El cine de los otros

La representación de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano

El cine de los otros

La representación de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano

**o**

****

. , . POUTÉCNICA

Y/\L/\ I salesiana

FLACSO

E CZ UADO R

2011

EL CINE DE LOS OTROS:

La representación de "lo indígena" en el cine documental ecuatoriano

Karolina Romero

lera. edición: Ediciones Abya-Yala

Av. 12 de Octubre 14-30 y Wilson

Casilla: 17-12-719

Teléfonos: 2506-247 / 2506-251

Fax: (593-2) 2506-255 / 2 506-267

e-mail: editorial@abyayala.org

[www.abyayala.org](http://www.abyayala.org)

Quito-Ecuador

FLACSO, Sede Ecuador

La Pradera E7-174 y Diego de Almagro

Telf.: (593-2) 323 88 8888

Fax: (593-2) 323 7960

[www.flacso.org.ec](http://www.flacso.org.ec)

Quito-Ecuador

Diseño y Diagramación:

ISBN FLACSO:

Ediciones Abya-Yala 978-9978-67-269-3

ISBN Abya-Yala: 978-9978-22-959-0

Impresión: Ediciones Abya-Yala

Quito-Ecuador

Impreso en Quito Ecuador, marzo 2011

Tesis presentada para la obtención del título de Maestría en Ciencias Sociales con Mención en Comunicación, de FLACSO-Sede Ecuador;

Autor: Karolina Romero Tutor: Christian León

Las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son.

Nietzsche

Agradecimientos

Agradezco en especial a mi padre y a mi madre por comprender las ausencias y dejarme saber y sentir su apoyo. A mis hermanas, a mi hermano y a mis abuelos por estar conmigo siempre. Agradezco a mis profesores de FLACSO: X. Andrade, Gustavo Abad, Isabel Ramos y, en especial, a Christian León por ser parte de este proceso y aportarme tanto en lo personal como en lo académico. A todas las personas que estuvieron presentes, de una u otra forma, a lo largo de esta investiga­ción, por escucharme y alentarme. Finalmente, quisiera reconocer la presencia política y valía de los pueblos indígenas del Ecuador y su tras­cendencia en la construcción de la memoria colectiva de esta nación.

Índice

[Introducción 11](#bookmark4)

Capítulo I

La mirada de “lo indígena” a inicios del Siglo XXI

Las formas hegemónicas de representación

de “lo indígena” en el siglo XX 27

Contexto socio-político del Ecuador

en el período 2000-2008 35

Construcción de la mirada de “lo indígena” en el cine

documental ecuatoriano en los años 2000-2008 38

Conclusiones 55

Capítulo II

El sujeto indígena y el mundo que lo rodea en el cine documental ecuatoriano

“Lo indígena” como valor intangible 60

Los guerreros natos 70

Movilización social y lucha por los derechos 78

Conclusiones 84

Capítulo III Políticas de la representación en la mirada de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano

La “mirada indígena” 88

La visión hegemónica blanco-mestiza 93

Una mirada alternativa 100

Conclusiones 107

Capítulo IV

Conclusiones 111

[Bibliografía 117](#bookmark8)

[Filmografía 123](#bookmark9)

Anexos 125

Notas

129x

Introducción

Esta investigación aporta a la compresión del contexto histórico- social de la construcción del cine documental en Ecuador desde una visión que valora y entiende al cine documental como parte de la cul­tura visual ecuatoriana, el mundo de las imágenes, su vida social y las representaciones que éstas originan. La principal contribución radica en encaminar una compresión crítica sobre la mirada que el Ecuador, como nación, construye sobre sí mismo, pues, mediante la interpreta­ción de la representación de “lo indígena” se advierte a partir de qué visión están construyendo el mundo los hacedores de éstas imágenes, qué tipo de visión del mundo proponen esas imágenes y qué nociones sobre identidad están siendo discutidas o cuestionadas en este campo.

Luego de los esfuerzos de algunas instituciones por preservar el cine nacional, así como de otras organizaciones por impulsarlo, ahora se hace indispensable analizar de modo más profundo las temáticas, narraciones, representaciones y estéticas del cine ecuatoriano dado el importante espacio y la legitimidad que ha alcanzado el cine en general y, el documental en particular, en las últimas décadas en el Ecuador.

Específicamente, este estudio, se enfoca en las representaciones de “lo indígena” en el cine documental entre los años 2000-2008, ana­lizando hasta qué punto se continúa representando a “lo indígena” desde una mirada hegemónica, es decir, preguntándose de qué manera siguen vigentes o no, en el cine documental ecuatoriano de inicios del siglo XXI, las formas dominantes de representación de “lo indígena” construidas en el siglo XX, teniendo en cuenta que en la representación se pone de manifiesto un contexto histórico, social, cultural, político y

económico que devela una determinada forma de ver el mundo. Así, el objetivo de este estudio es analizar las continuidades y rupturas exis­tentes entre las representaciones de “lo indígena” construidas en el siglo XX y el documental realizado a partir del año 2000, para lo cual se analizará el contexto histórico-social de la construcción de la mirada acerca de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano a inicios del siglo XXI, se estudiará la relación entre etnicidad e identidad y se carac­terizarán las políticas de la representación presentes en las representa­ciones de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano del período de interés.

Bajo este marco y, teniendo como antecedente histórico que gran parte de la producción cinematográfica hecha en Ecuador se refiere al documental -según datos de la Cinemateca Nacional el 73.30% de toda la producción entre 1922 y 1996 corresponde al género documental, es decir, del total de 218 películas que comprenden el Catálogo de Películas Ecuatorianas, 160 películas son documentales- la presente investigación pretende ubicar al cine documental como parte de la cul­tura visual del país destacando, de esta forma, su construcción históri- co-social, político-cultural.

Según los datos de la Cinemateca Nacional, en las décadas del 70 y del 80 existe la mayor cantidad de producción cinematográfica. La década del 70 representa el 51.37% de la producción total y la del 80 el 23.85%. Sin embargo, la mayor cantidad de documentales sobre etnici- dad son de la década del 80, precisamente, como resultado del impulso que tuvo la producción de cine en la década anterior. En total, el 43% de la producción que se ocupa de la temática étnica, corresponde a documentales realizados en la década de los 80's, es decir, que en esta década se produjo aproximadamente 1.5 películas por año, en cambio que en 56 años (1922-1978) hubo 19 películas sobre la temática indíge­na, las cuales en su gran mayoría corresponden a la década del 70 (Cinemateca Nacional CCE, 2000).

Partiendo de los datos anteriores, se puede decir que en el Ecuador existió un auge del documental sobre temática indígena en los años ochentas, dentro de un contexto histórico marcado por la antesala de la conformación del movimiento indígena y el posterior levanta­miento de los años noventas que marcó un importante momento his­tórico, político y social en el país. En este sentido, es importante cono­cer las consecuencias y transformaciones que se han producido en las representaciones sobre temática indígena en el cine documental ecua­toriano a inicios del siglo XXI, entendiendo las representaciones como parte de un contexto histórico donde la construcción de la mirada de “lo indígena” se encuentra atravesada por factores políticos, sociales y culturales como la presencia del movimiento indígena y la introduc­ción de las tecnologías digitales.

Enfoque Teórico

El marco teórico - conceptual de está investigación se propondrá a partir de tres ejes principales: representación, etnicidad e identidad, los cuales se abordarán a partir de los postulados desarrollados por los estudios sobre medios de comunicación y cultura, los mismos que se han encargado, a través de distintas perspectivas, del tratamiento de la visualidad dentro del campo de las Ciencias Sociales, siendo las pers­pectivas más importantes las desarrolladas por la Antropología Visual y los Estudios Culturales. Además, no se pueden desconocer de ningún modo los debates desarrollados en el campo del cine y las aproximacio­nes teóricas sobre el documental en cuanto género cinematográfico.

Dentro del campo de la Antropología Visual se distinguen los debates desarrollados sobre imagen y representación del otro. Es nece­sario señalar que el campo de la Antropología Visual es de suma utili­dad para la presente propuesta, pues, desde los inicios de las tecnologías visuales (como la fotografía y más tarde del cine) los antropólogos se interesaron en el uso de dichas tecnologías como parte de los procesos de observación y estudio de las llamadas “sociedades primitivas”, jugando la imagen un rol fundamental en la interpretación del “otro”. Sin embargo, la antropología visual abarca el desarrollo de un complejo campo que va desde el documental etnográfico clásico hasta los proce­sos más experimentales que emergen de los diálogos entre el cine docu­mental y las prácticas experimentales de la propia antropología.

Respecto a los avances de la Antropología Visual se pueden reconocer tres posiciones claras en su campo de debate, las mismas que son explicadas por Jay Ruby quien reconoce que “la antropología visual no es un campo que haya desarrollado una versión unificada” (Ruby, año: 1):

1. La antropología visual que se ocupa de la producción de films etnográficos y su uso educativo, este campo es el más antiguo como se mencionó arriba.
2. La antropología visual dedicada al estudio de los medios de comunicación, principalmente, cine y televisión, la cual analiza los efectos de la producción y uso de las imágenes, destacándose los estudios sobre recepción.
3. La antropología visual de la comunicación que comprende todas las formas visuales de la cultura y productos visuales antropoló­gicos, desde una perspectiva que los coloca como procesos socia­les, dado que son producidas con la intención de comunicar; éste nuevo enfoque en las formas de comunicación es lo que la hace diferente de las otras posiciones.

Precisamente, ésta investigación se ubicará dentro del segundo y tercer estadio expuesto por Ruby, pues, si se considera a la Cultura Visual como un proceso de comunicación que comprende las formas visuales de la cultura, se puede dimensionar al cine documental como un producto cultural atravesado por factores históricos y sociales, lo que permite exponer una aproximación teórica que comprende postu­lados de la visualidad para, de esta manera, enmarcar el debate del cine documental como parte de la Cultura Visual ecuatoriana.

Otro de los enfoques discutidos dentro de los estudios sobre visualidad, medios y cultura es el de la Economía Visual desarrollado por Deborah Poole, quien propone que el discurso visual está configu­rado dentro de tres niveles: producción, circulación y consumo, los mismos que encierran relaciones de desigualdad y de poder, argumen­tando, además que la visión, es decir, la forma de ver, en este caso de ver al “otro”, se construye dentro de un contexto histórico determinado, por lo que el ver y el representar son actos “materiales” lo que implica a su vez una determinada forma de ver, representar, actuar y crear el mundo. Para Poole, “es allí donde la naturaleza social de la visión entra en juego, dado que tanto el acto aparentemente individual de ver, como el acto más obviamente social de la representación, ocurren en redes históricamente específicas de relaciones sociales” (2000: 15).

Sobre el concepto de Economía Visual Poole advierte que éste se enmarca dentro de una perspectiva vinculada con la economía política la cual sugiere que “el campo de la visión está organizado de una forma sistemática. También sugiere claramente que esta organización tiene mucho que hacer con las relaciones sociales, desigualdad y poder, así como con significados y comunidad compartida” (2000: 16). Si bien, Poole encuentra en el concepto de economía visual una posibilidad más compatible con su pensamiento que el concepto de cultura visual -dado que involucra el intercambio o “el entrecruzamiento entre imágenes visuales y las fronteras nacionales y culturales”-, es impor­tante señalar que para la presente investigación se aplica la utilidad del concepto de economía visual, en tanto se piense a la visualidad o al “mundo de imágenes” como un campo configurado históricamente junto con las “tecnologías de la representación” (Andrade, 2000) que construyen una determinada forma de ver el mundo, sin descartar, de este modo, el concepto de cultura visual que se explicará más adelante. De este modo, la perspectiva de la economía visual permite entender la imagen en cuanto “objeto cultural”, es decir, como “producto de tec­nologías de representación desarrolladas en distintos momentos histó­ricos” (Andrade, 2000: 148).

