, a la alteridad. Podemos ver en la Cinemateca Nacional, que, aunque hace un gran trabajo, la gran mayoría, el 80% de los trabajos que están ahí tienen que ver

El cine debe consolidarse como una herramienta de liberación, ese sería el principal reto, incluso a pesar de las dificultades planteadas en el marco del tiempo y espacio.

El cine antropológico, antes llamado militante, debe centrar sus esfuerzos en el contrapoder, en quienes no tienen la oportunidad de ser escuchados.

La mayor preocupación de un cineasta está en su fortaleza y en su tenacidad para hacer otro tipo de cine. El cine antropológico debe reflejar la realidad de las minorías, como un instrumento de demanda colectiva.

justamente con las paradas militares de los gobiernos, de los expresidentes de este país. Pero pregunten si en el archivo hay los movimientos indígenas de este país, si hay las masacres que vivimos. Eso no se filmaba, muy poco o nada se filmó al respecto. Por eso el cine es una herramienta testimonial de lo que pasa en un país.

**¿Qué ha sido lo más difícil a la hora de trabajar propuestas etnográficas desde el cine?**

En 1970, sin temor a exagerar, había cuatro cámaras de cine, de las cuales dos eran del Gobierno, de la secretaría de comunicación. La otra era de una empresa, posiblemente Tramontana, que hacía filmaciones de los eventos gubernamentales y posiblemente había otra cámara que era de Jaime Cuesta y la cámara de los hermanos Guayasamín. La única que filmaba la alteridad, los primeros de mayo, los movimientos sociales, era nuestra cámara. Ahí está nuestro archivo entregado a la Cinemateca Nacional, en el que todo es sobre circunstancias de la alteridad.

El entrevistado refiere, más que dificultades en el campo etnográfico, vicisitudes de tipo histórico, como tecnológicas, económicas y de contrapoder. Recuerda que, en 1970, con su hermano, eran los únicos que filmaban la alteridad, pero en sus inicios producir cine era clasista y nada democrático.

Las dificultades han sido históricas, más que etnográficas. Décadas atrás había limitaciones para hacer cine, que debían sortearse con recursos económicos propios y formas de enfrentar al poder.

Han pasado 50 años y ahora tenemos estos elementos que se llaman celulares, que creo que más o menos han democratizado el cine. Porque por un lado con cuatro cámaras quién podía registrar todo en esa época, por eso el cine se convirtió en una función totalmente elitista, clasista. Se filmaban solamente entre ellos, entre los que tenían el poder, el poder político, el poder económico. Eso es importante señalar y, por otro lado, también recalcar la trayectoria con mi hermano Gustavo que, desde que compramos nuestra primera cámara en Panamá, una *Beaulieu*, con lente *Angénieux 12-220*, siempre filmamos a las minorías, pueblos indígenas, pueblos negros de este país, las movilizaciones, el primero de mayo y por supuesto también realizamos varias películas.

**¿Cuál es el mayor significado de hacer cine documental, se fomenta la cultura, se marca** Con Gustavo hemos sido los principales distribuidores de cine político en el país. Posiblemente nosotros llevamos cine por primera vez a más de unas 200 comunidades indígenas de El mayor significado de producir cine ecuatoriano es el recuerdo del esfuerzo de jornadas largas, pero con Podrían existir muchas interpretaciones de lo que significa hacer cine documental, como una vía

**resistencia, se forjan posturas políticas o existen otras prioridades?** la Sierra y Amazonia, por la cuenca del río Santiago Cayapas. Hicimos un cine club. En tremendas asambleas armamos discusiones. En ese tiempo no existía la Conaie, solo la Federación Ecuatoriana de Indígenas, esto es, hace cincuenta años. No había ni carreteras, incluso ir a Riobamba era difícil. El hecho de salir a la calle para hacer algunas filmaciones ya era un riesgo porque siempre se enfrentaba a circunstancias de peligro, que no eran normales. Por ejemplo, recuerdo la visita de Jaime Roldós a Cacha (Riobamba), que es la última filmación que se le hace al expresidente Roldós, porque después de eso entró en problemas serios dentro del Plan Cóndor, que no permitía la democratización en América Latina. Siempre hubo amenazas. No de gana hemos tenido grandes dictaduras en Brasil, en Argentina, en Chile. El 11 de septiembre el gran Pinochetazo de 1973 comandando por Pinochet y con aliados de los Estados Unidos, en el bombardeo del palacio La

resultados. Atravesar el país para fomentar la cultura. Pero haciendo este cine en tiempos políticos adversos ha sido un riesgo notorio y esa es una gran satisfacción, como también que todo ese cine llegue hasta la gente.

