



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD
MORELIA

LO SOLAR Y LO LUNAR EN *KILLA* DE ALBERTO MUENALA

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
JUAN ALBERTO MALO LARREA

TUTOR PRINCIPAL
DRA. ANA DANIELA NAHMAD RODRÍGUEZ
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

TUTORES
DR. FRANCISCO JAVIER RAMÍREZ MIRANDA
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA
DRA. KAROLINA DEL ROSARIO ROMERO ALBÁN
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR

CIUDAD DE MEXICO, 11 de mayo, 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción.....	5
1. GRAN PLANO GENERAL DEL CINE INDÍGENA.....	9
1.1. Algunas consideraciones terminológicas.....	9
1.2. El cine indígena.....	11
1.3. Discusiones comunes en torno al cine indígena.....	21
2. CONTEXTO ECUATORIANO.....	28
2.1. Brevísimos planos de ubicación del cine indígena en el contexto ecuatoriano.....	29
2.2. Cine de los Pueblos y Nacionalidades del Ecuador.....	35
3. ALBERTO MUENALA.....	51
3.1. CLACPI.....	51
3.2. La formación.....	56
3.3. Autoralidad en el cine de Muenala.....	60
3.4. Marcas autorales en la filmografía de Muenala.....	63
4. ANÁLISIS DE <i>KILLA</i>	72
4.1. Sinopsis.....	72
4.2. Producción.....	73
4.3. Análisis de la cinta.....	77
CONCLUSIONES.....	102
Anexos.....	104
Anexo 1.....	105
Anexo 2.....	106
Anexo 3.....	112
Anexo 4.....	113
Anexo 5.....	115
Anexo 6.....	122
Referencias bibliográficas:.....	162
Referencias de prensa, web y publicaciones de redes sociales:.....	166
Referencias filmográficas:.....	170

Agradecimientos

A Alberto Muenala y *Rupai Producciones* por su tiempo, paciencia y generosidad.

A mi tutora, la doctora Ana Daniela Nahmad Rodríguez, por las invaluable referencias y por la enorme libertad y confianza que depositó en mí al dirigir este trabajo.

A mi Comité Tutor, el doctor Francisco Javier Ramírez Miranda y la doctora Karolina del Rosario Romero Albán, por sus atinadas críticas que desafiaron mis certezas y me permitieron afinar mis argumentos.

A la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), a la Escuela Nacional de Estudios Superiores, sede Morelia (ENES Morelia) y al Posgrado en Historia del Arte, por confiar en mis capacidades y mi trabajo.

Al doctor Erik Velásquez y los licenciados Héctor Ferrer y Gabriela Sotelo, quienes con infinita paciencia y solidaridad, me ayudaron a navegar en los difíciles mares de las gestiones y trámites institucionales.

Al licenciado Daniel Ramírez Alvarado, por la comprensión y flexibilidad con la que llevó mi caso durante los primeros meses de beca.

Al Programa de Becas de Posgrado de la UNAM y al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), por los apoyos económicos que me permitieron cursar estos estudios y sobrevivir en tiempos pandémicos.

A mis profesorxs, la Dra. Katia Olalde, el Dr. Javier Ramírez Miranda, la Dra. Ana Daniela Nahmad Rodríguez, el Dr. Israel Rodríguez, el Dr. Cristian López Raventós, el Dr. David Wood, la Dra. Laura González Flores, la Dra. Lucero Fragoso, el Dr. Pedro Ángeles Jiménez y el Dr. Claudio Molina Salinas; por el conocimiento, la experiencia, las lecturas, las problemáticas y los debates generosamente compartidos y fomentados durante sus seminarios.

A mis compañerxs, Leilani Noguez, Irvin González, Karina Solórzano, Michel Quesada, Aurea Páramo, Rafael Guilhem, Karla Bañuelos, Marcela Mena, Roberto Cuevas y Aarón

Martínez; por la amistad y por la paciencia para escuchar tantas veces los avances y tropiezos de este trabajo.

Al maestro Alberto Cuevas y a Casa Negra Cine, por el curso *Breve Historia del cine y audiovisual indígena*, tan útil como introducción para la investigación de este trabajo.

Al Mtro. Manuel Elías López Monroy, director de la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas (ENAC) de la UNAM, a la Coordinadora Mtra. Nancy Berenice Mena Velarde, al Secretario Técnico y al cineasta Luis Castañeda de la Garza, por la ayuda prestada en las gestiones de mi consulta; a Yasahir Cortés Billión y a Fernanda Morales Madrigal, por la digitalización de las cintas y la elaboración de fichas técnicas; y un agradecimiento especial, a la cineasta María Teresa Carvajal Juárez, quien contra viento y marea ha conseguido levantar y preservar el Acervo Fímico de la ENAC, en donde se encuentran albergados verdaderos tesoros de la memoria fílmica de América Latina.

A María Elena Franco Rojas y al antropólogo Antonio Rodríguez García del Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz, del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI), por su paciente atención, vocación de servicio y generosidad

A Argimiro Cortés Esteban, de la Oficina de Representación de Michoacán del INPI, por su amable y rápida respuesta, y por el contacto con uno de los talleristas de Alberto Muenala.

A la realizadora y productora, Patricia Yallico, al Presidente de Asocine, Rodrigo Cueva, al creador digital, Marcelino Pinto, al director y preservador, Felipe Colmenares, y al realizador y productor, William León, quienes amablemente respondieron mis mails y mensajes.

A Mabel y Bruno, por recibirme, mimarme y pasearme en CDMX.

A Elo y Vale, por toda su paciencia, amor, apoyo y sacrificio sin los cuales no hubiera podido estudiar un posgrado en medio de una pandemia.

Introducción

Killa es un largometraje de ficción de 2017 de Alberto Muenala, realizador *kichwa-otavalo* de la sierra norte del Ecuador. Muenala es uno de los realizadores más importantes del cine ecuatoriano contemporáneo y del cine de los pueblos originarios de la región, sin embargo, durante mucho tiempo su obra fue poco conocida. Gestor, docente y teórico, el trabajo de Muenala ha ido más allá de las pantallas con importantes aportes a la reflexión del cine de los pueblos originarios y a la formación de nuevos cineastas.

La figura de Muenala es, además, interesante por cuanto inició su carrera durante el surgimiento del llamado “*cine indígena*” y estableció muy pronto relaciones con las instituciones que se crearon a partir de este surgimiento. Así, Muenala cumplió un importante rol en el fortalecimiento del “*cine indígena*”, pero también cuestionó y problematizó al mismo. De esta manera, estudiar a Alberto Muenala es una gran oportunidad para adentrarse en las discusiones en torno a la categoría de “*cine indígena*” y su institucionalidad.

El abordaje que hemos propuesto para este trabajo consiste en un primer momento histórico que nos permite dar contexto al cine de Muenala y un segundo momento en el que analizamos su obra, aunque con énfasis en su largometraje *Killa*. Nuestra intención con ello ha sido dar relevancia a Muenala como autor y adentrarnos en el análisis estético de su obra, lo cual suele ser dejado de lado al estudiar el cine de los pueblos originarios, pues se suele poner el acento en los procesos comunitarios. Intentamos demostrar con este ensayo que lo estético en el cine de Muenala no se encuentra en una posición inferior a lo político y que ambos planos dialogan entre sí.

En el primer capítulo, hacemos una crónica del surgimiento del “*cine indígena*” en la región

y las discusiones más comunes en torno al mismo. Como decíamos antes, Muenala ha sido un actor histórico privilegiado por cuanto ha participado tanto en el surgimiento de este cine como en su problematización.

En el segundo capítulo, nos concentramos en un contexto más acotado: el ecuatoriano. Buena parte del trabajo de Muenala ha sido realizado en Ecuador, lo que ha implicado una serie de ventajas y muchas limitaciones. La intención, entonces, de este capítulo es la de ubicar al cine de Muenala dentro del cine ecuatoriano y su institucionalidad, para lo cual, abordamos una historia general, pasamos por el documental indigenista ecuatoriano y llegamos al cine de los *Pueblos y Nacionalidades del Ecuador*.

En el tercer capítulo, nos centramos en la figura de Muenala. Así, abordamos su tensa relación con CLACPI, su trabajo como docente y formador de nuevos cineastas y las marcas autorales de su filmografía. Para este último punto, hemos hecho uso del concepto de “*artista obedencial*” de Enrique Dussel (2018, 31), que nos parece que resuelve bastante bien la discusión respecto a la pertinencia o no de la autorialidad en el cine de los pueblos originarios.

En el cuarto capítulo, analizamos *Killa*. Al respecto, debemos señalar que reconocemos el problema que conlleva el análisis de esta cinta, por cuanto nos sitúa en una posición de poder que corre el peligro de sucumbir a la imagen del intelectual mestizo condescendiente que “habla por el otro” (1994: 198, como se citó en León 2010, 45). Por ello, recordamos que el análisis fílmico, a diferencia de la crítica cinematográfica, no tiene como fin principal la valoración, sino, la profundización del sentimiento de placer ante el visionado de la cinta, a través de una mayor comprensión de la misma y de la clarificación del uso específico del lenguaje cinematográfico (Aumont y Marie 1990, 18).

Hay que advertir, además, que el objeto de estudio del análisis fílmico no es la cinta en sí,

sino, un modelo de la misma construido a través de una serie de instrumentos que permiten transcribir la cinta para su análisis (Aumont y Marie 1990, 52–53). En esta transcripción existen, por supuesto, malentendidos y elementos que se resisten a ser traducidos. Reconocemos, entonces, que cualquier análisis fímico es interminable (Aumont y Marie 1990, 111), por lo cual, incluso si así lo pretendiéramos, nos sería imposible tener la última palabra sobre la película en cuestión. Para el análisis de esta película, hemos adoptado dos enfoques: un enfoque neoformalista que atiende a los dispositivos estéticos de la misma y un análisis del discurso que nos permite conectar la película con lo social.

Para Thompson, el enfoque neoformalista concibe a la obra de arte como un sistema de dispositivos que producen la *defamiliarización*¹ y los analiza de acuerdo a su función y su motivación (Thompson 2020, 16). Estos dispositivos están organizados por la *dominante*, un principio formal que controla y destaca a ciertos dispositivos por encima de otros a los que subordina (Thompson 2020, 89). En suma, podemos decir que la *dominante* propone al espectador adoptar un determinado ángulo perceptivo-cognitivo gobernado por su principio formal (Thompson 2020, 91).

Por otra parte, para Kress & Van Leeuwen, el discurso es uno de los cuatro estratos con los que los textos multimodales generan significado (Kress y van Leeuwen 2001, 4). Los discursos son “conocimientos socialmente construidos de (algún aspecto de) la realidad” (Kress y van Leeuwen 2001, 4). Para Ian Parker, el análisis del discurso “trata al mundo

¹ La *defamiliarización* es un concepto fundamental del enfoque neoformalista que considera que el propósito básico del arte radica en producir el paso de una percepción práctica, automática, a una percepción estética, distinta al automatismo del día a día. Este paso lo consigue mediante el *extrañamiento* o la *defamiliarización* de elementos cotidianos que, al ser colocados en el contexto de la obra, cobran un nuevo sentido y se perciben de manera distinta (Thompson 2020, 10–11). La idea de *defamiliarización* permite concebir al espectador como un sujeto activo, pues su percepción ante la obra artística no es ni pasiva ni automática.

social como un texto, o mejor dicho, como un sistema de textos” (Parker 1996, 1) y “tiene la ventaja de mantener en un primer plano la idea de que los sistemas de significado son estructuras relativamente constantes que organizan la subjetividad” (Parker 1992, como se citó en Parker 1996, 1). Pero estos discursos no son estructuras que prefiguran las relaciones sociales, sino “prácticas que definen sistemáticamente el objeto del que hablan” (Foucault, p. 49, como se citó en Parker 1996, 1). En este sentido, pensar en los discursos de la cinta nos permite acercarnos a la misma como un entramado de prácticas sociales que organizan la subjetividad de esta y la articulan como una práctica social.

Ahora bien, los discursos no están escondidos esperando a ser descubiertos, sino que se producen en el proceso de análisis (Parker 1996, 12), por lo cual, aunque nos permitan vincular la cinta con su contexto social, son tan sólo una herramienta de lectura de la película y no un mensaje oculto decodificado por este trabajo.

Finalmente, debemos señalar que la ventaja de estudiar a un autor como Muenala es que, al haber estado involucrado en el nacimiento del cine de los pueblos originarios en la región y del cine de los Pueblos y Nacionalidades en Ecuador, su estudio nos ha permitido adentrarnos en campos y problemas de los cuales desconocíamos antes de empezar esta investigación. Esperamos que el lector comparta nuestro entusiasmo por estas discusiones y encuentre útil nuestro trabajo.

1. GRAN PLANO GENERAL DEL CINE INDÍGENA

1.1. Algunas consideraciones terminológicas

No es una tarea fácil introducir al lector en la historia y el estado actual del cine de los pueblos originarios, puesto que no existe consenso terminológico al respecto y distintos conceptos abarcan prácticas audiovisuales diversas. No es el fin de esta sección dirimir entre las propuestas de diferentes autores ni aportar argumentos nuevos para el debate, sino tan sólo ayudar al lector a ubicarse en el contexto histórico en el que se ha producido el cine de Alberto Muenala y las problemáticas con las que se ha enfrentado.

Dado nuestro abordaje desde el análisis cinematográfico y la estética, utilizamos indistintamente los términos “*audiovisual*”, “*video*” y “*cine*”, y no haremos distinciones en cuanto al soporte (fílmico, cinta magnética, tarjeta de memoria digital) ni a los medios (TV, web, salas de cine comerciales o alternativas, etc.). Entendemos, entonces, al cine, al audiovisual y al video, como “el arte que, en principio, usa como vía expresiva imágenes en movimiento, ... [por lo cual] no es válido, dilucidarlo desde ninguna determinante tecnológica, mediática o de formato.... [puesto que] toda búsqueda expresiva basada en imágenes móviles es cine” (Muñoz Hénonin 2012, 11). Preferimos los términos “*cine*” y “*audiovisual*”, sin embargo, dado que algunos autores utilizan el término “*video*”, nos vemos en la necesidad de incluirlo. Valga, sin embargo, la advertencia que, dentro del contexto de este ensayo, pensamos en el “*video*” como un soporte más de aquel arte cinematográfico cuya materia son las imágenes en movimiento, puesto que, con la digitalización del cine consideramos superada aquella diferencia de clase entre cineastas y videastas, lúcidamente señalada por la realizadora zapoteca Luna Marán en un hilo de twitter (Marán 2021).

Imágenes en movimiento, pero ¿y el sonido? Para Muñoz Hénonin, si bien la llegada del sonido lo convierte en un elemento constituyente del cine, las imágenes en movimiento son su materia primigenia (Muñoz Hénonin 2012, 11). No nos es útil, sin embargo, trabajar con un concepto tan restringido de cine, por lo que, decimos que el cine es el arte que usa como vía expresiva imágenes en movimiento con *sonido sincronizado*. Por esta razón, no tenemos problema en utilizar indistintamente los términos “*cine*” y “*audiovisual*”, puesto que, aunque el segundo no hace alusión al movimiento de las imágenes, coloca en igualdad de condiciones a lo sonoro con lo visual.

Así mismo, no haremos distinciones entre *cine comunitario*² (Gumucio Dagrón 2014), *cine* y *video indígena* (Cuevas Martínez 2020) (Córdova 2011) (C. León 2016) (Möller González 2018) (Zamorano Villarreal 2009)(Zamorano y León 2012), *medios indígenas* (Ginsburg 1994) (Orobitg et al. 2021), etc., puesto que comparten una institucionalidad similar, así como similares campos de estudio y de acción que producen innumerables cruces y encuentros. Aunque la denominación *indígena* ha sido muy problematizada, la mantendremos, pues, al utilizar otro término, borraríamos con ello toda su conflictividad y la riqueza de las tensiones políticas de su interior. Reconocemos, entonces, al “*cine indígena*” como una práctica que, si bien es conflictiva, responde a contextos culturales, temporalidades e institucionalidades históricas específicas (Cuevas Martínez 2020, 19–20). En el caso ecuatoriano, usaremos el término *cine de los Pueblos y Nacionalidades*³ propuesto por Muenala (2018) pues nos parece que responde mejor a su contexto.

² Para Gumucio Dagrón (2014) el *cine comunitario* no abarca solamente a comunidades indígenas, sino, también *comunidades de interés* (Gumucio Dagrón 2014, 30). Sin embargo, en los estudios sobre el cine de los pueblos originarios se suele poner especial relevancia en los procesos comunitarios y colectivos.

³ Muenala se refiere al cine de los *Pueblos y Nacionalidades del Ecuador*, sin embargo, en ciertos momentos utiliza el concepto para referirse al cine de los *Pueblos y Nacionalidades* de otros países, por lo que, el término bien puede ampliarse.

1.2. El cine indígena

Para Gumucio Dagron (2014), el cine etnográfico, antropológico y el documental, son predecesores del cine comunitario. Cineastas como Robert Flaherty y Jean Rouch⁴, otorgaron con sus películas legitimidad cultural e invistieron de dignidad a comunidades que hasta ese momento habían sido retratadas sin respeto y de manera exótica (Gumucio Dagron 2014, 20). Por otra parte, documentalistas como Dziga Vertov, Medvedkin, John Grierson, Chris Marker, Richard Leacock, D. A. Pennebaker, y los hermanos David y Albert Maysles, reflexionaron sobre el quehacer cinematográfico y buscaron revelar e interpretar la verdad y la realidad, con un cine explícitamente político, aunque no necesariamente militante (Gumucio Dagron 2014, 21–22).

María Paz Bajas Irizar (2008), coloca como antecedentes del video indígena dos experiencias estadounidenses de transferencia de tecnologías audiovisuales. La primera se refiere a la capacitación en el uso de una cámara de 16mm a doce integrantes del pueblo *navajo* (seis mujeres y seis hombres), realizada en 1966 por el comunicador Sol Worth y el antropólogo John Adair, lo cual dio como resultado siete películas sobre procesos técnicos del pueblo *navajo* y sobre la vinculación del ser humano con la naturaleza (Bajas Irizar 2008, 72).

La segunda experiencia se refiere a la del antropólogo y cineasta autodidáctica Timothy Asch, quien desde fines de los años sesenta hasta inicios de los años noventa, realizó más de 70 películas sobre diferentes grupos indígenas, entre las que resaltan las del pueblo

⁴ Rouch sería especialmente importante en Latinoamérica. Así, Luis Lupone, cineasta que coordinó con el INI el *Primer Taller de Cine Indígena* en San Mateo del Mar, Oaxaca, en México; venía de formarse, después de sus estudios en el CUEC, en la Asociación Varan de París, Francia, fundada por Jean Rouch (Cuevas Martínez 2020, 33). Marta Rodríguez resalta la importancia en los inicios de CLACPI, de las teorías de la *Transferencia de Medios* de la escuela de Jean Rouch (Rodríguez 2013, 66).

yanomamö en Venezuela (Bajas Irizar 2008, 74; Brisset 1992, 5–7). Veintitrés años después de su primer contacto de 1968 con los *yanomamös*, Asch compró una cámara de video y una mesa de edición y capacitó algunos *yanomamös* para darles la oportunidad de “hacerse escuchar” y producir un programa mensual de 15 minutos para la televisión de Caracas⁵ (Bajas Irizar 2008, 74; Brisset 1992, 5–7). Asch muere poco después en 1994.

La antropóloga Faye Ginsburg (1994) analiza los medios audiovisuales (cine, video y televisión) de los *aborígenes australianos* desarrollados desde los años setenta. Ginsburg resalta dos casos: el primero, el de la comunidad de *Ernabella* que, con el asesoramiento de Neil Turner y otros profesores y consejeros blancos, ha venido produciendo videos desde 1983 (Ginsburg 1994, 369). En 1985 se funda la *Ernabella Video Television* (EVTV) y en una década produce más de 80 piezas editadas y miles de horas de televisión comunitaria bajo la dirección de la pareja Simon y Pantiji Tjiyangu, y de un comité local conformado por ancianos, hombres y mujeres, que revisa que el contenido no viole las reglas culturales y que el horario de su transmisión no interfiera con otras actividades culturales de la comunidad (Ginsburg 1994, 369).

El segundo caso es el de la *Warlpiri Media Association* (WMA) que empezó a producir videos en 1982, a partir de la investigación de Eric Michaels sobre el impacto de los medios

⁵ Esta sección del trabajo de Bajas Irizar (2008, 74), en la que parafrasea a Brisset (1992, 5–7), puede provocar algunas confusiones puesto que no nos da suficiente contexto. La primera confusión tiene que ver con que parecería que la capacitación a los *yanomamös* por parte de Asch sucedió antes de lo que realmente sucedió, pues la coloca como antecedente de otras experiencias. Atendiendo a que Bresset (1992) señala que esta experiencia sucedió 23 años después del primer contacto de Asch con los *yanomamös* en 1968 (Brisset 1992, 6), entonces, la capacitación debe haber sucedido alrededor de 1991. La segunda confusión es que el texto, puede dar a entender que el programa para la TV de Caracas realmente se produjo, puesto que no aclara que está citando una entrevista de Brisset a Asch de la época en la que cuenta sus planes. En este punto, vale aclarar que en diferentes biografías y filmografías sobre Asch publicadas en internet, no se menciona a este programa, por lo cual, no hemos podido encontrar evidencias de que llegara a ser producido y, puesto que Asch muere de cáncer en 1994, consideramos probable que no haya podido concretar su proyecto (“Timothy Asch - IMDb” s/f.; “List of Timothy Asch Films -” s/f.; “Timothy Asch | DER Filmmaker Bio” s/f.).

de comunicación occidentales en los *aborígenes* de Australia Central (Ginsburg 1994, 370). Michaels, al recoger el interés creativo de los *aborígenes* de *Yuendumu* por los medios de comunicación y la preocupación por las consecuencias en sus tradiciones, los animó a producir sus propios videos sin imponerles convenciones occidentales de grabación y edición, lo cual ha dado como resultado producciones sobre los más diversos temas: deportes, salud y su propia historia¹ (Ginsburg 1994, 371). Resaltan, además, las colaboraciones con el realizador David Batty para la serie educativa infantil *Manyu Wana (Just for fun)* que, a través del humor, juega con la escritura y pronunciación de palabras *warlpiri* (Ginsburg 1994, 372); y la aclamada *Bush Mechanics* de 2001, docudrama codirigido entre Batty y Francis Jupurrula Kelly, al estilo de un *reality show* de MTV, sobre formas poco ortodoxas de arreglar coches en medio del desierto de Australia Central (Malo Larrea 2021).

En América Latina, Gumucio Dagron reconoce como antecedente del *cine comunitario* a un cine nacionalista, patriótico y con inclinación social, y al *Nuevo Cine Latinoamericano*. (Gumucio Dagron 2014, 23). En el primer caso, algunas obras silentes y sonoras anteriores a 1950, se preocuparon de retratar el universo de los pueblos originarios y de la vida de las áreas rurales, aunque, como en el caso mexicano, integrándolo al imaginario de la nación (Gumucio Dagron 2014, 23-24). En 1941, el antropólogo y realizador Paul Tejos, filma una película en Perú donde el chamán de la comunidad, *Unchi*, fue asistente de dirección y de producción (De la Ossa Arias 2013, 3). Otro caso similar, aunque posterior, es el de la película *Yo hablo a Caracas* (Azpurrúa 1978), que contó con Alfredo Chamanare del pueblo *yakuana* como asistente de dirección, guía y traductor (De la Ossa Arias 2013, 3).

El *Nuevo Cine Latinoamericano* fue un movimiento de los años sesenta y setenta que produjo películas de gran valor estético y social, además de una importante reflexión teórica sobre el

quehacer cinematográfico⁶ (Gumucio Dagron 2014, 25). La producción y difusión alternativas del *Nuevo Cine Latinoamericano* fueron “importantes precedentes del cine comunitario actual” (Gumucio Dagron 2014, 26). Pero además, cineastas como Marta Rodríguez e Iván Sanjinés, quienes participaron activamente en el fortalecimiento de la institucionalidad del “*cine indígena*”, reconocen al *Nuevo Cine Latinoamericano* como parte de su genealogía. Rodríguez (2013), por un lado, manifiesta que no puede esconder sus orígenes dentro del llamado *Movimiento de Cine Político Latinoamericano* (Rodríguez 2013, 71), y Sanjinés reconoce el importante papel de la generación de su padre, Jorge Sanjinés, en la creación de un cine antiimperialista y comprometido con lo social (Sanjinés, como se citó en Rodríguez 2013, 71).

Después de la persecución, asesinato y destierro de muchos de los cineastas del *Nuevo Cine Latinoamericano*, la década de los ochenta está marcada por una nueva generación de cineastas que lucha por reconquistar la democracia (Gumucio Dagron 2014, 25) y que sale en “busca de la realidad” (Gumucio Dagron 2014, 26). A partir del auge de nuevas tecnologías como el *super-8*⁷ y el *video*, hubo quienes defendieron el uso de estos formatos como instrumentos de “recuperación histórica, reforzamiento de la identidad, promoción

⁶ Gumucio Dragon pone como ejemplos a “*La Estética del Hambre*” (1965) de Glauber Rocha, “*Hacia un Tercer Cine*” (1968) de Octavio Getino y Fernando Solanas, “*Por un Cine Imperfecto*” (1969) de Julio García Espinoza, y “*Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*” (1979) de Jorge Sanjinés (Gumucio Dragon 2014, 25). A esta lista podríamos añadir el “*Manifiesto del Grupo Nuevo Cine*” (1961) de un grupo de cineastas, críticos y cinecluberos mexicanos, “*Cine y subdesarrollo*” (1962) de Fernando Birri, “*Eztétyka del Sueño*” (1971) de Glauber Rocha, el “*Manifiesto de los 8 milímetros vs los 8 millones*” (1972) de varios cineastas independientes mexicanos, “*Hacia un cuarto cine*” (1973) de Sergio García, “*Por un cine cósmico, delirante y lumpen*” (1978) de Fernando Birri, “*El plano secuencia integral*” (1989) de Jorge Sanjinés y “*Poética del cine*” (1995) de Raúl Ruiz (Menéndez et al. 1999; De la Colina et al. 1961; Schoeder Rodríguez 2013, 136–37; Vázquez Mantecón 2012, 166).

⁷ El *super-8* es un formato de cine pensado para un mercado doméstico que nace en 1965 y se vuelve muy popular en la década de los años setenta, sobre todo, en 1975 con la llegada del *super-8* con sonido directo. En la década de los ochenta, el *super-8* fue desplazado por los formatos de captura de imágenes con cinta magnética (*video*) (Varios s/f).

cultural, denuncia, educación y democratización” (Gumucio Dagron 2014, 26). Así surge el video independiente bajo el auspicio de organizaciones no gubernamentales y con cada vez mayor participación de las comunidades.

“El video independiente se inscribe en la corriente de comunicación alternativa que tomó fuerza en la década de 1980 para interpelar a los medios de información y difusión tradicionales, coludidos con intereses políticos y económicos. Al igual que otras manifestaciones de comunicación alternativa [como la radio comunitaria], promovió la participación de las comunidades, grupos y sectores organizados. Aunque con frecuencia dirigido por profesionales independientes, promovió una mayor participación e inclusión de la comunidad en la producción y en la definición de contenidos, para reflejar desde adentro otras miradas. Contribuyó también a la comunicación entre diferentes comunidades a través de formatos novedosos como las video cartas, que generó la experiencia cubana Televisión Serrana” (Gumucio Dagron 2014, 27).

Este cine independiente interesado en la realidad social y muchas veces militante, se escinde a inicios de los años ochenta de un cine realizado por las comunidades, las cuales se proponen retratar su realidad sin intermediarios con lo cual se da inicio al cine comunitario (Gumucio Dagron 2014, 28). Para Cuevas (2019), esto implicó un empoderamiento tecnológico por parte de las comunidades en pos de la *soberanía visual*, donde el informante se transformó en comunicador y los pueblos se hicieron escuchar en voz propia (Cuevas Martínez 2019, 131).

En algunos países, como México, Cuba y Brasil, esta autonomía es promocionada desde el Estado (Gumucio Dagron 2014, 29). En México surge en 1948 el *Instituto Nacional Indigenista* (INI), el cual crea en 1977 el *Archivo Etnográfico Audiovisual* (AEA) con el fin de generar registros documentales de manifestaciones culturales efímeras (Cuevas Martínez 2020, 31). Es a través del INI que se realiza en 1985, bajo la coordinación de Luis Lupone y el apoyo de la presidenta de la asociación de artesanas de la comunidad, Teófila Palafox, el *Primer Taller de Cine Indígena* en una comunidad *ikoots* en San Mateo del Mar, Oaxaca,

donde se capacitó a seis mujeres de entre 16 y 80 años, quienes realizaron tres cortometrajes, aunque solamente uno, el de Teófila Palafox, fue editado debido al descontento de los resultados por parte del INI (Cuevas Martínez 2019, 120; 2020, 36–37).

También en 1985, se celebra el *Primer Festival Latinoamericano de Cine y Video de los Pueblos Indígenas* en la Ciudad de México (CLACPI 2014, 182–83), por iniciativa de Alejandro Camino, antropólogo y funcionario del Instituto Indigenista Interamericano de la OEA (Bermúdez Rothe 2013, 22). Durante el Festival, Claudia Menezes, antropóloga brasileña, propone conformar una plataforma para dar continuidad al Festival en nuevas ediciones y, de esta manera, surge el Comité (más tarde Coordinadora) Latinoamericano de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas, CLACPI (Bermúdez Rothe 2013, 23). El Festival lleva hasta la fecha catorce ediciones (“14 FIC CLACPI – ECUADOR 2022” s/f.), siendo fundamentales, sobre todo, las primeras cinco ediciones, por cuanto es durante estas cuando se conocen quienes conformarían el equipo nuclear de CLACPI, pero también, es durante estas primeras ediciones cuando se producen álgidas discusiones sobre la participación indígena dentro de CLACPI, en el marco de los 500 años de la llegada de los españoles a América, lo cual llevaría a una crisis de CLACPI en 1992 durante la IV edición del Festival en Perú, y su resurgimiento en Bolivia en 1996 (Bermúdez Rothe 2013, 22–28; De la Ossa Arias 2013, 3).

En 1986 surge en Brasil el proyecto *Video en las Aldeas*, un experimento de Vincent Carelli entre los indígenas amazónicos *nambikwara* como parte de las actividades del *Centro de Trabalho Indigenista* (CTI), aunque con el tiempo el proyecto se ha ido extendiendo a otros pueblos indígenas y ha producido más de setenta películas de las cuales la mayoría han sido premiadas tanto nacional como internacionalmente (“Video Nas Aldeias” s/f.). El objetivo

principal de este proyecto consiste en la comunicación entre diferentes pueblos indígenas del Amazonas que, aunque no comparten idioma, logran comunicar sus conocimientos a través de la imagen (Bajas Irizar 2008, 79). Otra experiencia en Brasil bastante conocida, es la del antropólogo Terrence Turner y su proyecto *Kayapo Video Project*, con el cual en 1990 capacitó en el Amazonas a comuneros *kayapo* en la producción de videos promocionales que tuvieron un gran impacto político, aunque, posteriormente, los *kayapo* no continuaron trabajando con video (Córdova 2011, 95).

En Bolivia en la década de los ochenta surgen algunas experiencias de cine comunitario, primero a través de la *Asociación VARAN* y de la *Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia*, y, más adelante, ligadas a la radio comunitaria con el *Centro de Comunicación Saphi Aru* y el programa *Warmin Arupa* (Palabra de mujer) del *Centro de Promoción Gregorio Apaza* (Bajas Irizar 2008, 80). En 1989 nace el *Centro de Formación y Realización Cinematográfica* (CEFREC) por iniciativa de Iván Sanjinés, centro que lidera la capacitación y transferencia de medios hacia comunidades indígenas (Bajas Irizar 2008, 81).

“Para nosotros CLACPI era un espacio más bien de cineastas y antropólogos, si bien había ya presencia de algunos cineastas indígenas. CEFREC era un espacio nuevo que tenía una visión popular, era una visión más bien de base, nuestro trabajo no era en cine, no era hacer películas en celuloide, era video y era también comunicación, en un sentido más amplio. El cineasta privilegiaba el celuloide porque lo otro no tenía la misma definición o posibilidades, no podía estrenarse en salas comerciales. Según la visión de algunos cineastas el que hacía cine en celuloide era el verdadero cineasta, lo demás, lo alternativo, lo popular era más bien marginal” (I. Sanjinés 2013, 39).

El CEFREC se articula en 1992 con las labores continentales de CLACPI (I. Sanjinés 2013, 34). En 1996, bajo la coordinación del CEFREC y de la *Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolivia* (CAIB), se gesta el *Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual de Bolivia* para especializar a las poblaciones indígenas

bolivianas en la producción y difusión audiovisual, lo cual ha permitido el desarrollo de talleres itinerantes por distintas zonas bolivianas y con autonomía absoluta del estado (Bajas Irizar 2008, 82-83).

De nuevo en México, el AEA del INI implementa en 1990 el *Programa de Transferencia de Medios Audiovisuales a Organizaciones y Comunidades Indígenas* (TMA) (Cuevas Martínez 2019, 120) programa liderado por Guillermo Monteforte y Javier Sámano (Bajas Irizar 2008, 78). Con este programa se realizaron entre 1990 y 1994 cuatro cursos dirigidos a organizaciones indígenas (Cuevas Martínez 2020, 51) y se repartieron “37 unidades de video entre 19 grupos originarios de 14 estados de México... [y] se produjeron 120 programas y 1512 horas de material de registro sobre diversos temas: agricultura, derechos humanos, rituales y medicina tradicional” (Cuevas Martínez 2020, 50). Además, en 1994 se instauró el *Centro Nacional de Video Indígena* (CNVI o CVI), y entre 1994 y 2000 se crearon cuatro centros de posproducción en Oaxaca, Michoacán, Sonora y Yucatán (Cuevas Martínez 2020, 50–52). Otras experiencias relevantes en México han sido la *de Ojo de Agua Comunicación* (1998 - actualidad), *Chiapas Media Project* (1998 - actualidad), la asociación civil *Melel Xojobal* (1997 - actualidad), el área de comunicación de la *Asociación Civil Las Abejas* (1999), *Promedios Comunicación Comunitaria* (1998 - actualidad), *Proyecto Videoastas Indígenas de la Frontera Sur* (2000-2007), taller de fotografía y video para jóvenes en situación de calle del colectivo Homovidens (2004) y los talleres modulares de cine documental *Ambulante Más Allá* del *Festival de Cine Documental Ambulante* (2009 – actualidad) (Cuevas Martínez 2019, 122–30). Menos estudiadas quizás, pero no por ello irrelevantes, han sido las experiencias no mediadas en las que miembros de comunidades han adquirido equipos de fotografía y video para utilizarlos de manera autodidacta (Cuevas

Martínez 2019, 118).

En Colombia, los organismos indígenas ACIN, CRIC y ONIC, producen documentales desde los años noventa, a través, de sus respectivos departamentos de producción, aunque, en ocasiones algunas organizaciones contratan los servicios de cineastas no indígenas comprometidos como los de la *Fundación Cine Documental* de Marta Rodríguez (Córdova 2011, 97-98). En 1987, Víctor Jacanamejoy, indígena *kametsá* de Putumayo fue parte del jurado del *II Festival de Cine y Video de los Pueblos Indígenas* organizado por CLACPI en Río de Janeiro⁸ (Rodríguez 2013, 68; De la Ossa Arias 2013, 6). En 1992, Daniel Piñacué, indígena *nasa*, cambia el fusil por una cámara al participar, junto a cuarenta indígenas de todo el país, en el *I Taller Internacional de Cine y Video de Popayán* organizado por Marta Rodríguez, con la participación de Iván Sanjinés y Alberto Muenala; esta experiencia le permite desarrollar, entre 1992 y 1994, dos series para televisión: *Amapola, solución o destrucción* y *Ancestro tribal* (De la Ossa Arias 2013, 5–6). Otras experiencias de colaboración entre indígenas y no indígenas, son las del *Colectivo Zhigoneshi*⁹ (2002 – actualidad) y el *Shaman's Video History Project*¹⁰ (2003 - actualidad) (Córdova 2011, 98).

En Ecuador, a finales de los años ochenta, el cineasta *kichwa otavalo*, Alberto Muenala, después de haber estudiado en el CUEC en México, inicia su carrera y se convierte en un pionero del cine de los Pueblos y Nacionalidades del Ecuador y de Latinoamérica. Muenala es, además, el primer cineasta originario que publica textos teóricos en los que reflexiona sobre la producción audiovisual de los Pueblos y Nacionalidades (Córdova 2011, 99). En 1994 junto con la *Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador* (CONAIE),

⁸ También fue parte del jurado el *mapuche* Héctor Nahuel (Rodríguez 2013, 68).

⁹ Actualmente se conocen como *Comunicaciones Zhigoneshi* (Hernández 2018).

¹⁰ Hoy es una organización conocida como *Healing Bridges* (Namati s/f.; “Healing Bridges” s/f.).

organiza el *I Festival de Cine y Video de las Primeras Naciones de Abya Yala* o *Festival de La Serpiente*, que se diferencia de los primeros festivales de CLACPI por cuanto rechaza la denominación de “festival indígena”, articula una organización colectiva en coordinación con las organizaciones de base de la CONAIE, llega a 43 comunidades del Ecuador y realiza encuentros y mesas de debate sobre los derechos de comunicación y producción audiovisual de los Pueblos y Nacionalidades (Muenala Pineda 2018, 22–23). El Festival se realiza en total en cuatro ocasiones, aunque Muenala sólo participa en la primera.

Otros cineastas indígenas latinoamericanos importantes de estos primeros años, son los realizadores *mapuches* Jeanette Paillán y Jaime Mariqueo (De la Ossa Arias 2013, 2), así como el *zapoteco* Juan José García.

Desde los inicios de CLACPI, sus integrantes se propusieron recoger en un catálogo toda la producción audiovisual de y sobre indígenas en América Latina, lo cual se concreta 10 años después, en 1995, con la publicación del “*Catálogo de Cine y Video Indígena de América Latina y El Caribe*”, editado y coordinado por la antropóloga Beatriz Bermúdez (De la Ossa Arias 2013, 2).

En 2001, se aprueba la *Estrategia de Comunicación para el Fortalecimiento de la Comunicación Indígena en América Latina* de CLACPI que hace importantes alianzas, fortalece regionalmente a CLACPI y crea la red *ABYA YALA* (I. Sanjinés 2013, 44). Además, la coordinación de CLACPI pasa a manos indígenas (Bermúdez Rothe 2013, 29) en 2004, de la mano del realizador *zapoteco*, Juan José García, miembro fundador (junto a Guillermo Monteforte) de *Ojo de Agua Comunicación*. Después de García (2004-2006), todos los coordinadores han sido indígenas: Alberto Muenala (*kichwa otavalo* de Ecuador) (2006-2008), Jeannette Paillan (*mapuche* de Chile) (2009-2015), Mariano Estrada (*tsetal* de

México) (2016-2021) y desde 2022, Nelly Kuiru (*murui-muinani* de Perú), quien estará al frente de CLACPI hasta el año 2025¹¹.

1.3. Discusiones comunes en torno al cine indígena

Uno de los principales problemas que surge al abordar el *cine indígena*, tiene que ver con su heterogeneidad y la tendencia general a estudiar las producciones indígenas y aglutinarlas estilísticamente como un todo homogéneo, lo cual limita las investigaciones cuando no se hace un corte en la temporalidad de los materiales (Cuevas Martínez 2020, 26). Por otro lado, Córdova (2011) señala que el *cine indígena* no constituye un género propiamente dicho, pues difícilmente un género, como estrategia de mercado y consumo, puede albergar obras tan disímiles (Córdova 2011, 83).

Zamorano también señala que el *video indígena* ha sido puesto en duda por realizadores que se preguntan si puede albergar la diversidad de tendencias y géneros de dichas obras, lo cual le lleva a preguntarse qué es lo que hace *indígena* a una producción audiovisual, “¿la etnicidad del realizador? ¿Su formación y capacitación en relación con proyectos de video indígena? ¿El lugar donde se produce? ¿El hecho de que el video se haga en una comunidad indígena, o con participación indígena?” (Zamorano Villarreal 2005, 21).

“En un intento por emanciparse de las prácticas hegemónicas, estas manifestaciones adoptaron indistintamente los términos indígena, comunitario o intercultural. No obstante, en ocasiones solo terminaron por segregarlas al lugar del que partieron. Según algunos comunicadores, la etiqueta *indígena* es funcional para la integración de sus proyectos nacionales de comunicación social y apoyo a los pueblos originarios” (Cuevas Martínez 2019, 131).

¹¹ No hemos encontrado un listado con fechas precisas de las distintas coordinaciones de CLACPI, por lo cual, nuestra lista puede tener errores. Hemos reconstruido este listado con base en varias publicaciones de prensa y redes sociales en internet (“Cineasta y Gestora Jeannette Paillan Es La Nueva Seremi de Las Culturas de La Araucanía” 2022; CLACPI s/f.; “Publicación de Facebook Del 9 de Diciembre de 2016” 2016; APCBOLIVIA 2022; García 2013).

Este es el caso del cineasta *zapoteco*, Juan José García, quien sostiene que el *video indígena* no existe más que como postura política que, pese a anular la diversidad cultural bajo dicha etiqueta, ha sido útil para visibilizar las luchas de los pueblos originarios y la recuperación de su imagen (García citado en Cuevas Martínez 2020, 19). Cuevas también pone en cuestión la categoría de “*video indígena*” y aclara que no habría necesidad de denostar ni negar dicho término, siempre que se atienda a su condición de práctica histórica que responde a contextos culturales, temporalidades e institucionalidades específicas (Cuevas Martínez 2020, 19–20). En razón de su heterogeneidad y su especificidad histórica, los intentos de definir al *cine indígena* suelen resultar problemáticos.