Asimismo, siguiendo una línea similar, Andrade plantea que las representaciones se instauran dentro de un “ciclo de producción, circu­lación y consumo en tanto bienes de una economía visual”, siendo que “la noción de ‘economía’ da cuenta del campo de la visión como un campo estructurado, como una organización que tiene que ver tanto con significados compartidos pero también contestados, como con relaciones sociales, de desigualdad y de poder” (2007: 103). De este modo, el autor se refiere a la vida social de las imágenes, reconociendo a las imágenes como parte de un régimen de visualidades donde entran en competencia diversas representaciones que integran los campos visuales y que se encuentran en constante transformación, es decir, bajo una condición no estática.

En este sentido, la noción de economía visual permite reconocer una vida social de la imagen del cine documental, en tanto forma parte de campos de la representación visual que se encuentran en competen­cia entre sí, como por ejemplo, el cine ecuatoriano, el cine documental y la fotografía documental. Además, la vida social de las imágenes da cuenta de los factores políticos, sociales y culturales que afectan la construcción de la mirada de “lo indígena” dentro de un régimen de visualidades donde las representaciones se encuentran en constante alteración.

Por otro lado, la noción de archivo argumentada por Poole pro­cura, a través del estudio de las imágenes, lograr el desentrañamiento de aquello que subyace en los discursos culturales y raciales latentes en las imágenes. Es decir, la noción de archivo permite encontrar en la imagen un registro que da cuenta de una configuración del mundo existente detrás de las imágenes. Así, se puede entender el campo de las representaciones de “lo indígena” del cine documental, como un campo constituido por relaciones sociales enmarcadas dentro de dis­cursos culturales y raciales donde coexisten también relaciones de poder. Por último, otro aspecto significativo de la economía visual es lo que Poole ha llamado el valor sensual de la imagen, añadiéndolo a la clasificación que hiciera Walter Benjamin sobre el valor aurático y el valor de culto de la obra de arte; el valor sensual de la imagen, entonces, es la proyección del deseo (Poole, 2000).

De este modo, entendiéndose la imagen como “objeto cultural” la lectura de la imagen del cine documental se abordará desde la pro­puesta de Poole, la cual reconoce tres valores en una imagen: Valor de cambio, Valor de uso y Valor sensual, es en éste último donde se coloca el enfoque de esta investigación ya que se refiere al uso político, al momento histórico al que pertenecen las imágenes: “Este es un nivel importante no por ser meramente conceptual sino porque habla de las formas concretas en las que la gente se apropia de tecnologías «globa­les», las selecciona, y en este caso piensa lo visual en el campo más amplio en el cual varias de ellas compiten” (Andrade, 2000: 150). De este modo, aunque el concepto de economía visual implica el intercam­bio de imágenes consideradas como mercancías, cabe señalar que a pesar de que la presente investigación deja de lado este aspecto, en cam­bio es de suma utilidad la idea sobre la configuración histórica del campo de la visión por lo que se ciñe más al valor sensual de la imagen expuesto por Poole.

Se puede agregar, como se mencionó anteriormente, que este enfoque parte de una perspectiva alineada a la de la economía política de modo que, como lo propone Poole, se plantea la cultura o en este caso las formas visuales de la cultura como fuerza material. Al respecto, siguiendo la línea de la economía política, Roseberry señala que “las formas culturales no son simplemente un epifenómeno superestructu- ral, sino que se introducen en los procesos sociales y en las relaciones sociales como fuerzas que son políticamente consecuentes” (Martínez, 1999: 168). De este modo, teniendo en cuenta a la imagen cinematográ­fica tanto como forma cultural como producto de “redes históricas de formas de ver” se puede ubicar a la representación de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano como parte de una economía visual donde entran en juego procesos y relaciones sociales que configuran una determinada forma de mirar el mundo, la misma que se manifiesta a través de una práctica social como es la representación que se halla a su vez dentro del campo de la visualidad.

El término visualidad se refiere, como lo señala Suescún Pozas, a una “práctica de representación” en tanto se entienda “lo visual” como “todo aquello que “inquieta” la mirada y que nos obliga a atender la relación que se establece entre objeto y sujeto de ésta” (2002: 198). Es decir, el campo de la visualidad implica una correspondencia de la mirada como un proceso complejo donde participan activamente tanto la carga de vida social de la imagen como la construcción social de la mirada que la interpreta. Así, se puede pensar la visualidad como una práctica connotada política y culturalmente cuya importancia radica en su capacidad para la producción de realidad (Brea, 2005). En este sen­tido, la representación de “lo indígena” en el cine documental forma parte del campo de la visualidad, siendo de este modo, una práctica relacionada con la producción de realidad que tiene que ver específica­mente con la manera como se mira al sujeto indígena y al mundo que lo rodea. De este modo, el campo de la visualidad permite reconocer en la imagen del cine documental la presencia de políticas de la represen­tación desde donde se construye la mirada de “lo indígena”.

Asimismo, para Brea, la visualidad se relaciona con la propuesta de Appadurai acerca de “la vida social de los objetos visibles” en tanto a dicha “vida social” le corresponde una especificidad histórica, orde­namientos simbólicos y (trans)discursivos, y obviamente una perte­nencia a unas u otras formaciones culturales (Brea, 2005). Con esto, el autor añade que la visualidad comprende, más bien, “actos de ver”, sien­do el ver “el resultado de una construcción cultural -y por lo tanto, siempre un hacer complejo, híbrido-” (Brea, 2005: 9) rechazando, de este modo, cualquier idea de una “esencialidad de la visión” e integrán­dose a esta concepción no solo el mirar sino también lo mirado, el ser mirado, la producción de imágenes, la percepción y en general los “modos de hacer” relacionados con lo visual. En el caso de esta investi­gación, la representación de “lo indígena” en el cine de documental se refiere a lo mirado en cuanto, como se explico más arriba, se considera a la imagen como “objeto cultural”, de modo que visualidad o la acción de la mirada aparece a través de la vida social de la imagen, la misma que se manifiesta mediante la implicación de la imagen como represen­tación y práctica social.

Por otro lado, el concepto de Cultura Visual, el cual ha sido muy discutido dentro del campo de los estudios culturales, se plantea, según Mirzoeff, partiendo de entender “lo visual como un lugar en el que se crean y discuten los significados” (Mirzoeff, 2003: 24). Con este señala­miento se pretende ampliar el estudio de las imágenes hacia todo aque­llo que conforma el campo de la visualidad y que constituyen prácticas sociales relacionadas con la visualidad, las mismas que están mediadas por algún tipo de tecnología. De este modo, la cultura visual parte de un “acontecimiento visual” el mismo que se describe como “una inte­racción del signo visual, la tecnología que posibilita y sustenta dicho signo y el espectador” (Mirzoeff, 2003: 34). Es decir, con el término cul­tura se procura abarcar las imágenes visuales en tanto representaciones, planteándose que “ver no es creer, sino interpretar”.

Con lo expuesto, se puede ubicar el estudio de las representacio­nes de “lo indígena” del cine documental dentro de la cultura visual, pues como lo señala Suescún Pozas, la cultura visual se refiere: “al orden simbólico del cual privilegiamos como objeto de análisis todas las formas de representación que se dirigen al sentido de la visión, entendida esta como una actividad cultural para distinguirla de la vista como el acto de percepción fisiológica” (2002: 197). Es decir, la noción de cultura visual aporta en la medida que permite pensar la visualidad como un campo en el que están en competencia, además de factores sociales, políticos y culturales, elementos como: tecnologías, medios de comunicación y prácticas sociales de representación y de recepción. Pues, esta perspectiva concibe a la visión como una construcción cul­tural enlazada a las historias del arte, las tecnologías y los medios de comunicación masivos, además de las prácticas sociales de representa­ción y recepción.

A través de la Cultura Visual, la cual parte de una “epistemología del ver”, esta investigación indagará en las políticas de la representación y la relación entre etnicidad e identidad presentes en el cine documen­tal ecuatoriano de inicios del siglo XXI, leyéndose la imagen del cine documental como parte de un “régimen escópico”, el cual involucra un escenario de conflicto donde las representaciones son producto de la competencia de factores políticos, económicos, sociales y culturales que interviene en la constitución de la mirada (Brea, 2005).

Asimismo, el cine documental como parte de la cultura visual debe ser entendido, como lo señala Brea, como parte de regímenes escó- picos, es decir, dentro de un “escenario agonístico de conflicto e interac­ción constante en el que la determinación de la visualidad como regis­tro de una producción de significado cultural se constituye irremisible­mente como un campo de batalla” (Brea, 2005: 11). Bajo esta perspec­tiva las representaciones del cine documental se hallan dentro de un campo de juego donde la producción de significado no se genera a par­tir de una única dirección o de un centro, sino mas bien se construye en un escenario complejo donde se disputan significados. Del mismo modo, el autor plantea que no solo no es posible el ver fuera de una episteme escópica (marco de prenociones, preconcepciones construidas culturalmente) “sino que nuestras propias actuaciones en ese campo, proyectadas en un ámbito de socialidad, de interacción con la alteridad, participan efectivamente en su construcción/deconstrucción dinámi­ca” (2005: 12). Es decir, la construcción de la mirada debe entenderse como un proceso activo que involucra tanto una determinada forma de interpretar el mundo como la forma que esa interpretación se pone en escena, es decir, en circulación social.

Seguidamente, es de suma importancia enfatizar en el concepto de representación que ha sido desarrollo por Stuart Hall dentro de los estudios culturales, dado que esta forma de entender la representación permitirá ubicar al cine documental como una práctica social y de representación dentro de lo que se describió anteriormente como cul­tura visual. Siguiendo a Hall, “la representación es la producción de sentido a través del lenguaje” (Hall, 1997), entendiéndose por sentido la relación entre objetos, conceptos y lenguaje. Para Hall, el sentido es construido por el sistema de representación y fijado por un código que establece una correlación entre un sistema conceptual y un sistema de lenguaje, es decir, es el resultado de una práctica significante (Hall, 1997).

Por otro lado, en los estudios sobre la representación de “otre- dad” expone que estas representaciones cumplen la función de “admi­nistrar la diferencia” en el marco de una forma de pensamiento binario, es decir de opuestos, donde prima una jerarquía que encierra relaciones de poder. Esta posición dicotómica, construida dentro de una hegemo­nía, implica una exclusión en la conformación de la identidad de aque­llo que considera como “otro”, extraño o ajeno. Para Hall, la otredad se traslada al campo de las representaciones cuando en la imagen, conver­tida en fetiche, se reconocen tres aspectos en su constitución: poder, deseo y significación. Estas representaciones definen las “fronteras” de la diferencia de una cultura respecto a otra, exaltando unos estereotipos supuestamente inherentes a ellas. (Hall, 1997).

Precisamente, para la comprensión de “lo indígena”, otro de los conceptos claves es el de etnicidad, concepto que no se puede descono­cer ha sido objeto de innumerables debates en el campo de la antropo­logía; sin embargo, se debe señalar que para términos de esta investiga­ción la etnicidad se refiere, como lo piensa Gutiérrez, a la forma como se dan las relaciones entre grupos y como se construyen los sentidos de pertenencia a un determinado grupo. De este modo, se pueden recono­cer dos factores que componen la noción de etnicidad y que son a su vez uno parte del otro: el primero sería aquel que se refiere a las rela­ciones sociales entre grupos reconocidos como distintos y el segundo tiene que ver con el sentido de pertenencia.