En lo político, la mayor satisfacción es que se haya creado un cine militante que ayudó a sensibilizar a muchos, como sucedió en varios países de América Latina.

Igor Guayasamín destaca, por ejemplo, las cruzadas a Cuba y Venezuela, para revelar películas o intercambiarlas, como un acto insurgente, rebelde.

Moneda. Tenemos cineastas que después de tantas décadas ahora pueden exhibir las películas por primera vez en la televisión. Películas por ejemplo de Miguel Littín, de perseguidos que tuvieron que hacer un trabajo clandestino. En 1979 Miguel Littín produce “El Chacal de Nahueltoro”, que está en el área de ficción, pero es impresionante. Igualmente puedo señalar “Yawar Malku” (sangre de cóndor) de Jorge Sanjinés que está basada en hechos reales y los actores son indígenas. Se trata de un cuerpo de paz que esterilizaba a las indígenas en Bolivia. A partir de la película se produce una protesta masiva de las comunidades indígenas y es expulsado el cuerpo de paz de Bolivia. Es de las pocas películas que producen una reacción social y política.

Podemos determinar cómo el cine colabora con el desarrollo de movimientos sociales en un país. En Argentina, Octavio Getino, Pino Solanas, producían protestas y manifestaciones. Las

películas exponían ciencia política y terminaron en manifestaciones en las calles. Eso era hacer cine militante y político.

Con mi hermano intercambiábamos las películas en Cuba, el único lugar donde nos podíamos reunir todos los cineastas. Para ir a Cuba solo podíamos entrar por México, único país que tenía relaciones con Cuba. Ahí no nos ponían el sello en el pasaporte.

Ha sido muy complicado hacer cine. Nuestras películas demoraban de dos a tres años. Hieleros empezó en 1976 y terminó en 1980, para hacer 22 minutos. Los costos eran altos. Cada minuto nos costaba sobre los mil 200 dólares.

La película “Primero de Mayo”, que es un instructivo para los obreros, sobre los 8 muertos en Chicago, dura una hora. Para revelarla nos íbamos a un laboratorio en Caracas (Venezuela), donde nos ayudaba el guardia para revelarla gratis. Así se hizo “Primero de Mayo”. Ingresábamos en la noche y

salíamos a las tres o cuatro de la madrugada.

Íbamos desde Ecuador, en bus, jalando dedo.

Los hieleros nunca nos permitieron ingresar a la comunidad, a La Moya ni Quindigua. Porque éramos *mishus*, que podíamos afectar la integridad de las mujeres.

**¿Qué mensaje quieren dejar con cada producción, que hay que seguir luchando por la cultura, es una demanda al Estado o es solo seguir haciendo cine documental y fortalecer la historia y memoria colectiva?**

Esto era como dice la canción de Mercedes Sosa, a pulmón. No teníamos apoyo de nadie, no había ley de cine ni fondos concursables. Eso debe aclarar porque las nuevas generaciones creen que así ha sido todo el tiempo, no había financiamiento nacional ni internacional, por eso se demoraba hacer películas. Con Gustavo nos demoramos dos años para que el cine sea catalogado como una pequeña industria en el país. Con eso logramos pedir un préstamo en el Banco de Fomento y compramos una máquina para cortar y editar las películas. Yo sé lo que es pagar intereses para hacer cine político en este país, carajo.

La poca participación e interés del Estado en la producción cinematográfica le ha dejado una lección, que tiene que con ver el interés particular y desinteresado de construir una memoria colectiva. Hay que seguir haciendo cine, por amor a una identidad y a la cultura.

Como una vía de mantener viva la cultura y crear productos comunicacionales, el cine se ha usado desde antes para llevar a la pantalla causas sociales, de grandes mayorías olvidadas. Mucha de esta producción se ha tenido que hacer y se deberá seguir haciendo con recursos propios, solo con el interés de generar aportes a la memoria.

Tuvimos muchas dificultades. En 1971, yo tenía 15 años, ya me dedicaba al cine. En 1980, cuando terminamos la película en Riobamba y aunque logramos una amistad, no nos dejaron entrar a la comunidad. En ese tiempo se llamaban anejos. Los anejos tenían control total geográfico de quién ingresaba y quién no. Incluso los delegados del gobierno de Salud, vacunación, no podían entrar, era difícil. Era porque ellos se sentían agredidos. Ellos vivían de una economía de subsistencia, bajo una especie de comunismo primitivo.