“Alvear y León resumen la propuesta de Schiwy (2002) para distinguir el video indígena de otras formas de cine clásico: «a) está sujeto a un régimen de producción colectivo y no-especializado, b) es producido directamente por indígenas, c) no está dirigido al mercado, d) está sujeto a un régimen de propiedad e intercambio no-capitalista, e) es un relato no intelectual ni experimental que juega libremente con los géneros cinematográficos y audiovisuales» (Alvear y León, 2009:109). Lineamientos tan específicos pueden resultar útiles para categorizar tipos de cine, pero el universo audiovisual de los pueblos indígenas es mucho más variado ... Los debates acerca del video indígena al final se tratan más de las expectativas que genera este término y de quién se beneficia de él” (Córdova 2011, 85).

Cuevas defiende el concepto de “*soberanía visual*” de Michelle Raheja, es decir, el empoderamiento tecnológico por parte de grupos que antes no tenían acceso a los soportes audiovisuales, con el fin de marcar su autonomía y hacer valer sus propios códigos representacionales (Cuevas Martínez 2019, 118). Para Cuevas este concepto resalta lo político, lo cual posibilita tanto ilustrar el empoderamiento tecnológico de grupos vulnerables, así como las experiencias actuales de comunicación intercultural (Cuevas Martínez 2020, 18).

Este componente político del cine de los pueblos originarios hace de la producción

audiovisual una práctica que dota a los sujetos indígenas de agencia social para la construcción de su propia historia (Muenala Vega 2016, 42)¹². Así, los *pueblos originarios* hacen cine dentro de “*zonas de contacto*”, esto es, en medio de la coexistencia de sistemas culturales determinados por relaciones desiguales de poder (Pratt, 1996: 5, como se citó en Muenala Vega 2016, 46), en la que luchan por el “*poder interpretativo*” en un contexto desigual de procesos colonizadores, en el que sus demandas están en constantes negociaciones con la realidad (Muenala Vega 2016, 46).

“La práctica audiovisual, entonces, se la comprende como una práctica cultural que se constituye a partir de auto-identificaciones, constantes negociaciones y disputas internas/externas entre diferentes grupos (clase, étnico, género) y colectivos que ocupan distintas posiciones dentro de la dinámica social; donde la diferencia e identificación étnica ha sido el principal factor para ocupar un espacio de subordinación y a su vez de reivindicación en el marco de jerarquías coloniales” (Muenala Vega 2016, 47).

Entonces, si como sostiene Muenala Vega (2016, 47), la diferencia e identificación étnica hace que los *pueblos originarios* ocupen un espacio de subordinación, pero también de reivindicación, en medio de relaciones coloniales de poder; podemos decir, entonces, que la categoría “*cine indígena*” marca la subordinación de estas prácticas audiovisuales a relaciones coloniales de poder, y simultáneamente, marca también la lucha por subvertir dichas relaciones o, en palabras de Zamorano, “*intervenir en la realidad*” para transformarla (Zamorano Villarreal 2009, 263). Autorrepresentación, a fin de cuentas, pero entendida no como la idea pasiva de representar lo existente que critica Zamorano (2009, 263), lo cual sería una representación en un sentido mimético; sino en el sentido de “*hablar por*”, es decir, representar en un sentido político (Nahmad Rodríguez 2009, 22). La autorrepresentación sería, entonces, la recuperación de la “*soberanía visual*” por parte de los sujetos para “*hablar*

¹² No confundir a Yauri Muenala Vega con Alberto Muenala. Yauri Muenala es artista, comunicador audiovisual, investigador, docente y sobrino de Alberto Muenala.

por” sí mismos que, en el caso del *cine indígena*, se da cuando los *pueblos originarios* pasan de ser “objetos etnográficos a cineastas indígenas” (Cyr 2002: 2, como se citó en Muenala Vega 2016, 17).

La idea de la representación política nos lleva a otra de las discusiones frecuentes en torno al *cine indígena*: el indigenismo. El indigenismo fue una práctica y un discurso fundamental en el proceso histórico latinoamericano, pues orientó las políticas de Estado para la población indígena como una manera de administrar la diferencia cultural (C. León 2010, 42–43).

“El colonialismo y, posteriormente, los indigenismos inscribieron a “lo indígena” dentro de ciertas categorías erigiéndole una pretendida identidad unívoca y normaron las relaciones que se establecieron con los grupos originarios, traducándose, entre otras cosas, en imágenes tecnológicas. Esta corriente cultural se identificó profundamente con el pensamiento nacionalista” (Nahmad Rodríguez 2009, 27).

En el caso mexicano, Zamorano (2005) señala que el nacionalismo posrevolucionario buscó exaltar un pasado glorioso prehispánico, así como una imagen colorida y limpia de *lo indígena*; a la par que negaba su marginación y procuraba la erradicación de sus características “negativas”, tales como una supuesta ignorancia, terquedad y costumbres retrógradas (Zamorano Villarreal 2005, 26).

El indigenismo como imaginario se expresó en lo literario, pictórico y visual, mediante la tarea aparentemente igualitaria de redimir al sujeto indígena y de incorporarlo al proyecto modernizador, ante su supuesta incapacidad de defenderse frente a los poderes tradicionales (León 2010, 44-45). Así, para Andrés Guerrero, detrás de este discurso de redención indígena se esconden dos efigies de herencia colonial: la del *indio pasivo*, sin voluntad e incapaz de expresarse y defenderse; y la del *intelectual mestizo* condescendiente hacia sus inferiores, que “habla por el otro”, a través de una “imagen ventrílocua” (1994: 198, como se citó en León 2010, 45).

El cine jugó también un importante rol dentro del imaginario indigenista, puesto que si este le sirvió al hombre europeo para dominar lo desconocido e incorporar la alteridad cultural (C. León 2010, 49), en el caso del indigenismo ecuatoriano lo hizo a través de la filmación de sujetos en actitud pasiva, despolitizados y vinculados a representaciones telúricas y naturalistas (C. León 2010, 45–46).

Ahora bien, si bien podríamos decir que en el *cine indígena*, los pueblos originarios arrebatan su “*soberanía visual*” de las representaciones indigenistas, Gabriela Zamorano sostiene que no necesariamente estas autorrepresentaciones se conforman en una mirada alternativa e independiente de las representaciones nacionalistas e indigenistas, sino, que más bien, entran en diálogo con las mismas, negociando, transformando y, en ocasiones, incluso reproduciendo estereotipos (Zamorano Villarreal 2005, 26,31).

Esta idea de negociación y diálogo entre las autorrepresentaciones indígenas y las representaciones externas sobre *lo indígena*, permite cuestionar la existencia de una “*mirada indígena*” en oposición a lo occidental (Zamorano Villarreal 2005, 21–22).

Finalmente, hay dos discusiones que, aunque no son tan comunes como las anteriores, son del interés de este trabajo. Nos referimos a la “*poética de la imperfección*” y a la “*autoría colectiva*”.

La “*poética de la imperfección*” es un término acuñado por Amalia Córdova y Francisco Salazar que retoman la idea de “*cine imperfecto*” de Julio García Espinosa para aplicarla a la producción audiovisual indígena con formatos pequeños y presupuestos reducidos, priorizando los procesos comunitarios por encima de las lógicas del cine comercial (Möller González 2019). El problema que encontramos con esta noción es que responde a contextos históricos específicos, pero que, al generalizarlos, convierte a las condiciones precarias de

producción, en una suerte de característica esencial que define a la estética audiovisual indígena y que, por lo tanto, su transformación sería, no solamente difícil, sino, incluso indeseable, pese a que diversos casos apuntan a que estas condiciones de producción son, efectivamente, susceptibles de transformarse.

Respecto a la “*autoría colectiva*”, para Gumucio Dagron el cine comunitario obedece a una lógica colectiva y, por lo tanto, es diferente al cine de expresión artística en el que predomina la figura del director, así, por ejemplo, en la CAIB en Bolivia no se habla de directores, sino de responsables, quienes son parte de la comunidad y se deben a ella (Gumucio Dagron 2014, 52-53). Córdova señala que en los procesos colectivos de comunicación indígena, las comunidades se ven obligadas a estar alertas del sostenimiento de estos procesos, así como de los atropellos a sus derechos, lo que dificulta, aunque no imposibilita, el surgimiento de propuestas personales de cine de autor (Córdova 2011, 83).

Para Alejandro Santillán “el cine comunitario, no anula al autor, lo que hace es que el autor, en otras palabras, no se sienta un individuo, sino que se sienta el representante de la comunidad” (Entrevista realizada a Alejandro Santillán, instructor audiovisual, Comunidad de Sarayacu, por Pocho Álvarez, Quito, noviembre de 2011, como se citó en Álvarez W. 2014, 347).

Por otra parte, Alberto Muenala señala que:

“No podemos encajonarnos en lo comunitario porque una ficción, por ejemplo, es creada por un autor. En los talleres hemos creado un laboratorio que se llama Laboratorio Runa Cinema, en este momento hay tres o cuatro guiones de largometrajes que ya están elaborando algunos jóvenes y es su propuesta. Colectivamente vamos apoyando y aportando a estos guiones, pero de alguna manera es una persona la que está proponiendo esto. El trabajo es colectivo, pero hay que valorizar al creador, es importante que se le dé un reconocimiento. No siempre el trabajo es comunitario, aunque sí colectivo” (Muenala 2014, 3, como se citó en C. León 2016b, 35).

Por lo tanto, consideramos que en este punto también debemos tener cuidado de no generalizar experiencias históricas específicas, como la de la CAIB en Bolivia, pues corremos el riesgo de uniformar obras que, aunque responden a luchas colectivas, no necesariamente parten de lógicas de producción comunitaria, lo cual dificulta, además, el acercamiento desde el análisis cinematográfico al audiovisual indígena, pues se tiende a priorizar el estudio de los procesos comunitarios por encima de las propuestas estéticas.

Por ello, como acercamiento a la obra de Muenala, hemos utilizado el concepto de “*artista obedencial*” (Dussel 2018, 31) en el que ahondaremos más adelante.

2. CONTEXTO ECUATORIANO

Este apartado tiene como fin ayudar al lector a ubicar al *cine indígena*, en general, y al cine de Alberto Muenala, en específico, dentro del contexto ecuatoriano.

En el año 2001, Jorge Luis Serrano, en su libro “*El nacimiento de una noción, Apuntes sobre el cine ecuatoriano*” mencionaba a Wilma Granda Noboa como la única investigadora a la que le debemos datos sobre el cine del Ecuador (Serrano 2001, 29). Nueve años después, Cristian León, se quejaba del poco tiempo y recursos que se destinan a la investigación sobre cine ecuatoriano, y también destacaba los esfuerzos de Wilma Granda y la Cinemateca Nacional como los únicos que se habían preocupado por construir una historia del cine ecuatoriano (C. León 2010, 65–66).

No es el interés de nuestro trabajo subsanar dicho vacío, tarea necesaria, pero titánica y que no estamos en condiciones de emprender; ni tampoco es nuestro objetivo hacer una revisión bibliográfica que actualice al lector a la producción académica de las investigaciones sobre cine ecuatoriano de la última década. Simplemente queremos resaltar que la poca investigación sobre nuestra cinematografía nacional, al menos hasta hace diez años, es probablemente lo que mejor explica que la trayectoria de Alberto Muenala haya pasado prácticamente desapercibida para una gran mayoría de investigadores ecuatorianos y latinoamericanos. En la entrevista que le hicimos, Muenala nos decía que:

“Yo creo que a partir de lo que escribe Cristian León recién como que toman conciencia de que existo [*se ríe*]. Algo así creo que es, desconocen o no quiere ver o investigar que desde 1988 he ganado premios internacionales, reconocimientos y ha participado en importantes festivales de cine internacional y hasta tengo el honor de ser quizá el primer cineasta ecuatoriano de exhibir en el MOMA (museo de Arte moderno) NY, una retrospectiva de mis obras En nuestro país yo he estado haciendo cine y formando

nuevos cuadros de comunicadores, pero en mi caso voy pagando la invisibilización de este sistema neocolonial” (Entrevista a Alberto Muenala)¹³.

Si bien las relaciones de los *pueblos originarios* con los estados nacionales, han sido y son tirantes, vemos la necesidad de ubicar al cine de Muenala en el contexto nacional debido a que ha sido en este contexto específico en el que ha tenido que negociar y disputar en pro de su quehacer cinematográfico. Además, el propio Muenala señala que hace un cine intercultural, desde una propuesta y visión de un *cine kichwa* ecuatoriano (Entrevista a Alberto Muenala). Es decir que, si bien Muenala es muy claro en reconocer su pertenencia al pueblo *kichwa*, también se reconoce como cineasta ecuatoriano y latinoamericano, sin ver en ello un problema. No sucede lo mismo con la categoría de “*cine indígena*” con la cual no se identifica y se posiciona abiertamente en contra de ella.

“Cuando hablan de cine indígena en este continente, hablan de blancos o mestizos o indigenistas, que han sido los pioneros o han ingresado en territorios indígenas a (transferir medios) o trabajar documentales y a través de ellos se conoce el cine indígena en varios países latinoamericanos” (Entrevista a Alberto Muenala).

2.1. Brevísimos planos de ubicación del cine indígena en el contexto ecuatoriano

Para Wilma Granda la historia del cine ecuatoriano se define “en el carácter intermitente de nuestra cinematografía, en sus destellos cuantitativos y cualitativos, y en sus largos silencios” (Granda 2007:16, como se citó en León 2010, 76). Para José Luis Serrano el cine ecuatoriano nace recién a mediados de los años setenta y todo el cine anterior a dicha época, corresponde a su formación, a una “*prehistoria cinematográfica*” (Serrano 2001, 23), puesto que son cintas que no entrarían en aquel cine que “se entiende como espacio de creación y recreación de las imágenes que una cultura absorbe y asimila” (Serrano 2001, 23–24). Si atendemos a

¹³ Para leer una transcripción de la entrevista completa, ver *Anexo 6*.

esta idea de “*prehistoria cinematográfica*” de Serrano, tendríamos que considerar a esas películas de los primeros ochenta años del cine ecuatoriano como una suerte de fantasmas. Esto considerando que, para García Barrientos, “la escritura es una manera de fijar el lenguaje” (García Barrientos 2010, 17), por lo cual, el cine, al fijarse en un soporte reproducible, es una “escritura del movimiento” (García Barrientos 2010, 18). Si la prehistoria se refiere a aquel momento de la historia humana anterior a los primeros sistemas de escritura, entonces, para Serrano las películas de los primeros ochenta años del cine ecuatoriano no son una escritura ni un soporte de memoria, sino, una “ilusión de la fundación definitiva del cine entre nosotros” (Serrano 2001, 22). Podríamos decir, emulando a Fernando Miele en *Prometeo Deportado* (Miele 2010), que “los primeros ochenta años de cine ecuatoriano no existen, pero duelen”¹⁴.

Revisaremos a continuación aquellos sucesos y producciones de la fantasmagórica historia del cine ecuatoriano, que nos ayudan a poner en contexto el surgimiento del cine de los *Pueblos y Nacionalidades del Ecuador*. Para ello, hacemos uso de la “*Breve historia del cine ecuatoriano*” de Cristian León (2010, 65–75), debido a su capacidad de síntesis y a sus cualidades narrativas que otorgan sentido histórico a una serie de producciones difíciles de hilar. Hemos dividido la crónica de León en cinco momentos que consideramos periodizan y ayudan a crear un panorama general de dicha historia. En vista de que atendemos a lo general, evitaremos, en lo posible, dar detalles y nombrar casos específicos, con el riesgo, quizás, de crear una ilusión de continuidad y evolución muchas veces inexistentes.

1) Primeras proyecciones y salas de cine (1901-1919): las primeras imágenes

¹⁴ La frase original dicha por uno de los personajes de la cinta interpretado por Peki Andino, dice: “el Ecuador no existe, pero duele” (Miele 2010).

cinematográficas se exhiben en Guayaquil en 1901 y en 1903 en Quito. En 1906 se realizan los primeros registros fílmicos en Ecuador en manos extranjeras. En los siguientes años, se establecen los primeros negocios de exhibición, se funda la primera distribuidora y productora ecuatoriana y se construyen nuevas salas..

- 2) **Pequeña edad de oro (1920-1929):** Wilma Granda ha llamado a esta etapa “una pequeña edad de oro” con el estreno de más de 50 filmes con los que se perfeccionan los noticieros, aparecen los primeros largometrajes de ficción y surge el género documental. Resaltan una serie de registros de sujetos indígenas, momento al cual León (2010) denomina “cine de los pioneros” (1927 a 1935). Estas cintas son de tres tipos: documental, aficionado y noticiario, y combinan el registro etnográfico con la observación simple, a través de planos mayoritariamente fijos y generales que expresan más un deseo del otro que una objetividad documental (C. León 2010, 78).
- 3) **Cineastas extranjeros y cine sonoro (1930 – 1970):** en esta larga etapa se hacen las primeras producciones sonoras del país y se producen los primeros documentales realizados por un ecuatoriano sobre dos pueblos indígenas: *Los Salasacas* y *los Colorados* (Demetrio Aguilera Malta). En el documental indigenista, esta etapa se caracteriza por el predominio de producciones extranjeras. En estas cintas la imagen de indígena se articula alrededor del concepto de desarrollo y la instancia de enunciación genera un efecto ventrilocuo (C. León 2010, 142), lo cual en unos casos anula todo conflicto (C. León 2010, 125) y, en otros casos, incorpora testimonios indígenas que, pese a parecer ensayados o leídos, subsiste en ellos la huella de un sujeto subalterno con sus propias experiencias, posturas y demandas (C. León 2010, 140).
- 4) **La generación de los setenta (1971 – 1989):** en esta etapa se producen documentales de

propaganda nacionalista¹⁵ y, más adelante, retratan la riqueza geográfica, natural y cultural del Ecuador, lo que desemboca en un *boom* de la temática indígena. Esta generación está fuertemente influenciada por el cine militante. En 1977, se crea la *Asociación de Cineastas del Ecuador* (ASOCINE) y en 1982 se funda la *Cinemateca Nacional*, además, la *Casa de la Cultura Ecuatoriana*, el *Banco Central* y la *Unión Nacional de Periodistas* (UNP), producen, financian y exhiben de cine ecuatoriano. Aunque en esta época predomina el cine documental, también se producen filmes de ficción, sobre todo cortometrajes¹⁶. Al final de esta etapa, Alberto Muenala regresa de México de sus estudios en el *Centro Universitario de Estudios Cinematográficos* (CUEC) de la UNAM y realiza su primera producción en suelo nacional: *Yapallag* (A. Muenala 1987).

En esta etapa se da una importante producción de documental indigenista que León ha enmarcado bajo el rótulo de “*Cine social nacionalista*” (C. León 2010, 79)¹⁷. En estas cintas el indígena se representa como una víctima del poder económico que necesita asistencia del Estado, lo que refuerza el “mito de la raza vencida” y la ideología del “blanqueamiento” para transformar al indígena en ciudadano e integrarlo a la economía nacional (León 2010, 146-147). Sin embargo, en estas cintas se producen fisuras, interrupciones e imprevistos, a través de los cuales se hacen visibles las interpelaciones del sujeto indígena por fuera del discurso del Estado-nación; se da, pues, una heteroglosia cultural en medio de un relato indigenista que intenta mitigarla (C. León 2010, 196).

León encuentra cinco tendencias temáticas en estas cintas: 1. El mito ancestral, es decir, un

¹⁵ De 1972 a 1976, el Ecuador es gobernado por la dictadura del General Guillermo Rodríguez Lara (apodado “Bombita”), y de 1976 a 1979, por un Consejo Supremo de Gobierno, es decir una junta o triunvirato militar.

¹⁶ Solamente se contabilizan cinco largometrajes de ficción en esta etapa.

¹⁷ Luzuriaga hace notar que, “de manera paradójica, el máximo exponente de aquel breve indigenismo del cine es un descendiente kichwa, Gustavo Guayasamín” (Luzuriaga 2021, 9).

relato mítico sobre el esplendor del pasado indígena como fundamento de la nación, en el cual el indígena es visto como una suerte de fetiche arqueológico, arraigado a la tierra y a la naturaleza, lo cual reactualiza el discurso telúrico del indigenismo de inicios del siglo XX (C. León 2010, 151–55). 2. Una exaltación del trabajo comunitario indígena articulado al discurso del desarrollo, en el cual el indígena pone la fuerza bruta y el Estado otorga la conducción y tutela (C. León 2010, 157–58). 3. La migración del campo a la ciudad, la aculturización y las tensiones interétnicas entre mestizos e indígenas (C. León 2010, 174). 4. Las formas de subsistencia indígenas en medio de la extrema pobreza, en la cual se representa a un indígena excluido, que lucha contra la naturaleza, sin capacidad de agencia política y que necesita del intelectual mestizo para traducir sus demandas (C. León 2010, 186). 5. La preservación de los recursos naturales, con lo cual el rol indígena de fetiche arqueológico u obstáculo al desarrollo, pasa al de “custodios de la biodiversidad” (C. León 2010, 194).

5) Las generaciones de los noventa y del nuevo milenio (1990 – 2010): en los noventa surge una generación de cineastas que se alejan del realismo social y lo nacional, con una preocupación común por la crisis de la identidad individual y colectiva. Esta generación le abrió las puertas a la del nuevo milenio que vio mejorar sus condiciones debido a la digitalización, la llegada de las multisalas, el surgimiento festivales y salas alternativas, y la *Ley de Fomento del Cine Nacional* de 2006 que crea fondos de fomento al cine y el *Consejo Nacional de Cinematografía* (CNCINE)¹⁸. Si en la etapa anterior predominaba el cine documental, en esta, predomina la ficción, aunque el documental toca temáticas inéditas.

La mayor parte de la obra de Muenala se da en esta etapa, es decir, que es aquí cuando surge el audiovisual de los Pueblos y Nacionalidades del Ecuador, tanto de la mano de Muenala,

¹⁸ Institución que funcionó de 2006 a 2016 hasta la aprobación de la *Ley Orgánica de Cultura*.

como de la CONAIE y otros actores que revisaremos más adelante.

En cuanto el documental indigenista, en los años noventa hay una disminución del mismo debido a la suspensión de estímulos estatales y la distancia con el público por el exceso de contenido ideológico (Romero 2010, 202). Entre el año 2000 y el 2008, gracias a la mejora de las condiciones de producción, hay un incremento en la producción de cine documental, siendo el 37% es sobre temática indígena (Romero 2010, 203). Romero encuentra varias rupturas y continuidades en estas cintas respecto al indigenismo de la etapa anterior.

Las continuidades que encuentra Romero (2010, 204–205) son: 1. Esencialización: el sujeto indígena es representado con estereotipos, como algo estático donde predomina la figura del “buen salvaje”. 2. Contaminación occidental: visión dicotómica del bien (indígena) y el mal (corrupción de Occidente). 3. Indígenas como “ecologistas natos” con una relación natural con la tierra. 4. Lo indígena asociado a tradiciones, rituales, prácticas culturales, etc. Hay una invisibilización de temas de género, sexualidad, racismo y tensiones internas. 5. Predominio del uso de voces oficiales de expertos.

En cuanto a las rupturas, Romero (2010, 205–207) señala las siguientes: 1. Autorrepresentación del movimiento indígena mediante el cine documental. 2. El tema del territorio desde la reivindicación de los derechos e identidades de los pueblos indígenas. 3. La lucha contra la explotación de su territorio que convierte a los indígenas en agentes políticos. 4. El racismo como temática. 5. Indígenas como sujetos políticos y no sólo como objetos de la tutela estatal. 6. Mayor interacción entre el realizador y el otro.

2.2. Cine de los Pueblos y Nacionalidades del Ecuador

La denominación de *Pueblos y Nacionalidades* es reivindicada por Muenala, pues es un concepto histórico que parte del autorreconocimiento del movimiento indígena del Ecuador en los años ochenta, en rechazo del término “*indio*” y a favor de la diversidad de los pueblos, lo cual pone en duda la idea del *Estado-nación* monocultural (Muenala Pineda 2018, 14-15). Muenala (2018) utiliza esta denominación para referirse a la generalidad del cine de los *Pueblos y Nacionalidades* (P y N) del Ecuador, y el término *cine kichwa* para referirse al audiovisual de su propia nacionalidad. Así, evita usar términos problemáticos como *video indígena* o *cine comunitario*.

“Es un tema bastante trillado, primero, el que nos pongan membretes; de pronto, era cine indígena, después es cine comunitario y así Son términos impuestos. Cuando empiezo a hacer cine no empecé haciendo cine indígena, de pronto ya me encajaron en que estoy haciendo cine indígena porque soy indígena. Entonces son definiciones que los académicos inventan para hablar de nuestra narrativa” (Entrevista a Alberto Muenala).

Para Sánchez-Parga, la historia de los *P y N del Ecuador* puede describirse en tres ciclos: el proceso de comunalización alrededor de luchas por la tierra (entre las décadas del 40 y 60), el proceso organizativo (entre los 70 y 90) y el proceso de institucionalización, cuando deciden participar de elecciones, desde los años noventa en adelante (Sánchez-Parga 2007, 16, como se citó en León Mantilla 2015, 22). En los años 60, entre el primer y segundo ciclo, hubo un florecimiento de la comunicación popular y alternativa, y un verdadero *boom* de radios comunitarias (León Mantilla 2015, 23). Entre el segundo y tercer ciclo se producen tres factores importantes para la aparición del cine de los *P y N*: 1. La adopción de la reivindicación cultural como bandera de lucha, lo cual interpela el discurso moderno de nación. 2. El trabajo asalariado, el mercado, la migración, los medios masivos de

comunicación, el régimen de lo privado, etc., que producen procesos de descomunalización que obligan al movimiento indígena a reinventarse. 3. El crecimiento de una conciencia clara de la importancia de las tecnologías audiovisuales para la educación popular y la comunicación de las bases (León Mantilla 2015, 23–24).

Así, proliferan instituciones vinculadas a la comunicación popular que abordan cuestiones étnicas y producen audiovisuales sobre los *P* y *N* (León Mantilla 2015, 24), lo cual coincide con el final de lo que León denomina el “*cine social nacionalista*” dentro del documental indigenista (C. León 2010, 79). Entonces, organizaciones de los *P* y *N*, como la CONAIE, la ECUARUNARI y la OPIP, refuerzan su comunicación e incursionan en la producción audiovisual (León Mantilla 2015, 25).

Muenala describe la época que corresponde al segundo ciclo, como una voluntad por la recuperación de la imagen, con lo cual, circulan entre las comunidades películas como *Yawar Malku* (J. Sanjinés 1969), *Lluksi kaymanta* (J. Sanjinés 1977), *Tupac Amaru* (García Hurtado 1984), *Los hieleros del Chimborazo* (Guayasamín y Guayasamín 1980), entre otras (Muenala Pineda 2018, 17). Después, a finales de la década de los ochenta, es decir, entre el segundo y el tercer ciclo, el video sirve como un importante registro de la cotidianeidad (familiar, cultura y política) de los *P* y *N*, sin embargo, no se consolida en obras audiovisuales editadas (Muenala Pineda 2018, 18). No sería, sino, en la siguiente década que las organizaciones nacionales y provinciales de los *P* y *N*, usan el video como herramienta para sus procesos de comunicación (Muenala Pineda 2018, 18). Muenala identifica algunas producciones de la CONAIE realizadas entre 1990 y el año 2000¹⁹:

¹⁹ Este listado probablemente tendrá que ampliarse en los próximos años, puesto que el 17 de agosto del año 2022, la CONAIE firmó un convenio con la *Cinemateca Nacional del Ecuador* perteneciente a la *Casa de la*

“*El levantamiento indígena del 90* (1990, 57 min.), realizado en coproducción con las organizaciones provinciales, la *Movilización por la ley agraria* (1994, 45 min.), *Allpa mama rimakun - Habla la madre tierra* (1994, 25 min.), *Entre el espíritu y los hombres, Mujer sabiduría y poder* (1998, 35 min.), *Tejiendo de arco iris los hilos de la vida* (1998, 40 min.), *Encuentros en las fiestas del sol* (1997, 35 min.), *La caída de Abdala Bucaram* (1997, 35 min.), *La caída de Jamil Mahuad* (2000, 40 min.), estas realizaciones son de producción colectiva de CONAIE a través de jóvenes comunicadores como, Rebeca Llasag, Lucila Lema, Mario Bustos, en algunos casos con el apoyo de colaboradores extranjeros como David Turner y Rainer Stokerman, y en otros casos con la realización de Alberto Muenala” (Muenala Pineda 2018, 21–22).

Eliana Champutiz señala que han existido tres momentos en el cine de los *P* y *N* del Ecuador: “«la vieja guardia», autodidactas o que aprendieron de mestizos²⁰; la segunda generación, quienes también «aprendieron haciendo» y que fueron guiados por aquellos con mayor experiencia²¹; y una tercera generación que ha tenido acceso a una educación técnica y académica²²” (Coryat y Zweig 2019, 88). Yauri Muenala propone hablar de tres generaciones para el caso de *Runacinema*, aunque, quizás esta clasificación pudiera ser extrapolada, con ciertas modificaciones de cosas demasiado específicas²³:

Cultura Ecuatoriana (CCE), para la preservación de más de 2400 bienes audiovisuales históricos, entre los cuales, muchos son registros simples con cámara fija de reuniones y otras actividades, pero también existen producciones editadas y terminadas, en colaboración con los realizadores mencionados por Muenala, pero también con realizadores mestizos como los hermanos Igor y Gustavo Guayasamín (Radio CCE 2022). El archivo cuenta con 2421 casetes (CONAIE 2022), con materiales de dos tipos: material histórico de la CONAIE desde 1985 hasta 2005, y material donado por organizaciones de los *P* y *N* de todo el mundo, lo cual, a criterio de Fernando Cerón, Presidente de la CCE, convierte a este acervo en el archivo sobre los *P* y *N* más importante del mundo (Quelal 2022). La Cinemateca ha estado desde 1991 intentando adquirir el archivo de la CONAIE, por lo cual, la firma de este convenio representa un paso enorme para la memoria histórica ecuatoriana y de los *P* y *N* (Quelal 2022). El material se está catalogando y digitalizando de manera colaborativa entre técnicos de la CCE y jóvenes de la CONAIE capacitados por la Cinemateca; los casetes serán devueltos a la organización indígena después de finalizar el proceso en aproximadamente dos años (Quelal 2022).

²⁰ Resulta problemático en el caso de Alberto Muenala quien estudió formalmente en el CUEC. Habría que preguntar a quiénes más incluye Champutiz en la “*vieja guardia*”.

²¹ Como el caso de Eriberto Gualinga, quien se formó y ganó experiencia con los talleres de Asocine, con Pocho Álvarez, con la Fundación Arig y con la propia experiencia *Corporación Rupaí* (Muenala Pineda 2018, 28).

²² El caso de la mayoría de los integrantes del *Laboratorio Runacinema* y de la CORPANP.

²³ Nos referimos a la segunda generación, cuya estabilidad gracias a su trabajo como comerciantes en el exterior, es algo muy específico de ciertos individuos del pueblo *kichwa otavalo*.

“Una primera generación que viene acompañando los procesos organizativos del movimiento indígena y promueve la creación de sus propias corporaciones y colectivos; una segunda generación que accedió a los estudios superiores después de haber logrado estabilidad económica a través del trabajo como comerciantes en el exterior, y pudo así instaurar productoras independientes; y una tercera generación más reciente, que se ha especializado o se encuentra profesionalizándose en áreas específicas de producción audiovisual, acogidos a becas para grupos históricamente excluidos y a asistencias financieras que otorgan las instituciones privadas²⁴” (Muenala Vega 2016, 75–76).

Para Eliana Champutiz de ACAPANA, el cine de los *P* y *N*, inicia en el año 1989 y 1990 con tres obras (Pazmiño 2019): *Yapallag* (A. Muenala 1987) de Alberto Muenala con la *Corporación Rupai*; *Sawari* (Calle, Coro, y Chimbolema 1989), medimetroaje codirigido por la mestiza María Augusta Calle, junto con Francisco Coro y Cayetano Chimbolema de la *Comunidad Balda-Lupaxi* de la Provincia de Chimborazo; y *Muyushina* (Calle 1990)²⁵, también dirigido por María Augusta Calle, con la producción de Francisco Coro y la participación de la *Comunidad Balda-Lupaxi*.

Sin embargo, la *Corporación Rupai* surge dos años antes, es decir, en 1987 (Muenala Pineda 2018, 24), lo cual nos parece que marca mejor el nacimiento de este cine, sobre todo si atendemos a la autonomía y a la “soberanía visual” (Cuevas Martínez 2019, 118) como características del audiovisual de los *P* y *N* del Ecuador que marcan una clara ruptura con el cine indigenista. Además, Muenala sostiene que *Yapallag* es en realidad de 1987 y no de 1989²⁶.

²⁴ Se refiere sobre todo al *Instituto Tecnológico Superior de Cine y Actuación* (Incine) y al *Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas* (Cocoa) de la *Universidad San Francisco de Quito* (USFQ), la universidad más cara del Ecuador; ambas instituciones privadas otorgan becas y asistencias financieras (beca y crédito) (Muenala Vega 2016, 70; USFQ s/f).

²⁵ ACAPANA coloca como fecha a 1989, sin embargo, en los créditos finales se lee “Quito, Junio 1990” (Calle 1990).

²⁶ En su tesis Muenala da dos fechas: primero 1988 y luego, 1987 (Muenala Pineda 2018, 26). En la página de la Cinemateca y en los créditos finales de la cinta se lee “Quito, Ecuador, 1989”. Sin embargo, decidimos respetar el año de 1987, pues fue el año que Muenala nos dio durante la entrevista y, ante nuestra duda, nos lo corroboró mediante una comunicación personal del 27 de marzo de 2023.

A la par del trabajo audiovisual de la CONAIE en los años 90, la *Corporación Rupaí* coproduce diferentes trabajos con otras organizaciones de los *P* y *N* del país como la *Federación Indígena y Campesina de Imbabura* (FICI), la *Organización de Pueblos Indígenas de Pastaza* (OPIP) (Muenala Pineda 2018, 25). Suman seis las obras producidas y coproducidas por la *Corporación Rupaí* entre 1987²⁷ y 1995, todas dirigidas por Alberto Muenala (2018, 26). Vale resaltar la película *Allpamanta, Kawsaymanta, Katarishun / Por la tierra, por la vida, levantémonos* (A. Muenala 1992) en coproducción con la OPIP, que documenta la marcha de 40 días hacia Quito de los *P* y *N* de la Provincia de Pastaza, en la Amazonía ecuatoriana, para defender y recuperar su territorio concesionado a las petroleras desde los años 80. Muenala en esta época imparte, además, talleres con Marta Rodríguez e Iván Sanjinés en 1992 en Popayán, Colombia (León Mantilla 2015, 27), y en 1996 en Bolivia²⁸ (León Mantilla 2015, 29).

Otro hecho relevante de la década de los noventa es la realización del *I Festival de Cine y Video de las Primeras Naciones de Abya Yala* o *Festival de La Serpiente* de 1994, el mismo que fue organizado por la CONAIE con Alberto Muenala como director. La decisión de realizar este festival se da luego de una serie de tensiones al interior de CLACPI. Como mencionamos anteriormente, este festival se diferencia de los primeros festivales de CLACPI por cuanto: rechaza la denominación de “festival indígena”, articula una organización colectiva, llega a 43 comunidades del Ecuador, y hace encuentros y mesas de debate sobre los derechos de comunicación y producción audiovisual de los *P* y *N* (Muenala Pineda 2018,

²⁷ Recordemos que Muenala sostiene que *Yapallag* es de 1987 (Comunicación personal con Alberto Muenala del 27 de marzo de 2023).

²⁸ Muenala, después de 1996, siguió impartiendo talleres en diferentes lugares de Bolivia durante aproximadamente tres años más, sin embargo, no recuerda Muenala la cantidad exacta de tiempo y CEFREC no respondió nuestros correos (Comunicación personal con Alberto Muenala del 27 de marzo de 2023).

22–23). El festival se realiza en cuatro ediciones en total (1994, 1996, 1999 y 2001), aunque Muenala sólo dirige la primera.

Después de esta primera década de existencia y de una vasta producción audiovisual, la nueva dirigencia de la CONAIE deja de tener como prioridad la producción audiovisual (Muenala Pineda 2018, 18). Sin embargo, en los últimos años, ha creado importantes redes de comunicación en sus respectivos territorios (Muenala Pineda 2018, 19) y actualmente, los canales oficiales de la CONAIE tienen una robusta presencia en redes sociales²⁹.

En el año 2000 la realizadora, comunicadora social y activista *puruhuá*, Sami Ayriwa Pilco³⁰, después de estudiar guionismo con una beca durante de dos años en la *Universidad de Bergen* en Noruega, estrena el documental *Allpamanta* (2000), sobre la lucha por la vivienda digna en el *cerro del Itchimbía* en Quito, y gana en Francia el Primer Premio en el *Concurso Europeo Universitario* (La Caja de Pandora 2014; “Sous-titrage | u m a f i l m s” s/f). Sami Pilco ha dirigido, además, *El derecho a la educación* (2002) *La revolución inconclusa* (2003) *Ritual a la tierra* (s/f) y el programa para la televisión pública ecuatoriana, *Ñukanchik Muskuy – Nuestros Sueños* (La Caja de Pandora 2014; “Página web de Sami Pilco” s/f; Gómez Semanate 2014, 47; Defensoría Pública Ecuador 2016).

En el año 2002, nace la *Selva Producciones* como departamento de producción de la comunidad de *Sarayacu* en Pastaza, con Eriberto Gualinga como encargado del área (Muenala Pineda 2018, 27). *Sarayacu* fue fundamental en la Gran Marcha de la OPIP del 92,

²⁹ CONAIE *Comunicación*, de la dirigencia de la CONAIE, data de 2014 (Champutiz, Comunicación personal del 27 de octubre de 2022).

³⁰ Fuera de *Allpamanta*, resulta muy difícil encontrar información sobre otros trabajos de Sami Pilco, peor aún visualizarlos. Probablemente esto se deba a que ha desarrollado su carrera, sobre todo en labores de comunicación social para tv y muy poco en otro tipo de producciones audiovisuales. Es una tarea pendiente de los estudios sobre *P y N del Ecuador*, levantar más información sobre la trayectoria de Pilco, francamente, eclipsada por otros realizadores contemporáneos a ella, como Muenala y Gualinga.

pues fueron los primeros que organizaron las luchas de resistencia (Álvarez W. 2014, 363). La hermana de Eriberto, Patricia Gualinga, importante lideresa *sarayaku* (Montaño 2022), figura dentro de los créditos de la película de Muenala sobre la marcha de la OPIP³¹ (A. Muenala 1992), lo cual habla de la relevancia que los *P* y *N* de Pastaza históricamente le han dado al audiovisual, por lo cual, el surgimiento de la *Selva Producciones* está enmarcado dentro de sus estrategias de resistencia.

Desde entonces, Gualinga ha realizado una amplia e importante obra, entre las que destacan: *Sachata Kishipichik Mani / Soy defensor de la selva* (Gualinga 2003), *Sacha Runa Yachay* (Gualinga 2006), *Los descendientes del Jaguar* (Gualinga 2012), *Selva Viva / Kawsak Shacha* (Gualinga 2013), *La canoa de la vida* (Gualinga 2018), *El retorno* (Gualinga 2021) (en coproducción con Reino Unido), *Helena Sarayaku Manta / Helena de Sarayaku* (Gualinga 2022) y *Allpamanda* (Gualinga y Andy 2022) (como director invitado por parte de *Tawna, Cine desde Territorio*).

En el año 2003, un grupo de jóvenes migrantes de Chimborazo crean una agrupación llamada *Sinchi Samay*³², *Arte y Cultura*, con la que hacen primero teatro y luego video con una cámara casera (Alvear y León 2009, 60). Después de dos cortometrajes³³ y de una comedia que no pudieron terminar por errores en la planeación, realizan el medimetraje “*Ch’uchipac Navidad / Navidad de Pollito*”(W. León 2004b), el cual consigue conectar con un amplio público. Después de presentarla en un teatro y vender copias en *DVD*, la película es pirateada y se transforma en un gran éxito en los circuitos de piratería (Alvear y León 2009, 59–61). William León, migrante de nacionalidad *puruwá*, es el realizador de todos los trabajos y ha

³¹ Asistencia de cámara y sonido.

³² “Espíritu fuerte” o “espíritu rebelde (Alvear y León 2009, 60).

³³ *Nostalgia de María* (W. León 2004c) y *Antun Aya* (W. León 2004a).

fundado una serie de empresas con las que coproduce junto con *Sinchi Samay* (Luzuriaga 2021, 12–13). Al respecto, León nos explica que en todas sus producciones están presentes tres marcas: Sinchi Samay, agrupación de donde se desprende la mayor parte de actores de sus películas, Mayar Records (antes Inka's Records) productora musical y sonora que hace canciones y video musicales, y Leoklan Entertainment, marca madre que se enfoca en contenidos de entretenimiento y que engloba a las demás marcas (Comunicación Personal con William León del 23 de mayo de 2023). León define dos etapas en su filmografía: una primera etapa empírica y entusiasta, comprendida entre 2004 y 2010; y una segunda etapa, de 2011 en adelante, donde se conforman como marca profesional y trabajan con profesionales y técnicos cinematográficos (Comunicación Personal con William León del 23 de mayo de 2023).