Respecto al primero se puede decir que “lo que funda la etnici- dad no es la sustancia cultural o biológica objetiva en un grupo dado, sino la percepción de la importancia que se tenga para las relaciones sociales y las relaciones con el Otro” (Gutiérrez, 2008: 11). Es decir, la etnicidad se refiere a como un determinado grupo concibe las relacio­nes con otros grupos, generadas éstas a partir de su propia percepción de la diferencia. En este sentido, dentro de la forma como se constitu­yen dichas relaciones está presente la construcción de una diferencia cultural, la misma que a decir en palabras del autor “permite construir una identidad desde los elementos del pasado y el presente, a partir de la interacción con el Otro” (Gutiérrez, 2008: 26).

El sentido de pertenencia se refiere al “reconocimiento de valores compartidos, legitimados por creencias y discursos, usos y costumbres” que comparte un grupo, de este modo, la etnicidad estaría definida como “la construcción social y política que se hace de una particulari­dad cultural, y las estrategias que los actores utilizan para darle sentido a una existencia y una convivencia en el interior de un grupo de perte­nencia” (Gutiérrez, 2008: 24). Sin embargo, coincidiendo con el autor, se deben tomar en cuenta además otros factores como los políticos, sociales y económicos que intervienen necesariamente en la construc­ción de dichos sentidos de pertenencia, puesto que éstos “no solo están acompañados de la consideración cultural en un contexto homogenei- zador, sino que tienen que ir en conjunto con una participación social, económica y grupal” (2008: 26). Además, es importante recalcar que tanto la construcción de las relaciones sociales como del sentido de per­tenencia se dan en un “mundo pretendido homogéneo en constante relación”, lo cual crea un escenario social complejo dadas las relaciones de poder que involucran los procesos de esta naturaleza.

Finalmente, cabe añadir la reflexión sobre etnicidad propuesta por Wade quien concede importancia a las diferencias culturales rela­cionadas con un lugar, pues, observa que “la diferencia cultural se extiende por el espacio geográfico debido al hecho de que las relaciones sociales se vuelven concretas mediante una forma espacializada” (Wade, 2000: 25). Así, el autor plantea que esta definición de etnicidad en términos de lugar espacial, se la hace tomando en cuenta la trascen­dencia de los cambios ocurridos dentro de contextos históricos-sociales que han generado los procesos de colonización, poscolonización y migración a lo largo de la historia y su relación con distintos grupos étnicos.

En definitiva, con todo lo expuesto es importante enfatizar en la categoría de etnicidad como “la construcción social y política de la existencia de una diferencia cultural” (Gutiérrez, 2008), tomando en cuenta, además, que existen factores que componen la construcción de la etnicidad como son: la religión, el género, las creencias de un pasado común, los genotipos, la raza, el espacio físico o simbólico y el territo­rio; los mismos que adquieren un valor determinante a la hora de ana­lizar y describir la etnicidad en las representaciones de “lo indígena”. En este sentido, se debe mencionar que la etnicidad como representa­ción “se expresa en discursos sobre la autenticidad, la originalidad y la diferencia de una colectividad particular, con una supuesta herencia cultural común” (Escalona, 2005: 71), los mismos que circulan en las representaciones de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano.

Respecto a la categoría de identidad, se debe señalar que “la iden­tidad es lo que permite en un solo y mismo movimiento a la vez subra­yar en la singularidad de un individuo y hacer de él, en el seno de una cultura y sociedad dadas, un actor semejante a algunos otros” (Martuccelli, 2008: 42), siendo su principal característica su condición cambiante e inestable. Asimismo, teniéndose en cuenta el contexto de intercambios culturales que involucra la modernidad, el autor reconoce que “un buen número de individuos construyen cada vez más su iden­tidad en la encrucijada de culturas heterogéneas y en medio de situa­ciones marcadas por mecanismo de dominación. La identidad es una ‘co-producción internacional’” (Martuccelli, 2008: 47). De este modo, a partir de la perspectiva planteada, se puede comprender que la iden­tidad es un proceso en constante transformación, lo cual permite explorar en la forma como es interpretada la identidad detrás de las representaciones de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano.

Por otro lado, es importante señalar que, en la marco de este tra­bajo, es de suma importancia la relación etnicidad e identidad ya que estas dos categorías involucran la construcción de la representación de “lo indígena”, pues, como lo señala Gutiérrez, “La huella indeleble de la etnicidad como proceso social es que ella está marcada por la cuestión de la diferencia y la diversidad, focalizándose en el campo de la alteri- dad desde el eje de la diferencia” (2008: 20). Lo que permite establecer la relación etnicidad e identidad en el marco del presente estudio, es el nexo ubicado en el campo de la alteridad entre estas dos categorías, puesto que en la forma como se construye dicha relación en las repre­sentaciones de “lo indígena” existe, como se ha dicho anteriormente, una determinada forma de mirar al “otro” donde entran en juego, por un lado, la construcción social y política de una diferencia cultural y las relaciones sociales como producto de ésta y, por otro lado, la dimensión subjetiva que hace referencia a la conciencia de pertenecer a un grupo étnico.

Al mismo tiempo, como lo reitera Gutiérrez, se puede también mirar la relación etnicidad e identidad partiendo de que “la identidad étnica está construida socialmente, no solo es infinitamente variable, flexible y negociable, sino también está formada y sostenida por la exis­tencia de Otro” (2008: 12). Sin embargo, la relevancia de la relación entre etnicidad e identidad, se refiere a que la etnicidad como represen­tación forma parte de un imaginario colectivo donde la existencia de una diferenciación “indio-no indio” es fundamental. Así, la etnicidad como representación “se lleva a cabo con el fin de generar una colecti­vidad movilizada para legitimar posiciones políticas actuales fundadas en la idea de un derecho evidente a la particularidad y la diferencia” (Escalona, 2005: 72).

Finalmente, resulta relevante prestar atención a los debates gene­rados dentro de la Teoría del Cine, ya que esto permitirá, en primera instancia, colocar al Documental como género cinematográfico para, seguidamente, ubicarlo dentro de las reflexiones sobre: imagen, repre­sentación de la realidad y la relación cine - historia. Del mismo modo, es necesario señalar que si bien la totalidad de las producciones docu­mentales que conforman el corpus de este trabajo están realizadas en formato de video digital, se entiende por cine no el soporte técnico sino el lenguaje audiovisual utilizado: estética, estructura narrativa, fotogra­fía, sonido, personajes, trama, movimiento; es decir, aquellos recursos con los cuales se construye el texto visual y sus consecuentes represen­taciones visuales, dejando de lado aquello que se refiere específicamen­te al soporte técnico, en este caso, la película fílmica.

En cuanto al estudio del género documental, sobresalen los avances realizados por Bill Nichols, quien ha pretendido aproximarse a una teoría del cine documental proponiendo la “representación de la realidad” como fundamento. Nichols plantea al documental como una “prueba del mundo”, pues, “los documentales nos muestran situacio­nes y sucesos que son una parte reconocible de una esfera de experien­cia compartida: el mundo histórico tal y como lo conocemos, tal y como nos lo encontramos o como creemos que otros se lo encuentran” (Nichols, 1997: 14). De este modo, el autor resalta la función histórica del cine documental otorgándole un estatus de discurso sobre el mundo donde se plantean cuestiones historiográficas, filosóficas, éticas, políti­cas y estéticas, de esta forma, a partir de estas características que lo componen, el documental contribuye a la formación de la memoria colectiva de los pueblos (Nichols, 1997).

Asimismo, el autor señala acerca de la propuesta de mirar a la “representación de la realidad” como la base para la comprensión teó­rica del documental que “la representación de la realidad tiene que ver con significados y valores, interpretaciones y objetivos, no sencillamen­te con signos y sistemas”. (Nichols, 1997: 19), pues, como lo hace refi­riéndose al lenguaje cinematográfico y en particular al documental indica que el cine “Son imágenes, y sonidos, y son siempre concretos, materiales y específicos. Lo que los filmes tienen que decir acerca de la condición humana o acerca de temas de actualidad no puede separarse del cómo lo dicen” (Nichols, 1997: 18).

Sin embargo, el autor reconoce el difícil campo en el que se ha desarrollado la reflexión sobre cine documental lo que lo ha llevado a ser “una especie de terra incognita” en términos teóricos, dado el enfo­que de la teoría del cine en la ficción y por otro lado, el enfoque de los estudios culturales que se han dedicado al análisis del cine desde una mirada más bien relacionada con el arte, el espectáculo y la industria cultural. (Nichols, 1997). Como consecuencia de esta falta de conoci­miento teórico-conceptual específica del campo del cine documental, Nichols propone que “la teoría del cine documental debería ser capaz de abarcar toda la variedad de prácticas cinematográficas documenta­les, la estructura y todos los elementos de una obra determinada, tanto filmes recientes como antecedentes y las relaciones entre ellos” (Nichols, 1997: 17).

En este sentido, el autor manifiesta que el documental puede ser definido a partir del punto de vista del realizador, el texto y el especta­dor. Respecto al punto de vista del realizador, el autor define al docu­mental como una “práctica institucional” de acuerdo con la acepción de institución en tanto “formación discursiva” de Foucault: como un objeto “construido y reconstruido por una serie de participantes dis­cursivos o comunidades interpretativas” (Nichols, 1997: 47). Así lo que es documental se define en base de un objetivo común “la representa­ción del mundo histórico” legitimado a través de prácticas que abarcan códigos, técnicas, estilos, estructuras, modelos de organización, pro­ducción, distribución, exhibición, etc., compartidos por los participan­tes de dicha “formación discursiva” que se denomina documental.

Por otra parte, la definición de documental a partir del texto con­cuerda cabalmente con el propósito de la presente investigación ya que los documentales como género cinematográfico, “pueden pertenecer a un movimiento, período, cine nacional, estilo o modalidad. Como el concepto de género, todos éstos son modos de caracterizar las películas por sus similitudes en vez de por sus diferencias” (Nichols, 1997: 52). La noción de período permite establecer la importancia del momento his­tórico al cual se refiere este estudio, pues, “un período es una unidad histórica de tiempo en la que las similitudes y diferencias entre las pelí­culas adquieren especial importancia con respecto a su época” (Nichols, 1997: 53). Así, la relevancia del período de inicios del siglo XXI (2000­2008) radica en que éste permite observar la influencia de dos factores en la construcción de la mirada y, por consiguiente en las representacio­nes de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano: la presencia del movimiento indígena en la escena política nacional y la introducción de la tecnología digital en el campo de la cultura visual.

Por último, es conveniente tomar en cuenta la clasificación de los distintos tipos de documentales hecha por Nichols, los cuales ha llama­do modalidades de representación:

* Expositiva: esta modalidad “se dirige al espectador directamente con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico”. (Nichols, 1997: 68).
* De observación: se refiere a la modalidad también conocida como cine directo o cinéma vérité, “hace hincapié en la no inter­vención del realizador” (Nichols, 1997: 72).
* Interactiva: “esta modalidad introduce una sensación de parcia­lidad, de presencia situada y de conocimiento local que se deriva del encuentro entre el realizador y otro” (Nichols, 1997: 79).
* Reflexiva: “la modalidad reflexiva aborda la cuestión de cómo hablamos del mundo histórico” (Nichols, 1997: 93).