Los comuneros bajaban a la plaza. Hugo Burgos, en “Relaciones interétnicas en Riobamba”, señala que en 1970 había 11 plazas especializadas en Riobamba, en todas se vendía hielo. Es por eso que el cine que hacemos con Gustavo es un puente entre las ciencias sociales y el mundo audiovisual. De dónde surge la idea de los hieleros, de un párrafo del libro de Hugo Burgos, quien relataba que el hielo que se consumía en las plazas se sacaba del

Chimborazo. A partir de eso hacemos la investigación con mi hermano. La historia inicia a través de un estudio de antropología.

Para cargar las baterías necesitábamos luz, lo que no había en las comunidades. Teníamos que llevar plantas de luz con una extensión de 200 metros para que no entre el sonido en la grabación. En Mulahuaico (Azuay) producimos “Tiag”, de una hora, en la que se ve el mundo íntimo. Recuerdo que cuando puse un foco en la choza todos salieron, tuve que dejar el foco por semanas para que las personas se habitúen a la luz para filmar el interior de la choza.

**¿Cómo ve usted la incorporación de indígenas en los elencos del cine ecuatoriano?**

Me parece que ya era hora, que estamos atrasados. El cine tiene más de cien años de ser distribuido a nivel universal, pero en Ecuador no contamos con una ley de cine, tenemos fondos concursables, pero no una ley como en Colombia o Perú. Ya era de que los representantes de los pueblos y nacionalidades

Aunque tarde, es positiva la participación de indígenas en el cine ecuatoriano. A criterio de Igor Guayasamín, esto podría mejorar si existiera una ley de cine que promueva esos espacios, no

Una ley de cine, con funciones específicas para propender a la diversidad y multiculturalidad, aportaría a la participación de los pueblos y nacionalidades

indígenas asuman sus visiones y responsabilidad en la producción audiovisual.

solo una Ley de Fomento de Cine Nacional, expedida en 2006, que creo el Fondo de Fomento Cinematográfico, para concursar por recursos únicamente.

indígenas en el cine ecuatoriano.

**¿Considera usted que, en una sociedad moderna, el cine documental indígena abusa de elementos colonialistas? ¿O es esa la realidad que vivimos?**

Eso depende de las circunstancias. El neocolonialismo lo vivimos todos, en la escuela, en los pueblos indígenas, es el eje de la cultura audiovisual en el país. En todos los medios de comunicación, como la televisión, tenemos una visión neocolonialista.

Los procesos de liberación cultural en América Latina no han terminado y parte de eso es el cine y son los productos audiovisuales.

En la última reunión de la Asociación de Documentalistas del Ecuador se habla de la pluriculturalidad en la construcción, eso permite que los fondos concursables también sean

El neocolonialismo siempre ha estado presente en los medios de comunicación, incluso en el cine. La liberación de América Latina no ha terminado. El cine en Ecuador ha tenido varios episodios, pero el más importante es el espacio que se da en el gobierno del expresidente Rafael Correa, por el aporte a la producción nacional. La perspectiva de construcción ideológica de

Las visiones neocolonialistas no solo son perceptibles desde el cine sino desde toda la industria cultural. Los elementos colonialistas degradan la identidad. El aporte de los gobiernos será necesario para forjar la cultura de una nación.

equitativos. No se sabe si los fondos serán los mismos o no. Al gobierno se le presentarán las observaciones de la asamblea de documentalistas. Todo eso debe ser respetado por el gobierno. Pero no creo que con banqueros haya un gran apoyo a la cultura. Eso se verá. Ecuador empezó a tener fondos concursables con Rafael Correa, les guste o no, así es, eso dice la historia. Pero el financiamiento se ha ido desmembrando.

En la década de los 80 hubo un pequeño financiamiento que produjo una gran explosión de producción cinematográfica. Se financiaron proyectos con una exoneración del 27% del pago de los impuestos a los espectáculos públicos. Eso generó que fueran dos años con una producción de más de 50 películas. Se realizaron varios cortometrajes.

izquierda ubica a Igor Guayasamín desde la crítica al colonialismo, interpretando al cine como un espacio de resistencia.

**¿Cree usted que los directores de cine documental y de no**

Para mí desde el inicio, con el documental del padre Carlos Crespi. Para qué hizo la película del alto Amazonas ("Los Invencibles Shuaras del alto

El cine ha sufrido interpretaciones imprecisas de forma intencional. Un

Como bien podría ser una herramienta para transmitir el conocimiento y la cultura, el

**ficción construyen estereotipos errados sobre el indígena?**

Amazonas"), para conseguir financiamiento de Europa porque aquí teníamos unos salvajes, que hacían la tzantza. Este padre filma para justificarse y conseguir recursos para iniciar su etapa de evangelización a las comunidades indígenas amazónicas. No es por hacer un estudio antropológico, es para que esos indios salvajes sean evangelizados. No ha cambiado esa visión colonialista. Habrá que ver otros trabajos, pero esa es mi visión.

ejemplo es la producción del padre Carlos Crespi, que se habría usado para desconfigurar la realidad de un pueblo amazónico y así justificar un proceso de evangelización.

cine documental también puede usarse para construir narrativas erradas con ciertos propósitos.