Otros trabajos de León son: *Navidad de pollito 2* (W. León 2007), *Llakilla Kushikuy* (W. León 2011), *Ishkay Ñan* (W. León 2013a), *Pillallaw* (W. León 2013b), *Navidad de Pollito 3* (W. León 2018a), *Mama Samay* (W. León 2018b), *Sinchi Kay* (W. León 2019), *Mapa Unkuy* (W. León 2022), *Iñay Ñan* (en desarrollo) (W. León 2023a) y *Karaju* (en desarrollo) (W. León 2023b). William León, llamado el *Spielberg Puruwá* (El Comercio 2014), expresaba en una entrevista de 2009 su admiración por *Bollywood*, debido a su inmenso tamaño y su capacidad de hacer cine sin perder su esencia cultural; León expresaba así su deseo de vivir lo suficiente para ver algún día una industria similar en Ecuador (Alvear y León 2009, 63).

Alberto Muenala produce en 1999 dos documentales en Guatemala con la Dirección de *Educación Bilingüe y la Sociedad Alemana de Cooperación Internacional* (GTZ) (Entrevista y comunicación personal del 27 de marzo de 2023 con Alberto Muenala). Después, reside en

México, entre 2000 y 2008, donde realiza talleres de formación con el CDI³⁴ en Michoacán, Oaxaca, Sonora y Yucatán en los *Centros de Video Indígena* (León Mantilla 2015, 29) (Entrevista a Alberto Muenala). En este mismo período dicta una materia en la escuela de cine de *San Antonio de los Baños de Cuba*, aunque, a diferencia de sus talleres, en dicha clase no producen cortometrajes (León Mantilla 2015, 29) (Comunicación personal con Alberto Muenala del 27 de marzo de 2023).

Entre 2006 y 2008, Muenala funge como coordinador de CLACPI, siendo el segundo coordinador indígena de la historia de esta institución. El paso por la coordinación le permitió, a su regreso a Ecuador, realizar el proyecto “*El universo audiovisual de los Pueblos Indígenas*”, organizado por la *Corporación Rumpai* con apoyo de CLACPI, que consistió en una serie de talleres de capacitación en distintos roles cinematográficos a veinte jóvenes de distintos pueblos y nacionalidades (Muenala Vega 2016, 65). Este fue el primero de una serie de talleres que se realizaron hasta el año 2013 (Veintimilla 2015b). De esta manera, Rumpai incrementa significativamente su número de producciones, sumando trece las cintas realizadas entre el año 2008 y el 2013, en las que colaboran diversos directores con diferente nivel de experiencia, entre los que figuran Patricia Yallico, Rocío Gómez Semanate, Mónica Visarrea, Blanca Alba, Narsizo Conejo, Humberto Morales, Segundo Fuérez, Diego Cabascango y la hija de Alberto Muenala, Frida Muenala (Muenala Pineda 2018, 26–27). La

³⁴ La Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), fue una institución creada en 2003 durante el Gobierno de Vicente Fox y que reemplazó al antiguo Instituto Nacional Indigenista (INI). El CDI funcionó hasta el año 2018 cuando, durante el Gobierno de Andrés Manuel López Obrador, fue reemplazado por el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI).

mayoría de estos realizadores continúa activa por fuera de *Rupai* en diferentes roles, aunque resaltan³⁵ las carreras de Patricia Yallico³⁶, Segundo Fuérez³⁷ y Frida Muenala³⁸.

En 2007, nace *Kinde Producciones* en el sector de *Cotacollao* en Quito, de la mano de jóvenes de entre 20 y 30 años, y realizan un importante trabajo para la recuperación de la cultura y autoidentificación del pueblo *Kitu Kara*, que al encontrarse en una zona urbana ha vivido un acelerado proceso de pérdida de identidad (Muenala Pineda 2018, 33–34). Algunos trabajos de *Kinde Producciones* son: *Mi pilche de chicha* (Gómez 2011), *Somos Kitukaras* (Gómez 2011) y *Flauteros* (Gómez 2014) (Gómez 2015, como fue citada en Muenala Pineda 2018, 38). No hemos encontrado más información sobre *Kinde Producciones*, sin embargo, una de sus fundadoras, Rocío Gómez, continúa activa en la CORPANP y en ACAPANA.

A partir de 2008, el CNCINE incorpora a sus fondos concursables la categoría de “*Producción audiovisual comunitaria*” para repartir 70,000 dólares entre 4 propuestas

³⁵ Diego Cabascango y Humberto Morales suelen ser muy nombrados en investigaciones sobre el cine de los *P y N*, sin embargo, nos ha resultado muy difícil encontrar información actualizada sobre ellos. Las obras que han realizado y que se suelen citar, tienen ya varios años. Al no ser el fin de este trabajo una investigación exhaustiva sobre el cine de los *P y N*, no los hemos intentado contactar para conocer su trabajo actual. Hasta donde sabemos, Diego Cabascango ha realizado: *Vivir con el alcohol* (2010), *Apaylla* (2011a), el cortometraje experimental, *Nuestro Interior Raymitico* (2011b), *Segundo* (2015) y ha colaborado en varios trabajos con *APAK TV*. Por otra parte, Humberto Morales ha realizado: *Cuando te vuelva a ver* (2008a), *Milonga de luna* (2008b), *El arpa y la guitarra* (2009), *Freska Juventud* (2011a), *Yachak* (2011b) y *Aya Tushuy, Documental Comunidad La Calera* (Maldonado y Morales 2019) (Gómez Semanate 2014, 53, 56).

³⁶ Patricia Yallico, del pueblo *waranka*, tiene un primer cortometraje realizado durante los talleres de *Rupai*, *Paktara* (2009), y varios cortometrajes durante su paso por la escuela INCINE: *Jaylli* (2013a) y *Munay* (2013b), *Paktara* (2014) y *El rumor del ocaso* (2015). Además, ha realizado un cortometraje experimental en Argentina, *Ñukanchikpa – De nosotras* (2016), y *Trenzando vida* (2017) (ACAPANA 2019; Yallico s/f). Actualmente, prepara con ACAPANA un largometraje sobre Dolores Cacuango llamado *Dolores* (ACAPANA 2021).

³⁷ Segundo Fuérez, *kichwa otavalo*, ha participado en la realización, sonido, montaje, fotografía, etc. de más de 50 trabajos audiovisuales, entre cortometrajes, medimetrajes, videoclips, animaciones, etc. (Fuérez s/f). Tiene un destacado trabajo como animador con el estudio *RUNAnimation* (Fuérez s/f). Actualmente, prepara su primer largometraje de ficción como realizador, llamado *Puka Urpi* (Fuérez s/f).

³⁸ Frida Muenala, *kichwa-zapoteca*, ha realizado su carrera tanto con *Rupai*, como en proyectos externos. Como realizadora, resaltan sus cortometrajes *Ella* (2011), *Warmi Luna Sol* (2016) y el medimetraje documental *Warmi Pachakutik – Tiempo de mujeres* (2020) (ACAPANA 2019). Es, además, parte de *Tawna, Cine desde Territorio*, con quienes fungió como productora de campo de *Allpamanda* (Gualinga y Andy 2022).

destinadas a “comunidades étnicas, afroecuatorianos, desplazados y grupos vulnerables” (Álvarez W. 2014, 356). Las diferencias de los montos asignados entre esta categoría y otras, recibió innumerables críticas de Muenala y otros productores de los *P* y *N*. Al respecto, Muenala, sostiene:

“Lo comunitario en este momento es para que apliquen los proyectos de bajo presupuesto en donde tratan de inmiscuir a los proyectos de los pueblos indígenas. Creo, que quien quiera hacer una producción buena, necesita una x cantidad para poder solventar los gastos de producción, gastos del equipo técnico, independientemente de si sea ficción o documental. Hubo un tiempo en que los proyectos *kichwas* tenían que entrar en la convocatoria del cine comunitario. Y yo creo que no va por ahí. O sea, nosotros estamos haciendo cine ecuatoriano, cine latinoamericano, cine intercultural que requiere el mismo presupuesto que cualquier proyecto de cine contemporáneo” (Entrevista a Alberto Muenala).

La *Corporación de Productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos* (CORPANP) nace en el año 2008 después de un proceso de talleres de 6 meses (Champutiz 2013, 122). En 2008, produce la serie de 24 documentales denominada *Kikinyari* y la serie de 10 capítulos *Ecuador Ancestral* que fue producida hasta el año 2016 (“Eliana Champutiz - Mapa IberCultura Viva” s/f). La CORPANP trabaja aparte de la CONAIE, pero organizativamente son CONAIE (Champutiz, Comunicación personal del 27 de octubre de 2022). Es miembro activo de CLACPI y ha venido trabajando con dicha institución de manera personal incluso desde antes de ser CORPANP (Champutiz 2013, 128; CLACPI s/f). Para la CORPANP lo más importante es el trabajo organizativo de base y el video es tan sólo un resultado de dichos esfuerzos (Champutiz 2013, 125). Dentro de la CORPANP, trabajan varias mujeres productoras y realizadoras como Eliana Champutiz, Rocío Gómez, Kuyllur Saywa Escola Chachalo y Patricia Yallico.

En 2009, después de una experiencia de dos años de producir un programa de televisión para el canal de tv de la *Universidad Técnica del Norte*, Samia Maldonado y otros productores, crean la *Asociación de Productores Audiovisuales Kichwas* (APAK), para revitalizar y fortalecer la identidad cultural y promover la defensa de los derechos humanos y de la naturaleza (“Catálogo 2014” 2014, 138; Comunicación 2019, 177; APAK s/f). APAK tiene bajo su sello a un medio de comunicación digital comunitario y plurinacional (APAK TV) y a una productora (Productora APAK) (APAK s/f). Las producciones de APAK que más resaltan son: *Bajo Un Mismo Sol*, una suerte de programa de revista cultural creado por Maldonado que constó de 19 temporadas, de más de 20 capítulos por temporada, de 30 minutos cada uno; el documental *Mindalae* (Maldonado 2011); y *Aya Tushuy, Documental Comunidad La Calera* (Comunidad La Calera, Maldonado y Morales 2019) (APAK s/f; inter [•] actos s/f; Hypotheses 2021; “Catálogo 2014” 2014). APAK es, además, miembro fraterno de CLACPI (APAK s/f; CLACPI s/f). Son parte de APAK Samia Maldonado, Narcizo Conejo, Toqui Maldonado y Patricio Muenala (Gómez Semanate 2014, 59). Han colaborado con APAK realizadores como Humberto “Pipo” Morales (*Puka Dreams*) y Diego Cabascango.

El *Laboratorio Runacinema* nace en el año 2011, a raíz de la producción del largometraje *Killa* (A. Muenala 2017), para producir e innovar el cine *kichwa* del país (Veintimilla 2015a; Muenala Vega 2016). El Laboratorio se planteó crear sketches, parodias, videos experimentales y cápsulas para la web, y estuvo conformado por José Espinoza, Humberto Morales, Diego Cabascango, Frida Muenala, Segundo Fuérez y Patricio Cepeda (Veintimilla 2015a). Sin embargo, desaparece al poco tiempo. Al respecto, Muenala señala:

“Nos unimos varias productoras de audiovisual de Otavalo y, entonces, colaboraron desde sus colectivos en esta producción. Luego cada colectivo continuó su camino, siguen produciendo

independientemente. Era una especie de cooperativa de apoyo entre nosotros que nos unimos para hacer *Killa*. Y bueno, la idea era continuar así en largometrajes, pero pues cada uno siguió su rumbo y continúan produciendo”³⁹ (Entrevista a Alberto Muenala).

En 2013, nace el laboratorio audiovisual *Etsa-Nantu / Cámara-Shuar*, con el aval de la *Confederación de Nacionalidades Indígenas de la Amazonía Ecuatoriana* (CONFENAIE) y la producción de *Núa Films*. Su objetivo es el de visibilizar los conflictos medioambientales de la *Cordillera del Cóndor* en la Amazonía ecuatoriana causados por la minería transnacional. El laboratorio está dirigido por Domingo Ankuash, líder shuar, y Verénice Benítez, cineasta mestiza. Algunos trabajos de *Etsa-Nantu / Cámara-Shuar* son: *Aja Shuar* (Mankash y Benítez 2014), *Iwianch* (Mankash, Benítez, y Soler 2014), *Genealogía de un territorio en disputa* (Etsa-Nantu/Cámara-Shuar 2017), y *Nankits, la otra historia* (Benítez 2019).

Desde 2013, *Rupai*, *Runacinema*, *Apak*, *Ayllu Record*, *Corporación Kinde*, *CORPANP*, se autoconvocaron en coloquios, encuentros y festivales para analizar, redefinir y cuestionar la categoría de *cine comunitario* de los fondos concursables del hoy desaparecido CNCINE⁴⁰ (Muenala Vega 2016, 65). En 2014, impulsaron el “*Taller sobre políticas públicas para audiovisuales de pueblos y nacionalidades*” y el “*Primer Encuentro de Realizadores Audiovisuales y Cineastas de los Pueblos y Nacionalidades del Ecuador*”, donde acordaron la creación de una asociación de cineastas de los *P y N*, y una mesa permanente de discusión de políticas públicas (León Mantilla 2015, 30). En 2015 consiguen la apertura de una nueva categoría de fondos públicos llamada “*Realización audiovisual de los pueblos y*

³⁹ Sin embargo, la relación no está rota, pues algunos ex integrantes de *Runacinema* han sido contratados, a título personal, en la nueva película de Muenala (Entrevista a Alberto Muenala).

⁴⁰ Institución que funcionó de 2006 a 2016, cuando desaparece a raíz de la aprobación de *la Ley Orgánica de Cultura*. El CNCINE fue un parteaguas en el fomento del cine ecuatoriano.

nacionalidades”. Esta categoría, sin embargo, desaparece en el año 2018 en la *Convocatorio del Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA*⁴¹), aunque en la convocatoria de 2021 del *Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación (IFCI*⁴²) reaparece en la categoría de “*Producción de Largometraje de Pueblos y Nacionalidades*” (Izquierdo 2023).

En 2017 se estrena el falso documental *Huahua* (Espinosa 2017) que ha tenido una gran acogida en muestras y festivales nacionales e internacionales. Su director, José “Joshi” Espinosa, músico y comerciante de artesanías, ha venido trabajando en el audiovisual desde 2007 cuando entró a estudiar en el INCINE. Es fundador, además, de *Ayllu Records*, productora de videoclips, documentales y cortometrajes, y fue parte de *Runacinema* y del equipo técnico (iluminación, sincronización y primer corte) detrás de *Killa* (A. Muenala 2017) (Luzuriaga 2021, 18–19; Latino Rebels 2016; Muenala Vega 2016, 73).

En 2018 se crea la *Asociación de Creadores del Cine y Audiovisual de Pueblos y Nacionalidades (ACAPANA)*, conformada por Alberto Muenala (Consejero General), Kvrvf Nawel (Consejero de Formación), Rocío Gómez (Consejera de Gestión Económica), Patricia Yallico (Consejera de Producción) y Apuk Cango (Consejero de Difusión). También constan como fundadores: Frida Muenala, Segundo Fuérez, Marcelo Chimbolema y Verence Benítez. Tiempo después, Muenala se retira debido a discrepancias en torno a su idea de apoyar, desde la Asociación, a jóvenes para elaborar proyectos (Entrevista a Alberto Muenala). ACAPANA permanece a día de hoy bastante activa. Ha producido cortometrajes como: *Sacha Warmi* (Yallico 2019), *Uyana* (F. Muenala 2019), *Mar de Mujeres* (Nawel

⁴¹ Institución que en 2016 reemplazó al CNCINE a raíz de la aprobación de la *Ley Orgánica de Cultura*.

⁴² Fusión del ICCA con el *Instituto de Fomento a las Artes, Investigación y Creación (IFAIC)* durante el gobierno de Lenin Moreno, en el año 2020.

2019), *Warmi Kuntur* (MUYUYCINE 2021d), *Perdices Poderosas* (MUYUYCINE 2021c), *Condor Warmi* (MUYUYCINE 2021a), *Haway, un canto de vida* (MUYUYCINE 2021b); y se encuentra en la postproducción del largometraje *Dolores*, dirigido por Patricia Yallico, el cual se prevé estrenar en el primer semestre de 2023 (Aguilar Terán 2022, 47). En 2022 ACAPANA participó junto a la CONAIE, la CORPANP, APAK y ALLPACHE AUDIOVISUAL, en la organización del *14º Festival de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas de CLACPI*. Además, ha defendido la mejora de políticas públicas para el cine de *los P y N del Ecuador*, así como el derecho a la protesta y la libertad de expresión durante los levantamientos indígenas y populares de octubre de 2019 y junio de 2022. Ha realizado, además, los proyectos *MUYUYCINE*, semillero para realizadores, técnicos y productores de *los P y N*, y *Minka Audiovisual* (Cinemateca Nacional Ecuador 2022).

A inicios de este 2023, Alberto Muenala y la *Corporación Rupai* inician el rodaje de la película *Corazón de la Tierra / Allpamamapak Shunk* (“Primer día de rodaje ALLPAMAMAPAK SHUNKU” 2023) sobre el levantamiento de 1990 de *los P y N del Ecuador*. La película busca poner en el centro la humanidad de la organización, sus conflictos internos, su sentir (Entrevista a Alberto Muenala). Además, Segundo Fuérez se encuentra buscando financiamiento para su ópera prima infantil, *Puka Urpi*, Patricia Yallico se encuentra en la postproducción de su película *Dolores*, y William León se encuentra en el desarrollo de *Iñay Ñan* y *Karaju*, dos cintas en torno al levantamiento de Fernando Daquilema en el siglo XIX (Comunicación Personal con William León del 23 de mayo de 2023).

Hemos querido hacer esta crónica y ordenar datos que se hallaban dispersos en distintas publicaciones, para ayudar a contextualizar la obra de Muenala y dar cuenta del rápido

crecimiento del cine de los *P* y *N* del Ecuador. Sin embargo, este recuento está muy lejos de ser completo. Faltaría aún, por ejemplo, incluir nombres de productores menos conocidos como Rudy Masaquiza Kausari⁴³ (*Kasauri Films*), Mauricio Ushiña⁴⁴, Oliver Narváez⁴⁵, Wayra Coro⁴⁶, Marcelo Chimbolema⁴⁷ y Sayri Tupac Gualán⁴⁹ (Luzuriaga 2021, 19–20; Gómez Semanate 2014, 60; Carvajal Calero 2015, 16); actores como *Amaruk Kayshapanta*⁵⁰; youtubers como la saraguro Nancy Risol, cuyo canal⁵¹ se viralizó en 2019; o adentrarnos en la riqueza de los videoclips de los *P* y *N*, desde los más virales como “*El Conejito*” de *Los Conquistadores*⁵² o “*Torres Gemelas*”⁵³ de *Delfín Quizhpe*, así como otros audiovisuales de grupos, cantantes y géneros menos conocidos internacionalmente como *Ángel Guaraca*⁵⁴, *Mariela Condo*⁵⁵, *Los Humazapas*⁵⁶, el *Runa Rap*⁵⁷ y el *Rap Kichwa*⁵⁸. Gracias a la salud de la que goza el cine de los *P* y *N* del Ecuador, toda crónica futura quedará siempre incompleta.

⁴³ *Yachana Wasi Rurakkuna* (Masaquiza 2015) y *Salasaka* (Masaquiza 2020).

⁴⁴ <https://www.youtube.com/@mauricioushinaatiencia8503>

⁴⁵ <https://www.youtube.com/@chinoyszzonefilmz>

⁴⁶ *Nuestras vidas no están en venta* (2006).

⁴⁷ *Economía Política* (2006) y *Memoria sobre sabiduría ancestral de los Yagchas* (Chimbolema 2007).

⁴⁸ <https://www.tiktok.com/@marcelochimbolema>

⁴⁹ *Kikinyari* (Gualán 2012) y *Sapikuna* (Gualán 2013).

⁵⁰ https://www.imdb.com/name/nm3021273/?ref=ext_shr_lnk

⁵¹ <https://www.youtube.com/@NancyRisol>

⁵² <https://youtu.be/S3kqfo8DIsY>

⁵³ <https://youtu.be/NecoBo0BhEk>

⁵⁴ <https://www.youtube.com/@GUARACAZOTV>

⁵⁵ <https://www.youtube.com/@MarielaCondo>

⁵⁶ <https://www.youtube.com/@humazapasoficial1134>

⁵⁷ <https://youtube.com/playlist?list=PLznrzzFwW9HI8H3XrkH4uiV4ogpgl-qIH>

⁵⁸ <https://youtube.com/playlist?list=PLD1ThMVv4AKAhz8QwPcwZRnEcPh-nm--z>

3. ALBERTO MUENALA

En este apartado abordaremos la relación tirante de Muenala con el *cine indígena*, su labor como formador de nuevos realizadores y su filmografía, concebida como obra autoral, es decir, como un universo autosuficiente, fijo, autónomo y completo (Shiner 2013, 192 y 195).

En capítulos anteriores hemos abordado brevemente episodios de la vida de Muenala, sin embargo, para situar al lector, resumiremos brevemente algunos datos relevantes de su vida.

Muenala nace en el año de 1959 en la comunidad de *Peguche*, del cantón Otavalo, en la Provincia de Imbabura, en la Sierra Norte del Ecuador. *Peguche* es conocido por la riqueza de su producción artística y artesanal, por lo cual, Muenala desde muy joven se dedica al teatro y la danza. Posteriormente, estudia durante cinco años en México, en el *Centro Universitario de Estudios Cinematográficos* (CUEC), perteneciente a la UNAM. En 1987, a su regreso a Ecuador, funda *la Corporación de Comunicación y Educación Intercultural Bilingüe RUPAI*. En 1994 organiza con la CONAIE el *I Festival Continental de Cine y Video de las Primeras Naciones de Abya Yala – La Serpiente*. Entre 2006 y 2008 funge como Coordinador de CLACPI. Muenala ha realizado y producido audiovisuales propios y por encargo, ha teorizado sobre el cine de los *P y N*, y ha impartido talleres de formación de nuevos cineastas en diferentes países. En 2012 filma su primer largometraje de ficción, *Killa*, el cual es estrenado en 2017. Actualmente, se encuentra en la postproducción de su nuevo largometraje *Corazón de la Tierra / Allpamamapak Shunk*.

3.1. CLACPI

La relación de Muenala con la CLACPI comienza en 1987 cuando es invitado como jurado en el *II Festival Latinoamericano de Cine de los Pueblos Indígenas en Brasil* (León Mantilla

2015, 26). Posteriormente, en 1992 durante la realización del *IV Festival* en Cuzco y Lima, año que coincidía con los 500 años de la llegada de los españoles a América, se producen álgidas discusiones en torno a la nula participación indígena en el Comité del Festival, ante lo que algunos se preguntan sobre el papel de los pueblos indígenas en el festival, si estaban solamente siendo exhibidos o si se les estaba permitiendo asumir sus propias producciones y construir sus narrativas (Rodríguez 2013, 69). Frente a esto, Marta Rodríguez e Iván Sanjinés, quienes se conocen en dicho festival, plantean que es un sinsentido tener un festival de los pueblos indígenas sin participación indígena (Rodríguez 2013, 69). Sumida en peleas por la mala organización e incluso por temas monetarios, CLACPI atraviesa un quiebre y una reestructuración en la que salen muchos de sus fundadores⁵⁹ e inicia un proceso en el que termina articulándose con las luchas indígenas⁶⁰ (I. Sanjinés 2013, 40; Rodríguez 2013, 69). En medio del caos del *IV Festival*, los participantes indígenas trabajan por su cuenta y sacan una declaración sobre el derecho a la imagen de los pueblos indígenas en la que reclaman ser protagonistas del cine y exigen la devolución de las imágenes extraídas de sus comunidades (I. Sanjinés 2013, 40; Rodríguez 2013, 69). Muenala tiene una participación decisiva en estas discusiones en las que defendió la autodeterminación de la producción audiovisual indígena (León Mantilla 2015, 28).

CLACPI, entonces, decide que el siguiente festival se realizará en 1994 en Quito, bajo la dirección de Gustavo Guayasamín, aunque después la CONAIE toma la batuta y entra a la organización del mismo (Bermúdez Rothe 2013, 26). Sin embargo, al acercarse la hora del festival, pese a haber hecho la convocatoria a través de CLACPI; la CONAIE y Muenala

⁵⁹ Sanjinés, al momento de escribir el artículo, señala que de las fundadoras solamente quedan Marta Rodríguez y Beatriz Bermúdez (I. Sanjinés 2013, 40).

⁶⁰ Iván Sanjinés y el CEFREC se integran a CLACPI justamente en 1992.

como director, en alianza con un indígena hopi⁶¹, se apartan de CLACPI y crean el *I Festival de las Primeras Naciones de Abya Yala*, también conocido con el nombre del *Festival de La Serpiente* (Bermúdez Rothe 2013, 26; I. Sanjinés 2013, 44; Rodríguez 2013, 70).

“Yo he sido crítico de CLACPI desde que me invitaron al Festival de Perú (1992), en donde vi que solamente un grupo de cineastas, antropólogos, no indígenas, eran los que representaban a cada uno de los países. Entonces, analizamos como cineastas originarios la falta de representación de los pueblos originarios, lo que causó distanciamiento y división prematura. Por eso es que cuando llego a Ecuador converso con Luis Macas, que era presidente de la CONAIE, y decidimos «hacer un festival propio». El festival se llamaba «Festival de las Primeras Naciones de Abya Yala». Con este nombre empezamos a descolonizar el término indígena que CLACPI siempre maneja: «Festival de cine de los pueblos indígenas», o sea, siguen colonizados hasta con el nombre. Esto marca ya un distanciamiento con el indigenismo que estaba presente en esa época” (Entrevista a Alberto Muenala).

Iván Sanjinés y Marta Rodríguez suman su apoyo al festival y, aunque inicialmente son recibidos por la CONAIE con recelo, terminan ayudando y trabajando duramente en el mismo (Rodríguez 2013, 70; I. Sanjinés 2013, 45; Bermúdez Rothe 2013, 26). Al final del festival, la CONAIE y CLACPI acuerdan mantener sus respectivos festivales separados, aunque en diálogo y alianza (Bermúdez Rothe 2013, 26; I. Sanjinés 2013, 45). Durante el *Festival de la Serpiente*, se realiza la siguiente declaración:

"Los pueblos indígenas proclamamos nuestro derecho a la creación y recreación de nuestra propia imagen. Reivindicamos nuestro derecho al acceso y apropiación de nuevas tecnologías audiovisuales. Exigimos respeto por nuestras culturas (que comprende la cultura espiritual como la material). En tanto somos pueblos recíprocos, exigimos que las imágenes captadas en las comunidades indígenas, regresan a éstas. Necesitamos organizar la producción propia de videos y masificarla, construir redes efectivas de intercambios, solidarias y mancomunadas; necesitamos promover la diversidad de géneros y formatos, facilitando la apertura a la creatividad, producción y divulgación indígena, reconociendo todas las potencialidades de nuestras formas ancestrales de auto-representación. (Declaración del

⁶¹ Probablemente se trate de Víctor Masayesva Jr., pues Jeannette Paillán menciona que él y Muenala participaron juntos en una pequeña producción (Paillán 2013, 149).

Festival de la Serpiente, como se citó en De la Ossa Arias 2013, 4)"

Así, CLACPI reestructuró y retomó su Festival en Bolivia en 1996⁶² y, a la fecha, llevan catorce ediciones ("14 FIC CLACPI – ECUADOR 2022" s/f). El *Festival de las Primeras Naciones de Abya Yala* se desarrolló en tres ocasiones más (1996, 1999 y 2001) hasta que el la CONAIE cambió sus prioridades debido a la coyuntura política (Muenala Pineda 2018, 23). Muenala, sin embargo, sólo dirigió la primera edición, pues no logró que desde el festival se concretara su propuesta de fomentar la producción nacional.

"Ya quedó armado todo. Mi propuesta para los siguientes festivales era iniciar cursos de capacitación audiovisual y empezar a producir con nuevos cuadros para que florezca la producción nacional, y el festival sea una vía para este camino" (Entrevista a Alberto Muenala).

Ya en el nuevo milenio, Muenala vuelve a establecer relaciones con CLACPI y termina, incluso, asumiendo la coordinación por propuesta de la CONAIE.

"Del 2000 hasta el 2008, vivía en México, los organizadores del Festival de CLACPI en el 2006, «Ojo de Agua», me invitaron a que participe con ellos en la organización del festival de CLACPI. A este festival llega el compañero, Manuel Castro, dirigente de la CONAIE que formaba parte de CLACPI; y al ver que en la dirección de CLACPI había pocos indígenas, dijo, «oye, qué pasa, ¿Dónde están los indígenas? Si somos CONAIE esto tiene que ser de los pueblos indígenas, esto no está bien; o nos retiramos como CONAIE o te haces cargo de esto, porque así no podemos nosotros seguir respaldando a una institución que está representada por mayoría no indígena». No lo vio bien, había más blanco-mestizos representando a los países del que formaban parte. Entonces, me dijo, «yo te propongo de candidato como CONAIE para la candidatura a la coordinación de CLACPI, porque así como están las cosas, no le veo bien». Dije de entrada, «no me interesa, pero ante la insistencia de Manuel y al ver que no había otra alternativa u otro candidato tuve que aceptar». (Entrevista a Alberto Muenala).

⁶² Esta quinta edición del Festival contribuyó a la creación del "Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual" (I. Sanjinés 2013, 42).

Así, la CONAIE lanza la candidatura de Muenala y gana, por lo que asume la coordinación de CLACPI entre 2006 y 2008, y se convierte en el segundo indígena en asumir dicho rol. Sin embargo, en su paso por la misma, no deja de cuestionar la forma de trabajo de CLACPI.

“Del 2006 al 2008 era mi periodo y ahí conseguí fondos para hacer el primer taller en Ecuador en el 2008, de formación de videoastas de los pueblos y nacionalidades⁶³. Involucré a mujeres comunicadoras a ser parte activa y a participar en las muestras, talleres y participaciones en los eventos representativos. (Entrevista a Alberto Muenala).

Además, Muenala promovió la realización de un catálogo de producciones para la venta a *Telesur*, con el objetivo de fomentar la distribución de estas cintas y así beneficiar a los realizadores (Entrevista a Alberto Muenala). Su paso por CLACPI, sin embargo, no estuvo libre de roces y desacuerdos. Al respecto, Muenala sostiene:

“Por la política trazada de esta institución no se logró otros proyectos que beneficien al quehacer cinematográfico de los pueblos y nacionalidades del continente Me tocó una etapa difícil primero porque no era parte de este círculo y segundo porque no fui comprendido en la propuesta de dar un giro hacia la producción cinematográfica que se requería para dar un salto cualitativo de un nuevo cine de los pueblos y nacionalidades del continente, y más bien tenía oposición a las propuestas renovadoras y el camino más fácil era continuar con la misma estructura de organizar el festival, muestras y encuentros de comunicadores en diferentes países. Lamentablemente esta institución continúa representada por un paternalismo indigenista que durante muchos años, viene hablando y representando a los indígenas, que sin ser el coordinador general de CLACPI y, a veces sin ser parte de la directiva, está en todos los viajes, encuentros y representaciones”

No sabemos mucho más de su paso por la coordinación, aunque, Jeannette Paillan, coordinadora de CLACPI entre 2009 y 2015, al hablar sobre la coordinación de Juan José García, menciona brevemente a Muenala, aunque sin aportar mayores detalles.

⁶³ En este primer taller asistieron jóvenes productores y realizadores que actualmente tienen una importante carrera (León Mantilla 2015, 33).

“Yo fui una de las más críticas con respecto al funcionamiento del CLACPI, incluso con mis propios hermanos, tanto con Juan José García como con Alberto Muenala. Sobre todo con Juan José que fue el primer Coordinador de CLACPI, sentía que no se estaban haciendo las cosas del todo bien, le faltó tiempo a Juan José” (Paillan 2013, 150).

Actualmente, Alberto Muenala no mantiene ningún contacto con CLACPI. Al preguntarle por ello nos dijo:

“Desde que yo dejé CLACPI, no he tenido ningún contacto con nadie. Continúan con el festival, pero la verdad ya no he mantenido contacto. Me he alejado de todo eso y, más bien, estamos dedicados a las producciones de RUPAI, a la *Muestra Ñawipi*⁶⁴, que es itinerante. He llegado a una edad en donde se dice, «me dedico más a mis proyectos, aprovecho mi tiempo para nuestras cosas, ya he dado lo que era de dar a otras organizaciones». Estoy más concentrado en mis proyectos” (Entrevista a Alberto Muenala).

3.2. La formación

Alberto Muenala ha estado involucrado en la formación de nuevos cineastas de los *P* y *N* desde los años noventa cuando Marta Rodríguez invita a Muenala y a Iván Sanjinés como maestros del “*I Taller Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas*” de 1992, con apoyo de la UNESCO, en Popayán, en el departamento del Cauca, en Colombia (Rodríguez 2013, 71–72). Posteriormente, Iván Sanjinés invita a Rodríguez y a Muenala en 1996, a la comunidad de Yotala, en el departamento de Chuquisaca, Bolivia, a dictar un taller de un mes de donde sale el *Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual* (Rodríguez 2013, 76). Tanto Sanjinés como Rodríguez, reconocen el papel fundamental de Muenala en las discusiones metodológicas de ambos talleres.

⁶⁴La muestra internacional itinerante de cine de cine de los *P* y *N*, *Ñawipi* (Miradas), se ha realizado por tres ocasiones, siendo la última en 2022. Entre la segunda edición y esta última pasaron alrededor de 10 años, sin embargo, no hemos podido corroborar las fechas exactas de las dos primeras ediciones pues cada fuente coloca la realización de las mismas en años diferentes, aunque probablemente ocurrieron entre 2008 y 2011 (C. León 2016; Muenala Pineda 2018; A. Muenala 2022).

“Yo traía en la escuela del maestro Jean Rouch de Francia y los conocimientos de la antropología me hacían plantear una metodología que les mostraba a Flaherty, Vertov, y Jean Rouch. Y en torno a las obras documentales de estos autores surgían análisis espectaculares tales como «Ah, allá se pelean por el hielo, acá nos peleamos por la tierra», eran metodologías ajenas. Pero cuando mostrábamos las películas de Jorge Sanjinés y empezaban a conocer a sus compañeros indígenas bolivianos y así mismo en la voz de Alberto Muenala, cineasta indígena ecuatoriano, vieron que en Ecuador también había grandes movilizaciones, tumbaban gobiernos y eran una fuerza representativa en el Estado, nuestras metodologías empezaron a dialogar” (Rodríguez 2013, 75).

Para Sanjinés, Muenala fue parte del debate en torno a nuevas metodologías que permitieran una formación más práctica en el audiovisual (I. Sanjinés 2013, 41). Rodríguez señala que durante el debate se dijo que era un error empezar por la técnica y que se necesitaba primero reconocer los elementos de la cultura de los *P* y *N* (Rodríguez 2013, 74)⁶⁵. Muenala, entonces, fue fundamental en estos talleres para pasar de una metodología ajena, proveniente de la antropología, hacia una metodología cercana a los *P* y *N*, con énfasis en los imaginarios propios y en la reivindicación cultural.

“Pero se planteaba que lo importante no sólo era eso [la antropología visual], sino que también era partir de la experiencia de la gente que tiene una forma de ver, de expresarse y de construir sus propios imaginarios, expresiones, experiencias y conocimientos que son legado de sus culturas. Fue complejo, pues para empezar ese debate tienes que sacudirte las cosas que tienes arraigadas de antes, la tendencia a explicar cómo se hace el cine, cómo se hacen los planos, la parte más mecánica. Ese debate continuó también en Bolivia cuando en 1996 se hizo un primer taller de formación con los pueblos indígenas originarios con presencia de Marta Rodríguez y con Alberto Muenala” (I. Sanjinés 2013, 42).

En estos talleres, Muenala dicta talleres sobre ficción, pero se aleja del tipo de ficción que aprendió en el CUEC para partir desde la cosmovisión de los talleristas.

“No me quedo solamente en el modelo de hacer cine de ficción que aprendí, sino, más bien, empiezo a conversar con los mismos estudiantes de sus tradiciones orales y, a través de esas tradiciones orales,

⁶⁵ De estas experiencias, surgió un libro de Marta Rodríguez titulado “Las nuevas tecnologías; las nuevas identidades” y que actualmente se encuentra publicado bajo el nombre “A nuevas tecnologías, nuevas identidades: historia también es cine...” (2016).

fuimos creando las historias en el taller. Después de eso, escogimos con ellos mismos, la historia que identificaban a los pueblos indígenas de ese sector. Trabajamos desde un modelo de construcción de historias con contenido de sus propias cosmovisiones” (Entrevista a Alberto Muenala).

La importancia dada a las tradiciones orales, desde la perspectiva de Ana Daniela Nahmad en el caso boliviano, es profundamente política puesto que en las culturas orales el aprendizaje se produce mediante una identificación comunitaria y estrecha con el saber, por lo cual estas culturas son empáticas y participantes, en oposición a la cultura escrita que es objetivamente apartada (Nahmad Rodríguez 2009, 121); así lo “oral indio”, se conforma como un espacio fundamental de crítica al orden colonial, y a la linealidad y autoritarismo de la historia occidental (Nahmad Rodríguez 2009, 122).

El énfasis de los talleres de Muenala estaba, entonces, en la reivindicación cultural y no en la denuncia del *Nuevo Cine Latinoamericano*, tradición que, como vimos antes, es de donde provenían Rodríguez y el padre de Iván Sanjinés. Muenala rechaza la reducción del indígena a la clase proletaria o campesina y basa su búsqueda de expresiones cinematográficas en los símbolos y en la cultura ancestral de los *Pueblos y Nacionalidades* (C. León 2016, 34). Quizás, por estas diferencias de visión respecto al cine de los *P* y *N*, se produjeron algunos desacuerdos con la organización del taller de Popayán, quienes impidieron que se grabara una historia escrita por los estudiantes en el taller de ficción impartido por Muenala (Comunicación personal con Alberto Muenala del 29 de marzo de 2023).

Entre el año 2000 y el 2008, Muenala reside en México e imparte varios talleres para jóvenes en los *Centros de Video Indígena* del CDI⁶⁶ en Michoacán, Sonora, Veracruz y Oaxaca, con

⁶⁶ La Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), fue una institución creada en 2003 durante el Gobierno de Vicente Fox y que reemplazó al antiguo Instituto Nacional Indigenista (INI). El CDI funcionó hasta el año 2018 cuando, durante el Gobierno de Andrés Manuel López Obrador, fue reemplazado por el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI).

su misma metodología que dan como resultado aproximadamente diez cortometrajes (Entrevista a Alberto Muenala).

“Hicimos una ficción muy bonita en Michoacán. Había pasado esto de las Torres Gemelas y decían que habían muerto algunos compas de ahí de Michoacán, de los purépechas. Entonces, creamos una historia muy bonita, de que alguien se muere allá en las Torres Gemelas y, como no llega el cuerpo, entonces, hicimos una ceremonia en el lago. Es una ficción muy bonita, que hicimos en el taller. Entonces, hay varios títulos, por ahí, que no recuerdo la verdad los nombres, pero que aportamos justamente con mi metodología para hacer este tipo de cortometrajes Dicté varios talleres de ficción y realizamos varios cortometrajes. O sea, no podíamos quedarnos solamente en la teoría, para mí siempre ha sido la práctica lo más indispensable en ese tipo de capacitación. Entonces, hacíamos todo el proceso de guion, producción y postproducción” (Entrevista a Alberto Muenala).

A su regreso a Ecuador imparte con la *Corporación RUPAI* varios talleres intensivos de especialización audiovisual de tres meses entre los años 2008 y 2013⁶⁷ (Veintimilla 2015b).

De su experiencia, Muenala nos cuenta que ya para entonces su metodología estaba más acabada y era más profunda, aunque no ha podido repetir la experiencia por falta de recursos (Entrevista a Alberto Muenala).

En su metodología, además, del énfasis en la cosmovisión, resalta una búsqueda de una mirada fotográfica desde los *P* y *N*.

“En el taller de formación del 2011 sugerí al profesor de fotografía, independientemente de que les enseñe a manejar la cámara y algunas cuestiones de fotografía elementales, le pedí que no hable mucho de los cuatro puntos principales⁶⁸ que se estudia en fotografía para la composición, entonces, la idea era que los alumnos mismo hagan su propuesta estética en fotografía y no desde la composición occidental, que dice en estos cuatro puntos tiene que estar las cosas más importantes Y dijimos, «tenemos que buscar la forma de cómo componen sin esos conocimientos». Y sí, salió un documental

⁶⁷ En la nota periodística de Veintimilla (2015b) se señala que fueron entre 2007 y 2013, pero creemos que se trata de un error porque Muenala residió en México hasta el año 2008.

⁶⁸ Se refiere a la regla de los tercios, la cual “divide una imagen en nueve partes diferentes, utilizando dos líneas imaginarias paralelas y equiespaciadas de forma horizontal y dos más de las mismas características de forma vertical, y recomienda utilizar los puntos de intersección [que son 4] de estas líneas para distribuir los objetos de la escena” (Varios s/f).

bastante interesante de algún compañero. Tenemos ese documental. Se hizo muchos ejercicios, muchos, se puede decir, experimentos; porque de eso se trata. Yo creo que hay mucha obra de arte precolombino y que tienen otra forma de buscar la composición, entonces, a eso quería llegar con estos talleres. En algunos casos se dio, en algunos otros casos no se dio” (Entrevista a Alberto Muenala).

Finalmente, respecto a la narrativa, Muenala y la *Corporación RUPAI*, han desarrollado su propia manera de componer historias, tanto para sus trabajos propios como para los talleres.