Para concluir, resulta provechoso referirse a la propuesta de Susana Sel sobre “La dimensión política en los estudios sobre cine”, en la cual se realiza un acercamiento a la forma como los estudios sobre cine y la teoría del cine se han ido, a lo largo de la historia, vinculando con los avances de las ciencias sociales: desde sus inicios con el realismo y las vanguardias europeas, luego con el cambio de paradigma que sig­nificó el giro lingüístico y finalmente, con el desarrollo del enfoque socio-cultural.

Sobre este último, se acentúa, según la autora, “una academiza- ción de la teoría cinematográfica” con los efectos de la filosofía, el len­guaje y el posmodernismo sobre la teoría del cine, produciéndose que, “ya no se puede hablar de una “teoría del cine” sino de enfoques micro” (Sel, 2007: 27). La autora también resalta el pensamiento de Sorlín, quien a través de su Sociología del Cine propone una “lectura histórica del film”, así, “al descentralizar el cine de su aura artística, el interés de Solín será captar y comprender las articulaciones entre la sociedad y la historia” (Sel, 2007: 27).

Otro de los representantes que señala la autora es Noel Burch quien planteó, dentro del enfoque socio-cultural, un cambio en la con­cepción del cine como lenguaje a “modo de representación”, de esta forma, “Burch establece que este modo de representación, del mismo modo que no es ahistórico tampoco es neutro, y el sentido que produce no deja de tener relación con el lugar y época que vieron como se desa­rrollaba” (Sel, 2007: 28). En definitiva, compartiendo la visión de Susana Sel, a partir de una perspectiva que coloca a los estudios sobre cine dentro del campo de las ciencias sociales y por lo tanto planteán­dose al cine documental en tanto práctica social, se puede decir que:

Como modo de representación, la producción documental puede des­cribir la interpretación del mundo conflictivo e historizado de la expe­riencia colectiva [...]. Abordar su producción, como parte del conjunto de las representaciones dominantes, permite analizar también cómo se definen comportamientos en términos de normativas y los recortes producidos en la sociedad a partir de ellos (Sel, 2007: 29).

En definitiva, esta aproximación teórica permite comprender al cine documental como un modo de representación dentro del cual se pone de manifiesto tanto un contexto histórico como una forma de interpretación del mundo histórico. De este modo, la representación de “lo indígena” puede ser entendida desde su dimensión como parte de la cultura visual y como representación constituida alrededor de nocio­nes y relaciones de identididad e etnicidad; donde, además, es posible apreciar las políticas desde donde se interpreta ese mundo histórico que constituye “lo indígena” dentro del campo del cine documental ecuatoriano.

Capítulo 1 La mirada de “lo indígena a inicios del Siglo XXI

Este capítulo tiene como objetivo analizar la construcción de la mirada sobre “lo indígena” como un proceso histórico - social dentro de un régimen visual del cual es parte el cine documental. Para esto, se analizarán las formas hegemónicas de representación de “lo indígena” del siglo XX y su relación con el contexto del indigenismo. Segui­damente, se analizará el contexto histórico - social del período 2000 - 2008 caracterizado por la presencia del movimiento indígena en el escenario político nacional y la introducción de las tecnologías digita­les. De este modo, se observarán las características sociales y políticas de cada uno de los períodos mencionados, los temas tratados en los docu­mentales, las formas de abordar los temas, el uso del lenguaje audiovi­sual, la estructura narrativa y el tipo de documentales, con el fin de establecer diferencias y/o similitudes entre la mirada de “lo indígena” construida en el siglo XX y la mirada construida en el período 2000­2008 dentro del campo del cine documental ecuatoriano.

Las formas hegemónicas de representación de “lo indígena” del siglo XX

En el marco de la presente investigación es necesario definir lo que significan las formas hegemónicas de representación de “lo indíge­na” del siglo XX, ya que esta definición permitirá más adelante estable­cer comparaciones con las representaciones dadas en el contexto histó- rico-social del período 2000-2008 en el cine documental ecuatoriano.

Lo anterior aportará a entender de mejor manera la dimensión de las rupturas y continuidades entre las representaciones de “lo indígena” del siglo XX y las del período antes señalado como parte de la cultura visual ecuatoriana. Para esto se planteará primeramente una aproxima­ción a la problemática histórico-política de los pueblos indígenas, para finalmente, analizar el tema de las representaciones indigenistas en el contexto del siglo XX, mediante lo cual se podrán caracterizar las for­mas dominantes de representación de “lo indígena”.

Previamente, cabe añadir que las formas hegemónicas se entien­den desde el pensamiento de Laclau, quien señala que “lo universal no es otra cosa que un particular que en un cierto momento ha pasado a ser dominante” (Laclau, 1996: 53), es decir, el universal es un particular que se trasciende a sí mismo dentro de un contexto y de condiciones históricas determinadas. De este modo, se puede entender que siendo el pensamiento occidental europeo un particular, construye su identi­dad a través de la universalización de su propio particularismo, consti­tuyéndose de esta forma en hegemonía. Lo anterior, permite ubicar a las formas hegemónicas de representación de “lo indígena” del siglo XX como un universal que ha sido construido a partir del pensamiento blanco-mestizo, cuyo origen radica en un pensamiento eurocéntrico.

Además, como lo anota Laclau, la relación entre universalismo y particularismo es inseparable y ambivalente, en cuanto, un universal existe siempre que exista, a su vez, un particular que lo sustente y legi­time, entrando el primero en una constante “negociación” con los otros particulares. Es decir, esta relación entre universal y particular puede trasladarse a la manera como ha sido considerada la población indígena históricamente ya que ésta ha sido vista como una minoría frente a la hegemonía blanco-mestiza considerada como mayoría, teniéndose en cuenta que, como lo señala Rivera, “la expresión mino­ría es sinónimo de falta relativa de poder y el grupo mayoritario, por el contrario, posee el poder político, económico e ideólogo muchas veces vinculado con el acceso o control del aparato estatal” (Rivera, 1999: 34).

En cuanto al contexto histórico - político de las formas hegemó- nicas de representación de “lo indígena” construidas en el siglo XX, se debe mencionar que dicho contexto está determinado por las caracte­rísticas del discurso indigenista, pues este discurso marcó una clara ten­dencia en la construcción histórica de la mirada sobre el indio caracte­rizada por la percepción de éste en tanto “otro”, constituida, como lo señala Muratorio, desde el “poder semiótico” sostenido por la hegemo­nía blanco-mestiza refiriéndose al “monopolio de la representación del indígena fuera de su propio mundo simbólico” (Muratorio, 1994: 114). Es decir, las representaciones hegemónicas de “lo indígena” construidas en el siglo XX se generan a partir de un pensamiento dominante fun­dado en el pensamiento moderno occidental que construye la mirada sobre el indígena en términos del “otro”, pues, la constitución del pen­samiento moderno está correspondida con el momento histórico y las tendencias ideológicas y políticas de la construcción y el establecimien­to de los fundamentos del hombre moderno occidental, de acuerdo, además, a su visión dominante del sujeto, sus sistemas de representa­ción y su propia cultura.

De este modo, se debe considerar en términos de Laclau que, la construcción del “otro” sería dada por medio de relaciones jerárquicas de poder, en cuanto se desconoce la diferencia del particular y el uni­versal se implanta como apoderado por la razón, mientras que el par­ticular lo contamina. Es decir, las relaciones de poder se establecen a partir de la construcción de un “otro” irracional y diferente a través de una lógica dicotómica, la misma que es fuente de construcciones dis­cursivas que proyectan ser verdaderas y objetivas y que resultan, como se ha señalado, en dichas configuraciones de poder. Así, el indígena es mirado como lo opuesto o todo aquello que no encaja con el ideal de ciudadano moderno dentro de un contexto marcado por relaciones de desigualdad y de exclusión, como lo describe Guerrero:

Con la institución de la ciudadanía a mediados del siglo XIX, las pobla­ciones indígenas devinieron un “afuera constitutivo”, un “en medio” de la “binaridad” pública y particular. El proceso de exclusión situó a los indígenas en una suerte de tercer dominio, un circuito “desdefini­do” de dominación con claros orígenes coloniales que había sido reins­crito en los principios de la República. (Guerreo, 2000: 50).

Asimismo, esta relación de poder sostenida por la hegemonía blanco-mestiza puede ser develada en el discurso indigenista, pues, como lo señala Carrión en su estudio sobre la pintura indigenista de Diógenes Paredes y su relación con el discurso oficial del Estado-nación de mediados del siglo XX: “la figura del indio juega un papel primor­dial, pues se presenta para el discurso dominante como el “otro” ideal para plasmar la alteridad, en un proceso de aparecimiento y/o borra- miento del indígena real de acuerdo a las necesidades y las agendas en juego de los grupos hegemónicos” (Carrión, 2003: 26). De este modo, el indigenismo convierte al indio, siempre desde una mirada dominan­te, en parte primordial de las estrategias de la construcción de la iden­tidad nacional incluyéndolo en el proyecto de nación a través del reco­nocimiento del mestizaje como esencia de dicha identidad nacional, de modo que “la imagen dominante que se promueve acerca de la nación ecuatoriana es la imagen de la nación mestiza” (Carrión, 2003: 52). Además, como lo señalan Muratorio y Carrión, dicha imagen de la nación mestiza se deriva de una estrategia de homogenización de la población que integra la nación a partir de la incorporación de ésta a la cultura dominante, es decir, a partir del “blanqueamiento” de los pue­blos indígenas.

La dimensión política del discurso indigenista puede reconocer­se en las prácticas alrededor de la población indígena que se instituye­ron desde el Estado encaminadas al proyecto nacional. Así lo demuestra Mercedes Prieto en su estudio sobre la articulación de discursos y prác­ticas liberales en la construcción de los sujetos indígenas en el Ecuador postcolonial; en estas prácticas liberales se dio gran importancia a la “exploración del espíritu y el cuerpo de la raza india” para lo cual la retórica oficial indigenista basó su discurso “en tres estratos de signifi­cados: primero una narrativa histórica del pasado indio; segundo, el apego indio a la tierra y lenguas y tercero, la medición del cuerpo y psi­cología indias” (Prieto, 2004: 165). Como se observa, esta aproxima­ción al contexto histórico-político del siglo XX permite, para fines de este trabajo, dimensionar la relevancia que adquirió el discurso indige­nista en la construcción de la nación ecuatoriana.

En el mismo sentido, A. Guerrero describe que en la construc­ción de la “imagen liberal del indio” y su funcionalidad al discurso libe­ral existió una “ventriloquia”, refiriéndose al papel que desempeñaron los agentes blanco-mestizos que hablaban por el indio “que hay que liberar” convirtiéndose en una especie de puente de códigos entre el estado y la población india, así lo señala: “A través de mediadores étni­cos privados y públicos del bando progresista, [...] un conjunto de agentes sociales blanco-mestizos habla y escribe en nombre del indio en términos de su opresión, degradación y civilización” (Guerrero, 1994: 240). Al respecto, resulta importante recalcar este aspecto sobre la “imagen ventrílocua” desarrollado por Guerrero ya que pone en evi­dencia la intención de denuncia social generada a partir de la mirada hegemónica blanco-mestiza dentro del discurso indigenista.

En consecuencia, con todo lo expuesto sobre el contexto históri- co-político del indigenismo del siglo XX, se pueden mencionar como principales características: a) la búsqueda de la identidad nacional cuya esencia es el mestizaje, b) la integración de la población indígena al pro­yecto moderno de estado-nación y c) la denuncia social sobre la situa­ción de miseria dicha población. De la misma forma, estas característi­cas se pueden encontrar también en las representaciones indigenistas del siglo XX, tanto de las artes plásticas, como la literatura y las ciencias; considerándose, de este modo, al indigenismo como un discurso que estuvo presente dentro de varios campos que jugaron un rol trascen­dental en la construcción de la identidad de la nación ecuatoriana.