**¿Qué errores ha podido advertir, sobre otras producciones, en el trabajo que se realiza sobre el indígena y sus comunidades?**

Problemas raciales, de concepción política y cultural de un pueblo. Son las películas las que tienen que hablar. Cine documental, de ficción, hecho docuficción, la serie "Ñahui, el rostro del Ecuador", que contiene 21 capítulos de los pueblos nacionalidades indígenas y negros del país, ahí está la producción, de cómo debe hacerse. De esos trabajos se puede plantear análisis. Yo puedo testificar que cuando hice Hieleros, del 76 al 80, aparte de grabar sentí ese no te metas con mi

La producción de cine también está expuesta a caer en subjetividades de tipo cultural y político. Hacer cine documental de pueblos y nacionalidades requiere de formación antropológica y respeto a la otredad. El indígena, en varias piezas cinematográficas, ha sido

El respeto a la otredad es una condición sine qua non en la dirección y producción del cine documental.

La condición cultural de los pueblos y nacionalidades indígenas no puede ni debe alterarse, por un principio de etnografía.

Chimborazo, la gran puta, carajo. Con una grabadora le dimos voz e imagen al indígena, que no sean solo postales turísticas. En la historia han sido solo folclor, souvenir, sus danzas, bonitas, decorativas y quedan como zoológico, nada más. Cuando los indígenas tienen posición política, actitud, como pasó en Bolivia con Evo Morales, donde las indígenas con pollones son assembleístas, hacen política, ahí ven eso como pésimo y dicen que hay que intervenir. Quieren hacer como en Canadá, que los indígenas estén en reservas, zoológicos, canten bonito y se acabó. Si los pueblos hacen cine con su visión, ahí no, les molesta. Solo los quieren como postales, como algo exótico. Felicito que haya más Eriberto Gualina, más Alberto Muenala. Necesitamos muchos cineastas que produzcan y postulen en más concursos de fondos.

visto como un elemento de folclor, como postal, nada más. Ganar terreno requiere de un proceso de socialización de la realidad nacional, de racionalidad. La participación de muchos cineastas que le han dado lugar a los pueblos indígenas permitirá que esta idea de derechos crezca cada vez más.

**¿Qué resultados le ha dado hacer cine** En la época de Rafael Correa me entrevistaron, dije que agradezco la inversión, de 6 millones de **Hacer cine ha permitido que se cristalicen objetivos,**

<p><b>documental sobre indigenismo?</b></p> <p><b>¿Remakes, propuestas de inversión para otras producciones, el inicio de proceso de transformación política?</b></p>	<p>dólares de inversión en arte y cultura al año en el país. Pero les dije que 6 millones son un kilómetro de carretera. No sé si había sobreprecio o no, pero eso costaba. Les dije compañeritos, que por lo menos haya unos 10 kilómetros, no solamente uno, para tener unos sesenta millones.</p> <p>Aplaudo que existan movimientos de jóvenes que producen en distintos campos. Así como la democracia, aplaudo a Tania Hermida, Sebastián Cordero, María Fernanda Restrepo. Aplaudo todos esos caminos nuevos. Así hacemos un movimiento de arte y cultura de distintas nacionalidades. Eso es lo más importante.</p>	<p>como que un gobierno aumente la inversión para hacer nuevas producciones, aunque la inversión aún es baja comparada con otros ámbitos. Además de esos recursos, es ponderable la aparición y posicionamiento de nuevos directores nacionales.</p>	<p>Aunque por un lado Igor Guayasamín reconoce el aporte y participación del Estado con recursos para el cine, fustiga que sean mínimos en comparación con otros sectores del Estado.</p>
<p><b>¿Es posible crear condiciones para un cine gratuito?</b></p>	<p>Ante todo, me estoy olvidando de la televisión ecuatoriana, ahí debe haber un cambio profundo. No puede ser que el Estado no se preocupe por la televisión de este país. Debe reforzarse la producción nacional, debe hacer un cambio estructural.</p>	<p>Antes que el cine sea gratuito, se podría pensar en que la televisión ecuatoriana mejore en calidad, que sea con ciencia social y no solo para crear espectáculos que mantengan a la gente</p>	<p>Previo a hablar de un gratuito, hay una televisión nacional que no sirve, no educa. Si la televisión adquiriera derechos o produjera con cineastas ecuatorianos, habría contenido de calidad y en</p>