“En el caso de los guiones, tenemos también una forma de crear, que yo mismo lo he ido desarrollando y que en las clases lo hemos ido abordando; que es la forma de contar de una manera cíclica. Entonces, eso ha ayudado para que las historias tengan esos momentos elevados de clímax, que es lo que se aplica mucho en las historias de ficción, y hasta de documental en algunos casos; pero nosotros, en cambio, de manera cíclica hacemos algo similar y nos permite subir y bajar [*mientras habla, dibuja un círculo con la mano*]. Entonces, eso ha ayudado a que se construyan historias interesantes, que no siempre sea lineal, sino, que tenga un proceso de crecimiento, de intensidad y a la vez de pausas. De esta manera vamos reconstruyendo una narrativa cercana a nuestra forma de ser y de vida” (Entrevista a Alberto Muenala).

Vemos, entonces, que buena parte del trabajo de Muenala ha consistido en formar y profesionalizar cineastas de los *P* y *N*, y que ha sido su preocupación partir siempre desde el sentir de la comunidad a la que llega. De esta manera, Muenala inicia una metodología que se preocupa por contar historias que provienen de la cosmovisión de los *P* y *N* y su tradición oral, y, poco a poco, desarrolla otros recursos técnicos de composición de imagen y estructuras narrativas, que le ayudan a reforzar esa mirada cultural específica.

3.3. Autoralidad en el cine de Muenala

Hemos dicho, anteriormente, que el énfasis dado a los procesos comunitarios, ha derivado en dotar de menor importancia a la estética del cine de los *P* y *N*, estética que es defendida por Alberto Muenala. El problema deriva de dos presupuestos: uno, la separación moderna de la utilidad y la contemplación estética; dos, la idea de que lo comunitario se opone a la autoría

individual. Es así que hemos encontrado en el concepto de “artista obedencial” (Dussel 2018, 31) una posible salida a este dilema.

Para Larry Shiner, la idea de “autor” fue fundamental para el paso del mecenazgo a la inserción de las artes al mercado en el siglo XVIII, con lo cual se dotó de valor y personalidad a las obras de acuerdo a la reputación del artista (Shiner 2013, 167 y 197). Consideramos que el cine de los P y N contiene tanto procesos de “asimilación” como de “resistencia” (Shiner 2013, 340)⁶⁹ a la inserción de las cintas a la industria y al mercado. Por lo cual, son igual de importantes los procesos comunitarios que responden a la “resistencia” como los procesos de “asimilación” en los que se busca el reconocimiento de un autor, lo cual facilita el ingreso de las cintas tanto a festivales y salas alternativas como a circuitos comerciales. Vale recordar, además, la importancia que los viajes y el comercio tienen para el pueblo *kichwa otavalo*, actividades que revisten de prestigio a los individuos (Maldonado Ruiz 2004, 26), por lo cual, el prestigio artístico no tendría por qué ser algo ajeno al mundo *kichwa otavalo* ni algo intrínsecamente opuesto a los procesos comunitarios.

La idea de “artista obedencial” ayuda a entender esta aparente contradicción entre comunidad e individuo, por cuanto, Dussel demuestra que el campo estético tiene una relación de mutua determinación con otros campos, como el económico, el ético, el político y el técnico o productivo, siendo a la vez “determinante de” y “determinado por” estos campos (Dussel 2018, 18, 35).

Muenala propone el concepto de *munaylla ruray*, el cual está compuesto por el término

⁶⁹ Shiner habla de procesos de asimilación y resistencia del arte del siglo XX al *Moderno Sistema del Arte*. Tomamos, entonces, de Shiner la idea de asimilación y resistencia, sin embargo, no consideramos pertinente abordar en este trabajo las diferencias entre el *Antiguo Sistema del Arte* y el *Moderno Sistema del Arte*, puesto que poco tiene que ver con el cine de los P y N.

munaylla que es “un principio a través del cual se expresa el espíritu del amor en todas las manifestaciones creadas por la naturaleza y el *runa* (ser humano)” y *ruray* que significa “trabajo” (Muenala Pineda 2018, 39–40). Es decir, el concepto vendría a significar un “trabajo armónico con amor” (Muenala Pineda 2018, 40), lo cual está ligado a la función social que cumple la obra en la comunidad, apuntando a la resistencia anticolonial, la reactualización del pasado y el legado para las generaciones venideras (Muenala Pineda 2018, 51). Es decir, que Muenala reconoce a lo estético en mutua determinación con el campo político y cultural.

Volviendo a Dussel (2018), en toda cultura el campo estético desarrolla distintas reglas que derivan en un gusto (Dussel 2018, 17), el cual pertenece al pueblo de donde surge, por lo cual el pueblo es el sujeto colectivo del gusto (Dussel 2018, 31). Estas normas estéticas, histórica y culturalmente específicas, conformadas por reglas, ritmos, formas, estructuras, armonías, contrastes, etc., determinan las normas estéticas de la obra, su *ergonomía* (Dussel 2018, 17). El “artista obedencial” sería, entonces, aquel artista que se reconoce como parte de una comunidad estética y obedece dicha *ergonomía* (Dussel 2018, 31). Vale decir, sin embargo, que estas reglas, si bien son comunitarias e históricas, son también flexibles, caso contrario no sería posible la novedad. Así, “el artista obedencial” es aquel que tiene el genio, es decir, el talento y el don natural, para interpretar la estética de su comunidad.

“Hay, entonces, dos posturas: o la del genio que singularmente determina la creación de la obra de arte que se populariza en la comunidad posteriormente; o la del artista obedencial que tiene el genio de interpretar el latido oculto de la belleza viviente de una comunidad histórica en su estado latente pero presente, que sabe oír atentamente los latidos para otros inaudibles a fin de desarrollar en plenitud una obra que expresa al mismo tiempo la estética comunitaria y también, como realización novedosa, original, de mayor perfección de lo conocido hasta ese presente histórico de un pueblo El mismo pueblo lo consagra como el mejor y más coherente miembro en la comprensión y sensibilidad de la estética de la comunidad El genio nace desde el presupuesto de la estética comunitaria y es su

consagración; es siempre la sede ontológica y el actor protagónico el pueblo mismo como *potentia aesthetica*” (Dussel 2018, 33).

Vemos, entonces, que la idea de un autor, ligada a la inserción de la obra en los circuitos de distribución, tanto comerciales como alternativos, no se contraponen con los procesos comunitarios, siempre que el autor reconozca que su producción artística y su genio, provienen de una comunidad estética, a la cual obedece. De esta manera, el cine de Muenala atiende tanto a procesos de “asimilación” como de “resistencia” (Shiner 2013, 340), sin por ello, ser incongruente.

De esta manera, podemos pasar a revisar una serie de marcas autorales en el cine de Muenala, que serían a la vez, marcas de la o las comunidad(es) estética(s) de donde proviene el artista.

3.4. Marcas autorales en la filmografía de Muenala

Christian León afirma que Muenala recibió en su juventud influencia de Jorge Sanjinés (C. León 2016a, 29), sin embargo, se debe matizar que, si bien para Muenala fue importante conocer en su juventud el trabajo de Sanjinés con los pueblos indígenas, considera que a nivel de lenguaje cinematográfico sus películas difieren radicalmente de las de él (Entrevista a Alberto Muenala). Muenala es muy enfático en aclarar que siempre ha intentado experimentar con su propio lenguaje, por lo cual, prefiere hablar de admiración y respeto, en vez de influencia (Entrevista a Alberto Muenala). Muenala, además, admira a Spike Lee, por su valiente compromiso con su identidad, y Zhang Yimou, por su propuesta artística y estética (Entrevista a Alberto Muenala). Nos parece interesante que Muenala mencione a estos dos autores, porque una vez más corrobora sus distancias estéticas y políticas con el *Nuevo Cine Latinoamericano* y con el *documental indigenista*.

La obra filmográfica de Alberto Muenala está conformada por 8 trabajos de ficción, 10 documentales y un número desconocido de cortometrajes (superan los 25) que, aunque no están dirigidos por él, son producto de su trabajo de docencia y asesoramiento en talleres de profesionalización de cineastas en Bolivia, Ecuador, Cuba y México. A continuación, hacemos un listado de los mismos.

Trabajos de ficción como estudiante del CUEC: *Posiblemente esta noche* (1982), *Tiempos de tempestad* (1983), *Reflejos* (1985), *Osadía* (1986).

Trabajos de ficción con *Rupai*: *Yapallag* (1987)⁷⁰, *Mashikuna* (1994b)⁷¹, *Killa* (2017) y *Corazón de la tierra / Allpamamapak shunku* (en postproducción).

Documentales: *Entrevistas en un curso taller*⁷² (A. Muenala y Amanoá 1987), *Ay taquigu* (1991)⁷³, *Allpamanta*, *Kawsaymanta*, *Katarishun / Por la tierra por la vida levantémonos* (1992)⁷⁴, *Habla la madre tierra* (1994a), *En nombre de todas las vidas* (1995)⁷⁵, *Rostros indígenas de México* (A. Muenala, Ramírez Morales, y Sámano Chong 2002)⁷⁶, *Ahora nos*

⁷⁰ Hemos mencionado ya, en notas anteriores, que no hay consenso respecto a la fecha de producción de *Yapallag*. En este trabajo utilizamos la fecha dada por Muenala.

⁷¹ Con *Mashikuna* también hay discrepancias de fechas. Muenala en su tesis la coloca en 1990 (Muenala Pineda 2018, 26), León la coloca en 1994 (C. León 2016, 32) y Muenala Vega la coloca en 1995 (Muenala Vega 2016, 30). No hemos podido ver el cortometraje para revisar la fecha en los créditos finales. Decidimos utilizar el año de 1994, pues fue el año señalado por Muenala en una comunicación personal del 27 de marzo de 2023.

⁷² Entrevistas en Río de Janeiro realizadas por jóvenes indígenas participantes del taller financiado por la UNESCO durante el *II Festival Latinoamericano de Cine de Pueblos Indígenas de CLACPI* (FNCL s/f).

⁷³ Con esta fecha también existen discrepancias. Muenala en su tesis señala que es de 1989 (Muenala Pineda 2018, 26), pero en los créditos finales de la cinta dice 1991. Decidimos dejar la fecha de 1991, pues Muenala nos la corroboró mediante una comunicación personal del 27 de marzo de 2023. Así mismo, hay discrepancias respecto a la escritura del nombre. En la cinta se usa *Ay Takigu*, pero Muenala en su tesis y en nuestras comunicaciones la coloca como *Ay Taquigu*. Conservamos esta última forma.

⁷⁴ Para la OPIP.

⁷⁵ *Habla la madre tierra* y *En nombre de todas las vidas*, ambos trabajos hechos para la CONAIE están, seguramente, dentro del archivo que la CONAIE prestó a la *Cinematoteca Nacional del Ecuador* para su digitalización y catalogación.

⁷⁶ Documental realizado para el INI. Codirige y coescribe con César Ramírez Morales y Javier Sámano Chong, además, comparte el crédito de fotografía con Sámano.

toca ir (1999a) y *Florecer* (1999b)⁷⁷, *Yachana wasi* (2008) y *Mujeres y hombres de sabiduría* (2009). Además, Muenala ha producido, bajo contrato, otros trabajos como documentales educativos, culturales, etc. (Entrevista y Comunicación personal del 27 de marzo de 2023 con Alberto Muenala).

Trabajos producto de asesoramiento en talleres: 16 cortos aproximadamente de varios talleres en Bolivia a partir de 1996⁷⁸, 10 cortos aproximadamente de los talleres del INI/CDI⁷⁹, 12 cortos de los talleres de *RUPAI*⁸⁰

⁷⁷ *Ahora nos toca ir* y *Florecer*, fueron hechos en Quetzaltenango, Guatemala, con la GTZ alemana y la Dirección de Educación Bilingüe de Guatemala, bajo la coordinación de Abraham Matías. En una comunicación con la GTZ, nos dijeron que no conservan el material. No tuvimos respuesta de la *Dirección de Educación Bilingüe de Guatemala*.

⁷⁸ Al momento de cerrar esta investigación no hemos conseguido contactarnos con el CEFREC, por lo cual, no sabemos el número exacto de trabajos. La cantidad de 16 es una aproximación hecha Muenala en una comunicación personal del 27 de marzo de 2023. Muenala sostiene que varios de esos cortos tuvieron un amplio reconocimiento, participaron en festivales y algunas obras fueron premiadas (Entrevista con Alberto Muenala). De momento, sólo hemos podido identificar el título de uno de los cortos, se trata de "*Qati qati. Susurros de muerte*" (Yujra 1999). En los créditos finales de dicho corto se puede leer el nombre de Alberto Muenala en "Asesoramiento Guion" https://youtu.be/J_Dttjz31bl

⁷⁹ En el "*Acervo de Video Alfonso Muñoz*" del INPI, solamente hemos encontrado uno de ellos, un documental titulado "*Uken Ke uken y la gotzona educativa*" (Pazos et al. 2003) realizado durante el "*Taller Nacional de Video Indígena*" en Oaxaca en 2003 con Alberto Muenala como parte del equipo de capacitadores. En una comunicación personal del 21 de marzo de 2023 con el INPI de Michoacán, nos contaron que los materiales de los talleres les pertenecían a los autores y el INI/CDI no conservaba copias de los mismos. A través del propio INPI de Michoacán, hemos conseguido establecer contacto con uno de los autores quien conserva el material de un corto realizado en Pátzcuaro, aunque nunca fue editado. En Veracruz el registro del material se les borró debido al daño de un disco duro, así que se encuentran realizando un nuevo registro. En el caso de Sonora, no tienen conocimiento de la realización de dichos talleres. No hemos recibido respuesta en el caso de Oaxaca.

⁸⁰ Los cortos son: *Shinamari* (Alba, 2008), *Cuando te vuelva a ver* (Morales 2008), *La yumba* (Gómez, 2008), *Malki*, (Conejo 2008), *Paktara* (Yallico, 2008), *Antunio* (Pululupa 2011), *Urku tayta* (Visarrea 2011), *Herencia para nuestros hijos* (+Roldán 2011), *Kuychi pucha* (Fuérez 2011), *La Magdalena* (Trujillo 2011) y *Apaylla* (Cabascango 2011).

Debido a las dificultades para acceder a la filmografía de Muenala, no hemos podido revisar más que una parte pequeña de sus trabajos, la cual enlistamos a continuación:

Trabajos revisados que han sido realizados por Muenala: *Posiblemente esta noche* (1982) (CUEC), *Tiempos de tempestad* (1983) (CUEC), *Reflejos* (1985) (CUEC), *Osadía* (1986) (CUEC), *Yapallag* (1989), *Ay taquigu* (1991), *Allpamanta*, *Kawsaymanta*, *Katarishun / Por la tierra por la vida levantémonos* (1992) y *Rostros indígenas de México* (2002) y *Killa* (2017).

Trabajos revisados producto de los talleres, asesoría o producción de Muenala: *Qati qati*. *Susurros de muerte* (Yujra 1999), *Shinamari* (Alba 2008), *Cuando te vuelva a ver* (Morales 2008a), *Malki* (Conejo 2008), *Paktara* (Yallico 2009), *Antunio* (Pulupa 2011), *Kuychi pucha* (Fuérez 2011) y *Apaylla* (Cabascango 2011a).

A esta lista se suman obras que, aunque no las hemos podido revisar, Muenala nos las describió durante en las entrevistas que le realizamos. Estas son: *Mashikuna* (1994b), *Ahora nos toca ir* (1999a), un cortometraje de título desconocido realizado durante los talleres de *Pátzcuaro* (s/f), y *Corazón de la tierra / Allpamamapak shunku* (en postproducción).

De esta manera, hemos identificado algunas posibles marcas autorales en sus trabajos.

Cosmovisión e idioma: hemos visto ya la importancia dada por Muenala en sus talleres a la cosmovisión de los *P* y *N*, énfasis que también podemos encontrar en sus trabajos. Así, por ejemplo, Muenala nos dice que en *Rupai* tienen como regla que la mayoría de trabajos partan de una cosmovisión, pero que, además, estén hablados en *kichwa* (Entrevista a Alberto Muenala). Esto tiene tanto que ver con una labor de reivindicación cultural, pero que se

traduce en la búsqueda de una estética andina, es decir, que dichas reivindicaciones se hacen cuerpo en colores, paisajes, vestimentas, construcciones y sonoridades específicas.

Lo mítico: Si bien el interés de Muenala por los mitos de los *P* y *N*, está estrechamente vinculado al punto anterior, nos parece importante separarlos por las implicaciones que tiene. Para empezar, lo mítico introduce en el relato un tiempo “primordial”, un tiempo “eterno” y “recurrente” (Eliade 1985, como se citó en Stara 2010, 95). Este recurso, Muenala lo utiliza en algunas ficciones como en *Killa*, pero, también, en varios de sus documentales (Entrevista a Alberto Muenala).

“Este documental, «Ahora nos toca ir», empieza con un mito y es sobre un pueblo cerca de *Quetzaltenango* en donde quedan puros mayores. El pueblo se está hundiendo y la mayoría de los jóvenes se van y el municipio les están ubicando a los mayores en otro espacio. Y lo interesante de estos mayores es que dicen, «nosotros no nos podemos ir sin nuestros muertos y, mientras ellos estén aquí, nosotros moriremos aquí». Y el pueblo está así quebrado porque están en una zona sísmica. Es un documental muy bonito que pude hacer ahí en Guatemala” (Entrevista a Alberto Muenala).

Así, las referencias al mito permiten ligar el tiempo presente a lo ancestral. Y este tiempo ancestral, si bien nos lleva a un tiempo pasado, al tratarse de un tiempo mítico, es, además, eterno y recurrente, por lo que estamos ante un tiempo pasado que se actualiza siempre en lo contemporáneo.

Ironía dramática: Este recurso Muenala lo utiliza, sobre todo, en sus ficciones y está presente desde sus inicios como estudiante en el CUEC. Podemos definir la ironía de dos maneras: la manera de expresar una cosa, que consiste en decir, en forma o con entonación que no deja lugar a duda sobre el verdadero sentido, lo contrario de una cosa; y el contraste entre dos hechos que resultan ilógicos o incongruentes (Ironía, en Moliner 2016). Ambas formas irónicas son utilizadas por Muenala. Así, en sus cortos del CUEC, juega con sembrar

expectativas en el espectador, para al final provocar un giro que demuestra que las cosas no eran como las creíamos.

En *Posiblemente esta noche* (1982) y en *Tiempos de tempestad* (1983), trabaja con los malentendidos: en la primera, un periodista militante cree que lo van a matar y resulta que es una serenata afuera de su casa; en el segundo caso, un hombre que aparenta ser un guerrillero en Centro América, es asesinado y se nos revela al final que se trataba de un ingeniero, un explorador de minas que tenía derecho para portar armas.

En *Reflejos*, *Osadía*, y *Yapallag*, Muenala realiza giros similares, pero no a través de malentendidos, sino de personajes que sufren un giro irónico o que se comportan de manera distinta a la que se espera de ellos. Así, en *Reflejos*, un padre de familia migra para dar sustento a su esposa y a sus dos hijas, quienes, según su punto de vista, son una carga y no sirvan más que para comer. El hombre fracasa en su viaje y, a su regreso, descubre que sus dos hijas han asumido el rol de proveedoras de su hogar, la una a través de la prostitución y la otra como tendera y camarera. En *Osadía*, por otra parte, una mujer de alcurnia le reclama por unas joyas a una prostituta, alegando que fueron regaladas por su esposo. La prostituta, que nunca recibió regalos tan caros del hombre en cuestión, termina dándole todas sus joyas a la mujer, es decir, que un personaje condenado socialmente (prostituta, amante) es víctima de robo por parte de un personaje socialmente admirada (esposa fiel, adinerada). El corto está basado en el cuento “Una corista” de Anton Chéjov, maestro de la ironía.

Yapallag es una comedia sobre un extravagante hombre llamado Antonio, una especie de tonto del pueblo, que todo lo que le pide su esposa lo hace mal: compra un cerdo y lo deja ir, arrastra una paila de cobre cuando debiera cargarla, se cubre del sol con un recipiente lleno de manteca por lo que la derrite, moja una alforja llena de piloncillo o panela, le vende dulces

a una mosca, etc. Al final, sin embargo, producto de una confusión con un hombre y, luego, con un cura, termina robando dinero de manera involuntaria: él piensa que lo están estafando y así les quita el dinero. Es decir, que el efecto cómico radica, tanto en las cosas inesperadas e incongruentes que hace Antonio, como en su suerte final a pesar de su torpeza.

En *Mashikuna*, no hemos podido identificar un efecto irónico tan claro, aunque sí una oposición extrema entre personajes. Se trata de una historia de dos niños, de dos amigos, que en la escuela se enfrentan juntos a los conflictos interraciales e idiomáticos con su profesor mestizo. Cuando crecen, los dos amigos se distancian, pues el uno se vuelve dirigente de los *P y N*, y el otro comerciante. Esto, marca un tipo de contraste intercultural entre el mundo de los *P y N*, y el mundo mestizo, que lo veremos con muchísima claridad también en *Killa*, cinta donde Muenala, juega tanto con oposiciones extremas como con giros irónicos.

Munaylla ruray: Ya hemos dicho, anteriormente, que la propuesta estética de Muenala, el *munaylla ruray*, vendría a significar un “trabajo armónico con amor” (Muenala Pineda 2018, 40), pero, ¿cómo se expresa esta idea en sus cintas? Para Muenala el cine de los *P y N* debe preocuparse tanto por la reivindicación cultural, como por la propuesta estética. La reivindicación cultural, que tiene que ver con un trabajo al servicio de la comunidad, es bastante evidente en el interés de Muenala por la cosmovisión, el idioma y los mitos de los *P y N*. Esto lo convierte en un *artista obedencial* (Dussel 2018, 31). Sin embargo, en este apartado nos interesa la segunda parte de la definición, es decir, no cualquier trabajo, sino un trabajo “armónico con amor”. Esta armonía amorosa se expresa en la obra de Muenala en una suerte de exaltación audiovisual de la belleza del mundo natural y del mundo cultural de los *P y N*.

Yapallag inicia con un paisaje andino en el que se pueden ver unas casas construidas de adobe.

Posteriormente, se nos cuenta sobre las peripecias de Antonio, pero con un gran énfasis en la forma de vida de la comunidad, en sus objetos, vestimenta, deporte, comida, idioma y música. De esta manera, sin caer en una mirada lejana, etnográfica, Muenala hace un trabajo que reivindica la cultura de los *P* y *N*, pero con una búsqueda de una armonía estética que huye del miserabilismo y de la idea del indigenismo ecuatoriano de la “*raza vencida*”.

Ay taquigu (1991) es una suerte de oda a la música de su cultura, y *Allpamanta*, *Kawsaymanta*, *Katarishun / Por la tierra por la vida levantémonos*, un enaltecimiento de la belleza de la lucha de los *P* y *N* amazónicos, que se expresa en el énfasis dado a la palabra, al gesto, a los rostros, el maquillaje, la vestimenta y el entorno natural amazónico. Ambos documentales trascienden lo expositivo e informativo, y colocan en un puesto igual de importante a lo estético.

Sobre *Killa*, hablaremos más adelante en el análisis de la cinta, pero no queremos dejar pasar los comentarios de Muenala sobre su nueva película, *Corazón de la tierra / Allpamamapak shunku*, que se encuentra actualmente en postproducción.

“Ahora, como digo, estoy trabajando para hacer otra propuesta completamente distinta y espero que sí funcione. Pero también, todo depende del presupuesto, o sea cuando hicimos *Killa*, hice la propuesta de hacer casi todo en cámara fija, pero porque no había recursos. O sea, no teníamos *dolly*, no teníamos nada de esas cosas que ahora sí hay, hasta esos *steadycam*, que se puede seguir y todo eso. Y ahora hay, también, las cámaras estas aéreas, los *drones*. Entonces, ya se facilita muchas cosas. Entonces, yo pienso que ahora vamos a hacer otra propuesta muy distinta a todos los trabajos” (Entrevista a Alberto Muenala).

Estas palabras de Muenala nos parece que demuestran su interés constante por lo estético, en este caso, a través de la mejora de la calidad técnica gracias a un mayor presupuesto, lo cual lo aleja de la “*poética de la imperfección*”, término que revisamos anteriormente y que es

utilizado por Amalia Córdova y Francisco Salazar para describir a un cine comunitario hecho con pocos recursos y bajo presupuesto (Möller González 2019).

La cinta, además, nos cuenta sobre el levantamiento de *los P y N* del Ecuador en 1990, pero desde el sentir de los personajes y la organización. Es decir, que Muenala una vez más busca conjugar lo político, con una propuesta estética armónica y amorosa, y para ello, invierte en recursos técnicos que antes no los tenía a su alcance.

4. ANÁLISIS DE *KILLA*

4.1. Sinopsis

Sayri, un fotoperiodista *kichwa*, es perseguido por unas fotografías tomadas durante la represión policial a una comunidad que defiende su territorio de una empresa minera. La publicación de dichas fotografías podría poner en aprietos al *Funcionario*, un político mestizo confabulado con dicha empresa, quien es, además, padre de *Alicia*, novia de *Sayri*.

Alicia, quien también es periodista, se encuentra a punto de publicar un artículo en el que se publicarán las fotografías, sin saber que su padre está involucrado en la represión de la comunidad. El *Funcionario*, con ayuda de unos matones y *Cashiguano*, un indígena traidor que trabaja para él, secuestran a *Cangamashi*, líder de la comunidad y le intentan convencer, con chantajes y malos tratos, de desistir de su lucha. Sin embargo, no consiguen torcer a *Cangamashi* y terminan liberándolo. A la par de esto, el *Funcionario* investiga y busca a *Sayri* para conseguir las fotos, sin importarle saber que es novio de su hija.

Debido a unos sueños que lo atormentan, *Sayri*, busca el consejo de su padre, el *tayta*⁸¹ de la comunidad. El *tayta* le aconseja seguir su corazón y dejar que *Alicia* tome su propia decisión. Así, le entrega la cámara confiando en que publicará las fotos. Sin embargo, *Alicia*, manipulada emocionalmente por el *Funcionario*, que se encuentra en una situación deplorable, decide salvar a su padre y entregarle las fotos. Esta decisión provoca su ruptura definitiva con *Sayri*.

Al final, el *tayta* agradece a la *madre tierra* por haber librado a su hijo de todo peligro, mientras *Alicia* y *Sayri*, recuerdan de manera separada los momentos en que se amaron.

⁸¹ Sabio, una suerte de chamán andino.

4.2. Producción

En 2009, Muenala a su regreso a Ecuador, nota que en el país existe un entusiasmo generalizado en torno al gobierno de Rafael Correa⁸² (Entrevista a Alberto Muenala). Para Muenala, la magia se acaba pronto, una vez que las empresas transnacionales entran en territorios de los *P* y *N*, por lo cual, Muenala decide hacer un documental sobre el tema, el cual termina derivando en la ficción *Killa – Antes que salga la luna*, que después quedaría como *Killa*, nombre que traducido del *kichwa* al castellano significa “luna”.

En el año 2010, Rupai y varios colectivos se articulan como *Runacinema* y graban un primer *teaser*⁸³ para la película *Killa*. En 2011, publican un segundo *teaser*⁸⁴ y obtienen un apoyo del CNCINE, en la categoría de producción de largometraje de ficción (Veintimilla 2015a). Entonces, Muenala convoca a distintos cineastas de Quito y Otavalo para la producción de la cinta, fomentando, desde su punto de vista, la diversidad al poner en práctica principios de reciprocidad e integralidad intercultural entre cineastas mestizos y de los *P* y *N*, además, de fortalecer la autogestión y autodeterminación de los *P* y *N* (Muenala Pineda 2018, 52 y 96).

En 2012 convocan a un taller de formación de actores en el que participan 20 jóvenes, pues en la época había pocos actores *kichwas*, y así eligieron al actor de *Sairy* (Entrevista a Alberto Muenala). La actriz que hace el personaje de *Alicia* y el actor que hace a *Chashiguano*, son los únicos actores profesionales (Entrevista a Alberto Muenala).

⁸² Rafael Correa fue presidente del Ecuador por tres ocasiones de 2007 a 2017.

⁸³ El término *teaser* se refiere en cine a un adelanto de algunas escenas de cómo se verá la película, muchas veces utilizado para conseguir financiamiento. Se puede ver el *teaser* de *Killa* en el siguiente link: <https://youtu.be/PFZ8ciXogfw>

⁸⁴ <https://youtu.be/xeicQtWZgwY>

“Sobre todo, lo hicimos como un grupo de conocidos, en donde haya una buena dinámica entre todo el equipo. Casi todos, aparte de la actriz⁸⁵ y de este joven⁸⁶ de los Perros Callejeros⁸⁷, los demás participantes no tenían ninguna experiencia en el cine, más que la formación que les fuimos dando. Y se creó un bonito ambiente de amigos, se puede decir. Entonces, de esa manera, pudo fluir todo esto, cosa que dio resultado a la película, con este tipo de personas” (Entrevista a Alberto Muenala).

La importancia que el proyecto le da al trabajo entre conocidos, es grande, no sólo porque esto mejora las austeras condiciones, a través de la solidaridad y colaboración, sino, además, porque se trabaja con personas que conocen la comunidad y sus tradiciones, como, por ejemplo, Don Mario Tuntaquimba, quien interpreta al padre de *Sairy* y que conoce los rituales que realiza en la ficción, pues es un *tayta* muy sabio en la vida real (Entrevista a Alberto Muenala).

El rodaje se realiza en 2012 y se trabaja mayoritariamente con cámara fija debido al poco presupuesto con el que contaban (Entrevista a Alberto Muenala). La cinta no se consigue montar, sino recién en octubre de 2016 (CMRV 2017) y se estrena al año siguiente gracias a un fondo de promoción y estreno del CNCINE (Criollo 2016).

Según Plaza Andrade (2017), *Killa*, después de recibir el fondo e incluso publicar el *teaser* en marzo de 2011, pasa por un largo proceso de reescritura del guion, cambio de actores, filmación de nuevas escenas y postproducción (Plaza Andrade 2017, 114–15). Sin embargo, Muenala al contarnos sobre la producción, no nos mencionó ningún problema con los actores ni sobre reescrituras ni grabación de nuevas escenas. De hecho, los acontecimientos son al revés de como sugeriría la redacción de Plaza Andrade (2017), es decir, primero se publica el *teaser* en marzo de 2011 y en junio del mismo año se publican los resultados del CNCINE

⁸⁵ Marcela Camacho, actriz ambateña que interpreta a Alicia.

⁸⁶ Carlos Marcillo, actor que interpreta el personaje de Caschiguano.

⁸⁷ Crupo de teatro callejero y música quiteño que vienen trabajando desde 1991, aunque es en 1993 cuando deciden nombrarse como Perros Callejeros.

(Redacción El Universo 2011), por lo cual, los cambios de actores, reescritura y rodaje de nuevas escenas, parecen más bien corresponder a un proceso completamente normal de cualquier cinta, pues muchas producciones graban *teasers* para mostrar un adelanto del resultado al que aspiran a llegar, para así poder acceder a fondos. En los videos de registro del taller actoral⁸⁸ y en los detrás de cámara⁸⁹ se puede ver ya, a diferencia del *teaser*, a los protagonistas definitivos de la cinta.

Lo que sí es innegable es que el proceso de postproducción fue bastante largo. Ya en 2014 Muenala se quejaba de que la película estaba estancada por falta de fondos (Obsidiana.TV 2014) y Humberto Morales, entrevistado por Yauri Muenala Vega (2016), señalaba.

“A final de cuentas parece que el discurso de un estado plurinacional es letra muerta, porque desde el rodaje ha pasado un montón de tiempo y no hemos recibido el apoyo del Estado, mientras otras películas reciben fondos tres, cuatro veces consecutivas. Cuando el jurado ha visto la película, su comentario ha sido que parece una novela y que por ello no ha sido premiada; pero es un corte decente, que le faltarían algunas cosas por pulir, pero es un corte con lenguaje cinematográfico. Por ello considero que las autoridades no quieren correr el riesgo de ver qué pasa con esta primera producción kichwa. Esto demuestra que tienen una sola visión de lo que tiene que ser un filme y no tienen fe con otros lenguajes de otras culturas” (Morales, 2014, entrevista, como se cita en Muenala Vega 2016).

Una vez que pudieron concluir la postproducción, *Rupai* se puso en contacto con la distribuidora *Supercines*, pero les pedían esperar 1 año para poder estrenar debido a que tenían la agenda saturada. Muenala y su equipo decidieron no insistir y hacer un preestreno en Otavalo en febrero de 2017, aprovechando la visita de los comerciantes *kichwa otavalo* que llegan del extranjero en época del *Pawkar Raymi*⁹⁰ y el carnaval (Entrevista a Alberto

⁸⁸ <https://vimeo.com/45108438>

⁸⁹ <https://youtu.be/g80yGu7-UEQ> <https://youtu.be/y2duShuj4J4>

⁹⁰ Una de las cuatro festividades o *raymis* ceremoniales tradicionales anuales, que se celebra en Ecuador, Perú y Bolivia, el 21 de marzo y cuyos preparativos inician desde enero. Se considera una fiesta de florecimiento (Varios s/f).

Muenala). Después de pasar por algunos problemas con la Municipalidad de Otavalo porque les avisaron a último momento que no podían cobrar la entrada, proyectaron la cinta (Entrevista a Alberto Muenala). Muenala describe ese día como una locura, si la sala era para trescientas personas, había más de mil esperando entrar a empujones (Entrevista a Alberto Muenala). Habían invitado a Cristian León para que presentara la cinta y así lo hizo, con el teatro abarrotado y sobrepasado en su capacidad (Entrevista a Alberto Muenala). Tuvieron que pasar dos veces la cinta para que toda la gente pudiera verla, e incluso hubo quienes la vieron dos veces (Entrevista a Alberto Muenala).

La experiencia se repitió con un lleno completo en la sala de cine *OchoyMedio* en Quito, por lo que, al poco tiempo recibieron una llamada de *Supercines* ofreciéndoles una nueva fecha con una espera mucho menor a la de su primera oferta. La cinta se estrenó en salas de cine comerciales⁹¹ en junio de 2017 y se convirtió en la primera película hablada en *kichwa* en entrar al circuito de salas de cine comerciales en Ecuador (Entrevista a Alberto Muenala). Estuvo en Quito, Guayaquil, Cuenca e Ibarra, y en algunas salas, se mantuvo hasta por cuatro semanas, lo cual demuestra que hubo suficiente asistencia del público, pues lo normal en Ecuador es que cuando a una película le va mal, la retiran de cartelera a los quince días (Entrevista a Alberto Muenala). El estreno comercial, sin embargo, repercutió en que no pudieron ingresar a algunos festivales que les interesaban y que tienen como cláusula no aceptar cintas ya estrenadas (Entrevista a Alberto Muenala).

Además, llevaron la cinta a varias comunidades, sobre todo, *Peguche* porque para *Rupai* es importante la reciprocidad, lo cual implica llevar la cinta a los lugares donde fue grabada y donde participó la comunidad.

⁹¹ *Supercines, Multicines, Star Cines, Cinemark y OchoyMedio.*

“Era la primera vez que yo veía que en una proyección gritan, se levantan y están felices, eso no pasa comúnmente. En las salas de cine simplemente se quedan calladitos, nadie reacciona. Por más que pase algo grande, en la sala de cine no pasa, y acá en la comunidad era bien bien loco que la gente se levante, grite, aplauda, se ponga feliz por el rescate. Entonces, eso significa que estaban concentrados y, por otro lado, que tenemos mucha aceptación y acercamiento con la comunidad. Hemos pasado en otras comunidades, casi siempre hay esa reacción y se ha abierto importantes conversatorios sobre la película, el tema, lo que nos ha llevado a analizar el problema minero en las comunidades cercanas” (Entrevista a Alberto Muenala).

En Estados Unidos la película se ha presentado en universidades y museos, donde ha provocado interesantes debates (Entrevista a Alberto Muenala). Durante 2022, la cinta subtitulada se presentó, a través de la Embajada del Ecuador, en Brasil, Rusia, Italia, y Corea (Entrevista a Alberto Muenala).

4.3. Análisis de la cinta

Hemos abordado el análisis de esta cinta desde dos enfoques diferentes: el *neoformalismo* y el *análisis del discurso*. El primero nos permite acercarnos a los dispositivos fílmicos de la película desde su efecto estético y el segundo nos permite conectar la cinta con su contexto social.

Para Thompson, el enfoque *neoformalista* concibe a la obra de arte como un sistema de dispositivos que producen la *defamiliarización*⁹² y los analiza de acuerdo a su función y su motivación (Thompson 2020, 16). Thompson es enfática al señalar que el neoformalismo no rechaza el contexto histórico (Thompson 2020, 21), sin embargo, pareciera que el mismo le

⁹² La *defamiliarización* es un concepto fundamental del enfoque neoformalista que considera que el propósito básico del arte radica en producir el paso de una percepción práctica, automática, a una percepción estética, distinta al automatismo del día a día. Este paso lo consigue mediante el *extrañamiento* o la *defamiliarización* de elementos cotidianos que, al ser colocados en el contexto de la obra, cobran un nuevo sentido y se perciben de manera distinta (Thompson 2020, 10–11). La idea de *defamiliarización* permite concebir al espectador como un sujeto activo, pues su percepción ante la obra artística no es ni pasiva ni automática.

interesa solamente para disipar la niebla de aquellos dispositivos cuyo sentido se ha visto oscurecido por la distancia histórica. Es decir, que su interés por el contexto radica en una suerte de historia de las formas para comprender mejor su función dentro de películas específicas, lo cual, denota la reducción de lo histórico al estilo. Este nos permite un primer acercamiento estético a la cinta, sin embargo, más adelante abordaremos la relación de la misma con su contexto histórico, desde el *análisis del discurso*.

Para el *neoformalismo* los dispositivos de una obra están organizados por la *dominante*, un principio formal que controla y destaca a ciertos dispositivos por encima de otros a los que subordina (Thompson 2020, 89). Sin embargo, este principio no impone su orden a través de correlaciones armónicas, sino mediante tensiones dialécticas, lo cual, significa que la obra es concebida como un ente de luchas internas que, en vez de lo estático y unificado, tiende a lo dinámico (Thompson 2020, 90). En suma, podemos decir que la *dominante* propone al espectador adoptar un determinado ángulo perceptivo-cognitivo gobernado por su principio formal (Thompson 2020, 91).

Killa está organizada bajo una narración dicotómica. En la misma, *Sayri*, un fotoperiodista *kichwa-otavalo*, toma unas fotografías durante una protesta por conflictos medioambientales. Dichas fotografías comprometen a un poderoso funcionario corrupto, pues sirven como prueba de la represión policial al pueblo que levantado en contra de una minera a la que él le otorgó la concesión. El *funcionario*, al enterarse de la existencia de las imágenes, manda a perseguir a *Sayri* para destruirlas. El nudo de la cinta se centra en el dilema de *Alicia*, periodista, pareja de *Sayri* e hija del poderoso funcionario, quien debe decidir entre publicar las fotos o entregárselas a su padre. La cinta enfrenta dos mundos representados de manera dicotómica: el mundo de los pueblos originarios, al que pertenece *Sayri*, y el mundo mestizo,

al que pertenece *Alicia*.

Para diferenciar y oponer ambos mundos, la película de Muenala hace uso de motivos solares y lunares, ligados a los mundos de *Sayri* y *Alicia* respectivamente. Así, lo solar y lo lunar, funcionan como categorías bajo las cuales se organizan las dicotomías del relato y colocan a cada dispositivo debajo de ellas. Esto resulta evidente desde un primer visionado, pues las estrategias visuales que usa el realizador son bastante claras, clasificando los espacios y los personajes, a través del color, la fotografía, la escenografía, el maquillaje, el vestuario, la utilería, el gesto, etc. Por esta razón, hemos identificado a dicha narración dicotómica como el principio formal *dominante* de la cinta.

Arlindo Machado (2009) propone pensar la mirada en el cine, como una instancia vidente que regula lo que se mira, cómo se mira y desde dónde o desde quién se mira. En el cine clásico de Hollywood esta instancia organiza la mirada desde una multiplicidad de puntos de vista, que permite al espectador formarse una visión general del acto dramático en pantalla. Se podría decir que la regulación de la mirada, regula también el relato, por lo que, esta instancia vidente es una instancia narrativa que decide enfatizar y omitir información. En el cine clásico, esta instancia buscaría ocultarse y no develar el artificio.

En el caso de *Killa* estamos ante una instancia vidente que, si bien sigue ciertas normas del cine clásico de Hollywood al organizar la mirada de manera ecuánime y con una narración omnisciente, contiene ciertos elementos que revelan el artificio o que hacen evidente el lugar de la narración. Los primeros, corresponden a una serie de errores técnicos en los que no repararemos, pues responden a las precarias condiciones de rodaje de la cinta: desenfoques no intencionales, reflejos indeseados, un boom que entra en cuadro, etc. Los elementos que nos interesan, son aquellos introducidos por los sueños y por el personaje del *Tayta*.

El *Tayta* en la cinta es tanto el padre de *Sayri*, como el sabio de la comunidad, es decir, que el personaje juega con las dos connotaciones de la palabra *kichwa tayta*, es decir, papá y, a la vez, una suerte de chamán. En la película, el *Tayta* augura sobre el destino de su hijo mediante la lectura de los granos de maíz y le advierte de los peligros a través de sueños. Pareciera, pues, que el *Tayta* se sitúa a momentos en la piel de la instancia vidente, como un testigo místico de lo que le sucede a su hijo, que puede ver más allá de lo que ven los demás personajes y los espectadores, y que, además, cumple con el rol de mediador con el mundo de los espíritus. Así, a través de ofrendas, baños purificadores, bendiciones y sabios consejos, salva a su hijo de los peligros a los que se enfrenta, es decir, que pese a situarse por fuera del conflicto principal y pese a ser ante todo un testigo, es capaz de intervenir y modificar la historia.