En dicha construcción de la identidad, la pintura indigenista adquirió un rol fundamental dentro del proyecto moderno de la nación mediante la instauración del indio como tema central. Así lo plantea Rodríguez en un análisis sobre la pintura indigenista de las décadas de 1930 - 1940: “Este movimiento, que asumía profundamente los postu­lados indigenistas de Pío Jaramillo Alvarado y su grupo, apuntaba a des­truir ciertos estereotipos sobre el indio y a otorgarle nuevos valores y un rol en la construcción de la identidad nacional” (Rodríguez, 2003: 1).

En este sentido, la pintura indigenista como derivación del pen­samiento indigenista del siglo XX plantea “una esencialización” en la construcción de la imagen del indio, pues, como lo señala la autora, la pintura indigenista al indio “Lo designa como figura liberadora pero al mismo tiempo le impone un código de reconocimiento -telúrico, ancestral, nacional- y lo coloniza cerrando su signo. Primero lo natu­raliza y luego lo vuelve un icono, una pura superficie” (Rodríguez, 2003: 3). Es decir, la “esencialización” de la imagen del indio se encuentra en la vinculación de éste con la tierra así como en la glorifi­cación de su pasado y finalmente, en la concepción de éste como la esencia del mestizaje.

Por otro lado, en las representaciones pictóricas indigenistas del siglo XX también se puede encontrar el discurso sobre la integración de la población indígena al proyecto nacional, pues, además de la relevan­cia que tiene en este contexto la construcción de la identidad nacional donde, como ya se ha dicho, el indígena adquiere un papel protagónico;

también se genera un discurso de denuncia social en la cual aparece, como lo comenta Carrión, en su estudio sobre “Estigma y Nacio­nalismo” en la pintura de Diógenes Paredes, “una imagen del indio mítico o deforme, necesitado de la ayuda estatal, que reemplaza y ocul­ta la existencia de un indio real, y que permite solventar un discurso sobre lo nacional y la ecuatorianidad” (Carrión, 2003: 58).

Por lo demás, este contenido de denuncia social sobre la situa­ción del indígena en las representaciones visuales del siglo XX se rela­ciona con la “imagen ventrílocua” descrita por Guerrero, pues, en la pintura indigenista “la mirada degradante del artista que constituye los cuerpos marcados, deformados, degradados cumple con una función social caritativa conseguir ayuda de la sociedad hacia aquellos desdeña­dos por ella, a la par que se muestran a sí mismos como seres justos que tienden a la igualdad y el mejoramiento social” (2003: 70). Como se observa, esta descripción de la función caritativa coincide con la ven­triloquia expuesta por Guerrero, en el sentido que la sociedad blanco- mestiza asume la voz del indígena, hablando por él en términos de opresión, injusticia, pobreza, etc.

Respecto al campo de las ciencias, Clark en su análisis sobre la “producción intelectual de los estudios indigenistas” entre 1920 y 1940, señala que el papel de los indigenistas en la construcción de la imagen pública del indio contribuyó principalmente a reforzar los estereotipos raciales puesto que se esencializó la identidad y, de esta forma, la dife­rencia de la raza india:

Estos estudios apuntaban a refutar ciertos estereotipos acerca de los indios, pero, paradójicamente, al hacerlo, reforzaron la categorización de los indios como un grupo racial separado [...]. Los indios ecuato­rianos fueron vistos como caracterizados por profundas y fundamen­tales diferencias con respecto a la sociedad dominante y la esencia de su identidad fue biologizada por los indigenistas. (Clark, 1999: 113).

Por otra parte, en el campo del cine, como lo expone León, la mayoría de la producción de cine documental del siglo XX es “heredera de la tradición indigenista” plasmada en la literatura, en esta medida el “documental indigenista” ecuatoriano del siglo XX es un “aparato semiótico” al servicio del proyecto de consolidación del Estado-Nación a través de la “dominación de la diferencia étnica y cultural” (2005: 81). Pues, en las representaciones cinematográficas aparecen, por ejemplo, al igual que en otras representaciones visuales, los discursos indigenis­tas sobre la identidad nacional así como la naturalización de la relación del indígena con la tierra y la construcción del indio como “otro” mediante la mirada dominante. Así lo explica León:

Los imaginarios producidos por el cine -pero también por otros dis­cursos artísticos, científicos, jurídicos- permiten el proceso de sujeción y dominación necesario para el aparecimiento del sujeto indígena. El documental indigenista, lejos de ser un registro fidedigno de una reali­dad objetiva, es un mecanismo de producción del sujeto indígena en tanto “otro”, inferior y lejano (2006: 80).

Las imágenes del indio en el cine documental del siglo XX for­man parte de la producción de sentido vinculada a la “producción de identidades” (León, 2005) del discurso indigenista. Así por ejemplo, en documentales como: “Tzáchila: El hombre Colorado” (1980) de José Corral, se representa al indígena como parte de la nación, a través de imágenes de prácticas tradicionales y la voz en off se enfatiza en la representación del indígena como la esencia de la identidad ecuatoria­na y por lo tanto como algo que debe ser aceptado y valorado por la sociedad mestiza. Por otro lado, en el documental La Minga (1975) de Ramiro Bustamante, se representa al indígena como una colectividad que debe trabajar para lograr el desarrollo y el progreso, enfatizándose en el proyecto modernizador del Estado y su papel en la modernización de las comunidades indígenas, por ejemplo, se presenta a una comuni­dad indígena dialogando y trabajando conjuntamente con representan­tes de instituciones estatales.

Asimismo, en el documental Éxodo sin ausencia (1985) de Mónica Vásquez, se representa al indígena como parte del proyecto de modernización formando parte de la ciudad urbana, en su rol obrero dentro de una de las instituciones modernas: la fábrica. De la misma forma, el documental Otavalo Tierra Mía (1967) de Gusta Nieto, repre­senta al indígena como un sujeto marginado de la vida económica del país, el cual debe ser incorporado al desarrollo y progreso del país con­virtiéndose en un ente productivo mediante la modernización.

Finalmente, en Los hieleros del Chimborazo (1980) de Gustavo Guayasamín e Igor Guayasamín, a través de varios planos secuencias del ascenso y descenso al volcán, se representa al indígena como una colectividad que trabaja y lucha fuertemente por sobrevivir en medio de condiciones difíciles. Este documental contiene gran carga de denuncia social, sin embargo, el texto explicativo en pantalla produce que el indígena sea finalmente representado sin voz, necesitado de alguien que interprete su historia, su miseria y su desolación. Del mismo modo, en TIAG (1987) de los mismos realizadores, se manifies­ta el discurso de denuncia social representando a los indígenas como un pueblo luchador, oprimido, explotado y producto de la injusticia social, es decir, se los representa como la resistencia indígena de 500 años. Cabe recalcar que en todos los documentales comentados está presente, de una u otra manera, la relación del indígena con la tierra, es decir que, en las representaciones indigenistas del cine documental del siglo XX, se le asigna al indígena como característica fundamental el trabajo en la tierra.

En definitiva, la importancia del pensamiento indigenista del siglo XX radica entonces en que constituye “un cierto tipo de raciona­lidad en la época, la misma que tuvo consecuencias fundamentales en las políticas de identidad y en el desarrollo de un Ecuador racista” (Rodríguez, 2003: 1) ya que por un lado, las representaciones indigenis­tas refuerzan la noción de identidad nacional fundamentada en la exis­tencia de un “otro” en este caso del indio, a partir de una posición dico- tómica: nosotros-ellos, superior-inferior, avanzado-retrasado, salvaje- civilizado, etc. Y, por otro lado, el rol del indigenismo como parte del proyecto de Estado-nación se condensa en la recuperación de la histo­ria del indio y la relación con la tierra, convirtiéndose esto en el funda­mento de la unidad nacional con el fin de sustentar el ideal de progreso y desarrollo enunciados desde la visión hegemónica blanco-mestiza.

Cabe anotar que en estas representaciones indigenistas aparece la concepción del indio como “buen salvaje”, es decir, como aquel que es bueno por naturaleza y necesitado de ayuda. Además, con el adveni­miento del boom petrolero aparecen también representaciones en las que se adjudica al indígena, especialmente amazónico, el valor de con­servar una cultura en estado puro, sin influencia de occidente y con la tarea de defender la selva, es decir, se representa a los indígenas como “ecologistas natos”. Al respecto, Rival en su estudio sobre las represen­taciones de indígenas huaorani, define al “buen salvaje” como: “los últimos opositores a la civilización y al capitalismo occidentales” (Rival, 1994: 269). En este sentido, las representaciones del “buen sal­vaje” reafirman la relación innata del indio con la tierra y le conceden un status de una “forma de vida más pura” frente a occidente.

Con todo lo expuesto acerca del contexto histórico-social de la mirada de “lo indígena” en el siglo XX se pueden señalar cuatro carac­terísticas principales de las formas hegemónicas de representación de “lo indígena” constituidas a partir de las formas del discurso indigenis­ta, las mismas que pueden ser consideradas como 4 ejes de producción de “otredades” de la cultura visual del siglo XX:

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

Contexto socio-político del Ecuador en el período 2000-2008

El contexto socio-político ecuatoriano de los últimos 10 años bien podría ser considerado como “post-crisis bancaria”, puesto que desde el año 2000, el Ecuador está viviendo consecuencias de varios fenómenos sociales, políticos y económicos importantes que se produ­jeron décadas atrás. En este sentido, cabe anotar que los efectos del neo- liberalismo implantado durante las presidencias de Oswaldo Hurtado y León Febres Cordero en los años ochentas y, la política económica de los gobiernos sucesores de los años noventas, repercutió en el feriado bancario y la posterior dolarización de la economía nacional ocurrida durante el período de Jamil Mahuad, medida tomada el 9 de enero del 2000, después de que el sucre sufriera una acelerada devaluación frente al dólar de 4500 sucres a 25000 sucres en 10 meses. Así, la década de los años 2000 inicia marcada por la dolarización configurada dentro de una evidente inestabilidad económica y una profunda crisis política.

La crisis política se expresa en el país, evidentemente, a través de la pérdida de legitimidad y credibilidad de los partidos políticos desen­cadenada desde finales de los años noventas. Pues, los partidos políticos al enmarcarse en una lógica de corporativización respondedora a inte­reses privados provocaron el desprestigio de la institucionalidad públi­ca por causa de la corrupción y el manejo a partir de los intereses de grupos de poder, implicando la pérdida de legitimidad tanto de lo polí­tico como de la noción de lo público. En este sentido, la deslegitimación de los partidos políticos y de la institucionalidad de lo público en el Estado, generaron una crisis de la representatividad democrática que conducirá a la emergencia de un nuevo populismo caracterizado por regímenes signados por el aparecimiento de figuras caudillistas (Paltán, 2005); como es el caso de Abdalá Bucaram, quien se convertiría en 1997 en el primero de tres presidentes derrocados en menos de 10 años. La década de los años 2000 se inaugura con el derrocamiento del presiden­te Mahuad, siendo éste el segundo derrocamiento en 3 años, seguido por la destitución del presidente Lucio Gutiérrez en el año 2005.

En este contexto político, uno de los principales actores fue el movimiento indígena representado por la CONAIE. Sin embargo, des­pués de su irrupción en el escenario político en los años noventas, los años 2000 marcarán un camino diferente para el sector indígena. De este modo, el 21 de enero del 2000, la CONAIE apoyada por un grupo de coroneles de las Fuerzas Armadas (entre ellos el Coronel Lucio Gutiérrez), logró elevar la presión a tal punto que Mahuad fue depuesto del cargo. La representación indígena cayó sobre diversos grupos de la sociedad que no lograron cohesionarse y, Pachakutik, como partido representante de los pueblos indígenas, logró mantener una base sólida sobretodo como contrapartida a partidos políticos tradicionales con tendencias neoliberales, formando parte de la oposición durante el gobierno de Gustavo Noboa.