Si no hay cambios culturales no hay sentido. Tienen ocupada en eso. Se requiere señal abierta para todos. que fortalecerse las instituciones de producción de inversión también. Así, Mientras no pase eso, cinematográfica, con la cultura de un pueblo. La no sería necesario un cine seguiremos teniendo una televisión ecuatoriana es un asco, necesitamos más gratuito, pero sí una programación desde el contenido político. La producción nacional debe televisión nacional con concepto de telebasura. ser con gente ecuatoriana, pero los empresarios producción nacional bien televisivos son intocables y sus amigos políticos lograda. también.

Solo les interesa tener un pueblo ignorante, con programas ridículos. No hay análisis, ni series televisivas serias. También debe haber formación. Necesitamos escuelas de cine, formación cultural como Fundación Arte Nativo en Chimborazo. Pero para todo eso necesitamos recursos.

Tenemos equipos, falta formación cultural y política. Falta conciencia social. Conciencia cultural y artística. En Ecuador tenemos una burguesía, pero es ignorante.

**Elaborado por: Pérez (2021)**

*Tabla 21: Anexo entrevista a Eriberto Gualinga*

PREGUNTA	RESPUESTA	ANÁLISIS	INTERPRETACIÓN
<p><b>¿Por qué hacer cine sobre lo cotidiano de los indígenas?</b></p>	<p>Porque en Sarayaku estábamos lejos de todo acceso a la comunicación audiovisual. Porque si alguien hacía un trabajo sobre nuestra comunidad nunca regresaba, se quedaba en las grandes universidades, museos, instituciones. No conocíamos el producto final. Porque hay muchas historias que contar, porque las voces de los abuelos y de los sabios iban apagándose. Ese fue el objetivo, documentar todo, hacer una memoria de la comunidad y llevar a un formato digital las historias de Sarayaku, todo lo que aquí ocurre. Por eso decidí seguir en esta carrera y luego, a partir de 2002, terminé haciendo unos videos. Desde ahí no he parado de hacerlo.</p>	<p>Sarayaku jamás tuvo acceso al material audiovisual que se creó sobre la comunidad, situación que motivó a que Eriberto tome la iniciativa de documentar lo que pasaba con su gente.</p>	<p>La oralidad como mecanismo de comunicación ha sido importante en los pueblos indígenas, pero, bajo la necesidad de forjar una memoria más perenne en la historia, llevó a Sarayaku a contar sus propios relatos a través del cine documental.</p>
<p><b>¿Cuáles son las principales preocupaciones y variables de un cineasta a la hora de reflejar la</b></p>	<p>A partir de 2002 empecé a producir lo que sucedía en la comunidad, pero nunca pude cumplir mi objetivo, como lo tracé al inicio. Terminé documentando problemas y proyectos. Por ejemplo, mi primer video es de un problema</p>	<p>En un inicio, Eriberto se plantea como proyecto documentar todo lo que sucede en Sarayaku, pero, dada la postura política de su</p>	<p>Existe una intención de no hacer solo cine documental como muestra de resistencia al poder, en defensa y lucha de los intereses de los pueblos</p>

**vida de los indígenas en el cine?**

petrolero militar, que se hizo con un lenguaje básico, con canciones, sonidos e imágenes de mi pueblo. De ahí solo he hecho cosas similares. Yo quisiera dramatizar un cuento, me lo había planteado, pero sigo filmando la problemática de la defensa de los derechos de la naturaleza y de los pueblos originarios. Siempre el pretexto es contar sobre la defensa de la naturaleza. He estado en ello 20 años ya. Pero no quiero que sea como que me estuviera quejando todo el tiempo, que la gente reflexione, se sensibilice, abran los corazones, que la gente entienda de la importancia de la naturaleza y de los pueblos originarios, aunque a la vez comprendo que, si no se hubiera documentado todo lo que he hecho estos años, quién lo hubiera hecho. Se trata de tener una voz, de construir una memoria que perdure en los años. Mi primera película no ha cambiado mucho, solo cosas conceptuales, porque sigue siendo la defensa de la naturaleza que

pueblo, sus trabajos siempre fueron y sirvieron para marcar la resistencia de su gente. No quisiera que esa se siempre su proyección como cineasta, sino crear otro tipo de cine, relacionado incluso con la dramatización de cuentos.

y la Tierra. Heriberto expone que una de sus preocupaciones es que, de forma conceptual, su trabajo no haya cambiado mucho desde que hizo sus primeras producciones.

siempre está en peligro. Pero al inicio quería un cine actuado, contar cuentos.