Esta condición de conciencia exterior, se refuerza a través de una voz narradora en *kichwa*, la cual es fácil de confundir con la voz del *Tayta*, puesto que, aunque está interpretada por otro actor y tiene un timbre de voz más bajo, aparece en las mismas escenas que el *Tayta*. Es decir, que se establece una relación metonímica entre ambos, lo cual refuerza la instancia vidente-narrativa de las escenas místicas. Dicha voz relata el origen mítico del pueblo *kichwa-otavalo* y es una especie de memoria de la voz del pueblo, que relata su origen cósmico y advierte de las tribulaciones del tiempo presente.

Orobitg (2017) señala que en las culturas amerindias el sueño y la vigilia no están separados del mismo modo que en occidente, sino que el sueño es una parte integrante de lo social y acciona en ella, lo que produce que la frontera entre el sueño y la vigilia se difumine, por lo cual, lo que acontece en sueños es parte de la realidad de estos pueblos (Orobitg Canal 2017, 12–13). Incluso en algunas culturas, el sueño no es algo individual, sino que el soñador es

soñado por un Santo o por un espíritu (Orobitg Canal 2017, 14–15). Así, entonces, podríamos decir que *Sayri* es soñado por su padre y, a la vez, ambos son soñados por la memoria del pueblo *kichwa-otavalo*, expresada en la voz y en la instancia vidente-narrativa que organiza el relato. El *Tayta*, por lo tanto, tiene el poder de mediar entre esta instancia y su hijo para ayudarlo.

La voz narradora aparece en tres momentos diferentes de la cinta: al inicio, con un mito de origen, a la mitad, con una reflexión sobre el retorno a las raíces, y al final, con una conclusión a manera de advertencia ecologista. Esto nos lleva a leer la cinta como perteneciente al *género dramático didáctico*, de acuerdo a la propuesta de Claudia Cecilia Alatorre en su libro *Análisis del drama* (Alatorre 1986).

Para Alatorre existen tres géneros dramáticos *realistas* y tres géneros dramáticos *no realistas*. Los géneros dramáticos *realistas* están conformados por la *tragedia*, la *pieza* y la *comedia*, y construyen personajes complejos que se desenvuelven en una anécdota en la que, si bien operan múltiples fuerzas en conflicto, apela a una situación dramática general, simple y, por lo tanto, universalizable⁹³ (Alatorre 1986, 16–20). Por otra parte, los géneros dramáticos *no realistas*, están conformados por el *melodrama*, el *género didáctico* y la *tragicomedia*, con personajes simples y una anécdota particular y compleja, difícilmente generalizable (Alatorre 1986, 16–20).

⁹³ Estamos conscientes de los peligros que conlleva el universalizar los géneros dramáticos clásicos y abstraerlos de su contexto histórico. Sin embargo, la clasificación de Alatorre nos parece una herramienta muy útil como acercamiento a las dicotomías presentes de la cinta. No es el fin de este trabajo defender ni cuestionar la validez de su teoría. El libro de Alatorre sigue siendo muy utilizado en las escuelas de teatro y de cine en México, y ha sido muy fecundo como una guía práctica para la creación. Dicho libro es heredero de las clases de Luisa Josefina Hernández en el *Taller de Composición Dramática* en la *Licenciatura de Literatura Dramática y Teatro* en la *Facultad de Filosofía y Letras* de la UNAM, y en la ENAT. Otros autores, como Virgilio Ariel Rivera y Juan Tovar, desde el teatro, y Xavier Robles desde el cine, han escrito sus propios libros con base en la inagotable huella de Hernández.

Así, los personajes simples enfatizan una sola característica de comportamiento, lo cual permite que el personaje opere como símbolo de una colectividad, mientras que los personajes complejos realistas, representan una abstracción de la condición humana, lo cual, nuevamente nos lleva a una pretensión de universalidad (Alatorre 1986, 20–25).

En el *género didáctico*, que recordemos es *no realista*, la anécdota funciona como una demostración compleja con el siguiente esquema lógico: tesis (asunto a demostrar), antítesis (la demostración mediante la anécdota) y síntesis (la conclusión) (Alatorre 1986, 83). De esta manera, podemos decir que la instancia narrativa de *Killa* organiza el relato en este esquema, para lo cual, se sirve de la voz para plantear la tesis de la cinta:

“En nuestra existencia cósmica, somos hijos de Taita Imbabura y Mama Cotacachi, somos hijos del maíz, de las montañas, de los ríos. Durante muchos años hemos sido los guardianes de la tierra, cuando la humanidad y la naturaleza eran un todo. Sin embargo, este equilibrio se ha roto desde que la humanidad ha envenenado su corazón con codicia. Desde entonces la sed materialista ha ido terminando con las vidas de todos los seres que coexisten en la tierra”⁹⁴ (Muenala Pineda 2017)

Si la *tragedia*, género *realista*, contrapone lo cósmico a lo humano, el *melodrama*, género *no realista*, contrapone virtudes y defectos, es decir, valores. El *género didáctico* hace uso de lo *melodramático* para llegar a la comprobación lógica de su premisa inicial, es decir, que hace uso del sentimentalismo para llegar a conclusiones que se dirigen al intelecto. Podemos decir, por lo tanto, que *Killa* contrapone el mundo de los pueblos originarios (guardianes de la tierra) versus el mundo occidental-mestizo (causante del desequilibrio) y, para esto, transforma las virtudes y defectos en valores estéticos que generan antipatías y simpatías en el espectador. Esta división dicotómica ya ha sido notada previamente por Luzuriaga que señala que la cinta divide a los personajes en el pueblo *otavalo*, conformado por “buenas”

⁹⁴ Nuestra traducción no es directa del *kichwa*, sino a partir de los subtítulos en inglés.

personas, y los mestizos, conformados por “malas” personas, lo cual problematiza el discurso oficial y urbano de interculturalidad, al mostrar las dificultades del diálogo entre culturas, aunque sin negar dicha posibilidad (Luzuriaga 2021, 18) .

Sayri, uno de los líderes de la comunidad, *Cangamashi* y la propia comunidad, representan a aquellos “guardianes de la tierra” que coexisten armónicamente con la naturaleza. Mientras que el *Funcionario*, padre de Alicia, sus *matones* y *Cashiguano*, un indígena vendido y traidor que trabaja para el *Funcionario*, representan la sed materialista que impide el regreso al equilibrio primigenio. *Alicia*, al encontrarse en medio, no es capaz de reconciliar lo mestizo con lo originario, puesto que la codicia de su padre y la virtud de *Sayri*, la arrinconan en una elección radical que hace que toda reconciliación sea imposible. Al decantarse por salvar a su padre, *Alicia* elige finalmente su bando lo cual provoca la ruptura definitiva con *Sayri*. Así, cierra la voz narrativa la cinta:

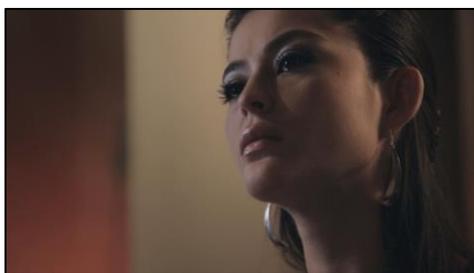
“La Tierra está muriendo, estamos envenenando su sangre. Los Apus (dioses), los guardianes de la tierra, se están retirando. La humanidad no tiene paz interna y la ambición material nos ha traído soledad e individualismo que está matándonos lentamente”⁹⁵ (Muenala Pineda 2017).

La anécdota que concluye con la decisión de *Alicia*, y, por lo tanto, con la soledad de la ahora ex pareja, sirve como demostración de la tesis inicial, puesto que es la codicia del *Funcionario* la que impide que *Sayri* y *Alicia* sigan juntos. Esta separación tiene connotaciones cósmicas, puesto que la cinta ha asociado a ambos personajes con la luna o *killa* y con el sol o *inti*. Esta estrategia mitológica refuerza la conclusión de que la ambición material lleva a la humanidad a la soledad y a su lenta destrucción, pues lo que está en juego

⁹⁵ Nuestra traducción no es directa del *kichwa*, sino a partir de los subtítulos en inglés.

no es solamente el amor de la pareja *Alicia* y *Sairy*, sino, el equilibrio cósmico de la luna y el sol.

Ahora bien, para producir dicha asociación con *killa* e *inti*, la cinta se vale de una serie de dispositivos estéticos que se organizan bajo la *dominante* dicotómica del relato. Para empezar, ambos personajes utilizan joyas y bisutería con motivos lunares y solares. *Alicia*, en distintos momentos de la cinta, luce joyas de plata, aretes en forma de luna y maquillaje plateado alrededor de sus ojos. *Sayri*, por su parte, lleva dos dijes con forma de sol como protección e, incluso, al momento de romper con *Alicia*, se reafirma en su identidad mostrándole uno de ellos, mientras le dice “esto soy yo, esta es mi realidad”.



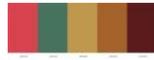
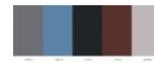
En esta misma lógica, los espacios de los *P* y *N* son presentados coloridos y cálidos, mientras que los mestizos, son fríos, tienen una saturación de color baja y tienden a la monocromía. De hecho, los espacios de los *P* y *N*, como en otras películas de Muenala, son retratados desde una exaltación de la belleza del mundo natural y del mundo cultural de los *P* y *N*, lo cual corresponde a la estética del autor expresada en su concepto de *munaylla ruray*, que significa, “trabajo armónico con amor” (Muenala Pineda 2018, 40).

Paletas de colores

Espacios de los P y N



Espacios mestizos



Estos espacios están íntimamente ligados a lo urbano y a lo rural, es decir, que lo rural tiende a lo colorido y lo urbano a lo frío, sin embargo, existen espacios intermedios que tienen ambos elementos, por ejemplo, el departamento en Quito de *Sayri* que es urbano y frío, pero con ciertas notas que remiten al mundo del que proviene. Así mismo, los espacios urbanos

de encuentro de la pareja son fríos, pero con algunos elementos coloridos. Esto es importante porque, además, de establecer un diálogo intercultural entre los personajes desde el color, presenta a los *P* y *N* habitando espacios urbanos, modernos.



Al representar a los *P* y *N* tanto en espacios rurales coloridos, ordenados y limpios, como en espacios urbanos, modernos y con pequeñas notas de color, la cinta se aleja de representaciones miserabilistas y exóticas tan características del *indigenismo* cinematográfico. Sin embargo, la posibilidad de habitar lo urbano y lo rural, lo moderno y lo tradicional, no es exclusividad de los *P* y *N* y no se expresa solamente a través de los espacios, sino también de la vestimenta.

Sayri casi siempre combina algún elemento tradicional con su ropa urbana, ya sea su sombrero, su cabello, una camisa tradicional o un bordado en la cinta de su cámara o en su chaleco de periodista. *Cashiguano*, el traidor, también combina elementos urbanos con tradicionales, aunque de manera negativa. Así, mantiene su cabello largo, elemento cultural distintivo de su pueblo, pero utiliza ropa de oficina. Esto le permite blanquear su imagen ante su jefe, a la vez que es capaz de hacerse pasar por aliado de los *P* y *N* para ocultar su traición. El vestuario de *Alicia* dialoga menos con el mundo de *Sayri*, pero cuando lo hace es bastante notorio. Se trata de una blusa que utiliza al acompañar a *Sayri* a las faldas del volcán

Imbabura y que tiene uno bordados tradicionales, combinados con un diseño moderno. Vemos, entonces, que estos tres personajes en la cinta, se apropian de diferentes elementos, en una suerte de traducción cultural, lo cual les permite habitar ambos espacios y dialogar entre sí. En esta traducción los elementos necesariamente se modifican y son resignificados por los personajes.



Sin embargo, el alejamiento del *indigenismo* desde el color, el vestuario y los espacios, no es la única estrategia que utiliza la cinta. Esta distancia con el *indigenismo* también se logra desde el uso de la luz artificial que en algunas escenas produce interesantes juegos de luces y sombras, y en otros ayuda a la separación de los personajes del fondo mediante luces de recorte. Así mismo, el etalonaje⁹⁶, el poco uso de la cámara en mano, la baja granulación de la imagen, las actuaciones y los diálogos, alejan a la película del *realismo indigenista*.

⁹⁶ Proceso de postproducción digital que consiste en corregir el color, la luminosidad y el contraste de la imagen, y de dotar a la misma de una apariencia que vaya acorde con el efecto estético y narrativo buscado.



Ahora bien, la cinta después de establecer dos mundos separados con un cierto diálogo entre ellos, levanta al final un muro de separación entre los protagonistas, a partir de la ruptura de la pareja. *Sairy* reivindica su identidad, *Alicia* se asume completamente lunar y nocturna, y el *Tayta*, hace una ofrenda de agradecimiento con frutas y fuego ante el sol porque *Sayri*, su hijo, no fue atrapado por los matones y se libró de los peligros que le aquejaban (Entrevista a Alberto Muenala).

Sin embargo, como ya dijimos antes, esta separación implica soledad y desequilibrio, por lo cual, aunque *Sairy* está ahora a salvo, no es una conclusión optimista. Esto se expresa en las secuencias finales, con un predominio de lo monocromático y lo nocturno, lo cual, va de acuerdo con el título inicialmente pensado para la cinta *Antes que salga la luna*. Si en toda la película hay un cierto equilibrio entre la cantidad de escenas solares y las lunares, en los últimos 10 minutos es lo lunar lo que predomina.

Este desequilibrio final, empero, es reparado por la secuencia final. En ella, vemos a *Alicia* y *Sayri*, cada uno en su propio espacio y con los motivos lunares y solares que los distinguen, pensativos y taciturnos (F1 y F2). Luego, se intercalan recuerdos en los que están juntos. Así, a la imagen de *Sayri* en una puesta del sol (F3), le sigue una imagen de los dos entre sábanas plateadas (F4), y a la imagen de *Alicia* con motivos lunares (F5), le sigue una escena de ambos besándose bajo el sol en las montañas (F6). Es decir, que Sairy (sol) recuerda a su amor lunar, y Alicia (luna), recuerda a su amor solar.

Después, vemos a Sayri escribir en su computador (F7) mientras escuchamos la conclusión de la voz narradora que plantea el desequilibrio producto de la avaricia y el materialismo. Finalmente, vemos al *Tayta* realizar su ofrenda de agradecimiento ante el *Imbabura* (F8) y hacer una limpieza ritual en la cascada de Peguche (F9).



F1



F2



F3



F4



F5



F6

Si consideramos que la ofrenda del *Tayta* es solar, pues hace uso del fuego y de frutas amarillas, y que la limpieza ritual en la cascada es lunar, por cuanto los colores de la imagen son fríos y el agua en el mundo andino está ligada a la luna (Moulian, Catrileo, y Hasler 2018, 132); podemos interpretar, entonces, que pese al desequilibrio producido por la separación de la pareja *Sayri* (sol) y *Alicia* (luna), existe desde el montaje una voluntad de equilibrio y simetría que, desde el anhelo, el deseo y la mediación ritual, restaura la posibilidad de diálogo de ambos mundos.

La cinta pareciera rebelarse contra su propia conclusión lógica, contra esta separación final, para intentar devolver el equilibrio cósmico, desde el plano del deseo, la imaginación y la ritualidad, pese a estar ya perdido. Esto sería una suerte de gesto barroco en el que se quiere trascender la separación con una puesta en escena (Echeverría 2000, 171), un montaje, que apuesta por la “aceptación de la vida hasta en la muerte.” (Echeverría 2000, 110).



F7



F8



F9

Esta rebelión final de la película, nos parece que dialoga con la ironía de otras cintas de la filmografía de Muenala. De hecho, toda la estructura de la cinta está construida mediante el contraste de dos mundos incongruentes, que pese al anhelo de los personajes y del dispositivo de montaje, no pueden estar juntos. Así mismo, el propio desenlace de la película es irónico: *Sayri* y *Cangamashi* se salvan del peligro, pero pierden las pruebas de la represión que incrimina al *Funcionario*; *Sayri* reivindica su identidad, pero extraña y desea a *Alicia*; *Alicia* salva y se reconcilia con su padre, pero pierde el amor de *Sayri*.

Hasta aquí, hemos analizado la cinta desde sus dispositivos estéticos, organizados bajo el principio *dominante* de una narración dicotómica, con un esquema lógico que propone una tesis, que se pone a prueba mediante la trama (antítesis) y que nos lleva a una conclusión (síntesis). Sin embargo, si nos quedamos en un enfoque *neoformalista*, corremos el peligro de describir la película y no establecer ningún tipo de conexión con su lugar de enunciación. Para ello, entonces, daremos paso a un *análisis del discurso* que nos permitirá conectar la película con lo social.

Ahora bien, este salto de un enfoque a otro no tiene por qué ser abrupto, puesto que si consideramos a la forma como aquello que introduce una distinción que separa y distingue las cosas (Rojas Reyes 2015, 15), entonces, concebimos a los discursos como “formas del

contenido” (Hjelmslev 1971, 80) que estructuran la subjetividad del filme y lo conectan con lo social.

Para Kress & Van Leeuwen, el discurso es uno de los cuatro estratos con los que los textos multimodales generan significado (Kress y van Leeuwen 2001, 4). Los discursos son “conocimientos socialmente construidos de (algún aspecto de) la realidad” (Kress y van Leeuwen 2001, 4). Para Ian Parker, el análisis del discurso “trata al mundo social como un texto, o mejor dicho, como un sistema de textos” (Parker 1996, 1) y “tiene la ventaja de mantener en un primer plano la idea de que los sistemas de significado son estructuras relativamente constantes que organizan la subjetividad” (Parker 1992, como se citó en Parker 1996, 1). Pero estos discursos no son estructuras que prefiguran las relaciones sociales, sino “prácticas que definen sistemáticamente el objeto del que hablan” (Foucault, p. 49, como se citó en Parker 1996, 1). En este sentido, pensar en los discursos de la cinta nos permite acercarnos a la misma como un entramado de prácticas sociales que organizan la subjetividad de esta y la articulan como una práctica social. Si para Foucault “nuestra razón es la diferencia de los discursos, nuestra historia es la diferencia de los tiempos, y nuestros yo es la diferencia de las máscaras” (Foucault, p. 131, como se citó en Parker 1996, 2), la subjetividad de la cinta vendría a estar formada por la articulación de la diferencia de sus discursos.

Empezaremos analizando las implicaciones discursivas del uso del *melodrama* en la cinta, después revisaremos cómo el relato establece adscripciones de género en torno a lo lunar y lo solar, y, finalmente, estudiaremos las diferencias y cercanías de la película con el indigenismo.

Para Linda Williams, el *melodrama*, el *terror* y la *pornografía*, forman parte de lo que denomina como *Géneros del Cuerpo* (Williams 1991, 3), puesto que su espectáculo se basa

en la representación del llanto en el *melodrama*, la violencia en el *terror* y el orgasmo en la *pornografía*; representaciones cuya eficacia se basa en reacciones físicas análogas en el espectador, esto es, llanto en el *melodrama*, estremecimientos y sobresaltos en el *terror*, y excitación y orgasmos en la *pornografía* (Williams 1991, 4–5). Estos tres géneros corporales implican una desviación de la normatividad del Hollywood clásico, un exceso que los coloca en grados más bajos respecto al *realismo* (Williams 1991, 3). Williams, sin embargo, demuestra que el *realismo* de ciertas narrativas consideradas clásicas, en realidad, enmascaran una tradición *melodramática* que está detrás de la cultura popular estadounidense (Williams 1998), pero no ahondaremos en ello aquí.

Lo que nos interesa del planteamiento de Williams es su definición del *melodrama* como un género dirigido a mujeres bajo el orden patriarcal (Williams 1991, 4) y la moralidad que acompaña al *melodrama*.

Killa al hacer uso del *melodrama* como sustento de su relato *didáctico*, se desvía de la norma estética *realista* que impera en el cine hegemónico y en el indigenismo, y se coloca en un espacio narrativo de alteridad. Eso le permite contar una historia que no está siempre motivada por antecedentes claramente justificados por el relato, sino por la moralidad propuesta y por la comprobación lógica de la tesis.

Para Williams, la esencia del *melodrama* no está en la forma exagerada de la actuación ni en las polaridades maniqueas, sino, en poder alcanzar la fusión de la moralidad y el sentimiento (Williams 1998, 55). Así, el *melodrama* empieza en un espacio de inocencia, el cual es alterado, por lo que los personajes quieren regresar a esa inocencia inicial: si lo consiguen el final es feliz y si no lo consiguen, es infeliz (Williams 1991, 65).

Vemos así, que el planteamiento mítico del que parte *Killa*, corresponde a este espacio de equilibrio e inocencia en el que el ser humano convive armónicamente con la naturaleza. Según la voz narrativa de la cinta, este equilibrio fue roto hace mucho tiempo atrás por la avaricia, por lo que, toda la película giraría en torno a la confianza de *Sayri* y *Alicia* de poder estar juntos, pese a vivir en un mundo materialista. Su relación y, después, su ruptura, representan tanto la esperanza de la recuperación de este espacio de inocencia, como la imposibilidad de volver a él.

En este intento y fracaso de volver al estado de equilibrio, los personajes revelan su moralidad, la cual, como nos recuerda Williams, es encarnada por los personajes, a través de estereotipos físicos (Williams 1991, 77). Así, los personajes mestizos que trabajan para el funcionario visten de colores oscuros y fríos, el *Funcionario* suda y se demacra conforme pasa la cinta, *Cashiguano* se muestra corporalmente burlón y arrogante, y *Alicia* abandona los colores para asumirse como lunar. Por el otro lado, *Sayri* y *Cangamashi*, no cambian físicamente, sino que reivindican su virtud, a través de su sacrificio y sufrimiento. Es decir, que la trama no cambia interiormente a los personajes, sino que revela físicamente el vicio que conforma el mundo mestizo y reivindica la virtud del mundo de los *P* y *N*.



Decíamos hace un momento, que la secuencia final, intenta subsanar esta separación, lo cual abriría la esperanza de que el personaje de *Alicia* hubiera sido capaz de tomar otra decisión, sin embargo, el propio planteamiento dicotómico de la película que separa ambos mundos en vicio y virtud, anula esta posibilidad. Así, la secuencia final atiende a lo que Williams señala como una compulsión del *melodrama* de reconciliar lo irreconciliable, a través de dar soluciones a problemas que no pueden ser solucionados sin alterar la certeza moral a la que el *melodrama* anhela regresar (Williams 1991, 75). Es decir, que la propia moralidad mitológica en la que se sustenta la película es la que impide que *Alicia* actúe de otra manera, pues no puede subvertir el orden que le ha sido impuesto. Nuevamente, lo barroco resuena en esta secuencia, al trascender la contradicción desde un segundo plano imaginario, desde una puesta en escena que le permite someterse y rebelarse al mismo tiempo (Echeverría 2000, 171, 181).

Este orden moral, implica a la vez una adscripción de lo femenino y lo masculino a lo lunar y solar, respectivamente. En las culturas andinas, el sol y la luna son una pareja matrimonial divina conformada por un hombre y una mujer (Moulian, Catrileo, y Hasler 2018, 129). Esto las distingue, por ejemplo, de la región amazónica donde en ciertas culturas el sol y la luna son hermanos gemelos varones que compiten entre sí (Blixen 2013, como fue citado en Moulian, Catrileo, y Hasler 2018, 129). Para Estermann (1998), el sol y la luna en el mundo andino, son opuestos complementarios, donde el sol se asocia a lo masculino, al este, a lo positivo, a la luz, al arcoiris, a la tierra, al día, al verano y al rayo como manifestación de energía; mientras que la luna se asocia a lo femenino, el oeste, lo negativo, la oscuridad, la noche, el invierno, el agua y el mundo espiritual (Estermann 1998, como fue citado en Moulian, Catrileo, y Hasler 2018, 132). Para Celestino (1997), en el calendario andino

existe un tiempo solar masculino de cosecha, sequía, alumbramiento y armonía, y un tiempo lunar femenino, de lluvias, gestación, enfermedades, batallas rituales y muerte (Celestino 1997, como se citó en Moulian, Catrileo, y Hasler 2018, 132).

Killa, entonces, asocia a *Alicia* y a lo mestizo con lo lunar, y a *Sayri* y a *los P y N* con lo solar, lo cual los inscribe en una estructura cultural mucho anterior a la cinta, que delimita valores morales de los personajes de acuerdo a su pertenencia a un mundo masculino (positivo) o femenino (negativo). Sin embargo, tan importante como esta adscripción de género, es la idea de opuestos complementarios lo cual anula las visiones simplistas. Así, desde esta cosmovisión, tanto lo lunar como lo solar corresponden a los ciclos de la vida, de ahí que la narración anhele su equilibrio y condene su separación. Pero, además, existe en la cinta una feminidad solar y una masculinidad lunar, así como una positividad lunar y una negatividad solar. Vemos, por ejemplo, que el personaje de *Cangamashi*, uno de los líderes de la comunidad, tiende a la rabia y al enfrentamiento, por lo que, su esposa, lo llama a la calma, al diálogo y a la meditación. Así mismo, el *Tayta* hace uso del mundo de los espíritus y los sueños, los cuales se asocian con lo lunar, para advertir y salvar a su hijo de los peligros a los que se enfrenta. La propia *Alicia*, dialoga a través de su vestimenta con lo solar y, aunque al final se oscurece y adopta motivos completamente lunares, sigue siendo representada con elegancia y belleza, lo cual contrasta con su padre demacrado por el miedo y con *Cashiguano* sumido en la burla y arrogancia. Es decir, que el vicio de los personajes no estaría tanto en lo lunar, sino en la negación y el intento de someter a lo solar bajo su yugo.

Así, el *Funcionario* pide a su hija que le entregue las fotos tomadas por *Sayri*, aludiendo al “resentimiento social” de los indígenas que no saben de negocios e interfieren con el enriquecimiento del país. También *Cashiguano* utiliza razones similares sobre el progreso y

el futuro, para convencer a *Cangamashi* de que haga unas declaraciones a la prensa que lo liberarían de la cárcel. Ambos intentan someter a *los P y N*, a través de chantajes y artimañas, pero, además, se someten a sí mismos al negar sus orígenes. Ya vimos cómo se expresa esto en *Cashiguano*, pero algo similar vive el *Funcionario* quien en un momento de crisis en el que se cree vencido, empieza a hablar en *kichwa* y libera a *Cangamashi* de la cárcel, lo cual, nuevamente, remite a la ironía dramática de otras obras de Muenala. El intento de subyugación de lo solar bajo lo lunar, tiene, entonces, en la cinta un plano interno e irónico.

Siendo, entonces, lo solar y lo lunar principios complementarios que se expresan de diferentes maneras en el plano estético de la película, ordenan, además, el tiempo del relato de manera cíclica. Así, aunque al inicio predominan el día y los amaneceres, estas escenas se intercalan de manera ecuánime con escenas nocturnas y con las secuencias de los sueños. Al final, por otro lado, predominan el atardecer, la luna y la noche, pero no deja de estar presente el día. Esto nos permite adivinar que la temporalidad cíclica de la cinta establece que después de la oscuridad final, vendrá un nuevo ciclo solar de luz.

Finalmente, nos interesa adentrarnos en el diálogo y negociación de la cinta con los discursos *indigenistas*. Recordemos que Gabriela Zamorano sostiene que las autorrepresentaciones de los *P y N*, no necesariamente conforman una mirada alternativa de las representaciones *indigenistas*, sino, que más bien, entran en diálogo a través de negociaciones, transformaciones y, en ocasiones, incluso reproducen estereotipos (Zamorano Villarreal 2005, 26,31).

Karolina Romero (2010), al analizar el *documental indigenista* ecuatoriano del nuevo milenio, encontró una serie de continuidades respecto al indigenismo anterior. Aunque el corpus que analiza Romero es muy diferente a *Killa*, hemos encontrado útil comparar lo

encontrado con nuestra cinta. Así, de las cinco continuidades encontradas por Romero (2010, 204–205), cuatro están presentes de manera muy clara en la película. Estas son: 1. Predominio de la figura del “buen salvaje”. 2. Contaminación occidental de lo indígena. 3. Indígenas representados como “ecologistas natos” con una relación natural con la tierra. 4. Asociación de lo indígena con tradiciones culturales, acompañada de una invisibilización de otros temas.

La figura del “buen salvaje” se expresa en la cinta más bien como una pérdida, como la búsqueda de retorno a un pasado mítico, inocente, donde la naturaleza y el ser humano estaban unidos. Quienes están llamados a resistir la influencia occidental para restaurar este equilibrio perdido son justamente los *P* y *N*, representados como guardianes, como “ecologistas natos” que conservan sus tradiciones y costumbres, así como su relación telúrica con la tierra. Así, la figura del “buen salvaje” se articula con el resto de continuidades señaladas por Romero y crea una serie de personajes tipo: el *Tayta* que conserva la espiritualidad, la relación con la tierra y las tradiciones; la comunidad y sus líderes que defienden la tierra; *Sayri* que lleva una vida moderna, pero conserva su arraigo; y *Cashiguano* que representa la figura del indígena contaminado y corrompido por lo occidental.

Sin embargo, estos tropos indigenistas son sustancialmente transformados, a través de la agencia política de los personajes, lo cual los aleja del mito de la “raza vencida” que necesita la tutela del Estado para garantizar sus derechos. Esta agencia política sirve como una suerte de principio *dominante* discursivo bajo el cual los otros discursos se organizan. Así, el énfasis de la cinta en los mitos, las tradiciones, el idioma y los rituales, se colocan en función de la reivindicación cultural de la lucha de los *P* y *N* del Ecuador, es decir, que lo cultural está en función de la capacidad de los personajes y de la cinta mismo, de “intervenir en la realidad”

(Zamorano Villarreal 2009, 263). Lo cual coloca a Muenala como un “*artista obedencial*” (Dussel 2018, 31).

No es casualidad que en la película el catolicismo y otras religiones cristianas, estén casi completamente ausentes del relato, pese a tener una fuerte presencia entre los *P* y *N*. Salvo al inicio del filme donde *Sayri* observa de lejos una procesión a la Virgen, todas las demás expresiones de religiosidad responden a una espiritualidad originaria, impoluta. Esta estrategia fue corroborada en la entrevista que le hicimos a Muenala, en la que nos contó, por ejemplo, que ya nadie lee el futuro en los granos de maíz y que se trata de un conocimiento ancestral perdido, cuyo recuerdo quiso rescatar para la cinta (Entrevista a Alberto Muenala).

Así, lo originario se presenta en la cinta como una alternativa civilizatoria ante la *episteme* occidental, alternativa que nos permitiría regresar a un origen de un equilibrio perdido por la conquista, la modernidad, el catolicismo y el colonialismo.

Esto nos lleva a pensar en la idea de frontera semiótica de Lotman, que consiste en separar “lo propio respecto de lo ajeno” (Lotman 1996, 14), filtrar y traducir los mensajes externos al lenguaje propio y convertir los “no mensajes externos en mensajes” (Lotman 1996, 14). Para Lotman la ciudad está en oposición con lo que se encuentra más allá de sus muros, es decir, la naturaleza, lo salvaje, el espacio enemigo, por lo cual, la ciudad sería la parte del universo dotada de cultura (Lotman 1996, 58).

Sin embargo, en la cinta, lo urbano y lo mestizo representa lo degradado, lo corrupto, mientras que la virtud proviene de lo rural y lo originario. Así, la película propone, no la destrucción de lo urbano, sino la incorporación de lo extraño, de lo que está más allá de la ciudad: el sueño, las tradiciones, el ritual, el arraigo a la tierra. Esto conforma una alternativa civilizatoria que subvierte el paternalismo que pretende llevar el desarrollo al espacio de los

P y N, por la cultura de estos pueblos como una salvación de Occidente.

Esta idea de fronteras semióticas que son atravesadas, representa muy bien la función del *Tayta* en la cinta que media entre la realidad y el sueño, entre su hijo y la instancia narrativa de la película. Para ello hace uso del ritual, el cual permite conectar lo conocido con lo desconocido, lo interno con lo externo, lo propio con lo extraño. Pero para hacerlo, nos dice Lotman, “el espacio ritual copia de manera homomorfa el universo, y, al entrar en él, el participante del ritual ora se vuelve (al tiempo que sigue siendo él mismo) un espíritu del bosque, un tótem, un muerto, una divinidad protectora, ora adquiere de nuevo una esencia humana” (Lotman 1996, 58). El *Tayta*, por lo tanto, es propio y extraño al mismo tiempo, es *ch'ixi*.

“Este modo de ver las cosas me remite a la idea de lo *ch'ixi*, que literalmente se refiere al gris jaspeado, formado a partir de infinidad de puntos negros y blancos que se unifican para la percepción pero permanecen puros, separados. Es un modo de pensar, de hablar y de percibir que se sustenta en lo múltiple y lo contradictorio, no como un estado transitorio que hay que superar (como en la dialéctica), sino como una fuerza explosiva y contenciosa, que potencia nuestra capacidad de pensamiento y acción. Se opone así a las ideas de sincretismo, hibridez, y a la dialéctica de la síntesis, que siempre andan en busca de lo uno, la superación de las contradicciones a través de un tercer elemento, armonioso y completo en sí mismo. ¿Por qué no podemos admitir que tenemos una permanente lucha en nuestra subjetividad entre lo indio y lo europeo?” (Rivera Cusicanqui 2015, 310).

Si pensamos a lo lunar y lo solar en la cinta, no ya como opuestos complementarios, sino como una contradicción dinámica que no puede ser superada ni armonizada; entonces, el final de la cinta, abandona la nostalgia del regreso a la inocencia original del *melodrama* y aboga por la lucha de la subjetividad, por el pensamiento y la acción. Así, el intento de la superación de la contradicción barroca desde lo imaginario, en la secuencia final, deja de ser una rebelión sumisa, y se transforma en “eficacia simbólica” (Fabbri 2000, 48), en imágenes que intervienen en la realidad (Zamorano Villarreal 2009, 263), en un *munaylla ruray*

(Muenala Pineda 2018, 40).

La cinta en general, y la secuencia final, en particular, por lo tanto, funcionarían de manera similar a los rituales del *Tayta*, mediando entre el mito de origen y lo contemporáneo, entre lo extraño y lo conocido, no para representar el mundo de los *P* y *N*, sino para ser eficaz sobre él y producir una afectación sobre el cuerpo a través de lo perceptual (Fabbri 2000, 48). Es decir, que el sistema formal estético de la cinta va más allá de la “*defamiliarización*” planteada por Thompson como fin de lo artístico y busca accionar políticamente sobre el mundo. Por lo tanto, lo estético en la película no sería el espacio de la contemplación desinteresada, sino que está intencionalmente ligado a la vida con un potencial transformador. Para ello hace uso tanto de dispositivos estéticos organizados en torno a un principio formal *dominante* dicotómico.

Finalmente, esta dicotomía, si bien intenta armonizarse mediante el retorno a la inocencia del *melodrama*, a través del mito, el ritual y el deseo, en lo que se puede leer como un gesto barroco; también se puede entender como una dicotomía *ch'ixi* que no puede, ni necesita, ser armonizada ni superada, pues sirve como dinamización del pensamiento, la acción y la lucha de los *P* y *N*.

CONCLUSIONES

El presente trabajo partió de la inquietud respecto a los pocos acercamientos estéticos hacia el cine de los pueblos originarios. En ese sentido, consideramos que el uso de un enfoque *neoformalista* nos permitió enfatizar los dispositivos estéticos de la película. Sin embargo, muy pronto este enfoque nos mostró sus limitaciones, pues atiende poco o nada a la inscripción social de los filmes, por lo cual, nos fue muy útil pasar a analizar los discursos de la cinta lo que nos permitió, además, interpretarla. Es un hallazgo de nuestro trabajo comprender que lo formal y lo discursivo no están tan lejanos entre sí como pensábamos, por cuanto, los discursos son también formas sociales.

Para contextualizar el análisis, hemos tenido que atravesar un largo camino de investigación que ha implicado la mayor parte de nuestros esfuerzos. Por ello, aunque el objetivo principal de este trabajo ha sido el análisis de la cinta de Muenala, en el camino nos hemos encontrado con varios vacíos que hemos intentado llenar, muchas veces sin éxito. Para empezar, la obra de Muenala se encuentra dispersa y, en el caso de los cortometrajes que ha asesorado en su trabajo como docente, probablemente esté perdida. Nuestros esfuerzos por contactar a las instituciones y personas que organizaron los talleres impartidos por Muenala, han constatado la poca importancia dada en conservar estos trabajos.

En segundo lugar, cuando se habla del cine de los pueblos originarios y su institucionalidad, se suelen suavizar las disputas internas que se dieron en los primeros años, lo cual construye una suerte de épica institucional romántica. En este sentido, la tensa relación de Muenala con CLACPI, y su posterior distanciamiento, ha sido bastante fecunda para entender las discusiones de la época en torno al *indigenismo*, el paternalismo y la *soberanía visual* de los

pueblos originarios.

En tercer lugar, hemos puesto un énfasis especial en nuestra crónica del cine de los *P* y *N* del Ecuador, la cual, si bien no era indispensable para la comprensión del cine de Muenala y para el análisis de la cinta, nos ha parecido importante ordenar una serie de datos dispersos e intentar dilucidar los hechos en medio de la confusión. La tarea no es fácil y quedan aún muchísimos huecos: autores poco reconocidos como Sami Ayriwa Pilco, colectivos y asociaciones que desaparecen a los pocos años sin dejar mayor rastro de su trabajo, ausencia de filmografías de ciertos autores, discrepancias en fechas y títulos, etc. Futuras investigaciones especializadas sabrán llenar mejor que nosotros estos vacíos y esperamos que esta pequeña crónica ponga su granito de arena en dichos trabajos.

Finalmente, esperamos haber contribuido al interés estético por la obra de Muenala y del cine de los *P* y *N* del Ecuador. Vemos con mucha expectativa las películas de Patricia Yallico, Segundo Fuérez, William León y el propio Muenala, que están a punto de estrenarse en este año 2023. Ojalá dichas obras sean analizadas a profundidad desde enfoques que reconozcan que la “soberanía visual” de los *P* y *N*, no pasa solamente por la autorrepresentación y por procesos comunitarios, sino que es también una soberanía estética y autoral. Autoralidad obediencial, en algunos casos, pero autoralidad a fin de cuentas. Sino, corremos el riesgo de que la historia relegue al cine de los *P* y *N*, a una posición casi de anonimato, similar a la de los artistas de la colonia.

Anexos

1. Ficha técnica de *Killa*
2. Segmentación narrativa de *Killa*
3. Sintagmas de *Killa* de acuerdo a los planteamientos de Morris
4. Cuadro de *Killa* de acuerdo a los planteamientos de Hjelmslev
5. Fotogramas de la filmografía de Muenala
6. Entrevistas a Alberto Muenala

Anexo 1

Ficha Técnica de *Killa*

Producción Ejecutiva: RUPAI / RUNACINEMA. Dirección, guion y producción: Alberto Muenala. Fotografía: Guillermo Ruiz. Diseño Sonoro: Sayri Tupac Muenala. Dirección de sonido: Andrés Parada. Dirección de Arte: Daniela Sánchez. Montaje: Frida Muenala, Tato León León. Reparto: Sherman Cabascango, Marcela Camacho, Carlos Guerrón, Alejandro Cabascango, Carlos Marcillo, Mario Tuntaquimba, Yarik Quinotoa, Paola Arellano, Pedro Saad. Género Drama. Duración: 61 min. Año: 2017.

Anexo 2

Segmentación narrativa de *Killa*

Sec	Descripción	T. Inicial	T. Final	Día o Noche
1	Presentación de Sayri y funcionario. Escape por las fotos	00:00:00	00:03:41	D
2	Presentación del Tayta y sueño de Sayri y Alicia. En over el narrador cuenta un mito de origen y de caída	00:03:41	00:04:41	N
3	Alicia le cuenta a su padre que está de novia con un kichwa-otavalo	00:04:41	00:06:43	D
4	Funcionario manda a Cashiguano a obtener información	00:06:43	00:07:39	D
5	Timelapse Imbabura. Sayri visita a Cangamashi y su esposa	00:07:39	00:09:50	D
6	Cashiguano le entrega información sobre el fotógrafo a Funcionario	00:09:50	00:10:18	D
7	Presentación jefe de redacción. El jefe	00:10:18	00:10:37	D

	le pide las fotos a Alicia			
8	Funcionario recompensa a Cashiguano y pide a su secretaria que reúna a su equipo de seguridad	00:10:37	00:11:21	D
9	Sayri y Alicia hablan de las fotos en un café. Es la primera vez que los vemos juntos	00:11:21	00:12:22	D
10	Asamblea en la que deciden defender a la comunidad de Pucahuayco	00:12:22	00:14:17	D
11	Sayri trabaja y mira nostálgico una foto de su hijo. Los matones del Funcionario vienen a buscarlo y escapa	00:14:17	00:15:21	D
12	Entrevista TV a Cangamashi, declara la guerra	00:15:21	00:16:04	X
13	Sayri sube a un autobús	00:16:04	00:16:21	N
14	Sayri visita a su hermana y a su hijo	00:16:21	00:18:16	D

15	Los matones secuestran a Cangamashi	00:18:16	00:18:38	N
16	Por teléfono, Sayri le dice a Alicia que vea el periódico para probarle que su padre está detrás de la concesión minera	00:18:38	00:20:13	D
17	Alicia le muestra el periódico a su padre	00:20:13	00:21:04	D
18	Cashiguano intenta comprar a Cangamashi en la prisión clandestina	00:21:04	00:22:30	N
19	Testimonio del sueño del Tayta	00:22:30	00:23:05	D
20	Sayri visita a su Tayta para pedirle consejo	00:23:05	00:25:16	D
21	Sayri pasa por su hijo en su moto y lo lleva a pasear. En over escuchamos al narrador hablar del retorno a las raíces	00:25:16	00:27:01	D
22	Alicia visita a Sayri y hablan de su dilema de las fotos que afectarán a su papá	00:27:01	00:28:57	N

23	Amanecer. Sayri le cuenta a Alicia la historia del corazón del Tayta Imbabura	00:28:57	00:30:33	D
24	Se despiden en gasolinera de noche, Sayri deja su cámara en el coche de Alicia. Al final la luna	00:30:33	00:31:50	N
25	Funcionario visita, amenaza e intenta chantajear a Cangamashi	00:31:50	00:34:07	N
26	Baño de <i>Inti Raymi</i>	00:34:07	00:36:21	D
27	Alicia confronta a su padre. Su padre intenta convencerle que está equivocada.	00:36:21	00:40:02	D
28	Tayta y continuación del sueño de Sayri y Alicia en el que son separados	00:40:02	00:40:56	N
29	Matones preguntan por Sayri en tienda	00:40:56	00:42:40	D
30	Sayri baila con banda de Diablos Huma. Matones lo ven	00:42:40	00:43:50	D

31	Matones atrapan a Sayri, pero las mujeres de la comunidad lo salvan	00:43:50	00:46:01	Atardecer y N
32	Alicia se reúne con su papá en un bar. Discuten	00:46:01	00:48:21	N
33	Sayri intenta llamar a Alicia y la busca en su departamento. No la encuentra	00:48:21	00:49:17	D
34	Sayri se encuentra con Cashiguano por casualidad y lo confronta	00:49:17	00:50:51	D
35	Funcionario desesperado confronta y libera a Cangamashi. Habla en kichwa	00:50:51	00:52:57	N
36	Alicia le entrega las fotos a su padre	00:52:57	00:53:41	N
37	Alicia se reúne con Sayri en el mismo bar que con su padre. Le invita a su depar	00:53:41	00:54:23	N
38	Llegan al departamento y rompen su relación debido a las fotos	00:54:23	00:56:54	N
39	Jefe de Alicia le pide las fotos. Alicia	00:56:54	00:57:10	D

	le dice que no las tiene			
40	Separados, piensan el uno en el otro. Luna y sol	00:57:10	00:58:21	Atardecer y N
41	Palabras finales del narrador. Fuego y agua de cascada	00:58:21	00:59:04	N y D
42	Créditos	00:59:04	01:01:04	

Anexo 3

Sintagmas de *Killa* de acuerdo a los planteamientos de Morris

Sintagma dominante: narración dicotómica.