No obstante, la candidatura y posterior gobierno de Lucio Gu­tiérrez fue quizás uno de los elementos negativos más graves que tuvo que afrontar tanto la CONAIE como Pachakutik. Gutiérrez, basándose en un campaña política anti-neoliberal con la participación de algunos miembros de la CONAIE, concretó su triunfo electoral en alianza con Pachakutik; no obstante, durante su mandato salieron a relucir intere­ses partidistas, así como pactos con la bancada tradicional de derecha. Así, dos años después de la elección de Gutiérrez, el pacto político con Pachakutik se quebró quedando el gobierno muy debilitado. Para la opinión pública esto significó una nueva fragmentación del movimien­to indígena provocando una falta de legitimación política de sus pro­puestas y acciones. En esta medida, la fuerza que la CONAIE tuvo en los años 90 terminó en el año 2005 con consecuencias devastadoras para quienes formaron el movimiento social. Esta discontinuidad del proyecto social del movimiento indígena se evidenció en la poca parti­cipación de la CONAIE como un todo durante la “rebelión de los fora­jidos” que terminó con la destitución de Gutiérrez en el año 2005. Asimismo, durante el período de Alfredo Palacios, ni Pachakutik en el congreso ni la CONAIE como movimiento social se configuraron como una real oposición.

En la actualidad, con el gobierno de Rafael Correa, posicionado como parte del proyecto del socialismo del sigo XXI, Pachakutik ha vuelto a retomar un proyecto político acorde con los principios de diversidad que en un principio cohesionaron a los miembros de la CONAIE. De la misma manera, la CONAIE ha logrado una ligera reu­nificación en torno a la propuesta del “buen vivir”, el rescate de la iden­tidad y la reafirmación de las culturas, aunque la fragmentación sigue siendo evidente. Pese a esto, a los tres años de gobierno de Rafael Correa y con una nueva Constitución Política aprobada en el año 2008, la cual promueve la plurinacionaldiad como uno de sus ejes centrales, la CONAIE ha anunciado la ruptura con el gobierno y el desacuerdo, principalmente, en temas como la ley de minería y la ley de aguas.

Respecto al contexto social de los últimos diez años en el Ecuador, sin duda, el tema la migración ha sido uno de los más relevan­tes. Como consecuencia de la crisis económica y financiera del país, a finales de los noventas, miles de ecuatorianos migrarán, principalmen­te, hacia EE.UU., España e Italia en búsqueda de empleo y mejoramien­to de la situación económica. Posteriormente, las remesas enviadas por los tres millones de migrantes ecuatorianos se convertirán en el segun­do rubro de importancia para la economía del país. De este modo, la problemática de la migración se ha vuelto en la actualidad uno de los ejes fundamentales de la política social del país. Por último, cabe men­cionar que la década de los años 2000 se caracterizó también por la relevancia de los conflictos generados por el Plan Colombia y la política antiterrorista de los EE.UU. para el Ecuador, pues, la situación de la frontera norte, el narcotráfico, las consecuencias negativas para la población de la erradicación de coca y la influencia del conflicto armando colombiano, se convirtieron en uno de los problemas sociales más graves que ha debido enfrentar el país.

Construcción de la mirada de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano en los años 2000-2008

Teniendo en cuenta el contexto socio-político del Ecuador, el análisis de la construcción de la mirada de “lo indígena” entre los años 2000-2008 permitirá ubicar al cine documental de inicios del siglo XXI como parte de la cultura visual ecuatoriana. En este sentido, se analiza­rá el contexto histórico-social de la construcción de la mirada de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano del año 2000 al 2008, a través del tratamiento de dos hechos significativos que generaron un importante giro en las representaciones de “lo indígena”: la presencia del movimiento indígena en el escenario político y la introducción del formato de video digital y sus efectos en el campo de la actividad cine­matográfica en el país. La relevancia de estos dos hechos crea un com­plejo pero oportuno escenario para analizar el contexto histórico-social de las representaciones de “lo indígena” en el cine documental ecuato­riano en el período señalado, poniéndoselas en diálogo con las formas hegemónicas de dichas representaciones del siglo XX explicadas ante­riormente.

Así, se considera como un antecedente histórico significativo el conflicto generado por la irrupción del movimiento indígena en el escenario político nacional en la década de los noventas ya que, como lo señala Guerrero, a partir de los levantamientos (1990 y 1994) “la población indígena se convierte en un agente político”. En este punto es necesario mencionar que aunque en la actualidad la situación del movimiento indígena no es en ningún caso la misma que en los años noventas, pues, mas bien enfrenta una condición de crisis, la presente investigación considera fundamental reconocer la presencia del movi­miento indígena como un actor político, por tal razón, se reconoce el hecho de la irrupción como de gran trascendencia en la historia del país ya que generó, entre otras consecuencias políticas y sociales, transfor­maciones en las prácticas de representación de “lo indígena” dado que, como lo manifiesta Guerrero, la inédita transmisión de los levanta­mientos indígenas a través de los medios de comunicación cuestionó la idea de nación construida mediante el discurso hegemónico blanco- mestizo:

Este hecho, la difusión masiva de la negociación y las intervenciones de los dirigentes indígenas, trastocó el imaginario nacional. Por primera vez en la historia de la República, los ecuatorianos miraban (presencia física y discursos) a indígenas afirmar sus propios planteos y negociar mano a mano y en público con los grandes poderes reales: los represen­tantes del gobierno, de los terratenientes y de los industriales; de la igle­sia y los militares. (Guerrero, 2000: 50).

Tomándose en cuenta que hasta ese momento, tanto la represen­tación propia como la legitimidad del discurso indígena, eran total­mente invisibilizados dentro de los parámetros de la nación construida bajo la mirada hegemónica; este hecho histórico se instala justamente en el ámbito político, en el reclamo por los derechos y la denuncia de la opresión manifestados por los propios indígenas. Es decir, el contexto histórico-social de finales del siglo XX está signado por el quiebre entre el pasado colonial y la construcción republicana en el Ecuador al que se refiere Guerrero y, en esta medida, el inicio de los años 2000 estarán caracterizados por el posicionamiento del movimiento indígena como un actor político significativo en el escenario nacional.

A la par de este acontecimiento, se ven cuestionadas las formas hegemónicas de representación de “lo indígena” y su vínculo con las nociones de etnicidad e identidad, ya que a partir de ese momento surge un conflicto en el campo de la representación que se evidencia en la manera como se construye la mirada sobre el “otro”. Como agentes políticos e históricos los indígenas plantearán una “definición más autónoma de la identidad” por lo que “reclaman para si mismos la reva­loración o reinvención de su historia en la definición de su presente, cuestionando así, [...] el monopolio de la historia y de la imagen que el “patriotismo arqueológico” daba por supuesto” (Muratorio, 1994: 178). En este sentido, se podría decir que dicho “patriotismo arqueológico” se refiere a la mirada anclada en el discurso indigenista que operó, como se ha anotado, durante el siglo XX y que instituyó una especie de para­digma tanto en las representaciones visuales de “lo indígena” como en las representaciones de las ciencias y la literatura del siglo pasado, las mismas que eran parte del proyecto moderno del estado-nación.

En consecuencia, al cuestionarse el “poder semiótico” sostenido por la hegemonía blanco-mestiza, también entran en cuestionamiento, por un lado, las formas hegemónicas de representación de “lo indíge­na” del siglo XX construidas desde el indigenismo y; por otro lado, la “imagen ventrílocua” descrita por Guerrero. Pues, la irrupción del movimiento indígena en el campo político, además de que “cuestiona la formación del estado-nación ecuatoriano sobre la piedra angular de una ciudadanía civilizadora, homogeneizante y excluyente” (Guerrero, 1994: 243), coloca en la esfera pública la propia voz del indio y por ende su propias auto-representaciones.

Todo lo anterior tiene relación con el campo del cine documen­tal, en cuanto, el “documental indigenista” desarrollado a lo largo del siglo XX, en especial en los años ochentas, contiene representaciones en las que se pueden identificar los discursos sobre: identidad nacional, integración al proyecto moderno de estado-nación y denuncia social. Como se ha dicho, estas representaciones se construyen a partir de una mirada hegemónica y estereotipada hacia el indígena en tanto “otro” donde, como lo señala Bhabha, “El Otro pierde su poder de significar, de negar, de iniciar su deseo histórico, de establecer su propio discurso institucional y oposicional” (Bhabha, 2002: 52) y de esta manera el “otro” es enmarcado en una “estrategia plano/contraplano”. Precisa­mente, esta construcción del “otro” evidenciada en las representaciones visuales indigenistas del siglo XX es la que debió ser subvertida, de alguna u otra forma, de acuerdo al contexto político y las transforma­ciones que provocó para la nación la presencia del movimiento indíge­na finalizado el siglo XX.

Otro de los puntos a considerar para el análisis de la construc­ción de la mirada de “lo indígena” entre los años 2000-2008 es la intro­ducción del video digital por su predominio en el campo de la cultura visual. Sin embargo, cabe referirse primeramente a la producción de cine realizada en los años ochentas, pues, a inicios de esta década surge una prolífica producción de cine documental. Así lo expone Cueva en su ensayo sobre “La evolución del cine ecuatoriano”: “A comienzos de los 80, hubo un cierto “boom” en la producción de cortometrajes. Ese auge nació como resultado de un Decreto Ejecutivo que creaba incen­tivos para la producción y exhibición. Pero, como todo hecho político, cuando lo derogaron se acabó el “boom”” (Cueva, 2007: 4). Esto explica que en la década del ochenta se haya producido más del 40% del docu­mental sobre temática indígena en el país, registrado en el Catálogo de Películas Ecuatorianas de la Cinemateca Nacional entre 1922-1996. Sin embargo, según Serrano en su obra “La historia de una noción: apuntes sobre el cine ecuatoriano”, la producción decaerá a finales de la década del ochenta porque los cineastas apuestan demasiado al contenido social e ideológico, lo que produce un distanciamiento entre el público y la producción nacional (Serrano, 2001).

Este apunte sobre el decaimiento de la producción nacional del cine permite ubicar como un punto de quiebre a los años noventas, ya que posteriormente, como lo menciona Cueva, a inicios del siglo XXI empiezan a generarse los mayores cambios en la producción nacional debido a la introducción del video digital. Además, a fines de los años noventas se produce una reestructuración del circuito de exhibición y se consolidan algunos proyectos que tienen como objetivo el apoyo y fortalecimiento del cine nacional, por ejemplo: el surgimiento de nue­vos espacios de discusión y exhibición, el aparecimiento de organis­mos dedicados al cine como: la fundación Cinememoria, la sala de cine Ocho y Medio y, la creación de festivales: Festival Internacional de Cine de Cuenca, Festival Documental “Encuentros del Otro Cine” (EDOC) y Festival de Cine Iberoamericano “Cero Latitud”. Por últi­mo, en el año 2006 se aprueba la “Ley de fomento del cine nacional” y se crea el Consejo Nacional de Cinematografía, mismo que se encarga de la regulación y asignación de fondos estatales para el desarrollo del cine en el país.