**¿Qué ha sido lo más difícil a la hora de trabajar propuestas etnográficas desde el cine?**

Al inicio fue muy difícil introducir una cámara a la comunidad porque todos pensaban que iba a lucrar de eso, que me iba a volver millonario. O la otra es la creencia de que las cámaras y las fotos se roban la energía y la fuerza. Hasta que yo les demostré que podemos salvar vidas, que el pueblo puede abrirse puertas y corazones. Después ya quería que filme todo.

He tratado de utilizar mi propio lenguaje, mi esquema, la firma que me caracteriza, para que no sea aburrido y sea una obra de arte, además que todos puedan asimilar mi trabajo. Ahora soy parte de la comunidad y si paso con la cámara nadie se inquieta, nadie se molesta. La cámara se volvió parte de Sarayaku. Paso desapercibido en medio de la gente. Ese es un punto favor de nosotros. Si hay una productora filmando todos preguntan si es parte

La resistencia de Sarayaku también marcó al inicio un rechazo a la cámara, incluso como lo plantea en una parte el cineasta Igor Guayasamín. Trabajar desde el cine propuestas etnográficas tiene un desafío arraigado con el miedo y desconfianza a la otredad. El tiempo permitió que se genere un vínculo favorable entre el cineasta y su propio pueblo.

El cine documental enfrenta posibles dificultades que deben sortearse cuando se ensayan propuestas desde lo etnográfico, una de ellas es lograr la mismidad y el reflejo de las prácticas culturales con total naturalidad. En el caso de Eriberto ha sido más fácil, por ser nativo de Sarayaku.

del equipo de Eriberto. Si es de Eriberto todos sienten confianza.

**¿Cuál es el mayor significado de hacer cine documental, se fomenta la cultura, se marca resistencia, se forjan posturas políticas o existen otras prioridades?**

Primero sobrevivir como pueblos originarios. Cada día nos actualizamos y estamos aprendiendo de otros cineastas, pero lo importante es que sepan que los pueblos no estamos muertos ni callados. No somos los típicos vagos que estamos ahí para usufructuar de tanto territorio. Queremos mostrar nuestras propuestas, que tenemos una visión de desarrollo diferente a la que nos imponen todos los días. Planificamos todos los días y estamos preocupados, como todo el mundo, de qué puede suceder con la naturaleza. Sarayaku ha sido una pionera en transmitir ese tipo de mensajes, desde ahí otros pueblos han empezado a cargar la cámara, a usar el lenguaje audiovisual. Es eso, lo que estamos proponiendo, como cuando les hablamos de la selva viviente, que hay seres desde los microscópicos hasta los más grandes que tienen su función, su relación y no se deben destruir.

Con el trabajo de Eriberto, Sarayaku ha mostrado su postura política y social al mundo. Han expuesto su propuesta de conservación de la Tierra, de protección del ambiente. Quieren que no se vea a su pueblo como como postales, como elementos que decorativos.

El cine ha permitido a varios pueblos, como a Sarayaku, demostrar su cultura al mundo. Se forja una postura política, se marca una resistencia y se fomenta la cultura, con el lente de Eriberto Gualinga y del cine documental.

Veo cómo la gente, dirigentes, líderes, están todo el día escribiendo y nadie resalta su trabajo. Ahí entro yo para contar todo eso que nuestra gente plantea.

Desde niños nos enseñaron que la selva es viva y se debe respetar. A alguien se le ocurrió en 2017 ponerlo en papeles y decidir que debemos defender la tierra, a través de nuestra propuesta del *Kawsak Sacha*.

Pero yo también quiero contar sobre la selva viviente, desde otras propuestas. Tengo una película de 70 minutos, terminada, pero estoy esperando el 2022 para estrenarla porque estoy trabajando este año todavía con “El Retorno”. En mi creación de esa selva viviente, “Helena de Sarayaku”, como se llama la película y quien es el personaje principal, viene a visitar a su familia en Sarayaku. Ella es hija de madre kichwa y de padre europeo y le piden que hable de la selva viviente en todos los eventos a los que ella asiste. Esa es la trama. Terminamos en Nueva York y en Finlandia.

**¿Qué mensaje quieren dejar con cada producción, que hay que seguir luchando por la cultura, es una demanda al Estado o es solo seguir haciendo cine documental y fortalecer la historia y memoria colectiva?**

La defensa del territorio ha sido la principal actividad de Sarayaku, lo que refleja en las producciones de Eriberto. El mensaje se comprende con dos objetivos, desde hacer cine y proteger su suelo de la explotación.