Sintagmas caracterizadores primer nivel: conflicto femenino-masculino, luna-sol, mestizaje - origen, ciudad-campo, corrupción-honestidad.

Sintagmas caracterizadores segundo nivel: contrastes de color, contrastes de objetos, contrastes de personajes, contrastes de espacios.

Anexo 4

Cuadro de *Killa* de acuerdo a los planteamientos de Hjelmslev

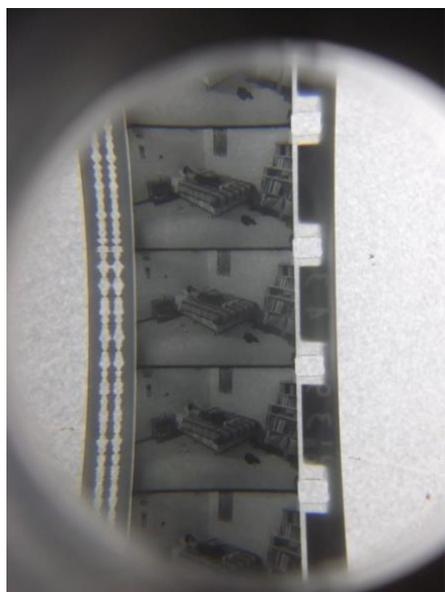
Dicotomías en el largometraje de ficción <i>Killa</i>				
Sustancia de la expresión	Luz, color, óptica,	Espacio, utilería, perspectiva	Narración	Dialogismo, gestualidad, emocionalidad, actoralidad
	Profundidad de campo, causalidad, ritmo, conflictividad			
Forma de la expresión	Fotografía	Cronotopo		Dramaticidad
		Tiempo cinematográfico	Espacio cinematográfico	
Forma del contenido	Ideas en torno a lo rural- urbano, a lo mestizo-indígena, a lo moderno-tradicional, lo masculino-femenino, rituales, concepción estética "munaylla ruray"	Activismo cultural del director desde el cine de los pueblos originarios, formación cinematográfica, filmografía	Cine de los pueblos originarios, melodrama, obra didáctica, thriller	Luchas ambientales durante el correísmo, choque entre la kultur y la civilization

Sustancia del contenido	Identidad del autor / Trayectoria del autor	Género cinematográfico y dramático	Contexto sociopolítico
--------------------------------	---	------------------------------------	------------------------

Anexo 5

Fotogramas de la filmografía de Muenala

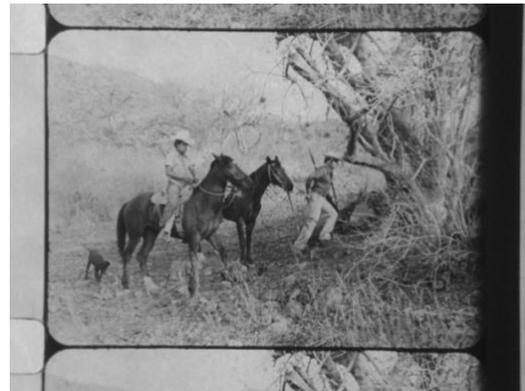
Posiblemente esta noche (1982)



Reflejos (1985)

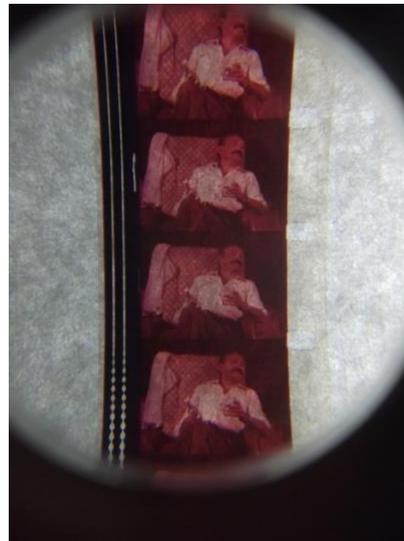
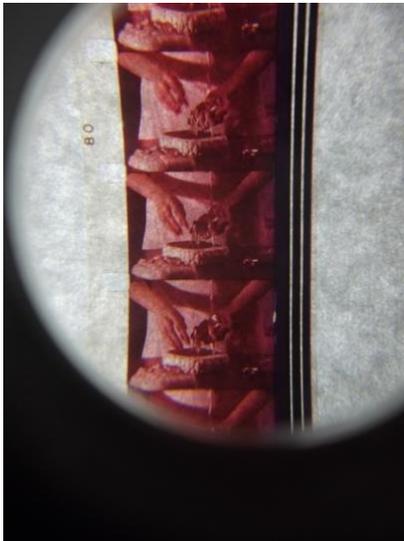


Tiempos de tempestad (1983)





Osadía (1986)



Yapallag (1987)



Ay taquigu (1991)

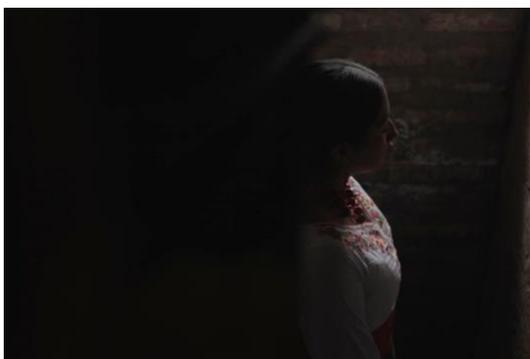


Allpamanta, Kawsaymanta, Katarishun / Por la tierra por la vida levantémonos (1992)





Corazón de la tierra / Allpamamapak shunku (en postproducción, fotos del rodaje)⁹⁷



⁹⁷ <https://www.facebook.com/rupaiproducciones>



Anexo 6

ENTREVISTAS A ALBERTO MUENALA

Octubre y noviembre de 2022

Entrevistas realizadas por Juan Alberto Malo

El texto de la siguiente transcripción fue revisado, editado y aprobado por Alberto Muenala en marzo de 2023. Las entrevistas fueron realizadas en el marco de la investigación para la escritura del ensayo “Lo lunar y lo solar en el largometraje de ficción Killa de Alberto Muenala”, presentado por Juan Alberto Malo Larrea como trabajo final de titulación de la maestría en Historia del Arte de la UNAM / ENES Morelia, en la línea de investigación de Estudios sobre Cine.

Entrevista 1

15 de octubre de 2022

Buenas noches, Alberto. Muchas gracias por haber aceptado esta entrevista. Cuando escuché su nombre por primera vez, me sorprendió no saber nada sobre un cineasta con tanta trayectoria y me surgió la pregunta de por qué nunca había escuchado antes el nombre de Alberto Muenala, pese a haber estudiado, al menos en mis años de estudiante de licenciatura, historia del cine ecuatoriano. ¿Qué piensa al respecto?

La invisibilización a la que han sido sometidos los pueblos indígenas es un tema de herencia colonial. Es triste ver el proceso histórico y como en la actualidad los artistas de los pueblos y nacionalidades, continuamos invisibilizados.

Este es un tema delicado que se debería de tratar y analizar por qué se oculta. Generalmente no trasciende más allá de una simple noticia, no se habla del contenido, de la técnica, de la propuesta narrativa, conozco varios artistas plásticos que han tenido que salir del país para

ser reconocidos y trascender en el tiempo, porque sólo si es reconocido fuera es reconocido en este país.

Antes de hablar de Killa, me interesaría abordar su trayectoria. Quisiera, entonces, empezar por su paso por el CUEC. ¿Qué recuerda?, ¿qué cosas fueran valiosas?, ¿qué cosas no le gustaron?, ¿cómo fue su experiencia, en general?

Bueno, yo creo que fue una experiencia bastante importante para mi vida y de suerte también. Porque aquí (*Ecuador*) a inicios de los ochenta, casi no se hablaba de cine y tampoco había cineastas. De los pocos cineastas especializado en cine era Igor Guayasamin. En esos años no conocía a nadie más. Entonces llegar al CUEC para mí fue bastante interesante, por cuanto tuve la suerte de ingresar, independientemente de la cultura cinematográfica que yo tenía, o que, más bien, no conocía.

La mayoría de los alumnos para ingresar al CUEC ya tenían, por lo menos, talleres cursados, ya sea, en fotografía, guion, historia del cine mexicano y /o de arte mexicano etc. En cambio, aquí la educación del Ecuador en ese tiempo era de cultura general periférica y de reproducción neocolonial, ¿no? Recibí una educación que no revalidaba mucho para iniciar esta carrera, lo que no fue nada fácil para mí; para ingresar a la escuela de cine.

Yo llegué cuatro meses antes y me preparé empíricamente. Leí bastante, investigué el proceso de cineastas destacados de México y Latinoamérica, entraba y salía de la cinemateca, veía algunas películas clásicas, hasta que logré entrar. Eso fue bastante positivo para mí, porque fui a estudiar cine. Había compañeros que me decían, “oye, y si no entras, ¿qué vas a hacer?”, “no pues”, yo decía, “vine a estudiar cine y ¡tengo que entrar!” Había amigos que decían, “yo me inscribí, por si acaso, en antropología o me inscribí en otra carrera”. Pero yo no tenía otra opción. Yo llegué a estudiar cine y, bueno, me quedé, me quedé. Ese era mi reto y objetivo en ese tiempo.

Esos tres primeros meses en los que se preparaba, ¿cómo le hizo?, ¿dónde llegó?

Tenía un amigo que estudió ingeniería textil en México y vivía en el DF. Él me dio posada en ese tiempo y, pues, también tenía unos contactos con unos amigos que hice acá. Porque yo hacía teatro y danza acá en Ecuador, y ellos me dieron trabajo también. Entonces, me facilitó mucho eso, el empezar a trabajar inmediatamente y el tener tiempo para ir a investigar. Todo iba saliendo bien y todo salió bien hasta el ingreso a la escuela.

Dentro del CUEC, ¿recuerda a algún docente?, ¿qué opinión tiene de la metodología de la escuela?,

Fue totalmente diferente, porque acá (*Ecuador*) la cosa es de memorizar, allá, en cambio, era otra experiencia de creación, reflexión y compromiso con uno mismo por aprender, teníamos profesores con mucho conocimiento. Por ejemplo, tuve de profesor a Juan Mora⁹⁸ que había estudiado creo en Checoslovaquia y tenía mucha experiencia en el guion. Fue un gran orientador y guía en mis trabajos iniciales.

Había otro profesor, Ayala Blanco⁹⁹, que nos enseñaba el lenguaje cinematográfico y nos presentaba el cine de vanguardia europeo. Por ejemplo, hablaba de cine alemán, de las escuelas de cine que existían, eso fue de mucha ayuda para conocer cómo está compuesto el lenguaje cinematográfico universal. También tuve de profesor a Ariel Zúñiga¹⁰⁰ en realización. En edición, había un profesor que creo que se llamaba Ramón Aupart¹⁰¹, muy bueno; tenía su metodología para enseñar sobre el proceso de edición, había muy buenos profesores en ese tiempo en el CUEC de quienes aprendí lo necesario.

⁹⁸ Juan Roberto Mora Catlett, guionista, realizador y docente.

⁹⁹ Jorge Ayala Blanco, historiador, crítico y docente mexicano.

¹⁰⁰ Ariel Zúñiga, fotógrafo y realizador.

¹⁰¹ Juan Ramón Aupart Cisneros, editor y docente.

¿Recuerda a sus compañeros, a sus compañeras?, ¿la convivencia, el trabajo?, ¿mantiene contacto con alguien?

La verdad es que de los compañeros con los que más me llevaba, no he sabido nada de ellos. Parece que no se dedicaron al cine porque no he escuchado que estén haciendo cine. Había un compañero, Lara, que hizo un bonito trabajo en tercer año creo, pero no he escuchado más. Fui compañero de María Novaro¹⁰², ella creo que está de profesora en el CUEC o en el CCC. En algún momento, nos encontramos también con este compañero... Cuarón, con Alfonso Cuarón, recibimos clases, creo que de Ayala Blanco, ¿Quién más? No, no recuerdo más compañeros que estén ahorita haciendo cine. Había un compañero, Emanuel, que no recuerdo el apellido, que hacía fotografía. No el Lubezki, había otro. ¡Emanuel Tacamba!¹⁰³, o algo así. Era muy buen fotógrafo en la escuela.

¿Qué recuerda de sus cortos, Reflejos, Tiempo de Tempestad y Osadía ¹⁰⁴, realizados durante sus estudios en el CUEC?

Bueno, no recuerdo mucho, pero como eran ejercicios de fin de año, entonces, teníamos que escribir y rodar en una semana o en los días que nos facilitaban los equipos de filmación en 16 mm.

Tiempos de tempestad estaba inspirada en el tiempo de Nicaragua. El tema era que había un periodista que va a investigar en el campo y se equivocan los campesinos y empiezan a perseguirle porque piensan que es un guerrillero. Entonces, por ahí va el tema, porque conseguí también tomas en un canal de televisión, no sé en qué canal, justamente sobre el

¹⁰² María Novaro, reconocida realizadora, guionista y editora mexicana. Se ha desempeñado como docente del CUEC, el CCC, la Universidad de Nuevo México y la Universidad de Texas. Actualmente, es la directora del Instituto Mexicano de Cinematografía.

¹⁰³ Emanuel Tacamba, fotógrafo. Fue fotógrafo en el corto realizado por Alberto Muenala.

¹⁰⁴ Al momento de realizar esta entrevista, todavía no conocía sobre la existencia del cuarto corto del tiempo de estudiante de Muenala.

tiempo de conflicto armado en Nicaragua. Entonces, le acoplé una historia interesante ahí y ese fue uno de mis trabajos, creo que de tercer año.

Reflejos me imagino que fue de cuarto año, no recuerdo bien.

Osadía es mi último trabajo. Es interesante, pero tiene su historia también. Creo que nos tardábamos unos tres o cuatro meses en escribir un guión para hacer la tesis final y unos dos años antes yo participé, con otros compañeros del CUEC, en un documental que se titulaba *Juchitán (lugar de las flores)*¹⁰⁵. Entonces, yo tenía contacto con los jóvenes de Juchitán y, por esos contactos, me enteré de que alguna vez ellos hicieron una toma de una embajada porque no les reconocían el municipio que habían ganado. Entonces, me interesó la historia y trabajé el guion con Marcela Fernández, de tutora, y salió un guión interesante. Tenía ya hecha la preproducción, tenía la casa que iba a ser la embajada, tenía al embajador que trabajó conmigo unos dos años en algunos cortos, Jorge Fegán¹⁰⁶, era un actor ecuatoriano que vivía en México y que trabajó mucho en el cine mexicano. Entonces, él iba a ser el embajador y me iba orientando un poco con su experiencia en el cine industrial. Pero el día de la filmación, lamentablemente, los jóvenes de Juchitán no llegaron. Mi compañera era la productora y estaba en contacto con estos jóvenes, pero ese día no aparecieron. Total, suspendimos por ese día y tratamos de ver qué pasaba. Entonces, dijeron que habían tomado la decisión de no participar porque era peligroso que les reconozcan, algunos de los que iban a participar eran parte del grupo que se tomaron la embajada. Tuve que regresar a la escuela con los equipos y decirles “no puedo hacer en esta semana”. Y como en la escuela nos prestaban los equipos

¹⁰⁵ *Juchitán (Lugar de las flores)* es un mediodocumental del CUEC de 1984, realizado por Salvador Díaz, en el que se narra la historia de la Coalición Obrera Campesina Estudiantil del Istmo (COCEI) en Juchitán, Oaxaca.

¹⁰⁶ Jorge Fegán (1931 – 1993), fue un actor ecuatoriano que hizo la mayor parte de su carrera en México. Participó en 191 producciones (según IMDb), entre las que se incluye *Rojo Amanecer* (1989).

por una semana para que hagamos la producción cada alumno, me dieron, un mes para hacer un nuevo guion y una fecha fija para un nuevo rodaje para mi trabajo final. En este corto tuve que hacer la adaptación de un cuento de Chéjov, no recuerdo el título y de esta manera hice el cortometraje *Osadía*.

¿Siguió participando Jorge Fegán?

Sí, sí.

Me decía, también, que participó en Juchitán (Lugar de las flores), ¿en qué rol fue?

Yo creo que estaba en segundo año. El compañero director, Díaz¹⁰⁷, no recuerdo el nombre, armó el equipo de estudiantes ahí y los viernes terminando las clases a las 11 de la noche nos íbamos a Juchitán toda la noche. Creo que llegábamos ocho, nueve de la mañana y ¡a trabajar! Entonces, ahí hice los contactos con los compañeros, trabajé de asistente de fotografía¹⁰⁸.

¿Qué tanto le sirvió su experiencia en teatro y en danza para la escuela y para dirigir actores?

Bueno, la verdad es que aquí (Peguche) hacíamos teatro popular. Leíamos algunos libros de teatro popular y, en base a eso, montamos algunas obras. Se puede decir “teatro comunitario”, ahora, ¿no? Porque no teníamos un director específico, sino, que en grupo montábamos la obra. Para montar una de las obras analizamos el problema que estaban causando los mormones que empezaron a llegar unos años antes y la división que empezó a causar en las comunidades y, sobre todo, la pérdida de la cultura que estaba sucediendo. Porque, por el hecho de pertenecer a una de estas sectas religiosas, ya no participaban en los eventos culturales comunitarios.

¹⁰⁷ Salvador Díaz, documentalista y profesor, ganador en dos ocasiones del Ariel.

¹⁰⁸ En los créditos finales se puede leer “Colaboraron: José Antonio Ambriz, Alberto Muenala”. (“JUCHITÁN, LUGAR DE LAS FLORES (4a. Parte) - YouTube” s/f)

Montamos esta obra relacionada el tema de la religión y la pérdida de identidades y culturas sucedidas 500 años antes con la llegada de los españoles: que, a través de la Iglesia, la cruz y la Biblia, fueron posesionándose de la tierra y prohibiendo conocimientos culturales, sociales y científicos de esa época. Lo mismo estaban haciendo los mormones. Entonces fue una obra interesante, porque poníamos las dos historias que tenían relación a la gente le encantaba, armábamos debates y lo interesante era que reflexionábamos con las comunidades. De ahí nace mi interés por el cine.

O sea, dije, si el teatro tiene esta acogida y a la gente le interesa el teatro, hay que hacer algo más masivo y eso puede ser el cine, ¿no? Desde esa época tengo el compromiso de continuar, en esta línea de crear obras que permitan reflexionar, entretener y soñar en imágenes. En las comunidades estábamos con veinte, cincuenta, hasta cien personas, pero el cine llega a miles de personas, ¿no? Entonces, por ahí fue creciendo mi interés de estudiar cine. Esa experiencia me sirvió para entrar a la escuela y, también, para desarrollar trabajos con actores.

¿Cómo aprendieron ustedes teatro?, ¿en las tablas?, ¿con talleres?, ¿experimentando entre ustedes?

Pues la verdad es que no tuvimos maestros, no tuvimos nada. O sea, fue una iniciativa de un grupo de jóvenes y luego conversamos con algunos mayores y se interesaron. O sea, yo vengo de la comunidad de Peguche¹⁰⁹ que es una comunidad que le gusta el arte, que le gusta la cultura. De ahí salen casi todos los músicos y la mayor parte del tejido ecuatoriano. Es una comunidad en donde se habla muy bien el *kichwa* y el español, es una comunidad rica en cultura. Tomamos esta idea de montar una obra por estos acontecimientos que veíamos negativos. Bueno, de pronto, a los compañeros que seguían esa Iglesia, esa religión, pues

¹⁰⁹ La comunidad de Peguche es parte de la parroquia Dr. Miguel Egas Cabezas del cantón de Otavalo, en la provincia de Imbabura, en la Sierra Norte del Ecuador.

estaba bien para ellos, pero para nosotros no estaba bien. Lo veíamos de una manera negativa, sobre todo en la cuestión de unidad cultural.

Montamos entre nosotros la verdad, sin mayor experiencia, cada uno decía, “verás, vas a hacer este papel, pero de esta manera” y, entonces, íbamos como enriqueciendo al personaje en colectivo y eso fue una experiencia que me ayudó mucho en el futuro. Esto, creo, que lo hice a los 17 o 18 años y, enseguida, nos invitaron a formar parte del grupo de danza *Peguche*, danza y música.

Con esta experiencia de teatro, de una coordinación colectiva, cuando me dicen “oye, por qué no te integras al grupo de danza *Peguche*”, con una señora de Quito que era la directora, yo dije, “no, yo no estoy acostumbrado a que me dirijan o tener alguien encima. A mí me gusta la cuestión colectiva, o sea, que aquí se discuta y se arme sin paternalismo, bajo esas condiciones me aceptaron en el grupo *Peguche* y lo empezamos a trabajar y coordinar entre kichwas.” De esta manera el grupo logró autonomizarse y autogestionarse. Empezamos a organizar y trabajar un nuevo proceso de investigación de música, danza en las comunidades y a asumir decisiones colectivas. Y eso era interesante, o sea, yo entré en ese proceso y continuó mi forma de hacer cultura en el pueblo *kichwa* otavalo.

¿Ha vuelto a hacer teatro o danza después de después de los estudios en el CUEC?

(*Se ríe*) No, no volví. O sea, ya volví de cineasta y he visto la manera de sobrevivir a través del cine, ya no volví a hacer nunca más ni danza ni teatro.

La crítica a los mormones aparece también en Ay Taquigu, ¿fue intencional?

Siempre se me han cruzado (*se ríe*). En *Ay Taquigu* hay unas escenas y una pared en donde dice *Fuera gringos* o *Fuera mormones*. Y en una de las canciones de uno de los músicos habla también de eso; de que su más querida amiga se fue con los mormones y empezó a

engordar y a alejarse de la comunidad y todo. Pero no lo hice yo a propósito, fue una composición de este autor.

En este tiempo han entrado muchas sectas religiosas en las comunidades kichwas y mestizas, que lamentablemente cumplen un papel negativo en toda la sociedad, a pesar de esta invasión existe un espíritu fuerte de identidad y se va librando batallas internas familiares que han logrado fortalecer la cultura otavaleña a través de los compromisos sociales que son a la vez actos de solidaridad familiar y comunitarios en donde tienes la obligación de acompañar, tienes que llevar alimento, tienes que llevar bebida y participar en la fiesta y así, ¿no? Cuando llega una secta religiosa te prohíbe todo eso, toda esa convivencia, y, sobre todo, en las festividades principales, como el *Inti Raymi*¹¹⁰, les prohíben que bailen. Entonces, son cosas que dices, “no, ¡qué pasó!”, o sea, tantos años que hemos conservado nuestra cultura para que llegue una secta, y te prohíban y rompa con esa armonía comunitaria, ¡terrible!, ¿no?

¿Me podría hablar un poco sobre Mashikuna? No he podido más que leer una pequeña reseña del trabajo.

Mashikuna es una historia de dos niños, de dos amigos, que crecen desde la escuela. Entonces, en la escuela se ve los conflictos raciales que existen desde el profesor mestizo y, de alguna manera, se nota también la forma de educación que había en esos tiempos. Lamentablemente, en las escuelas el profesor es mestizo, pero los niños hablan en sus casas el *kichwa* y cuando entran en las escuelas, porque tienen que aprender algo, tienen un golpe durísimo porque el profesor empieza a hablarles en español sin que los niños sepan bien el

¹¹⁰ Una de las cuatro festividades o *raymis* ceremoniales tradicionales anuales, que se celebra en Ecuador, Perú y Bolivia, el 24 de junio, durante el solsticio de invierno. La festividad se celebra en honor del sol o *Inti* (Varios s/f).

español. Entonces, esos golpes hacen que estos dos niños sean un poco rebeldes con el profesor.

También se ve algunos símbolos interesantes. Yo estaba hablando de mi niñez, aunque yo no estudié en una escuela pública de comunidad porque mis padres vivían en Quito y estudié en una escuela católica, me acuerdo de que, cuando ya estaba más o menos grandecito, veía que llevaban unos tarros de “*Alianza para el progreso*” a las comunidades y les regalaban *Leche Klim*. Era una forma, no sé si de apoyo o una transacción entre el Estado y, me imagino, las compañías gringas. Entonces, se ve parte de esa simbología de que están repartiendo *Leche Klim*, leche en polvo, a los niños, cuando ellos lo que necesitaban es tostado, granos, alimentos nutritivos y propios de la región.

Luego vemos, cuando ya están jóvenes, el distanciamiento que se da entre ellos porque el uno va por la línea política y el otro va por la cuestión más comercial, capitalista, entonces, cada uno agarra su rumbo. El uno se vuelve un dirigente y el otro un empresario. Por ahí va, más o menos, la historia de *Mashikuna*. *Mashikuna* significa compañeros en *kichwa*.

Usted colaboró con Marta Rodríguez e Iván Sanjinés en la impartición de talleres de video en Colombia y Bolivia. Ambos lo mencionan como una pieza fundamental en la creación de una metodología adecuada para la enseñanza del audiovisual a los pueblos originarios. ¿Podría, por favor, hablarnos de su papel como docente y, explicarnos, a qué se refieren con dicha metodología?

Después de la experiencia de estudiar en una escuela como el CUEC y reflexionar la metodología de estudio, cuando me invitan a dar el primer *Taller en Popayán*, empiezo yo a reflexionar que no es tan conveniente el trasladar los mismos conocimientos a las comunidades indígenas. Entonces, voy trabajando un acercamiento del cine a través de la cosmovisión de los pueblos. Por ejemplo, a mí me asignaron el taller de ficción, entonces, no

me quedo solamente en el modelo de hacer cine de ficción que aprendí, sino, más bien, empiezo a conversar con los mismos estudiantes de sus tradiciones orales y, a través de esas tradiciones orales, fuimos creando las historias en el taller. Después de eso, escogimos con ellos mismos, la historia que identificaban a los pueblos indígenas de ese sector. Trabajamos desde un modelo de construcción de historias con contenido de sus propias cosmovisiones. Iván Sanjinés estuvo también en este taller de Marta en Popayán, entonces, vio mi metodología y me invito a trabajar en Bolivia. Esto pasó en el 92 en Popayán, pero de ahí, ya en el 96, fui a dar varios talleres con esta metodología que hay que respetar la propuesta y la idea desde la cosmovisión, desde lo que sienten cada uno de los alumnos. En base a eso íbamos construyendo diferentes historias y enriqueciendo con la experiencia que yo tenía, sobre todo, de lo que yo sabía de la cosmovisión de los pueblos *kichwas* de acá. Entonces, creábamos historias interesantes cercanas a los modelos de vida de cada uno de sus pueblos. A través de los cortometrajes que realizamos con los alumnos en los pueblos originarios de Bolivia alcanzaron un amplio reconocimiento y la participación en una serie de festivales, algunas obras fueron premiadas. De ahí no he sabido mayor cosa de que se haya vuelto a tomar esa experiencia de hacer ficción desde los pueblos. Entonces, sí, es parte de la metodología que yo iba utilizando en los procesos de formación.

Tengo entendido que siguió, además, dando talleres en Ecuador y en México. ¿Nos podría contar un poco más sobre ello? Y también, ¿cómo se tradujo esta idea de partir desde la cosmovisión de los pueblos originarios, en la enseñanza del lenguaje audiovisual, es decir, tipo de planos, montaje, sonido, etc.?

Tuve la oportunidad de conseguir fondos para el 2008, dar un taller ya con una metodología mucho más acabada, mucho más profunda, con procesos de investigación y análisis. En esta ocasión, lo hicimos en Ecuador.

En el taller de formación del 2011 sugerí al profesor de fotografía, independientemente de que les enseñe a manejar la cámara y algunas cuestiones de fotografía elementales, le pedí que no hable mucho de los cuatro puntos principales que se estudia en fotografía para la composición, entonces, la idea era que los alumnos mismo hagan su propuesta estética en fotografía y no desde la composición occidental, que dice en estos cuatro puntos tiene que estar las cosas más importantes.

¿Se refiere a la regla de los tercios?

Me refiero a la composición universal, ¿no? Y dijimos, “tenemos que buscar la forma de cómo componen sin esos conocimientos”. Y sí, salió un documental bastante interesante de algún compañero. Tenemos ese documental. Se hizo muchos ejercicios, muchos, se puede decir, experimentos; porque de eso se trata. Yo creo que hay mucha obra de arte precolombino y que tienen otra forma de buscar la composición, entonces, a eso quería llegar con estos talleres. En algunos casos se dio, en algunos otros casos no se dio. Esto pasó en el 2011, pero en un taller anterior en el 2008, por ejemplo, teníamos alumnos que habían pasado por comunicación, o sea, ya tenían estudios universitarios y ya era difícil decirles “vean, no apliquen esto, experimentemos otra cosa”, porque ya venían con un nivel de formación en fotografía y ahí ya no se puede hacer eso. En el 2011 en donde había muchos jóvenes de comunidades que no habían hecho fotografía, pero tenían su creatividad y su forma de componer, entonces, ahí sí aplicamos ese ejercicio.

Lamentablemente, no hemos desarrollado mucho más allá de eso porque no hemos tenido la facilidad de conseguir fondos para continuar esta formación de nuevos videastas, cineastas, de pueblos y nacionalidades. Pero sí he estado siempre en esa búsqueda y, por lo general, la mayoría de los trabajos que hacemos en *Rupai* con los alumnos, están en *kichwa*, o sea, eso sí tenemos como regla de que se hagan las historias de acuerdo a su cosmovisión, pero

también tiene que ser en *kichwa*. Y eso es interesante y es importante porque de esa manera estamos fortaleciendo el idioma.

¿Cómo trató usted el tema de las estructuras narrativas? Porque, por ejemplo, en algunas escuelas de cine se enseña sobre los tres actos, es decir, inicio, nudo y desenlace; pero, a veces, he visto trabajos que, al adaptar una historia de una cultura determinada, pierden riqueza al ser forzadas a entrar en la lógica narrativa de tres actos.

De pronto me estoy olvidando de varias cosas que he tratado de aplicar dentro de este proceso de aportar al cine. En el caso de los guiones, tenemos también una forma de crear, que yo mismo lo he ido desarrollando y que en las clases lo hemos ido abordando; que es la forma de contar de una manera cíclica. Entonces, eso ha ayudado para que las historias tengan esos momentos elevados de clímax, que es lo que se aplica mucho en las historias de ficción, y hasta de documental en algunos casos; pero nosotros, en cambio, de manera cíclica hacemos algo similar y nos permite subir y bajar (*dibuja un círculo con la mano*). Entonces, eso ha ayudado a que se construyan historias interesantes, que no siempre sea lineal, sino, que tenga un proceso de crecimiento, de intensidad y a la vez de pausas. De esta manera vamos reconstruyendo una narrativa cercana a nuestra forma de ser y de vida.

Todo esto es un proceso que vamos desarrollando en algunas historias, pero igual hay que seguir trabajando, hay que teorizar también y, bueno, es un proceso más que vamos creando y aportando en la construcción del cine intercultural realizado desde los *Pueblos y Nacionalidades* para el fortalecimiento de la narrativa de los pueblos.

¿Se considera a sí mismo un autor o considera que lo que usted hace es cine comunitario?, ¿puede la autorialidad convivir con lo comunitario?

Ya, es un tema bastante trillado, primero, el que nos pongan membretes; de pronto, era *cine indígena*, después es *cine comunitario* y así... Son términos impuestos. Cuando empiezo a

hacer cine no empecé haciendo *cine indígena*, de pronto ya me encajaron en que estoy haciendo *cine indígena* porque soy indígena. Entonces son definiciones que los académicos inventan para hablar de nuestra narrativa.

Y ahora ya está de moda el término de *cine comunitario*, pero lo comunitario en este momento es para que apliquen los proyectos de bajo presupuesto en donde tratan de inmiscuir a los proyectos de los pueblos indígenas. Creo, que quien quiera hacer una producción buena, necesita una x cantidad para poder solventar los gastos de producción, gastos del equipo técnico, independientemente de si sea ficción o documental. Hubo un tiempo en que los proyectos *kichwas* tenían que entrar en la convocatoria del *cine comunitario*. Y yo creo que no va por ahí. O sea, nosotros estamos haciendo cine ecuatoriano, cine latinoamericano, cine intercultural que requiere el mismo presupuesto que cualquier proyecto de cine contemporáneo.

Vengo de la experiencia de cine de autor porque mis obras las escribo, dirijo, claro la experiencia de producción siempre será colectiva y en estos casos las producimos desde *Rupai Producciones*.

Cuando estaba estudiando cine, en el año 2012 aproximadamente, hice un pequeño ensayo sobre cine ecuatoriano y recuerdo que me sirvió muchísimo la cronología de Wilma Granda, que es del 2006. El otro día estaba revisando de nuevo la cronología y se menciona al Festival de la Serpiente y a la CONAIE, pero no aparece su nombre, es decir, el de Alberto Muenala. Tampoco se lo menciona en otro libro que usé, “El nacimiento de una noción” de Jorge Luis Serrano, que es de unos años antes. Y pues, para ese entonces, usted ya había hecho “Mashikuna”, “Ay Taquigu” y, sobre todo, “Por la vida, por la tierra, levantémonos”, es decir, ya tenía una trayectoria importante. Su nombre recién aparece

en la nueva cronología de la Cinemateca Digital del 2014. ¿A qué cree que se deba este desconocimiento sobre usted y su trabajo hasta hace tan poco tiempo?

Yo creo que a partir de lo que escribe Cristian León recién como que toman conciencia de que existo (*se ríe*). Algo así creo que es, desconocen o no quiere ver o investigar que desde 1988 he ganado premios internacionales, reconocimientos y ha participado en importantes festivales de cine internacional y hasta tengo el honor de ser quizá el primer cineasta ecuatoriano de exhibir en el MOMA de NY (Museo de Arte moderno), una retrospectiva de mis obras. Así mismo cuando hablan de cine indígena en este continente, hablan de blancos o mestizos o indigenistas, que han sido los pioneros o han ingresado en territorios indígenas a (transferir medios) o trabajar documentales y a través de ellos se conoce el cine indígena en varios países latinoamericanos, en cambio en nuestro país yo he estado haciendo cine y formando nuevos cuadros de comunicadores, pero en mi caso voy pagando la invisibilización de este sistema neocolonial ya sea por prejuicios o por racismo, les cuesta reconocer. O quizá les cuesta registrar la realidad de la marginalidad del poder, al desconocerme ellos mismos se desconocen como individuos conocedores del cine.

¿Usted considera que su cine es ecuatoriano, latinoamericano, cine de los pueblos originarios...?, ¿cómo identifica a su cine?

Estoy haciendo cine intercultural, con visión y propuesta de cine *kichwa* ecuatoriano.

¿Cómo fue su paso por la coordinación de CLACPI?

Yo he sido crítico de CLACPI desde que me invitaron al *Festival de Perú* (1992), en donde vi que solamente un grupo de cineastas, antropólogos, no indígenas, eran los que representaban a cada uno de los países. Entonces, analizamos como cineastas originarios la falta de representación de los pueblos originarios, lo que causó distanciamiento y división prematura.

Por eso es que cuando llego a Ecuador converso con Luis Macas, que era presidente de la CONAIE, y decidimos “hacer un festival propio”. El festival se llamaba *Festival de las Primeras Naciones de Abya Yala*. Con este nombre empezamos a descolonizar el término indígena que CLACPI siempre maneja: *Festival de cine de los pueblos indígenas*, o sea, siguen colonizados hasta con el nombre. Esto marca ya un distanciamiento con el indigenismo que estaba presente en esa época.

Del 2000 hasta el 2008, vivía en México, los organizadores del Festival de CLACPI en el 2006, *Ojo de Agua*, me invitaron a que participe con ellos en la organización del festival de CLACPI.

A este festival llega el compañero Manuel Castro, dirigente de la CONAIE que formaba parte de CLACPI¹¹¹; y al ver que en la dirección de CLACPI había pocos indígenas, dijo, “oye, qué pasa, ¿dónde están los indígenas? Si somos CONAIE esto tiene que ser de los pueblos indígenas, esto no está bien. O nos retiramos como CONAIE o te haces cargo de esto, porque así no podemos nosotros seguir respaldando a una institución que está representada por mayoría no indígena”. No lo vio bien, había más blanco-mestizos representando a los países del que formaban parte. Entonces, me dijo, “yo te propongo de candidato como CONAIE para la candidatura a la coordinación de CLACPI, porque, así como están las cosas, no le veo bien”. Dije de entrada, “no me interesa”, pero ante la insistencia de Manuel y al ver que no había otra alternativa u otro candidato tuve que aceptar.

Yo había trabajado antes con la CONAIE, entonces, ellos me conocían y tenían confianza para lanzarme a esa candidatura e, independientemente de los intereses que había ahí, ganamos. Del 2006 al 2008 era mi período y ahí conseguí fondos para hacer en el 2008 el

¹¹¹ Actualmente, la CONAIE sigue siendo miembro activo de CLACPI. De hecho, en 2022 se celebró el 14^º *Festival Internacional de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas* en Quito.

primer taller en Ecuador de formación de videoastas de los *Pueblos y Nacionalidades*. Involucré, además, a mujeres comunicadoras a ser parte activa y a participar en las muestras, talleres y participaciones en los eventos representativos. Por la política trazada de esta institución no se logró otros proyectos que beneficien al quehacer cinematográfico de los *Pueblos y Nacionalidades* del continente.

¿Qué otras labores, además del festival y el taller en Ecuador, cumplió como Coordinador de CLACPI?

Me tocó una etapa difícil primero porque no era parte de este círculo y segundo porque no fui comprendido en la propuesta de dar un giro hacia la producción cinematográfica que se requería para dar un salto cualitativo de un nuevo cine de los *Pueblos y Nacionalidades* del continente y, más bien, tenía oposición a las propuestas renovadoras y el camino más fácil era continuar con la misma estructura de organizar el festival, muestras y encuentros de comunicadores en diferentes países.

Lamentablemente, esta institución continúa representada por un paternalismo indigenista que, durante muchos años, viene hablando y representando a los indígenas, que sin ser el Coordinador General de CLACPI y, a veces sin ser parte de la directiva, está en todos los viajes, encuentros y representaciones.

Pasando a su obra como cineasta, ¿con qué película se siente usted más satisfecho y con qué película, menos?

Esa es una pregunta muy complicada porque yo creo que cada uno de los trabajos se lo hace con mucho cariño y con presupuestos diferentes. Entonces, a veces, hay una película como *Ay Taquigu* que lo hicimos sin nada de fondos y lo hicimos con una cámara VHS que nos prestaron y que, bueno, lo que quería era un registro, nomás. Y de pronto, diría así, brevemente, salió y despegó y gusta hasta ahora. Porque, de alguna manera, refleja una época.

Con eso no quiero decir que es la que más me identifica, pero cada una de las películas tiene su historia y tiene su proceso económico, cultural.

Con las que he salido mucho es con *Mashikuna*, *Por la tierra, por la vida, levantémonos* y con la primera también, *Yapallag*. O sea, con esas tres películas he viajado mucho a festivales. Y bueno, también, hice otras películas por acá en la CONAIE, interesantes, muy bonitas, pero que ahí están. O sea, no puedo decir que esta película es mi favorita. Simplemente, son como los hijos: nacieron, crecieron y ahí están caminando todavía.

¿Hizo más trabajos con la CONAIE, además de “Por la tierra, por la vida, levantémonos”?, ¿recuerda los nombres?

Sí, sí, por ejemplo, *Allpa mama rimacum – Habla la madre tierra*. No recuerdo otro título.

¿Como realizador?

Sí, como realizador.