Asimismo, la introducción del video digital trajo como conse­cuencia un notable abaratamiento de los altos costos de producción que obstaculizaban una mayor producción de cine nacional debido a que el formato analógico implica elevados costos económicos y de tra­bajo para: película cinematográfica, equipos y cámaras de cine para el rodaje y los costos adicionales de postproducción. Por su parte, el for­mato digital se refiere a la creación de imágenes mediante computado­ra, es decir, las imágenes se generan a través de un código binario reco­nocido por la cámara de video, el mismo que se traslada al computador, el cual almacena, visualiza y renderiza la imagen.

En este sentido, León comenta: “Desde mediados de los años noventa, la actividad cinematográfica se encuentra determinada por las nuevas condiciones tecnológicas y de exhibición. Gracias a la introduc­ción del formato digital y el consecuente abaratamiento de costos de producción cambió definitivamente el panorama del cine nacional, sig­nado por la falta de recursos” (León, 2009). Igualmente, las estadísticas del CNCINE confirman que a partir del año 2001 con la introducción de la tecnología digital se genera un crecimiento de la producción nacional de cine documental, la cual había declinado notoriamente en los años noventas.

Gráfico N° 11

Producción Cinematográfica Ecuatoriana 1 999 - 2007



Fuente: CNCINE

Teniéndose en cuenta las consecuencias de la introducción del formato digital que impulsa el desarrollo de la producción audiovisual en el país, se pueden comparar los datos de la producción de cine docu­

mental del siglo XX versus los datos de la producción a partir del año 2000. Así: según datos de la Cinemateca Nacional la temática etnicidad corresponde el 21% de la producción total de documental realizada en el país entre 1922 y 1996, correspondiendo la mayor cantidad 43% de producciones documentales sobre el tema indígena a la década del 80. Es decir que, en los años 80's se produjo aproximadamente 1.5 pelícu­las sobre este tema por año.

Por otro lado, como lo demuestra el cuadro No. 2, en el período 2000 - 2008 se han realizado aproximadamente 34 documentales sobre temática indígena, esto quiere decir un promedio de 4 documentales sobre este tema por año, es decir, 3 veces más que en los años ochentas, todos producidos en formato de video digital. Los datos revelan que la introducción del formato de video digital y el accesible costo de pro­ducción fomentaron un crecimiento considerable en la producción nacional de documentales. Asimismo, se demuestra que la temática indígena se triplicó en el número de producciones por año, es decir, después de la irrupción del movimiento indígena en los años noventa la temática étnica sigue estando vigente y sigue teniendo un particular interés en el cine documental del país.

El siguiente cuadro muestra el corpus de la presente investiga­ción, compuesto por el número de documentales sobre temática indí­gena producidos en formato digital entre los años 2000 y 2008 en com­paración con la producción total de documentales.

Cuadro No. 22 Número total de documentales y documentales de temática indígena 2000-2008

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Año | No. Documentales temática indígena | No. Documentales |
| 2000 | 2 | 1 |
| 2001 | 6 | 4 |
| 2002 | 4 | 0 |
| 2003 | 5 | 2 |
| 2004 | 10 | 3 |
| 2005 | 15 | 6 |
| 2006 | 10 | 4 |
| 2007 | 29 | 9 |
| 2008 | 1 1 | 5 |
| Total | 92 | 34 |

Como se observa en el cuadro, del total de producciones docu­mentales realizadas entre los años 2000 - 2008 el 37% se refiere a la temática indígena, es decir, en el país la temática indígena representa uno de los principales intereses dentro de la producción de cine docu­mental. Así por ejemplo, el 2007 es el año con mayor número de pro­ducciones, donde el 31%, es decir, la tercera parte corresponde a docu­mentales sobre el tema indígena, del mismo modo, en el año 2008 casi el 50% de las producciones corresponden a dicho tema.

Por otro lado, se debe mencionar que a la par del crecimiento de producciones documentales aparecen en la escena nacional realizado­res indígenas, así como producciones realizadas por organizaciones como la CONAIE y ECUARUNARI como consecuencia del posiciona- miento político que adquiere el movimiento indígena, quienes hacen uso del video digital principalmente como estrategia de comunicación en la lucha por la reivindicación de sus derechos, sobresaliendo en este contexto el género del documental, donde se manifiesta un nuevo tipo de contenido audiovisual en el marco de la propia auto-representación de los pueblos indígenas dentro de la esfera pública dominante.

En esta medida, el incremento de la producción nacional de documentales se puede entender en el marco de las nuevas condiciones tecnológicas desarrolladas a inicios del siglo XXI y su implicación social y política, es decir, en términos del uso político de la tecnología. Así, siguiendo los planteamientos de Poole, se puede decir que el momento histórico de las tecnologías visuales digitales provocó un crecimiento de la producción audiovisual y la continuidad del interés por la repre­sentación de “lo indígena” dentro del campo del cine documental ecuatoriano, sumándosele el aparecimiento de temáticas relacionadas con la reivindicación de los derechos y revalorización de las identidades de los pueblos indígenas, de la naturaleza, etc.

En el caso de la tecnología del video digital se podría decir que el uso político está enmarcado dentro del discurso democratizador y los valores asignados al papel de las tecnologías de la comunicación en el mundo globalizado, en el contexto de la sociedad de la información. En este sentido, el posicionamiento político del movimiento indígena, el cuestionamiento de las prácticas de representación de “lo indígena” que esto significó y el aparecimiento en la esfera pública de contenido audiovisual producido por indígenas, se ven imbricados en un contexto donde el uso de las tecnologías de la comunicación adquieren gran importancia como una de las prácticas fundamentales del discurso de la globalización. Es decir, como los señala R. Williams en la “Historia de la Comunicación”, se observa que “un nuevo conjunto de condiciones sociales hizo posible y, en cierto sentido, reclamó, nuevos tipos de rela­ciones de comunicación” (Williams, 1992: 203). Con esto no se quiere decir que las nuevas tecnologías sean democratizantes de por sí; sin embargo, se puede reconocer, a partir de la cantidad de documentales producidos, que tanto el posicionamiento de las luchas de los movi­mientos sociales en el contexto mundial, así como el acceso de las tec­nologías digitales posibilitaron un creciente interés por las produccio­nes documentales sobre el tema indígena en el país.

La accesibilidad de la tecnología digital es otra de las caracterís­ticas del conjunto de condiciones sociales que impulsó el desarrollo de una mayor cantidad de producciones audiovisuales nacionales, esto permitió, como lo explica Williams, que los medios de producción como el video sean accesibles a instituciones diversas, autónomas, voluntarias y autogestionarias. En parte también, gracias a la amplia­ción del mercado de consumo de este tipo de tecnología dada la pree­minencia que va captando la reproducción de imágenes en el campo de las comunicaciones iniciado en el siglo XXI. En el caso del documental sobre temática indígena, sobresale, por ejemplo, el uso que hace el movimiento indígena de las tecnologías de la comunicación en su lucha por la reivindicación de sus derechos, así como también, las produccio­nes en video de nuevos y jóvenes realizadores ecuatorianos que van construyendo la cultura visual ecuatoriana.

La interacción tecnología-sociedad, es decir, el uso político de la tecnología en el contexto del auge de la reproducción de imágenes, el video y la televisión generan también prácticas culturales que van modificando la construcción de la cultura visual. Así por ejemplo, refi­riéndose a los cineastas jóvenes de los años noventas en el Ecuador, Serrano comenta: “Los autores recientes, por sus ineludibles referentes posmodernos, son parte de una cultura fuertemente marcada por la televisión. El cable y la poética del video clip serán determinantes en la configuración de esa nueva mirada” (Serrano, 2001: 61).

En este sentido, la implicación social y política del video digital, así como el uso, las formas de producción y hasta la estética se hallan imbricadas en los efectos de la introducción del formato digital en el campo del cine nacional. Pues, si bien, la accesibilidad de la tecnología marcó un importante precedente, también el contexto social y político sugiere que el documental de temática indígena siga estando vigente después de varios años de los levantamientos ocurridos en los noven­tas; además las representaciones audiovisuales estarán influenciadas por las nuevas estéticas marcadas, especialmente, por la televisión, sien­do éste uno de los componentes fundamentales de la construcción de la cultura visual ecuatoriana de inicios del siglo XXI.

Con todo lo expuesto sobre el contexto histórico-social de la construcción de la mirada acerca de “lo indígena”, tanto en el siglo XX como entre los años 2000-2008, las similitudes y diferencias entre las películas de estos dos períodos alcanzan especial relevancia, puesto que los cambios en el contexto social marcados por el cuestionamiento de las representaciones hegemónicas y la implicación de la tecnología digi­tal, imprimen un panorama en el que la construcción de la mirada podría verse alterada de una u otra manera, considerándose los inicios de los años 2000 como un punto de quiebre, tanto en lo político como en lo cultural y tecnológico.

De este modo, se establecerán las diferencias y/o similitudes entre los períodos establecidos en el campo de las representaciones de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano a partir de los 4 ejes de producción de “otredades” encontrados en la cultura visual del siglo XX: 1. identidad nacional, 2. políticas de la identidad, 3. integración al discurso estado-nacional y, 4. institución de lo telúrico. Con el análisis de estas características se observará de que manera se han visto subver­tidas o como se mantienen las formas hegemónicas de representación de “lo indígena” del siglo XX en las representaciones del período 2000­2008 en el cine documental ecuatoriano dentro del corpus de 34 docu­mentales que conforman esta investigación.

1. Identidad nacional: En primer lugar, se puede observar que en los documentales sobre temática indígena realizados entre los años 2000 - 2008, la vinculación de la imagen del indio con la construcción de la identidad nacional se traslada hacia el tema de las identidades par­ticulares de los grupos indígenas, es decir, mediante la reivindicación y rescate de valores y prácticas ancestrales se reconoce la diferencia cul­tural como un valor trascendente. Esta importancia de la diferencia cultural se evidencia también en la cantidad de documentales pertene­cientes al corpus de esta investigación, el 53% se colocan dentro de la temática de cultura concediéndose así especial valor a los rasgos iden- titarios específicos de los grupos, en tanto se les considera como pue­blos originarios.

Por ejemplo, los documentales Fiesta páramo y otros pueblos (2001, Freddy Aguas) y La toma de la plaza (2005, Juan Pablo Barragán) tratan sobre los rituales ofrecidos a la madre tierra en la celebración del Inti Raymi en las comunidades de kayambi y karanki, respectivamente, representándose al indígena como portador de prácticas culturales de acuerdo a su forma de ver el mundo. Por otro lado, también existen documentales que ponen especial énfasis en el tema de la preservación de la cultura como: Los kichwas de Pastaza luchando por su cultura (2001, Oscar García), Niña Saraguro (2005, María José Martínez) y Huaorani cultura de gente amable (2007, Walter Mena). En estos docu­mentales se representa el rescate y la conservación de la cultura de cada uno de estos pueblos indígenas a través de la valoración por parte de ellos mismos del fortalecimiento de sus creencias, prácticas, tradiciones y conocimientos.

Asimismo, en documentales como Guarango guachalá (2007, Fausto Hidalgo) y La tierra de arriba (2000, Verónica Villamarín) a tra­vés de una práctica específica como es la elaboración de una bebida ritual y la preparación de la chicha, se representa la conservación de tradiciones que forman parte de cultura de los pueblos indígenas. En los documentales: Hieleros del Cayambe, prueba de fortaleza en los Andes (2006, Fausto Hidalgo) y Baltazar Ushka, el tiempo congelado (2008, José Antonio Guayasamín) se trata también el tema de la conservación de las tradiciones a través de la representación de la fortaleza y resisten­cia de los pueblos indígenas.