El cine se puede convertir en una herramienta importante para comunicar desde una comunidad. Eso ha sido Sarayaku y es posiblemente el caso más destacado en Ecuador. Se lucha, se marca una postura contra el Estado y se fortalece la historia y la identidad, como en proyectos del *Kawsak Sacha*.

Abordamos desde cómo Helena durante la pandemia se confinó en el Puyo y también tratamos la inundación de 2020 en Sarayaku. Es una mezcla de varios elementos.

He hecho coproducciones con productores internacionales. Creo que el trabajo así es más rico e interesante, desde dos ojos. Porque hay cosas que a mí no me interesan en Sarayaku y ellos las filman.

También, filmo alguna cosa y posiblemente no les llama la atención. Eso ha funcionado, las dos discusiones. Así aprendemos del otro, a ver otros conceptos. También conocemos otras narrativas. Yo admiraba a Pocho Álvarez, un cineasta reconocido en Ecuador, siempre vi sus trabajos. No pensé que él iba a ser el editor de mis películas y fue así con tres de mis trabajos. Le resultado final fue bueno porque discutimos mucho de edición, de guion, de su estructura. Quizá mis trabajos sean interesantes solo para los pueblos indígenas, pero el trabajo debe ser interesante para los dos mundos.

**¿Cómo ve usted la incorporación de indígenas en los elencos del cine ecuatoriano?**

Combinar elencos y producción local con la visión de otros directores de cine permite que se cierren las brechas. Eriberto cree que eso ha funcionado y mejora la narrativa del cine.

Eriberto considera que su vinculación con otros cineastas ha ampliado su visión documentalista. El resultado final es mejor, se dota de una mejor estructura.

**¿Considera usted que, en una sociedad moderna, el cine documental indígena abusa de elementos colonialistas? ¿O es esa la realidad que vivimos?**

Yo veo los trabajos de gente que no es indígena y veo que no es como quisiéramos que sea vea, sino como ellos quieren que se vea. Se inventan algunas cosas y le ponen un poco más de sensación. Por eso opto por la discusión de las dos visiones. Algunas cosas para interno sí las hago solo, pero sé que resultado es para los dos mundos. Cuando vemos algunas producciones creemos que debieron consultarnos previamente algunas cosas.

No se cuestiona el trabajo de documentar a pueblos indígenas, pero es posible que el resultado, en algunos casos, pudo ser mejor. En ocasiones se abusa del sentido sensacionalista.

Algunas producciones sí han caído en el sensacionalismo cuando documentan pueblos indígenas, pero no parece ser un problema grave que advierte Eriberto Gualinga.

**¿Cree usted que los directores de cine documental y de no ficción construyen estereotipos errados sobre el indígena?**

Muchos casos. Sobre todo, con los pueblos originarios que están cerca de la ciudad. Nosotros criticamos ese trabajo porque el indio sale desnudo, con dos pilches (taparrabos) que usan las mujeres como sostén. A veces van a la chacra vestidos de fiesta. Eso nunca pasa en las comunidades, jamás. Nosotros utilizamos nuestras plumas como ustedes (mestizos) las corbatas. Tú no vas a ir con una corbata a la cacería. No. Es para ocasiones especiales, fiestas, eventos grandes. Cuando te vas a la chacra vas con ropa vieja, para cargar la yuca.

El cine documental sí ha incurrido errores sobre los pueblos indígenas. Pasa con las nacionalidades amazónicas. Uno de impulsos para recurrir en aquello podría ser la visión folclórica que se tiene sobre nuestros pueblos, como confundir su vestimenta. Ese es un problema que se refleja

En trabajos etnográficos del cine se podría caer en errores de interpretación de la cultura, que termina construyendo estereotipos sobre la identidad de los pueblos indígenas. La forma folclórica en la que se expone a las nacionalidades podría provocar esas transgresiones.

No te vas pintado ni con mullos. Hay documentales así y la gente llega a creer que todo es real, después el choque cultural es grande. Cuando esto pasa creo que alguien lo filma porque a la gente le gusta ver eso, creer que así somos los pueblos originarios. Una ropa es de trabajo y otra de fiestas. La ropa de los eventos es teñida, negra, con flores. Y la otra ropa es de trabajo. El concepto errado que tienen produce eso, piensan que vivimos en los árboles.

en el producto final y en la visión estereotipada de quienes consumen esos trabajos.