¿Y cuántos títulos más hizo con la CONAIE?

Colaboré en otros proyectos, pero no como realizador.

¿Recuerda algo más de los 10 cortos que hizo con el CDI?

Hicimos talleres para jóvenes de los *Pueblos y Nacionalidades* y también hicimos trabajos con ellos, no recuerdo la cantidad. Por ejemplo, hicimos una ficción muy bonita en Michoacán. Había pasado esto de las Torres Gemelas y decían que habían muerto algunos compas de ahí de Michoacán, de los *purépechas*. Entonces, creamos una historia muy bonita, de que alguien se muere allá en las Torres Gemelas y, como no llega el cuerpo, entonces, hicimos una ceremonia en el lago. Es una ficción muy bonita, que hicimos en el taller. Entonces, hay varios títulos, por ahí, que no recuerdo la verdad los nombres, pero que aportamos justamente con mi metodología para hacer este tipo de cortometrajes. O sea, en cada sitio que iba siempre he estado apoyando procesos.

¿En Guatemala con qué Institución trabajó?

En Guatemala hice con *Educación Bilingüe*. Abraham Matías era un alemán que coordinaba, y apoyaba al proceso de “Educación Bilingüe”. Uno de los títulos, creo que es *Ahora nos toca ir* y el otro *Florecer*. Este documental, *Ahora nos toca ir*, empieza con un mito y es sobre un pueblo cerca de Quetzaltenango en donde quedan puros mayores. El pueblo se está hundiéndose y la mayoría de los jóvenes se van y el municipio les están ubicando a los mayores en otro espacio. Y lo interesante de estos mayores es que dicen, “nosotros no nos podemos ir sin nuestros muertos y, mientras ellos estén aquí, nosotros moriremos aquí”. Y el pueblo está así quebrado porque están en una zona sísmica. Es un documental muy bonito que pude hacer ahí en Guatemala.

Muchas gracias, yo creo que ya vamos terminando porque ya debe estar muy cansado. Quedaron un par de cosas para la próxima entrevista. Un gusto poder conocerle, aunque sea de forma virtual.

Ya pues, un gusto igual poder conversar un rato más de mi experiencia. Chau, chau.

Entrevista 2

05 de noviembre de 2022

Buenas noches, Alberto. Nuevamente, mil gracias por su tiempo, sobre todo porque sé que está en medio de la preproducción de su nueva película. Voy a empezar algunas preguntas sobre cosas que no me quedaron del todo claras durante la entrevista pasada, así que me gustaría primero retomar el tema de CLACPI y preguntarle, ¿más allá de estos desacuerdos que hubo con la Institución, puede identificar algún logro suyo en su paso por la Coordinación?

Iniciamos el proyecto de distribución de películas, con el armado de un catálogo de producciones de cada país para la venta a *Telesur* y de esta manera intentar ser los distribuidores, que es un mecanismo que tanta falta hacía para que se beneficien los realizadores.

Por otro lado, tenía la propuesta de búsqueda de fondos para el apoyo y crecimiento de la producción de largometrajes. Para que los cineastas de los *Pueblos y Nacionalidades* apliquen y empiece a crear la producción de cine desde los propios pueblos. No hubo apoyo ni ningún acuerdo de la directiva para continuar con este proyecto.

Lo que sí conseguí, y que benefició mucho al país, es un apoyo de España para la realización de un Curso de profesionalización de video y radio para los *Pueblos y Nacionalidades*.

Ahí se formaron la mayoría de las compañeras que hoy están produciendo acá en el Ecuador. Algunas continuaron estudiando cine y otras formaron colectivos de producción audiovisual. Entonces, desde ahí, se puede decir, que empieza ya a florecer el cine de pueblos y nacionalidades en el país.

¿Ese taller tuvo algo que ver con el surgimiento de la CORPANP?

Yo creo que sí, algunos talleristas luego formaron colectivos y, al ver que por separado no se lograba mucho apoyo, en el 2014 nos organizamos y empezamos a hacer talleres para, en algún momento, desembocar en lo que denominamos ACAPANA.

Fui el primer director, y logramos que se abra en la convocatoria del IFCI¹¹², el apoyo al cine de *Pueblos y Nacionalidades* que después desapareció.

¹¹² El CNCINE funcionó de 2006 a 2016, cuando desaparece a raíz de la aprobación de *la Ley Orgánica de Cultura* y fue un parteaguas en el fomento del cine ecuatoriano. En 2016, fue reemplazado por el *Instituto de Cine y Creación audiovisual* (ICCA), a raíz de la aprobación de *la Ley Orgánica de Cultura*. El *Instituto de Fomento a la Creatividad e Innovación* (IFCI), nace en 2020 a raíz de la fusión del ICCA con el *Instituto de Fomento a las Artes, Investigación y Creación* (IFAIC) durante el gobierno de Lenin Moreno.

La idea de la creación de esta institución era importante sobre todo porque nació con la idea de apoyar al cine de las nuevas generaciones, ese era mi trabajo, independientemente de que consigamos los fondos desde el Estado para la producción audiovisual de pueblos y nacionalidades. La idea era apoyar a que nuevos jóvenes empiecen a presentar proyectos y apoyarles a elaborar esos proyectos, apoyarles en la creación de historias, pero no fue posible, entonces, yo me tuve que retirar.

Lo que sé de ACAPANA es que están produciendo una película sobre Dolores Caguango, me parece...

Si, ya rodaron, me parece que está en la fase de edición, todo este proceso es importante para el crecimiento de cine de nuestros pueblos.

¿Y qué pasó con Runa Cinema?

Runa Cinema era un colectivo que creamos para la producción de *Killa*. Nos unimos varias productoras de audiovisual de Otavalo y, entonces, colaboraron desde sus colectivos en esta producción. Luego cada colectivo continuó su camino, siguen produciendo independientemente. Era una especie de cooperativa de apoyo entre nosotros que nos unimos para hacer *Killa*. Y bueno, la idea era continuar así en largometrajes, pero pues cada uno siguió su rumbo y continúan produciendo.

¿Y hay alguien de Runa Cinema que esté, actualmente, cooperando en su nueva película?

Sí hay, pero ya no como *Runa Cinema*, sino es una contratación más bien personal.

Quería pedirle, un poco más de información, sobre las instituciones que organizaron los talleres de Guatemala.

No me acuerdo mucho, pero Abraham Matías trabajó acá en educación bilingüe, yo le conocí aquí en Ecuador. Trabajó con financiamiento de la GTZ de Alemania que trabajan en

educación. Cuando yo fui a Guatemala él estaba, no sé si de director o algo de la *Educación Bilingüe*, no estoy muy seguro. Pero él me contrata.

Entonces, si alguien tuviera ese material, debe ser la GTZ...

GTZ o la *Dirección de Educación Bilingüe de Guatemala* en Quetzaltenango.

¿Ahí fueron los talleres?

No se realizó talleres, fue un contrato para producir los dos documentales

¿Y lo que hizo con el INI fue coordinación en los talleres o también producción?

Ahí fueron talleres de formación y producción. También trabajé con otros compas, como Javier Samano y César Ramírez, haciendo documentales con ellos. Los talleres fueron en Michoacán, Sonora, Mérida, Oaxaca, no recuerdo mucho, pero estábamos en varios estados en donde había estos centros de producción del CDI. Ahí íbamos a apoyar en la capacitación.

¿Y el corto que me decía, con el que estaba muy contento, el de Michoacán; fue parte de uno de esos talleres?

Fue del taller de ficción que yo di en Michoacán, porque dicté varios talleres de ficción y realizamos varios cortometrajes. O sea, no podíamos quedarnos solamente en la teoría, para mí siempre ha sido la práctica lo más indispensable en ese tipo de capacitación. Entonces, hacíamos todo el proceso de guion, producción y postproducción.

Sobre el primer Festival Continental de Cine y Video de las Naciones de Abya Yala “La Serpiente” del que usted se apartó en el 96, ¿sabe si se siguió haciendo el Festival?

Sí, sí, creo que se realizó como hasta la cuarta versión. Ya quedó armado todo. Mi propuesta para los siguientes festivales era iniciar cursos de capacitación audiovisual y empezar a producir con nuevos cuadros para que florezca la producción nacional y el festival sea una vía para este camino.

Estoy armando una filmografía suya, ¿se la puedo leer y me corrige si me falta alguno?

(Le leo la filmografía como realizador. Me corrige la fecha de Yapallag y me confirma el resto. Quedamos en que le mandaría la filmografía para que la apruebe y confirme. Al final, me dice lo siguiente).

He hecho otras, pero institucionales que no tengo derechos sobre estas obras. Documentales educativos, culturales.

Cristian León menciona en su biografía que en su juventud tuvo influencia del cine de Jorge Sanjinés, ¿reconoce en su obra la influencia de este o algún otro autor?

Conocía muy poco del cine de Jorge, ¿no? Hablar de influencia no es la palabra, porque no se parece lo que yo hago a lo que él hace. No puedo decir que tenga influencia de Jorge Sanjinés.

¿Entonces, qué fue lo que le entusiasmó del trabajo de Jorge Sanjinés?

El conocer que está haciendo cine con los pueblos indígenas fue interesante, fue importante para mí, pero de ahí decir que tengo influencia, no. O sea, en el lenguaje, en la aplicación del lenguaje, no, no. Más bien, de pronto, admiración y respeto por el trabajo que hace sobre pueblos indígenas, sí.

¿Conoció el trabajo de Sanjinés antes de ir al CUEC?

Sí. Conocí *Fuera de aquí* que hicieron acá en el Ecuador y alguna vez pasaron en mi comunidad, entonces, era una referencia más que nada.

¿Y alguna alguna influencia que sí reconozca en su cine de algún otro autor, autora, ya sea indígena o no indígena?

Bueno, yo creo que he tratado de experimentar mi propio lenguaje, a uno de los cineastas que admiro, sobre todo por el cine que hace comprometido con su identidad, es a Spike Lee. Es un afroamericano, me gusta los temas que él trata, desde el problema de los afroamericanos, ¿no? Es interesante y creo que por ahí va también el cine que yo trato de hacer: hacer conocer

los problemas que nosotros tenemos como pueblos y nacionalidades en este país y a nivel continental, que es parecido. Entonces, no sé si decir influencia, pero sí es una admiración a este cineasta que muy valientemente refleja problemas raciales que viven y de una manera muy cruda la realidad de los afroamericanos. Entonces, por ahí hay una admiración a este cineasta. Y de ahí, claro, conozco a varios cineastas de los que admiro sus obras, pero siempre tratando de hacer mi cine desde la realidad en la que yo vivo. Otro de los directores que admiro es Zhang Yimou por la propuesta artística y estética que propone en cada una de sus películas.

Sobre el concepto de munaylla ruray, ¿cuándo empieza a pensar al respecto?, ¿cuándo nace la idea?

Ya, el *munaylla* significa con gusto, es algo que tiene un nivel de calidad. Y *ruray* significa hacer, entonces, yo le relacionaba con una estética que vamos trabajando de acuerdo a nuestra realidad de acá. Entonces, para mí el *munaylla ruray* es la estética que estamos aplicando, bueno, en este caso, desde desde mi propuesta estética. Y yo creo que eso influencia en que tratemos de hacer obras con contenido, forma y compromiso político que pueda llegar a universalizar el arte que estamos haciendo.

¿Y cuándo empezó a pensar al respecto?

El término no le he manejado, pero sí en cada una de mis películas he tratado de tener una estética que vaya de acuerdo con el tema que voy tratando. Siempre tiene que tener esa estética y que, de alguna manera, refleje ese mundo andino que no se conoce mucho. Entonces, pues el término lo teorice recién en la tesis, pero siempre he pensado en que el cine que tenemos que hacer tiene que ir mejorando cada vez más con un propio *munaylla ruray*, o sea, una propia estética que vaya reconociéndose y que nos vaya distinguiendo y alejando del cine indigenista. Es otra visión.

¿Hay alguna obra suya donde sienta que esta propuesta estética está más presente o está mejor conseguida?

No sé, yo creo que en cada obra que voy haciendo trato de irle como profesionalizando, o sea, voy pensando en la importancia de esa calidad, de ir superando un poquito más a la película anterior. Creo que voy como avanzando. La realidad del cine ecuatoriano es muy triste, no había fondos en el tiempo que yo hacía, entonces, yo lo hacía de una manera más artesanal, ¿no? Agarrando una cámara, como se ve en *Ay Taquigu*. Cámara a mano y así, con una cámara prestada en VHS. Entonces, la idea era solamente contar algo, pero de ahí, poco a poco, en las otras películas, por ejemplo, ya en el 92 con *Por la tierra, por la vida, levantémonos*, ya hay una propuesta estética. Entonces, así en cada obra, de acuerdo a cómo voy avanzando, pienso que voy haciendo propuestas y voy desarrollando mi idea del *munaylla ruray*. Espero que en esta última película ya se note más esa propuesta, y para eso estoy trabajando... *(se corta la señal)* ...tiempo y mucha gente.

¿A nivel de lenguaje audiovisual, planos, sonido, tiempo, espacio; cómo se expresa su propuesta del munaylla ruray?

Yo creo que todo depende del género, si es documental es diferente. Por ejemplo, en *Por la tierra, por la vida, levantémonos*, tuve la oportunidad de grabar la marcha de los compañeros de la Amazonía hasta Quito, y entonces, ahí experimenté un par de propuestas estéticas, de tiempo y espacio, en este documental se puede apreciar la propuesta cíclica. Se rompe la narrativa tradicional de, en otras ocasiones, cuando conversamos con el editor, era más importante la propuesta política.

En la ficción comencé con una propuesta. En mi primer corto, *Yapallag*, comencé con una conexión con la naturaleza y una canción peruana muy hermosa. Entonces, ya le transformo ese espacio en una propuesta andina, desde ese momento. Igual en la escenografía busqué

una casa de acuerdo la época, de los años 80. La mayoría de la población indígena acá en el Ecuador tenía casas de tierra, paredes de tierra, entonces, esos elementos fueron importantes en esa época, cosa que ya no existe ahora, ¿no? Ya casi no existen esas comunidades de casitas de tierra, de teja, y las paredes también de tierra, de uno o dos metros de ancho y muy bonitos paisajes, trato de explorar la propuesta de tiempo y espacio.

Ya cuando hago *Killa* es otra cosa muy diferente, en donde sí pude tener la oportunidad de reflejar... Las tomas que hago fuera de las oficinas son mucho más dinámicas, tienen otro tiempo, tienen otro espacio, que igual trato de representar lo andino, lo *kichwa*. En cambio, cuando estoy dentro de una oficina, quizá por el mismo espacio cuadrado, mis personajes y todo, se ve como sin mucho espacio. Entonces, ese tipo de cosas los voy manejando y yo creo que proponiendo diferentes puntos de vista en cada obra.

Ahora, como digo, estoy trabajando para hacer otra propuesta completamente distinta y espero que sí funcione. Pero también, todo depende del presupuesto, o sea cuando hicimos *Killa*, hice la propuesta de hacer casi todo en cámara fija, pero porque no había recursos. O sea, no teníamos *el equipo necesario* que ahora sí hay, como el *steadycam*, los *drones*. Entonces, se facilita muchas cosas. Pienso que ahora vamos a hacer otra propuesta distinta a los trabajos anteriores. Pero sí, todo depende del presupuesto. O sea, ha habido películas que he hecho sin mucho presupuesto, con muchas limitaciones, eso se refleja en cada uno de los trabajos.

¿Cómo fue el proceso de escritura de Killa? Usted me decía que suele partir de mitos, de la tradición oral, ¿cómo fue en este caso?

Ya, en este caso fue un proceso bastante interesante. Yo llego de México a dar este taller para la formación de nuevos cuadros de productores audiovisuales, que lo hicimos con profesores extranjeros de mucha experiencia. Y una vez terminado eso, ya en el 2009, hablaban de un

cambio con el presidente Correa y la gente estaba feliz esos primeros años. Se acabó la magia cuando este presidente empezó a subastar territorios indígenas, a compañías transnacionales, frente a esta realidad, yo dije, “hay que hacer algo, no puedo quedarme de brazos cruzados”. Y la idea empieza como documental que analice esta situación.

Acá en Imbabura, no estoy muy seguro, pero una gran cantidad de hectáreas de esta provincia ha sido concesionadas a compañías mineras. Aquí cerca de Ibarra, en un sector llamado Buenos Aires y, en la rica zona de Intag. Esta realidad motivo a desarrollar la idea de hacer un trabajo, que lo fui elaborando y transformando en guion de ficción. Y través de actores se plantea reflejar esta realidad, así nace *Killa*. El título era *Antes que salga la luna*. En una semana tenía que resolverse todo este problema en la película, pero ya como dije la vez pasada, fue quedando como *Killa*

Me llama la atención que los dos personajes protagonistas sean comunicadores: Sairy es fotoperiodista y Alicia periodista, ¿de dónde sale esa idea?

Bueno, yo creo que, para tratar este tema delicado de denuncia de las mineras, lo pensé en personajes que conozcan esa realidad, que estén metidos en eso. Para dar pie al hilo conductor de la historia el personaje principal va a hacer fotografías en la zona de conflicto, por otro lado, *Alicia* (periodista) es la encargada de la redacción para la publicación. Esta era la forma de facilitar el abordaje del tema del problema con las mineras. Porque a través de otros personajes se puede también, pero como se me hacía más fácil entrar con estos personajes que ya están inmersos en este problema. Entonces, por eso recurro a esta pareja de personajes.

En la peli hay constantes alusiones a la luna y al sol, tanto a través de personajes, elementos, colores, etc. ¿Qué simbolizan para usted, y para su pueblo kichwa, la luna y el sol?

Bueno, yo creo que estos estos elementos están presentes hasta ahora en los pueblos y nacionalidades, sobre todo, en los pueblos que conservan todavía esta simbología, o conservaban, porque últimamente, después de la pandemia, ya no he salido mucho, no he tenido mucho contacto con otros pueblos. Pero, por ejemplo, en los pueblos *saraguros* las mujeres utilizan el tupo de plata con mucha decoración. Los hombres también usan cadenas con el sol, entonces, dentro de la película pensé que es importante presentar esta simbología que nos identifica, porque desde el vestuario, por ejemplo, de *Sairy* tratamos de ponerle otros elementos, unas fajitas por acá, en la manga, así... Justamente para indicar que estamos rescatando parte de la simbología y que podemos proponer a través del arte, a través del vestuario, también una forma de conservar elementos que nos identifican como *Pueblos y Nacionalidades*, que no se vaya perdiendo eso.

Pero sobre todo rescatar que el Sol y la Luna son parte esencial en la vida de los pueblos andinos, sin estos seres no existiría la vida.

¿Y qué representa el sol?, ¿qué representa la luna?, ¿que simbolizan, digamos?

Bueno, son universos que están presentes en nuestra vida. O sea, el sol es la energía que nos da vida. Sin sol no existiera vida, así de sencillo. Nos calienta nos da energía, es un ser importante para los pueblos andinos. A través de la luna se da toda la relación con la agricultura. Los pueblos andinos, tienen mucha relación con el calendario de sembríos, y cosechas, por eso estos dos astros son indispensables en la vida de todos los seres vivos. Me imagino que nuestros ancestros tenían mayor conexión y respeto, no sé si decir sagrada, pero sí era mucho más intensa; esa conexión con el sol, con el agua, con la luna, con las montañas mismo. Por eso intento reflejar ese acercamiento con el respeto que se merece la naturaleza, las montañas, los ríos, porque para nosotros todos tienen vida.

El personaje del Tayta, interpretado por don Mario Tuntaquimba, realiza varios rituales en la cinta (lectura de maíz, baño de purificación, ofrendas, etc.), ¿cómo fue la realización de esos rituales en la cinta?

Para mí era importante presentar parte de esta ritualidad, de esta religiosidad que aún conservamos en los pueblos andinos. El maíz tiene mucha simbología dentro de todo el continente y hay algunos sabios, en algún momento, que leían a través del maíz, dependiendo de la caída; así como ahora todavía leen en la hoja coca, depende de cómo caiga la coca y pueden leer. Tienen esa conciencia avanzada para poder leer todavía la coca y decir, “esto va a pasar”. Entonces, para mí era importante recuperar ese tiempo de los *taytas*, esa sabiduría, y de esa manera el *tayta* se entera que está en problemas su hijo. Y luego él ya sabe que tiene que tomarse un baño ritual para sanar. Entonces, por eso le insiste que tiene que estar presente en el baño ritual y, por eso, es que vamos y hacemos también el baño como parte de limpieza. En el *Inti Raymi* se acostumbra a bañarse en los ojos de agua, cascadas y/o fuentes de agua sagradas, con ortiga. Eso es lo que reflejo en esa secuencia. Lo quería hacer de una manera más espiritual, con un *tayta* ahí presente. Para la película, lo hice desde una propuesta diferente. Lo hice en una laguna y con un movimiento lento de cámara y el pago de una ofrenda. Es toda una propuesta del *munaylla ruray*. Para mí era importante reflejar esta sabiduría que todavía conservan algunos *taytas* sabios.

¿Y la ofrenda del final y la cascada?

Generalmente, se hace ofrendas de agradecimiento a la *Pachamama*. Se ofrece para pedir y/o agradecer por un favor. En este caso, este *tayta* es como el protector de este periodista. Y como sabe que todo está bien, que ya no fue detenido, que no pasó nada con su hijo, pues va y hace esta ofrenda y luego el agradecimiento en la cascada, también. Es una relación que existe de los *taytas* con el fuego, con la tierra, con el agua y con el aire.

¿El tayta en la película es a la vez Tayta espiritual, pero también es el padre de Sayri, ¿no?

Sí, es un *tayta* que tiene conocimiento ancestral, sabe de prácticas ancestrales y, por eso, se nos hizo más fácil no poner un actor, sino, que él mismo haga parte de su ritualidad en la película.

Entonces, ¿el señor Don Mario Mario Tuntaquimba, es tayta en la vida real?

Sí, sí es un *tayta* sabio.

En uno de los sueños, hay un par de elementos que me son ajenos y no sé leerlos. El primer elemento, se trata de la piel de Alicia que tiene un maquillaje verde, como si fuera una piel de reptil. El segundo, los niños o mujeres, no alcanzo a ver bien, que se la llevan bailando y la apartan de Sairy. ¿Qué simbología tienen para usted?

Yo quise que, a través, del sueño este personaje *Sayri* se dé cuenta de que está fraguándose una traición. Y que no va a suceder lo que él pensaba, que dejándole la cámara de fotos (*a Alicia*) con las fotos, se va a publicar y se va a hacer esa denuncia. Entonces, es como una predicción de que no va a haber esa denuncia, por ahí va la propuesta del sueño. Y sí, son como almas, que están ahí danzando alrededor (*de Alicia*) y que son las que se quedan. Y el *tayta* le saca de ahí a *Sairy*.

Otra cosa que me llama la atención es la ausencia absoluta de cualquier elemento que remita a la religiosidad cristiana, ya sea católica, evangélica, etc. Considerando lo presente que está el cristianismo en los Pueblos y Nacionalidades del Ecuador, de manera sincrética con elementos andinos, ¿esta decisión, de no incluir ningún elemento cristiano, fue intencional o se debe a que estos elementos religiosos se han ido abandonando donde usted vive?

Es una propuesta planteada desde el guion, mismo, aunque, en algún momento, sí se nos escapó. Creo que dice “*Tayta Diosito*” o algo así, porque es cristiano. Pero sí, tratamos de

evitar, o sea, tratamos de que sea algo andino, algo *kichwa*, mismo, de acá. Porque sí existen todavía esos elementos y eso es lo importante, el tratar de mantener estos elementos, esta simbología, esta forma de desarrollar las fiestas de los *raymis*. Porque es muy rico, por ejemplo, en el *Inti Raymi*, que no se ve en la película. Cuando vas de casa en casa te alimentan, pero a la vez, en las casas también hay un altar en donde le visten, en donde está San Juan Bautista. Entonces, hay esta cuestión cristiana que yo no quise que aparezca, o sea, no sentí necesario, sino, más bien hacerlo a la manera de lo que yo pienso, alejado de este cristianismo que existe muy fuerte. Sí existe todavía.

En la película, en un momento, se cuenta un mito sobre la relación de Tayta Imbabura y Mama Cotacachi, ¿cuál fue su intención de incluir esta historia?

Yo, desde hace un tiempo, pienso que nos dicen mucho los mitos, los mitos *kichwas*, los mitos andinos y que se puede aprender mucho de eso. Entonces, en casi todas mis películas, sobre todo en los documentales, trato de iniciar con mitos. Y, en este caso, me gustaba mucho este mito del *Tayta Imbabura* y es como una forma de presentar esa mitología que existe acá, sobre las montañas, de que tienen vida. Y eso es así, bien loco. Porque para el ser común occidental las montañas son montañas y hasta piensan que no tienen vida; en cambio, dentro de la cosmología *kichwa*, las montañas, los ríos, todos tienen vida y son como los seres humanos. En algunos casos, tienen este tipo de historias entre las tres montañas y eso se conoce mucho acá en Imbabura: la *Mama Cotacachi*, el *Tayta Imbabura*, que es hombre, y la *Mama Cayambe*.

Hay un montón de mitos relacionados a estas tres montañas. Yo dije, pues si el Imbabura no tiene el corazón, ahí metamos esto porque es algo simbólico, algo muy bonito; porque es alguna formación natural que el *Tayta Imbabura* justo tiene una forma de corazón hueco. Entonces, se me hizo un mito que puede quedar ahí no y que, de alguna manera, en algunas

proyecciones fuera del país, les ha llamado mucho la atención. Porque es una ficción y, de pronto, meto ahí un mito y que se ve que no tiene corazón, entonces, empiezan a hablar de los mitos y de la importancia de la recuperación de los mitos a través del cine. Entonces, sí, lo puse porque se me hizo interesante presentar ese mito y esa imagen del *Tayta Imbabura*.

¿Cómo eligió a los actores?, ¿cómo fue el proceso de casting?

Hicimos un casting, dos o tres llamados, en donde se presentaron diferentes jóvenes actrices. Y bueno, pues la verdad es que, en ese tiempo, en el 2012, no había actores *kichwas*. O sea, había un poco de actores ecuatorianos, pero decidimos nosotros hacer con un actor otavaleño, *kichwa*, y lo tuvimos que formar. Hicimos un taller de formación de actores en donde participaron más de 20 jóvenes y este, el actor, fue el escogido. Marcela, la actriz, sí es actriz, de Ambato. Vino a hacer casting y pues se quedó con el papel, porque desde los requisitos que necesitamos era la persona que cumplía con el prototipo que estábamos buscando.

¿Cómo fue la selección del padre de Alicia, de Cashiguano y del dirigente?

Cashiguano es un actor de teatro del grupo *Los Perros Callejeros*. Entonces, él audicionó y después dijimos, “no pues, él tiene más o menos la idea del personaje que necesitamos”. El dirigente es otro joven de Peguche que me gustó su carácter y, bueno, es el que hizo este papel. Carlos Guerrón, el que hace de funcionario y padre de Alicia, tampoco es actor. Lo formamos y, por su presencia y como es amigo de la familia desde hace algún tiempo, entonces, lo fuimos formando. Claro, teníamos la duda hasta que al final se quedó. Sobre todo, lo hicimos como un grupo de conocidos, en donde haya una buena dinámica entre todo el equipo. Casi todos, aparte de la actriz y de este joven de los *Perros Callejeros*, los demás participantes no tenían ninguna experiencia en el cine, más que la formación que les fuimos dando. Y se creó un bonito ambiente de amigos. Entonces, de esa manera, pudo fluir todo esto, cosa que dio resultado a la película, con este tipo de personas.

¿A Don Mario Tuntaquimba también lo conocía de antes?

Sí, sí le conocía. Éramos amigos desde hace mucho tiempo.

¿Cómo fue la recepción de Killa? Tengo entendido que desde un inicio su intención fue que llegara a salas de cine comerciales, entonces, ¿cómo fue la recepción en salas de cine comerciales?, pero también, ¿cómo fue la recepción en comunidades e internacionalmente?

Cuando terminamos *Killa* nos pusimos en contacto con las salas de cine de Quito, con una distribuidora, *Supercines*. Y nos dijeron, “verán, aquí en Ecuador se trabaja de esta manera: ustedes, si quieren proyectar su película, van a esperar un año porque tenemos programado...”, creo que se proyectaba dos películas ecuatorianas al mes, entonces, había varias películas ecuatorianas ya programadas para un año y que a nosotros nos iban a hacer esperar un año, aproximadamente. Entonces, nosotros dijimos, “bueno, está bien, si es así, no insistimos más”.

Hicimos un preestreno acá en Otavalo porque había mucho interés de la comunidad, de los otavaleños, que justamente en enero, febrero, marzo, vienen acá al Ecuador a descansar. La mayoría son comerciantes o se dedican a alguna otra actividad fuera del país. Un gran número de personas, de amigos, son los que llegan para enero, febrero, al carnaval, al *Pawcar Raymi*¹¹³. Y nosotros decidimos hacer el preestreno en febrero. Hay una sala de cultural en Otavalo que se llama *Colibrí*, creo, que entran trescientas personas, aproximadamente. Hicimos toda la propaganda, toda la programación; vino Cristian León, también, para hacer la presentación de la película. Hasta que, faltando dos o tres días, nos dijeron que no

¹¹³ Una de las cuatro festividades o *raymis* ceremoniales tradicionales anuales, que se celebra en Ecuador, Perú y Bolivia, el 21 de marzo y cuyos preparativos inician desde enero. Se considera una fiesta de florecimiento (Varios s/f).

podíamos cobrar, que tenía que hacerse gratis porque esa sala es para el público general y que no se cobraba.

Fue un golpe duro para nosotros porque ya habíamos hasta gastado en estos afiches gigantes de seis metros por cuatro metros, o algo así. Pusimos en varios sitios de Otavalo, en algunas comunidades, y era un gasto. Aparte de eso, había mucho interés de la gente, entonces, llegamos a un acuerdo de que el Municipio nos reconozca, por lo menos, algunos gastos de esos y que pasáramos gratis. Pero la gente no sabía cuánto se cobraba ni si era gratis.

El día de la presentación era una locura porque, si la sala era para trescientas personas, había más de mil ahí esperando que se peleaban, se empujaban, que no había dónde. Si la sala era de trescientas personas, entraron para la primera proyección más de seiscientas personas. Estaban en el piso, estaban parados, en todo lado. Es de dos pisos la sala y había full gente. Entonces, lo que hicimos es proyectar en dos ocasiones, o sea, hicimos la primera presentación a las siete u ocho de la noche y la siguiente, una hora después. Un poco de gente se esperó para verla otra vez, en otro horario.

Se hizo otro preestreno en la sala *Ochoymedio*, lleno. A los pocos días nos llamaron de *Supercines* y nos dijeron, “oigan, estamos interesados en la película, queremos la película y tenemos esta fecha.” Nosotros hicimos el preestreno creo que en febrero y para junio ya nos programaron, entonces, dijimos “¡buenazo!”, porque nos habían dicho que esperemos un año, ¿no? Y aceptamos.

Claro que competimos, creo que con *La mujer maravilla* pero, aun así, tuvimos público para nuestra película en las diferentes salas comerciales como *Supercines*, *Cinemark*, *Multicines*, *Star Cines* y *Ochoymedio*, en cuatro ciudades, Quito, Guayaquil, Cuenca, Ibarra. Duramos, en algunas salas, de tres a cuatro semanas. Eso significa que sí había público porque si no a los quince días ya nos sacaban. Esto nos dio confianza y por eso es que dijimos que hay que

continuar haciendo películas. Aparte de eso, es la primera vez que se proyectaba en las salas de cine comercial una película en *kichwa*, hasta esa fecha no se había proyectado nunca una película en *kichwa*. Esta experiencia fue muy importante para *Rupai*, fue algo que nos llenó. Claro, eso a la vez nos cortó el que participamos en algunos festivales porque nos dijeron que si ya estrenamos en salas de cine ya no se puede pasar. Tuvimos la satisfacción de pasar en las salas de cine, pero ya no pudimos participar en un par de festivales que queríamos enviar porque ya fue estrenada.

Y bueno, hemos pasado en varias comunidades, sobre todo, en Peguche, porque somos de ahí. Hicimos una buena parte de la película en la comunidad, sobre todo, el baile del *Inti Raymi* y todo eso. Se grabó y participó la comunidad. Entonces, nosotros siempre que hacemos una producción lo primero que hacemos es ser recíprocos y estrenamos en la comunidad. Lo bonito de eso es que, ¡se concentran tanto! No sé si nosotros fuimos creando un público, ya desde *Yapallag*, que es nuestro primer corto, y de ahí, casi siempre, cada tres, cuatro años, hemos estado presentando obras, festivales, muestras, entonces, como que hemos ido creando un público y eso es bueno. O sea, Peguche se caracteriza porque es de las pocas comunidades que nosotros pasamos y que está a full, cientos de personas, eso nos da fuerza y continuidad en nuestro caminar.

Cuando pasamos *Killa* era interesante que estaban tan concentrados que la comunidad se levantó en la escena que la comunidad rescata al periodista de manos de los dos agentes y le llevan afuera de la casa. Era la primera vez que yo veía que en una proyección gritan, se levantan y están felices. Eso no pasa comúnmente. En las salas de cine simplemente se quedan calladitos, nadie reacciona. Por más que pase algo grande, en la sala de cine no pasa, y acá en la comunidad era bien bien loco que la gente se levante, grite, aplauda, se ponga feliz por el rescate. Entonces, eso significa que estaban concentrados y, por otro lado, que

tenemos mucha aceptación y acercamiento con la comunidad. Hemos pasado en otras comunidades, casi siempre hay esa reacción y se ha abierto importantes conversatorios sobre la película, el tema, lo que nos ha llevado a analizar el problema minero en las comunidades cercanas.

A lo largo del 2022, se ha presentado a nivel internacional a través de la embajada del Ecuador, en cuatro países subtitulada a diferentes idiomas. Por ejemplo, estuvo en Brasil, Rusia, Italia, y Corea. Y así continúa recorriendo el mundo. Cuando hemos viajado, sobre todo, a Estados Unidos, pues ha armado debates. Eso es importante, hay una reflexión acerca de la minería, del compromiso de los pueblos indígenas a favor de la naturaleza y todo eso; se va dando unos debates interesantes. A veces, salen temas de problemas existentes contra las mineras. De esta manera hemos analizado el tema a nivel internacional y esto ha hecho que tenga mucha aceptación.

¿En Estados Unidos la han proyectado entre comunidades migrantes o en otros espacios?

En festivales, en universidades... Para migrantes, creo que una vez pasamos en Queens, pero sobre todo en universidades, museos.

¿Qué nos puede contar de su nuevo proyecto, Corazón de la tierra?

Bueno, el tema fue inspirado en el levantamiento de 1990. Es el tiempo cuando empezamos recién a visibilizarnos de que tenemos una organización potente. Hasta los años 90 casi no existíamos para la prensa, para la gente de la ciudad, entonces, recién en los noventa empiezan a hablar de los pueblos indígenas. Este tema siempre lo he estado madurando dentro de mi mente, pensando que hay que hacer algo para que se conozca ese proceso, de los levantamientos, de los enfrentamientos en las calles, pero dando mayor importancia a la humanidad de los personajes, presentando los conflictos internos de los personajes de la organización, el sentir interno de ellos, de eso vamos a hablar en esta nueva película.

¿Es ficción?

Sí.

¿Cómo va el proceso de producción?, ¿tienen ya financiamiento?

Ganamos este año (2022) un fondo para la producción de la película en el IFCI y, entonces, eso nos está permitiendo hacer todo el trabajo de preproducción y, con ese mismo fondo, tenemos que hacer la producción. Una vez que esté realizado el rodaje, ojalá alcancemos a levantar fondos para la postproducción. Con este primer fondo y el apoyo de Ibermedia para la coproducción con Perú nos permitirá iniciar la grabación en febrero.¹¹⁴

¿Qué fondo es, disculpe? No le entendí bien...

El fondo de apoyo a la producción de cine que cada año apoya el IFCI para la producción nacional, es un capital semilla que el *Instituto de Fomento a la Creatividad del Ministerio de Cultura* aporta al cine nacional. El proyecto ha tenido premios en Colombia, porque tratamos un tema potente. Entonces, todas esas cosas nos han ayudado a que ya entremos en la etapa de la preproducción en estos dos meses, bueno, estos últimos tres meses estamos en eso. Esperemos que hasta diciembre tengamos todo listo y ojalá en febrero se inicie la grabación.

¿Me decía que de los fondos del ex CNC, ya no existe el fondo para el cine comunitario?

Es bien loco porque apareció el año pasado, ganó un proyecto de una compañera que participo en nuestro primer taller, es la producción que está haciendo ACAPANA. Es un fondo de apoyo que apareció el año pasado, pero este año ya desapareció; el año pasado apareció solamente esta convocatoria y ganó el proyecto de Dolores; del 2014, 2015 y 2016 sí se mantuvo la categoría de apoyo al cine de los *Pueblos y Nacionalidades*. Claro que no apoyaban con la misma cantidad que repartían a las otras producciones.

¹¹⁴ Se refiere a febrero de 2023.

¿Qué alianzas, qué apoyos recibe Rupai Producciones?

Apoyos nada. Nosotros damos servicios de producción, de documentales, reportajes a instituciones o medios nacionales o internacionales que requieran de material y /u obras realizadas desde los *Pueblos y Nacionalidades*.

¿Qué nos puede contar sobre la Muestra de Cine Ñawipi?

Creo que, en el 2009, 2011 hicimos el primero y segundo *Festival Ñawipi*, con obras de cine de pueblos y nacionalidades a nivel internacional. En el 2022 hicimos la *III Muestra Ñawipi* con obras de *Rupai*, contamos con la participación online de más de 34.000 espectadores en la semana de la muestra.

¿Qué otras producciones, que no sean realización suya, han estado haciendo como RUPAI?

Frida ha trabajado ya varias obras en la Amazonía, pero la última que estamos tratando de acabar, que está ya en la edición, se llama *Yutsuntsa*. Es de los pueblos *achuar*, sobre educación. También estamos haciendo una obra sobre Intag, el problema minero de Intag.

¿Entonces, ahorita quiénes conforman RUPAI PRODUCCIONES?

Lo conformamos cerca de seis personas que estamos como de base, pero cuando necesitamos apoyo, por ejemplo, en cámaras, edición, etc., contratamos los técnicos que sean necesarios para el rodaje. Entonces, depende de la gente y del tiempo con el que contamos y, si no, pues tenemos otros amigos que colaboran también con Rupai.

¿Mantienen algún contacto con la gente de CLACPI, de CEFREC, con Iván Sanjinés, con Marta Rodríguez, etc.?

No, desde que yo dejé CLACPI, no he tenido ningún contacto con nadie. Continúan con el festival, pero la verdad ya no he mantenido contacto. Me he alejado de todo eso y, más bien, estamos dedicados a las producciones de *RUPAI*, a la *Muestra Ñawipi*, que es itinerante. He

llegado a una edad en donde se dice: “me dedico más a mis proyectos, aprovecho mi tiempo para nuestras cosas, ya he dado lo que era de dar a otras organizaciones”. Estoy más concentrado en mis proyectos.

¿Y con la CONAIE?

Con la CONAIE, tampoco, o sea, con nadie, la verdad. Simplemente estamos concentrados en producir desde *RUPAI*, y bueno, si alguien quiere desde estas organizaciones, nos llaman y hacemos algún trabajo, pero así comprometidos, de estar metidos ahí, casi no. Hace dos años que intentamos hacer la película, *Corazón de la tierra*, manteníamos contacto con la CONAIE. Iba a participar en la película con comunidades, con contingente, pero ya hubo el cambio de directiva, entonces, ese contacto ya no lo hemos retomado; pero vamos a intentar en estos próximos meses a ver cómo coordinamos con la CONAIE y con otras organizaciones. Porque para este nuevo proyecto sí necesitamos una coordinación con la organización nacional.

Finalmente, ya no desde el audiovisual, sino desde lo político, ¿qué opina sobre el papel de la CONAIE en estos últimos años y la fortaleza del liderazgo de Leonidas Iza?

Yo creo que la CONAIE es y va a seguir siendo la organización madre de los *Pueblos y Nacionalidades del Ecuador*. Porque tienen el respaldo de las comunidades de cada provincia del país. Entonces, eso hace que el líder que llegue siempre va a estar hablando por toda esta gente. Independientemente de cualquier cosa, la CONAIE va a seguir ese paso y el dirigente que asuma va a tener que representar a las organizaciones y las comunidades. Entonces, en ese sentido pienso, que no ha perdido el hilo por el que nació, más bien, se va renovando. Y eso es lo importante, que la CONAIE es de las pocas organizaciones, no sé si el término sea democrático, que sí se respeta el cambio y no hay ese modelo de acaparar el poder permanentemente y de querer mantenerse en el poder. Cada tres años, creo que llega una

nueva dirigencia nombrada por las bases provinciales. Esto es importante, eso le da una renovación en todo sentido y pienso que eso le da fuerza para que cualquier dirigente que entre esté respaldado y pueda representarnos.

Con el dirigente anterior habíamos hablado de esta producción, teníamos el respaldo y estaba interesado en este proyecto, pero como digo, hubo un cambio, entonces, ahora nos toca retomar esto con Leonidas Iza. Pero pensamos que sí nos representa a todos y no solamente a los pueblos indígenas, cuando Iza lucha y reclama que no suba la gasolina no es solamente para los indígenas, sino, para todos y así hay diferentes propuestas de lucha que se hace desde la CONAIE.

Creo que es la única organización nacional poderosa y que se mantiene. Eso es bueno porque, por ejemplo, en otros sindicatos yo veo que hay dirigentes que ya están como 20 o 30 años. Desde el tiempo de Lucho Macas otras organizaciones o sindicatos continúan representados por los mismos señores dirigentes y, justamente, eso es lo que no permite que crezcan los sindicatos. En cambio, en la CONAIE, hay esa renovación de todo el equipo directivo y eso es bueno. Entonces, ellos no llegan viciados, sino, que llegan a representar y a trabajar por las propuestas de las comunidades.

Bueno Alberto, muchísimas gracias por su tiempo y sus respuestas. No sé si haya algo de su parte que haya quedado pendiente, algo que quiera agregar...

No creo. Más bien, cuando ya esté el texto, me envía antes de publicar porque sí me gusta revisar, me imagino que a veces meto la pata. Porque igual estamos, también, con otro joven profesor de Escocia, que estamos también haciendo casi lo mismo. No tan profundo como esto de *Killa*, pero él está igual trabajando sobre mis obras. Me parece bien que empecemos a ser escuchados, visibilizados, eso nomás. Yo creo que nada más, pues, ha sido un gusto estar conversando un rato.

Referencias bibliográficas:

- Aguilar Terán, Johanna Vanessa. 2022. “Auto-representación y prácticas audiovisuales de las mujeres indígenas en ACAPANA”. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/9180>.
- Alatorre, Claudia Cecilia. 1986. *Análisis del drama*. México: Grupo Editorial Gaceta.
- Álvarez W., Pocho. 2014. “Ecuador”. En *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*, 10:345–69. Bogotá: Friedrich-Ebert-Stiftung FES (Fundación Friedrich Ebert). <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/la-comunicacion/10917.pdf>.
- Alvear, Miguel, y Christian León. 2009. *Ecuador Bajo Tierra, Videografías en circulación paralela*. Primera Ed. Quito: Ochoyomedio.
- Aumont, Jacques, y Michel. Marie. 1990. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Bajas Irizar, María Paz. 2008. “La cámara en manos del otro: Los estereotipos en el video indígena mapuche en Chile”. *Revista Chilena de Antropología Visual*, núm. 12: 70–102. http://www.rchav.cl/2008_12_art04_bajas.html.
- Bermúdez Rothe, Beatriz. 2013. “CLACPI: Una historia que está pronta a cumplir 30 años de vida.” *Revista Chilena de Antropología Visual* 21: 20–31. <http://www.antropologiavisual.cl/edicion/numero-21/articulos/clacpi-una-historia-que-esta-pronta-cumplir-30-anos-de-vida>.
- Brisset, Demetrio E. 1992. “Tradición y actualidad del audiovisual etnográfico”. *Revista TELOS (Revista de Pensamiento, Sociedad y Tecnología)*, núm. 3: 1–9. <https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero031/tradicion-y-actualidad-del-audiovisual-etnografico/?output=pdf>.
- Carvajal Calero, Jorge Francisco. 2015. “Ruptura de la espiral del silencio: los documentales Tóxico Texaco Tóxico y a cielo abierto derechos minados de Pocho Álvarez”. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. <http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/9010>.
- Champutiz, Eliana. 2013. “Productores audiovisuales indígenas de Ecuador, una práctica integral de ‘cosmovivencia’”. *Revista Chilena de Antropología Visual*, núm. 21: 118–35.
- Comunicación, Consejo de. 2019. “Entrevista Samia Maldonado: Los retos de la producción de contenidos comunitarios”. *Revista Enfoques de la Comunicación*, núm. 1: 173–80. https://repositorio.consejodecomunicacion.gob.ec//handle/CONSEJO_REP/28.
- Córdova, Amalia. 2011. “Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina”. *Comunicación y medios*, núm. 24: 81–107. <https://doi.org/https://doi.org/10.5354/rcm.v0i24.19895>.
- Coryat, Diana, y Noah Zweig. 2019. “Nuevo cine ecuatoriano: pequeño, glocal y plurinacional”. *post(s)* 5: 70–101. [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v5i1.1592](https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1592).
- Cuevas Martínez, Alberto. 2019. “De la soberanía visual a la comunicación intercultural. Apuntes para una historia del cine y video indígena en México”. En *Ciudadanía, comunicación y democracia*, 1era ed., 117–34. Culiacán: Editorial Artificios de la Universidad Autónoma de Sinaloa.

- . 2020. “Historia y análisis del video indígena en México. Transferencia de medios audiovisuales a organizaciones y comunidades indígenas, 1989-1994.” Escuela Nacional de Estudios Superiores Morelia de la Universidad Nacional Autónoma de México. https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000802524.
- Dussel, Enrique. 2018. “Siete hipótesis para una estética de la liberación”. *Revista PRAXIS*, núm. 77: 1–37. <https://doi.org/10.15359/77.1>.
- Echeverría, Bolívar. 2000. *La modernidad de lo barroco*. 2da ed. México: Ediciones Era.
- Fabbri, Paolo. 2000. *El giro semiótico*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- García Barrientos, José-Luis. 2010. “Actuación y escritura (Teatro y Cine)”. *Cuadernos de Ensayo Teatral PASODEGATO*, 2010.
- García, Juan José. 2013. “El video indígena, un proyecto de vida, una ideología, una actitud política.” *Revista Chilena de Antropología Visual* 21: 104–17. http://www.rchav.cl/2013_21_b07_garcia.html#basecon.
- Ginsburg, Faye. 1994. “Embedded Aesthetics: Creating a Discursive Space for Indigenous Media”. *Cultural Anthropology* 9 (3): 365–82. <https://doi.org/10.1525/can.1994.9.3.02a00080>.
- Gómez Semanate, Norma Rocío. 2014. “Proceso de Construcción de un Cine Diferente: Cine Indígena en el Ecuador”. Universidad Central del Ecuador. <http://www.dspace.uce.edu.ec/handle/25000/3319>.
- Gumucio Dagron, Alfonso. 2014. “Aproximación al cine comunitario”. En *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*, 17–73. Bogotá: Friedrich-Ebert-Stiftung FES (Fundación Friedrich Ebert). <http://revistas.unam.mx/index.php/archipelago/article/view/55802/49510>.
- Hjelmslev, Louis. 1971. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos.
- Izquierdo, Javier. 2023. “¿El fin del cine ecuatoriano?”. Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura. el 10 de enero de 2023. <https://observatorio.uartes.edu.ec/2023/01/10/el-fin-del-cine-ecuatoriano/>.
- Kress, Gunther Rolf, y Theo van Leeuwen. 2001. *Multimodal discourse: The modes and media of contemporary communication*. Londres: Arnold.
- la Colina, José De, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, J. M. García Ascot, Emilio García Riera, Carlos Monsivais, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert, y Luis Vicens. 1961. “Manifiesto del grupo Nuevo Cine”. *Nuevo Cine*. México: Grupo Nuevo Cine.
- la Ossa Arias, Leonarda De. 2013. “Imágenes desde la raíz: Los pueblos indígenas de Colombia en torno a la imagen audiovisual del Abja Yala”. *Análisis*, núm. 11: 1–9. https://fescomunica.fes.de/fileadmin/user_upload/pdf/publicaciones/documentos/2013_Co mAudioIndig_2_Analisis_11_Imagenes_desde_la_raiz.pdf.
- León, Christian. 2010. *Reinventando al otro: El documental indigenista en el Ecuador*. Ecuador: La Caracola Editores. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/3957>.
- . 2016. “Video indígena, autoridad etnográfica y alter-antropología”. *Maguaré* 30 (2): 17–45. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/66911>.

- León Mantilla, Christian Manuel. 2015. “Poéticas y políticas del video indígena en el Ecuador”. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/4313>.
- Lotman, Iuri M. 1996. *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Digital. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A. <https://circulosemiotico.files.wordpress.com/2012/10/i-lotman-semiosfera-i.pdf>.
- Luzuriaga, Camilo. 2021. “El surgimiento de un cine kichwa”. *INMÓVIL* 7 (1): 6–21. <https://inmovil.org/index.php/inmovil/article/view/81>.
- Machado, Arlindo. 2009. *El sujeto en la pantalla : la aventura del espectador, del deseo a la acción*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Maldonado Ruiz, Gina. 2004. *Comerciantes y viajeros: De la imagen etnoarqueológica de “lo indígena” al imaginario del kichwa otavalo “universal”*. 1ra ed. Quito: Editorial Abya-Yala. https://digitalrepository.unm.edu/abya_yala/558/.
- Malo Larrea, Juan Alberto. 2021. “Notas del Curso de Casa Negra Cine ‘Breve Historia del cine y audiovisual indígena’ impartido por Alberto Cuevas Martínez”.
- Menéndez, Óscar, Víctor Fosado, Sergio Béjar, Rubén Gámez, Jorge Godoy, Armando Zayas, Juan De La Cabada, et al. 1999. “Manifiesto: 8 milímetros contra 8 millones”. *Wide Angle* 21 (3): 36–41. <https://doi.org/10.1353/wan.2003.0002>.
- Moliner, María. 2016. *Diccionario de Uso del Español (DUE)*. Edición el. Barcelona: Gredos.
- Möller González, Natalia. 2018. “Cine y video indígena en América Latina 1: Un asunto de vida o muerte”. *Revista Icónica*. <http://revistaiconica.com/cine-y-video-indigena-en-america-latina-1-un-asunto-de-vida-o-muerte/>.
- . 2019. “Cine y video indígena en América Latina 4: Poéticas imperfectas y autonomía”. *Revista Icónica*. <http://revistaiconica.com/cine-y-video-indigena-en-america-latina-4-poeticas-imperfectas-y-autonomia/>.
- Montaño, Doménica. 2022. “¿Quién es Patricia Gualinga, lideresa sarayaku?” GK. el 17 de octubre de 2022. <https://gk.city/2022/01/25/quien-es-patricia-gualinga/>.
- Moulian, Rodrigo, María Catrileo, y Felipe Hasler. 2018. “Correlatos en las constelaciones semióticas del sol y de la luna en las áreas centro y sur andinas”. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 23 (2): 121–41. <https://doi.org/10.4067/S0718-68942018000300121>.
- Muenala Pineda, Segundo Alberto. 2018. “Experiencias y propuestas audiovisuales desde los pueblos y nacionalidades del Ecuador: Casos de estudio: Rumpai, Kinde y Selva Producciones”. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <http://hdl.handle.net/10644/6180>.
- Muenala Vega, Yauri Humberto. 2016. “La autorepresentación en la práctica audiovisual de realizadores kichwa otavalos como estrategia para la continuidad histórica de su identidad étnico-cultural”. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Ecuador. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/8835>.
- Muñoz Hénonin, Abel. 2012. “Sobre la materia del cine”. *Icónica*, núm. 1: 8–11. <https://issuu.com/cinetecanacional/docs/iconical>.

- Nahmad Rodríguez, Ana Daniela. 2009. “La insurrección de las imágenes: cine, video y representación indígena en Bolivia”. Universidad Nacional Autónoma de México. https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000640104.
- Orobitg Canal, Gemma. 2017. “Los laberintos del sueño Nuevas posibles vías para una antropología del sueño amerindio. Presentación de EntreDiversidades Núm. 9”. *EntreDiversidades. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 1 (9): 9–20. <https://doi.org/10.31644/ED.9.2017.p01>.
- Orobitg, Gemma, Mònica Martínez Mauri, Roger Canals, Gemma Celigueta, Francisco M. Gil García, Sebastián Gómez Ruiz, Gabriel Izard, et al. 2021. “Los medios indígenas en América Latina: Usos, sentidos y cartografías de una experiencia plural”. *Revista de Historia*, núm. 83: 132–60. <https://doi.org/10.15359/rh.83.6>.
- Paillan, Jeannette. 2013. “Caminando hacia nuestra propia representación en la imagen” 21: 145–68. http://www.rchav.cl/2013_21_b10_paillan.html#basecon.
- Parker, Ian. 1996. “Discurso, Cultura y Poder en la Vida Cotidiana”. En *Psicología, Discurso y Poder: Metodologías cualitativas, perspectivas críticas*, editado por Ángel Juan Gordo López y José Luis Linaza Iglesias, Digital, 79–92. Madrid: Aprendizaje Visor. <https://parkeriancom.files.wordpress.com/2018/12/1996-PDP-capitulo-3-SPANISH.doc>.
- Plaza Andrade, Rafael. 2017. “Sobre el estreno de killa y la presencia del idioma kichwa en el cine ecuatoriano”. *Fuera de Campo* 1 (4): 114–17. <http://www.uartes.edu.ec/fueradecampo/wp-content/uploads/2017/06/FDC04-MISC03.pdf>.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2015. *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina*. 1era ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rodríguez, Marta. 2013. “Hacia un cine indígena como metáfora de la memoria de un pueblo y de su resistencia.” *Revista Chilena de Antropología Visual* 21: 64–79. http://antropologiavisual.cl/2013_21_b05_rodriguez.html.
- Rojas Reyes, Carlos. 2015. *Estéticas caníbales. VOL. II. Máquinas Formales Estéticas*. Quito. <http://esteticascanibales.blogspot.com/2015/03/esteticas-canibales-volumen-ii-maquinas.html>.
- Romero, Karolina A. 2010. “6. Visiones del siglo XXI”. En *Reinventando al otro: El documental indigenista en el Ecuador*. Ecuador: La Caracola Editores. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/3957>.
- Sanjinés, Iván. 2013. “Usando el audiovisual como una estrategia de sobrevivencia y de lucha, de creación y recreación de un imaginario propio”. *Revista Chilena de Antropología Visual*, núm. 21: 32–50. <http://www.antropologiavisual.cl/edicion/numero-21/articulos/usando-el-audiovisual-como-una-estrategia-de-sobrevivencia-y-de-lucha-de-creacion-y-recreacion-de-un>.
- Schoeder Rodríguez, Paul A. 2013. “Teoría del Nuevo Cine Latinoamericano: de la militancia al neobarroco”. *Revista Valenciana, estudios de filosofía y letras*, núm. 12: 129–54. <https://doi.org/10.15174/rv.v0i12.8>.
- Serrano, Jorge Luis. 2001. *El nacimiento de una noción: Apuntes sobre el cine ecuatoriano*. Quito: Ediciones Acuario.

- Shiner, Larry. 2013. *La invención del arte*. Kindle. Barcelona: Paidós, Newcomlab.
- Stara, Daniela. 2010. “De la realidad al sueño: incidencias buñelianas en el cine de Glauber Rocha”. Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/11182/>.
- Thompson, Kristin. 2020. *Breaking the Glass Armor*. Kindle. Princeton: Princeton University Press.
- Vázquez Mantecón, Álvaro. 2012. *El Cine Súper 8 en México 1970-1989*. Primera ed. México: Filmoteca UNAM. https://issuu.com/filmotecaunam/docs/cine_s-8_prueba2/172.
- Williams, Linda. 1991. “Film Bodies: Gender, Genre, and Excess”. *Film Quarterly* 44 (4): 2–13. <https://doi.org/10.2307/1212758>.
- . 1998. “Melodrama Revised”. En *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, 42–88. Los Angeles, California: University of California Press. https://books.google.com.mx/books?id=lgFhfjS2hNsC&pg=PA42&source=gbv_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false.
- Zamorano, Gabriela, y Christian León. 2012. “Video indígena, un diálogo sobre temáticas y lenguajes diversos”. *Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación*, núm. 120: 19–22. <https://doi.org/10.16921/chasqui.v0i120.496>.
- Zamorano Villarreal, Gabriela. 2005. “Entre Didjaza y la Zandunga: iconografía y autorrepresentación indígena de las mujeres del Istmo de Tehuantepec, Oaxaca”. *LiminaR Estudios Sociales y Humanísticos* 3 (2): 21–33. <https://doi.org/10.29043/liminar.v3i2.180>.
- . 2009. “‘Intervenir en la realidad’: usos políticos del video indígena en Bolivia”. *Revista Colombiana de Antropología* 45 (2): 259–85. <https://doi.org/10.22380/2539472X.1001>.

Referencias de prensa, web y publicaciones de redes sociales:

- “14 FIC CLACPI – ECUADOR 2022”. s/f. Consultado el 9 de marzo de 2023. <https://clacpi.org/14-fic-clacpi-ecuador-2022/>.
- ACAPANA. 2019. “Fichas Técnicas de la Muestra 30 años del cine de Pueblos y Nacionalidades”. ACAPANA - página de facebook. el 16 de abril de 2019. <https://www.facebook.com/ACAPANA/posts/340526709933277>.
- . 2021. “‘DOLORES’ - teaser de la película, coproducción Ecuador-Colombia.” ACAPANA - página de facebook. el 13 de agosto de 2021. <https://www.facebook.com/ACAPANA/videos/159996542883249/>.
- APAK. s/f. “APAK TV – Asociación de Productores Audiovisuales Kichwas”. APAK página web oficial. Consultado el 18 de marzo de 2023a. <https://apak.tv/>.
- . s/f. “Bajo Un Mismo Sol”. APAK. Consultado el 18 de marzo de 2023b. <https://apak.tv/proyectos/>.
- APCBOLIVIA. 2022. “Cotopaxi – Ecuador: CLACPI elige nueva coordinación y comisiones asociadas para la gestión 2022-2025”. APCBOLIVIA. 2022.

- <https://www.apcbolivia.org/cotopaxi-ecuador-clacpi-elige-nueva-coordinacion-y-comisiones-asociadas-para-la-gestion-2022-2025/>.
- Caja de Pandora, La. 2014. “Sami Pilco: La Caja de Pandora”. La Caja de Pandora - Canal de Youtube. el 22 de septiembre de 2014. https://www.youtube.com/watch?v=QYxf7blrtul&ab_channel=LaCajadePandora.
- “Catálogo 2014”. 2014. Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador. https://issuu.com/consejonacionalcineecuador/docs/cata__logoproduccionesecuadorianas2/70.
- “Cineasta y gestora Jeannette Paillan es la nueva seremi de las Culturas de La Araucanía”. 2022. Araucanía Noticias Temuco. 2022. <https://araucanianoticias.cl/2022/cineasta-y-gestora-jeannette-paillan-es-la-nueva-seremi-de-las-culturas-de-la-araucana/0404211787>.
- Cinemateca Nacional Ecuador. 2022. “Sala Pública: Cortometrajes Acapana ”. Cinemateca Nacional Ecuador, página web oficial. el 9 de junio de 2022. <https://cinematecanacionalcce.com/evento/sala-publica-cortometrajes-acapana/>.
- CLACPI. 2014. “CLACPI. Coordinadora Indígenas Comunicación de los Pueblos Latinoamericana de Cine y Comunicado de los comunicadores/as del territorio indígena”. *Cinémas d’Amérique latine*, núm. 22 (octubre): 182–83. <http://journals.openedition.org/cinelatino/678>.
- . s/f. “Directorio CLACPI 2018-2021”. CLACPI. Consultado el 18 de marzo de 2023a. <https://clacpi.org/integrantes-clacpi/>.
- . s/f. “Directorio CLACPI 2018-2021”. Consultado el 24 de febrero de 2023b. <https://web.archive.org/web/20220714093138/https://clacpi.org/integrantes-clacpi/>.
- CMRV. 2017. “Un carchense en parte de ‘Killa’ que se rodará en el Teatro Lemarie”. LA HORA Ecuador - Issuu. el 27 de marzo de 2017. https://issuu.com/la_hora/docs/edicion_norte_27_marzo/5.
- Comercio, Redacción Espectáculos El. 2014. “William León conjuga el cine con las historias de su pueblo - El Comercio”. El Comercio. el 16 de octubre de 2014. <https://www.elcomercio.com/tendencias/entretenimiento/williamleon-cine-interculturalidad-quichua-indigena.html>.
- CONAIE. 2022. “Firma del convenio de cooperación institucional entre la CONAIE y la Casa de las Culturas Ecuatorianas para el depósito y tratamiento de bienes audiovisuales históricos del archivo de la CONAIE”. Conaie Ecuador (página de facebook). el 17 de agosto de 2022. <https://www.facebook.com/conaie.org/videos/733247544416442/>.
- Criollo, Fernando. 2016. “20 proyectos audiovisuales recibirán fondos del CNCine ”. El Comercio. el 31 de octubre de 2016. <https://www.elcomercio.com/actualidad/cultura/proyectos-audiovisuales-fondos-cncine-alba.html>.
- Defensoría Pública Ecuador. 2016. “Programa Ñukanchik Muskuy - Caso emblemático de la Defensoría Pública del Ecuador”. Defensoría Pública Ecuador - Canal de YouTube. el 12 de noviembre de 2016.

- https://www.youtube.com/watch?v=vqgDOxIv5tk&ab_channel=Defensor%C3%ADaP%C3%BAblicaEcuador.
- “Eliana Champutiz - Mapa IberCultura Viva”. s/f. Mapa IberCultura Viva . Consultado el 16 de marzo de 2023. <https://mapa.iberculturaviva.org/agente/3108/>.
- FNCL. s/f. “Ficha Técnica de Entrevistas en un curso taller”. Página Web de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano - . Consultado el 24 de marzo de 2023. <http://cinelatinoamericano.org/ficha.aspx?cod=3478>.
- Fuárez, Segundo. s/f. “RUNAnimation - YouTube”. RUNAnimation - YouTube. Consultado el 16 de marzo de 2023a. <https://www.youtube.com/@RUNAnimation>.
- . s/f. “Segundo Fuárez - página web”. Consultado el 16 de marzo de 2023b. <https://www.segundofuerez.com/cv>.
- “Healing Bridges”. s/f. Consultado el 10 de marzo de 2023. <https://namati.org/network/organization/healing-bridges/>.
- Hernández, Nadya. 2018. “Realizaciones Yosokwi lleva la realidad indígena de la tradición oral a la visual”. Red internacional de periodistas. 2018. <https://ijnet.org/es/story/realizaciones-yosokwi-lleva-la-realidad-indigena-de-la-tradicion-oral-la-visual>.
- Hypotheses. 2021. “bolivie – AMÉRIQUES”. Hypotheses. el 18 de febrero de 2021. <https://ameriques.hypotheses.org/tag/bolivie>.
- inter [•] actos. s/f. “Samia Maldonado (ECU) ”. inter [•] actos. Consultado el 18 de marzo de 2023. <https://www.uartes.edu.ec/sitio/interactos/hestia-front/participantes/samia-maldonado-ecu/>.
- “JUCHITÁN, LUGAR DE LAS FLORES (4a. Parte) - YouTube”. s/f. Consultado el 11 de febrero de 2023. https://www.youtube.com/watch?v=_i8SrCngHOE.
- “Killa (2017) - FilmAffinity”. s/f. Consultado el 7 de noviembre de 2022. <https://www.filmaffinity.com/es/film859415.html>.
- Latino Rebels. 2016. “José (Joshi) Espinosa y su cine experimental: Cinco rostros del arte indígena kichwa (III) ”. Latino Rebels. el 27 de junio de 2016. <https://www.latinorebels.com/2016/06/27/jose-joshi-espinosa-y-su-cine-experimental-cinco-rostros-del-arte-indigena-kichwa-iii/>.
- LeoKlan. s/f. “LeoKlan – Bienvenidos”. LeoKlan - Página web oficial. Consultado el 17 de marzo de 2023a. <https://leoklan.com/>.
- . s/f. “Lista de reproducción de youtube ‘Nosotros’”. LEOKLAN - Canal de Youtube. Consultado el 17 de marzo de 2023b. https://www.youtube.com/playlist?list=PLes_5wCPI17BXbojATjDVs6oRsOTR4ec_.
- Marán, Luna. 2021. “Hilo en Twitter del 27 de mayo de 2021”. 2021. <https://twitter.com/lunamaran/status/1398117280467369985>.
- Montaño, Doménica. 2022. “¿Quién es Patricia Gualinga, lideresa sarayaku?” GK. el 17 de octubre de 2022. <https://gk.city/2022/01/25/quien-es-patricia-gualinga/>.
- Namati. s/f. “Healing Bridges”. Consultado el 10 de marzo de 2023. <https://ourhealingbridges.org/>.

- Obsidiana.TV. 2014. “La mirada de los pueblos indígenas proyecta otro tipo de cine”. Obsidiana.TV, multimedia transcultural . el 19 de agosto de 2014. <http://obsidianatv.blogspot.com/2014/08/la-mirada-de-los-pueblos-indigenas.html>.
- “Página web de Sami Pilco”. s/f. Página web de Sami Pilco. Consultado el 1 de abril de 2023. <http://hosted.nativeweb.org/sami/>.
- Pazmiño, Carmen. 2019. “Entrevista a Eliana Champutiz con motivo de la muestra de cine para celebrar los 30 años de producción de los pueblos y nacionalidades”. CORAPE. el 25 de abril de 2019. <https://radio.corape.org.ec/noticia/item/entrevista-muestra-de-cine-para-celebrar-los-30-anos-de-produccion-de-los-pueblos-y-nacionalidades-?fbclid=IwAR3jle0qzl-Sosi-adUtUmHAaJpbqRrRe79Osec4eIyu9R9vEic6owl5m7Q>.
- “Primer día de rodaje ALLPAMAMAPAK SHUNKU”. 2023. RUPAI Producciones - Página de facebook. el 18 de febrero de 2023. <https://www.facebook.com/rupaiproducciones/posts/613447334126853>.
- “Publicación de facebook del 9 de diciembre de 2016”. 2016. Página de facebook de CLACPI. 2016. <https://www.facebook.com/clacpi/posts/1143675435748096>.
- Quelal, Wilmer Shamil. 2022. “Entrevista a Fernando Cerón, Presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana”. Radio Inti Pacha Oficial (página de facebook). el 18 de agosto de 2022. <https://www.facebook.com/radiointipacha/videos/3329706170683972/>.
- Radio CCE. 2022. “Entrevista a Paúl Narváez, director de la Cinemateca Nacional del Ecuador”. Página de facebook de Radio CCE. el 30 de agosto de 2022. <https://www.facebook.com/RadiodifusoraCCE/videos/813843036305168/>.
- Redacción El Universo. 2011. “42 proyectos de cine tendrán apoyo estatal”. Cultura | Entretenimiento | El Universo. el 13 de junio de 2011. <https://www.eluniverso.com/2011/06/13/1/1380/42-proyectos-cine-tendran-apoyo-estatal.html?p=1377&m=214>.
- Sinchi Samay. 2020. “Video reel de Sinchi Samay ‘Nosotros’”. Sinchi Samay, Arte y Cultura - Página de facebook. el 27 de agosto de 2020. <https://www.facebook.com/watch/?v=647886392528768>.
- “Sous-titrage | u m a f i l m s”. s/f. umafilms. Consultado el 1 de abril de 2023. <https://umafilms.wordpress.com/sous-titrage/>.
- “Timothy Asch | DER Filmmaker Bio”. s/f. Consultado el 6 de marzo de 2023. <https://www.der.org/resources/filmmaker-bios/timothy-asch/>.
- “Timothy Asch - IMDb”. s/f. Consultado el 6 de marzo de 2023. https://www.imdb.com/name/nm1192503/?ref_=nmbio_bio_nm.
- USFQ. s/f. “Asistencia Financiera | Universidad San Francisco de Quito”. USFQ. Consultado el 17 de marzo de 2023. <https://www.usfq.edu.ec/es/becas-y-asistencia-financiera/asistencia-financiera>.
- Varios. s/f. “List of Timothy Asch films - Wikipedia”. Consultado el 6 de marzo de 2023a. https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Timothy_Asch_films.
- . s/f. “Inti Raymi”. Wikipedia, la enciclopedia libre. Consultado el 09 de mayo de 2023e. https://es.wikipedia.org/wiki/Inti_Raymi.

- . s/f. “Pawkar Raymi”. Wikipedia, la enciclopedia libre. Consultado el 29 de marzo de 2023b. https://es.wikipedia.org/wiki/Pawkar_Raymi.
- . s/f. “Regla de los tercios”. Wikipedia, la enciclopedia libre. Consultado el 24 de marzo de 2023c. https://es.wikipedia.org/wiki/Regla_de_los_tercios.
- . s/f. “Super-8”. Wikipedia, la enciclopedia libre. Consultado el 20 de marzo de 2023d. https://es.wikipedia.org/wiki/Super-8#1980_-_Declive.
- Veintimilla, Ana Belén. 2015a. “Runacinema es una propuesta de cine quichua”. *El Comercio*. el 8 de enero de 2015. <https://www.elcomercio.com/tendencias/entretenimiento/runacinema-cine-quichua-killla-ecuador.html>.
- . 2015b. “‘Shukma’ utiliza la televisión para mostrar su cine - El Comercio”. *El Comercio*. el 26 de febrero de 2015. <https://www.elcomercio.com/tendencias/shukma-television-cine-intercultural-indigenas.html>.
- “Video nas Aldeias”. s/f. Consultado el 10 de marzo de 2023. <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/vna.php?p=1>.
- Yallico, Patricia. 2009. s/f. “Patricia Yallico - canal de Vimeo”. Consultado el 16 de marzo de 2023. <https://vimeo.com/user36836772>.

Referencias filmográficas:

- Alba, Blanca. 2008. *Shinamari*. Ecuador: RUPAI. https://fb.watch/jC3s_-e9kZ/.
- Benítez, Verence. 2019. *Nankints, la otra historia*. Ecuador: Etsa-Nantu / Cámara-Shuar y Núa Films. <https://vimeo.com/324001298>.
- Cabascango, Diego. 2010. *Vivir con el alcohol*. Ecuador.
- . 2011a. *Apaylla (Llévate)*. Ecuador: RUPAI.
- . 2011b. *Nuestro Interior Raymitico*. Ecuador: Corporación RUPAI. <https://youtu.be/yMeMj718J9g>.
- . 2015. *Segundo*. Ecuador.
- Calle, María Augusta. 1990. *Muyushina*. Ecuador: Cai Aillu Llacta Balda Lupaxi, Ricuchinmi. <http://portalcinematoteca.azurewebsites.net/Peliculas/Detalle/4169>.
- Calle, María Augusta, Francisco Coro, y Cayetano Chimbolema. 1989. *Sahuari*. Ecuador: Cai Aillu Llacta Balda Lupaxi, Audiovisuales Don Bosco y Ricuchinmi. <https://youtu.be/6Rkmlrd40og>.
- Chimbolema, Marcelo. 2006. *Economía política*.
- . 2007. *Memoria sobre sabiduría ancestral de los Yagchas*.
- Conejo, Narcizo. 2008. *Malki*. Ecuador: RUPAI. <https://fb.watch/jC3phWzyQ1/>.
- Coro, Wayra. 2006. *Nuestras vidas no están en venta*.
- Espinosa, Joshi. 2017. *Huahua*. Ecuador: CNCINE, Ayllu Records y Beepstone Films & Media. <https://youtu.be/dWkoKzbLtJI>.

- Etsa-Nantu/Cámara-Shuar. 2017. *Genealogía de un territorio en disputa*. Ecuador: Etsa-Nantu / Cámara-Shuar y Núa Films. <https://vimeo.com/199301874>.
- Fuárez, Segundo. 2011. *Kuychi pucha*. Ecuador: RUPAI. <https://fb.watch/jC3qHn-Ecl/>.
- García Hurtado, Federico. 1984. *Túpac Amaru*. Perú: Cinematográfica KUNTUR S.A.
- Gómez, Rocío. 2011. *Somos Kitukaras*. Ecuador: Kinde Producciones.
- . 2014. *Flauteros*. Ecuador: Kinde Producciones.
- Gualán, Sairy Tupac. 2012. *Kikinyari*. Ecuador: INCINE. https://youtu.be/AUTu6CZ_eMA.
- . 2013. *Sapikuna*. Ecuador: INCINE. <https://youtu.be/5LjDgjC0gYA>.
- Gualinga, Eriberto. 2003. *Sachata Kishipichik Mani / Soy defensor de la selva*. Ecuador: Acción Creativa. <https://youtu.be/gvYwTmO6gZM>.
- . 2006. *Sacha Runa Yachay*. Ecuador: Selva Sarayaku Comunicaciones. <https://youtu.be/ND3aOcQ5nxo>.
- . 2012. *Los Descendientes del Jaguar*. Ecuador: El Pueblo Originario Kichwa de Sarayaku y Amnistía Internacional. <https://youtu.be/sDjmtUrVcYQ>.
- . 2013. *Selva Viva / Kawsak Sacha*. Ecuador: Selvas Producciones. https://youtu.be/LmJjQ6tYp_4.
- . 2018. *La canoa de la vida*. Ecuador: Amazon Watch. <https://youtu.be/QLDDGxWDT7M>.
- . 2021. *El retorno*. Ecuador, Reino Unido: G Documentaries, The age of extinction, Amazon Watch y Marc Silver. <https://vimeo.com/574887213>.
- . 2022. *Helena Sarayaku Manta / Helena de Sarayaku*. Ecuador: Selva Producciones. <https://youtu.be/6hGJjqNhAr8>.
- Gualinga, Eriberto, y Nixon Andy. 2022. *Allpamanda*. Ecuador: Tawna - Cine Desde Territorio. <https://youtu.be/DQDhjn3yBm8>.
- Guayasamín, Igor, y Gustavo Guayasamín. 1980. *Los hieleros del Chimborazo*. Ecuador: Centro de investigación y cultura del Banco Central. <http://portalcinematoteca.azurewebsites.net/Peliculas/Detalle/1019>.
- León, William. 2004a. *Antun Aya*. Ecuador: Sinchi Samay y COINDA. <https://youtu.be/pmc1KLnnk8I>.
- . 2004b. *Ch'uchipac Navidad / Navidad de Pollito*. Ecuador: Inka's Records y Sinchi Samay. <https://youtu.be/4gAkPRdGC8o>.
- . 2004c. *Nostalgia de María*. Ecuador: Sinchi Samay y COINDA. https://youtu.be/d_CzdtUf87k.
- . 2007. *Navidad de Pollito 2*. Ecuador: Sinchi Samay, COINDA e Inka's Records. <https://youtu.be/kqRWFgWQRcw>.
- . 2011. *Llakilla Kushikuy*. Ecuador: CNCINE, Ministerio de Cultura del Ecuador, Inka's Films y Sinchi Samay. <https://youtu.be/5LlqJXW8b1o>.
- . 2013a. *Ishkay Ñan*. Ecuador. LeoKlan Entertainment e Inka's Records. <https://youtu.be/VrYHZXS-xB4>

- . 2013b. *Pillallaw*. Ecuador: CNCINE, LeoKlan Entertainment e Inka's Records. https://youtu.be/9_4SMGeNVw0.
- . 2018a. *Navidad de Pollito 3*. Ecuador: Inka's Records, Sinchi Samay y LeoKlan Entertainment. <https://youtu.be/20M2T1gCrHM>.
- . 2018b. *Mama Samay*. Ecuador: LeoKlan Entertainment. <https://youtu.be/Vnnt0ihtvGA>.
- . 2019. *Sinchi Kay*. Ecuador: Centro Evangélico Quichua, Inka's Records y LeoKlan Entertainment. <https://youtu.be/BgeEQdmkYKU>.
- . 2022. *Mapa Unkuy*. Ecuador: LeoKlan Entertainment. <https://youtu.be/mzszUXHaL7Q>.
- Maldonado, Samia. 2011. *Mindalae*. Ecuador: APAK. <https://youtu.be/2u2TgFaBiv4>.
- . 2023a. *Iñay Ñan*. Ecuador: LeoKlan Entertainment.
- . 2023b. *Karaju*. Ecuador: LeoKlan Entertainment.
- Maldonado, Samia, y Humberto Morales. 2019. *Aya Tushuy, Documental Comunidad La Calera*. Ecuador: APAK. <https://youtu.be/yBZPr4avv0g>.
- Mankash, Franklin, y Verence Benítez. 2014. *Aja Shuar*. Ecuador: Etsa-Nantu / Cámara-Shuar y Núa Films. <https://vimeo.com/87321768>.
- Mankash, Franklin, Verence Benítez, y Carolina Soler. 2014. *Iwianch*. Ecuador: Etsa-Nantu / Cámara-Shuar y Núa Films. <https://youtu.be/-aVDVvWa6UQ>.
- Masaquiza, Rudy. 2015. *Yachana Wasi Rurakkuna*. Ecuador: Ktv 1 Producciones. <https://youtu.be/aLuLGZ0gyqo>.
- . 2020. *Salasaka*. Ecuador: Kausari Films. <https://youtu.be/dV51T3Xp8sg>.
- Mieles, Fernando. 2010. *Prometeo Deportado*. Ecuador: Other Eye Films y Corporación El Rosado S.A.
- Morales, Humberto. 2008a. *Cuando te vuelva a ver*. Ecuador: RUPAI. <https://fb.watch/jC3saBYZXx/>.
- . 2008b. *Milonga de luna*. Ecuador: USFQ, Quenzoo Films. <https://youtu.be/efxdFdzlwaI>.
- . 2009. *El harpa y la guitarra*. Ecuador.
- . 2011a. *Freska Juventud*. Ecuador. https://youtu.be/nE4OGSm2L_g.
- . 2011b. *Yachak*. Ecuador: Runa Cinema, Cassabel Films, USFQ. <https://youtu.be/t9zXAT4lavg>.
- Muenala, Alberto. 1982. *Posiblemente esta noche*. México: CUEC.
- . 1983. *Tiempos de tempestad*. México: CUEC.
- . 1985. *Reflejos*. México: CUEC.
- . 1986. *Osadía*. México: CUEC.
- . 1987. *Yapallag*. Ecuador: RUPAI. <http://portalcinematica.azurewebsites.net/Peliculas/Detalle/4152>.
- . 1991. *Ay taquigu*. Ecuador: RUPAI. <https://youtu.be/GRwSm2Zjgg8>.
- . 1992. *Allpamanta, Kawsaymanta, Katarishun / Por la tierra, por la vida, levantémonos*. Quito, Ecuador: OPIP, RUPAI, Programa La TV, Dirección Nacional de Educación Bilingüe y Estudios Altercine. <https://www.facebook.com/watch/?v=644650809456859>.
- . 1994a. *Habla la madre tierra*. Ecuador: CONAIE y RUPAI.
- . 1994b. *Mashikuna*. Ecuador: RUPAI.

- . 1995. *En nombre de todas las vidas*. Ecuador: CONAIE y RUPAI.
- . 1999a. *Ahora nos toca ir*. Guatemala: GTZ alemana y Dirección de Educación Bilingüe de Guatemala.
- . 1999b. *Florecer*. Guatemala: GTZ alemana y Dirección de Educación Bilingüe de Guatemala.
- . 2008. *Yachana wasi*. Ecuador: RUPAI.
- . 2009. *Mujeres y hombres de sabiduría*. Ecuador: RUPAI.
- . 2017. *Killa*. Ecuador: Runa Cinema, Corporación Rupaí. <https://vimeo.com/ondemand/killla>.
- . s/f. *Corazón de la tierra / Allpamapak shunku*. Ecuador, Perú: RUPAI.
- Muenala, Alberto, y Arquímedes Amanoá. 1987. *Entrevistas en un curso taller*. Brasil: Instituto Indigenista Interamericano.
- Muenala, Alberto, César Ramírez Morales, y Javier Sámano Chong. 2002. *Rostrros indígenas de México*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- Muenala, Frida. 2011. *Ella*. Ecuador: RUPAI. <https://fb.watch/jC3R2xrP8G/>.
- . 2016. *Warmi Luna - Guna Sol*. Ecuador.
- . 2019. *Uyana*. Ecuador: ACAPANA y RUPAI.
- . 2020. *Warmi Pachakutic*. Ecuador: RUPAI y Quetzal Estudio de Grabación. <https://www.youtube.com/watch?v=JQogAp7FQ1Q>.
- MUYUYCINE. 2021a. *Condor Warmi*. Ecuador: MUYUYCINE, ACAPANA.
- . 2021b. *Haway, un canto de vida*. Ecuador: MUYUYCINE, ACAPANA.
- . 2021c. *Perdices Poderosas*. Ecuador: MUYUYCINE, ACAPANA.
- . 2021d. *Warmi Kuntur*. Ecuador: MUYUYCINE, ACAPANA.
- Nawel, Kvrvf. 2019. *Mar de mujeres*. Ecuador: ACAPANA y UOCE.
- Pazos, Pergentino, Abisai Delgado, Filoteo Gómez, y Maiko Morales. 2003. *Uken Ke uken y la gotzona educativa*. México: Unidad de Producción Audiovisual Indígena Oaxaca Comisión para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- Pilco, Sami Ayriwa. 2000. *Allpamanta*. Ecuador, Noruega.
- . 2002. *El derecho a la educación*. Ecuador.
- . 2003. *La revolución inconclusa*. Ecuador.
- . s/f. *Ritual a la tierra*. Ecuador.
- Pulupa, Saúl Enrique. 2011. *Antunio*. Ecuador: RUPAI. <https://fb.watch/jC3ruiXL34/>.
- Sanjinés, Jorge. 1969. *Yawar Malku*. Bolivia: Grupo Ukamau.
- . 1977. *Lluksi kaymanta (¡Fuera de aquí!)*. Ecuador, Bolivia: Universidad Central del Ecuador, Universidad de los Andes - Venezuela y Grupo Ukamau. https://youtu.be/RnZuat0m1_Q.
- Yallico, Patricia. 2009. *Paktara*. Ecuador: RUPAI. <https://fb.watch/jC3tQPZU33/>.
- . 2013a. *Jaylli*. Ecuador: INCINE. <https://vimeo.com/120483389>.
- . 2013b. *Munay*. Ecuador: INCINE. <https://vimeo.com/122438447>.
- . 2014. *Paktara*. Ecuador: INCINE. <https://vimeo.com/118857225>.
- . 2015. *El rumor del ocaso*. Ecuador: INCINE. <https://vimeo.com/129097815>.

- . 2016. *Ñukanchikpa - De nosotras*. Argentina. <https://vimeo.com/189152154>.
- . 2017. *Trenzando vida*. Ecuador.
- . 2019. *Sacha Warmi*. Ecuador: ACAPANA y CONFENIAE.