**¿Qué errores ha podido advertir, sobre otras producciones, en el trabajo que se realiza sobre el indígena y sus comunidades?**

Varios factores pueden producir ciertos errores, pero uno podría ser el idioma, porque antes no lograban comunicarse mucho. Por ejemplo, antes teníamos dos lugares de vida, éramos nómadas. Nos íbamos por seis meses a un lugar y acá dejábamos regenerar todo, pero cuando allá empezaban a escasear los productos volvíamos para tener cacería y pesca en abundancia. Los religiosos nos hicieron sedentarios. Cuando venían los misioneros, en la comunidad decíamos ya viene

Desarrollar propuestas de Eriberto, como cineasta e indígena de Sarayaku, cine documental requiere de comprensión de la cultura advierte errores en del otro, empezando desde la documentales que exhiben convivencia para generar un realidades transgredidas, estado de confianza. Sobre desconfiguradas de una las primeras producciones realidad. Un problema puede etnográficas en Ecuador, ser el lenguaje y el excesivo Eriberto cree que el lenguaje folclor con el que se imposibilitó las relaciones y simboliza su identidad.

el padrecito y todo mundo llegaba elegante a recibirlos y, cuando se iban, todos volvían a la selva. A mí me gusta documentar las fiestas, el color, la pintura, la música, pero debemos entender que el contraste con la selva es distinto.

La falta de diálogo ha hecho que las cosas afuera se vean distintas. Hay historias de que llegaron a fotografiarnos, mientras unos aceptaban otros corrían porque pensaban que venían a sacarles los ojos. Decían, llegaron los sacadores de ojos, por el temor a la cámara. A quienes no se resistían les hacían pintar, los filmaban y fotografiaban, pero lamentablemente siempre desde el punto de vista de ellos, sin diferenciar lo cotidiano. Nos folclorizaban o exponían como se lo imaginaban.

se tradujo en miedo desde los miembros de la comunidad y en ignorancia en los cineastas que los filmaban para reproducirlos y vender esa idea de comunidad.

**¿Qué resultados le ha dado hacer cine documental sobre indigenismo? ¿Remakes, propuestas**

Yo nunca he aplicado a los fondos concursables. Porque cuando veo el formato me mareo. Pienso que quizá no logre ganar. Trabajo con organizaciones alidadas y al inicio a puro pulmón, solo con la ayuda de mis padres. Mi papá es un

Eriberto Gualinga ha hecho cine por amor al arte y gracias al apoyo de sus padres, que han financiado su formación y producción.

Lo más gratificante de hacer cine documental es la inspiración para otros pueblos y cómo Sarayaku obtuvo beneficios para su gente. Ese

**de inversión para otras producciones, el inicio de proceso de transformación política?**

jubilado que con algo podía ayudarme y mi mamá siempre me alentaba. Pero no pensé que mis trabajos iban a llegar por ejemplo a la Corte Interamericana de Derechos Humanos, para documentar de primera mano el juicio contra Ecuador. Tampoco me imagine que mis trabajos iban a recorrer medio mundo, países de Europa, África, Asia. No me imaginé que mis trabajos iban a inspirar a otros pueblos y cómo iban a repercutir en otras personas. No pensé que mis trabajos iban a convertirse en investigaciones o en tesis. Nunca me imaginé que mis trabajos iban a abrir puertas. He traído beneficios para mi comunidad y de eso me siento satisfecho. Estuve con un dron en la inundación de 2020 y aunque mi esposa me hablaba porque tenía que ayudarla a salvar las cosas, por ejemplo, los pollos que se morían, yo hice volar al dron y luego pudimos convencer a las organizaciones aliadas porque en Sarayaku fuimos los primeros en traer los kits de ayuda humanitaria,

Jamás ha aplicado a los fondos concursables del Estado. Eso ha hecho que los resultados que ha obtenido lo hagan sentirse más satisfecho. Sus documentales se han paseado por el mundo y ha conseguido fondos para Sarayaku, porque no piensa en su bolsillo, sino en su pueblo. Su cine podría catalogarse como comunitario, desde los réditos que deja.

ha sido el trabajo de Eriberto desde que agarró una cámara y le contó al mundo de su comunidad. Su trabajo se ha hecho con su esfuerzo y el de sus padres. La connotación política y social de Sarayaku tiene mucho que ver con la proyección desde lo audiovisual.

pero gracias a las imágenes que hice desde adentro,  
con el dron, con un video de 30 segundos.

He elaborado una memoria audiovisual que solo  
Sarayaku tiene. Mis trabajos han ayudado para la  
educación, salud, para tener pequeñas cosas que el  
Estado se ha olvidado. No pienso en mi bolsillo,  
aunque sí lo necesito. Pienso en lo colectivo, en  
Sarayaku.

**Elaborado por:** *Pérez (2021)*