Finalmente, la medicina natural o tradicional es otro de los temas que adquiere importancia dentro de las representaciones de “lo indígena”. Así, en los documentales: Mujeres y hombres de sabiduría (2008, Alberto Muenala), Antiguos sueños de las mujeres kichwas (2007, Santiago Carcelén) y, Memoria sobre sabiduría ancestral de los yachags (2007, Marcelo Chimbolema) se valoran las prácticas de salud indíge­na, representándose al indígena como portador de un conocimiento ancestral fundado en la convivencia con la naturaleza y la tierra.

Como se observa, las representaciones de “lo indígena” en el cine documental relacionadas con el tema de identidades de los grupos indí­genas se refieren o se vinculan principalmente con temas concernientes a prácticas culturales, medicina natural, rituales y tradiciones. Además, cabe señalar que en la mayoría de documentales anotados se trata el tema de la occidentalización de la cultura de los pueblos indígenas como algo que perturba y afecta negativamente la identidad de estos, por lo que existe como en el discurso indigenista una mirada tendiente a naturalizar y esencializar la cultura de los pueblos indígenas como algo que no puede o no debe cambiar.

Es decir, en la mayoría de documentales existe una preocupación por la identidad de los pueblos indígenas relacionada con la pérdida del conocimiento y prácticas ancestrales, por lo que en la mayoría de docu­mentales producidos, tanto por realizadores indígenas como por no indígenas, está presente la problemática sobre la reivindicación de dere­chos y la preservación de conocimientos, prácticas y creencias ancestra­les. En este sentido, en muchos documentales los personajes son los ancianos o los niños de la comunidad, a quienes se presenta explicando la forma y el significado de una determinada práctica cultural. Por ejemplo, en el documental La toma de la Plaza, un indígena de cada comunidad explica el significado del enfrentamiento y la pelea contra otra comunidad por motivo de la celebración del Inti Raymi.

Asimismo, en el documental Mujeres y hombres de sabiduría se topa el tema de la salud indígena a través de las intervenciones de: curanderas, shamanes, yachags, parteras, etc., quienes hablan acerca del reconocimiento legítimo de la medicina indígena por parte del Estado ecuatoriano. De la misma forma, en el documental Antiguos sueños de las mujeres kichwas parteras y curanderas cuentan a la cámara el valor y significado de la medicina natural y el conocimiento indígena, en el marco de la lucha por los derechos de las mujeres indígenas.

En consecuencia, esta forma de mirar “lo indígena” se configura dentro de un contexto político-social donde adquiere relevancia la lucha por los derechos de los pueblos indígenas, es decir, la mirada se construye en un contexto caracterizado por la revaloración de las iden­tidades particulares de dichos pueblos, cuyo eje central es la noción de la diversidad cultural como un valor positivo para la nación, siendo el argumento principal de las representaciones de “lo indígena” la misión de preservación de la diferencia por parte de las comunidades indíge­nas. Así, la mayoría de estas representaciones de “lo indígena” se fun­dan a través de los efectos de la introducción de la cultura occidental y de esta forma, aparece como en el discurso indigenista la percepción del indio como “buen salvaje”, aquel que lucha por la defensa de su iden­tidad frente a las consecuencias destructivas de la occidentalización, es decir, en dichas representaciones prevalece el estereotipo de una esencia cultural que determina la identidad de los pueblos indígenas.

1. Políticas de la identidad: En cuanto a la constitución de la ima­gen del indio mediante la naturalización, esencialización y categoriza- ción dada en las formas hegemónicas de representación de “lo indíge­na” en el siglo XX, se puede decir que en las representaciones de “lo indígena” del cine documental entre los años 2000 y 2008 ésta se man­tiene, puesto que en la mayoría de documentales se representa al indí­gena como “buen salvaje”. A través de la esencialización de la cultura se representa al indígena mediante el estereotipo, donde la diferencia y la diversidad cultural son concebidas como algo estático, sin movimiento. Este tipo de representaciones borran el accionar político del sujeto indí­gena, pues, se encierra al sujeto dentro de una categorización, donde se reconoce particularmente la diferencia cultural como un valor, natura­lizándose especialmente la relación del indígena con la tierra.

Las representaciones de “buen salvaje” se evidencian principal­mente en el tema de la occidentalización de la cultura. Así, en docu­mentales como: Taromenani: el exterminio de los pueblos ocultos (2007, Carlos Vera) y Pueblos ocultos en peligro (2004, Ana Echando y Aritz Parra) mediante el planteamiento de una posición dicotómica del bien y el mal, se sataniza la incursión de la cultura occidental en pueblos “no contactados” mientras los indígenas son representados como un pue­blo colonizado, indefenso y abandonado. Además, toda la argumenta­ción se presenta a través de la interpretación de expertos, es decir, la voz del indígena en estos documentales es casi inexistente o aparece para demostrar el estado de inocencia y confusión de su cultura destinada a la desaparición.

Estos dos documentales se asemejan, por ejemplo, al documental Nosotros no somos salvajes somos personas de los años ochentas (David Thompson), donde se representa a los indígenas como una cultura en peligro de desaparición debido a la imposición del cristianismo y la evangelización y como portadores de una esencia cultural que los conecta con la naturaleza. Asimismo, el documental Baltasar Ushka: el tiempo congelado siendo claramente la continuación de Los hieleros del Chimborazo de 1980, denuncia las condiciones de desigualdad social y marginación del indígena representando con un estilo netamente indi­genista al indio pobre, oprimido y sin voz.

Documentales como: Los guerreros kichwas y el petróleo (2004, Holdger Riedel y Siegmund Thies), Sacha Runa Yachay (2006, Eriberto Gualinga), Nuestras vidas no están en venta (2006, Wayra Koro) y Los kichwas de Pastaza luchando por su cultura (2001, Oscar García) abor­dan el tema del territorio desde la problemática de la reivindicación de derechos e identidades de los pueblos indígenas, el cual podría conside­rarse como una nueva perspectiva generada en el contexto de princi­pios del siglo XXI. Sin embargo, al igual que los documentales mencio­nados arriba, existe una esencialización de la cultura, puesto que se representa al indígena como guerrero innato y en este sentido, prevale­ce también el estereotipo de “buen salvaje”.

Finalmente, dentro del tema de la identidad muy pocos docu­mentales abordan la cuestión del racismo, en este sentido, los docu­mentales Tu sangre (2005, Julián Larrea) y Memoria de Quito (2008, Mauricio Velasco) tratan el tema del racismo y su relación con la iden­tidad desde perspectivas inéditas en el campo del documental ecuato­riano. El primero desde el ámbito de la actividad política contrasta las posiciones racistas de colonos versus posiciones igualmente racistas de shuaras en la contienda para la alcaldía de Twintza. El segundo aborda el tema a partir de una introspección del mismo realizador sobre la construcción de su identidad mestiza, las consecuencias y el rol del racismo en la sociedad blanco-mestiza quiteña. Es decir, en estos docu­mentales se puede reconocer una forma de entender la identidad y la cultura desde una dimensión política, mediante la representación del conflicto de las relaciones de poder que entran en juego en la construc­ción de la identidad.

1. Integración al discurso Estado-nacional: En tercer lugar, la construcción indigenista de la imagen del indio a partir del reconoci­miento de éste como parte de la nación, incluyéndolo en el proyecto del Estado-Nación y su rol dentro del ideal de modernización y unificación nacional, se traslada al campo de la lucha de los pueblos indígenas con­tra la explotación de recursos naturales a cargo de las transnacionales y el Estado. Este tema se podría reconocer como nuevo en el campo del cine documental ya que surge como parte de las demandas y reivindi­cación de los pueblos indígenas por el derecho y reconocimiento de sus territorios, al ponerse en cuestionamiento los ideales de moderniza­ción, desarrollo y progreso impulsados por el Estado en el siglo XX, época que ocurre el descubrimiento e inicio de la explotación petrolera en la amazonía ecuatoriana. En este sentido, las representaciones del indígena como parte del proyecto modernizador se ven subvertidas o transformadas en el marco del conflicto generado entre las comunida­des indígenas, el Estado y las trasnacionales a partir de la explotación de recursos naturales.

En la mayoría de los documentales como: Los guerreros kichwas y el petróleo, Soy Defensor de la selva (2003, Eriberto Gualinga) y Entre gallos y media noche (2005, Nadja Drost) “lo indígena” se representa como la parte que defiende la naturaleza y denuncia la desigualdad de condiciones existentes en la explotación de recursos naturales, es decir, se representa a los indígenas como las víctimas tanto económicamente, como social y culturalmente por la intervención de trasnacionales en su territorio. Por otra parte, se representa al Estado como ausente e inefi­ciente a través de instituciones gubernamentales inoperantes y milita­res corruptos. Las trasnacionales se representan como destructoras del medio ambiente y las causantes de un nuevo tipo de colonización que trae también la destrucción de las culturas de los pueblos indígenas.

En este tipo de documentales que encierran por un lado el tema del medio ambiente y, por otro lado, la cuestión política que conlleva la explotación de recursos en el territorio nacional, existe principalmente un argumento sobre el abandono por parte del Estado hacia los pue­blos indígenas. Por ejemplo, en los documentales: Taromenani: el exter­minio de los pueblos ocultos y Pueblos ocultos en peligro, se representa a los indígenas dentro de las redes de corrupción de la explotación made­rera, siendo la principal causa para esto la introducción de la cultura occidental y la ineficiencia del Estado. De este modo, en estas represen­taciones aparece nuevamente la estereotipación del “buen salvaje” el cual es contaminado y corrompido debido al contacto con el mundo de occidente. Además, en la mayoría de documentales analizados no se presenta conflicto entre miembros de las comunidades, es decir, se representa “lo indígena” como una comunidad en la que todos están de acuerdo con la lucha contra las trasnacionales y la explotación de recur­sos naturales.

Por otro lado, en los dos documentales mencionados que tratan de manera similar de encontrar las verdaderas causas de la matanza a varios miembros del grupo Taromenani por parte de un grupo de indí­genas huaoranis, y en el documental Entre gallos y media noche, en el cual la realizadora canadiense al estilo “Michael Moore” se infiltra en las instalaciones petroleras de la canadiense Encana para denunciar los actos de contaminación en la selva; existe un discurso de mea culpa de occidente donde los indígenas son representados como sujetos inge­nuos que no alcanzan a entender lo que sucede con sus culturas dentro de sus territorios. Esta mirada construye las representaciones a partir de la esterotipación del indígena como “buen salvaje”, pues, se lo con­sidera como bueno por naturaleza a través de una única perspectiva que lo coloca como víctima de las falencias del Estado y de las ambicio­nes mercantiles de las transnacionales.

Sin embargo, en documentales como: Los guerreros kichwas y el petróleo y, Sacha Runa Yachay que tratan la lucha contra la incursión de transnacionales en la reserva de Sarayacu y Tóxico Texaco Tóxico (2007, Pocho Álvarez) que trata sobre los procesos legales y las demandas de los pueblos indígenas de la amazonía afectados por la contaminación en contra de la petrolera Texaco, existen representaciones en las cuales se puede reconocer una participación de los indígenas como agentes políticos en los procesos legales que mantienen contra las compañías y el rechazo a su incursión en la selva. A pesar de que las representaciones sobre el papel del indígena en el ideal de progreso de la nación han sido subvertidas por el rol de este en la lucha por su territorio contra la explotación de recursos, la mayoría de documentales que topan esta temática son abordados desde un punto de vista que pone énfasis ya sea en la parte ambiental o en la cultural, por lo que la cuestión política ha sido tratada con menor importancia. En este sentido, cabe recalcar que dentro del corpus de esta investigación, la temática política ocupa el último lugar después de las categorías cultura y medio ambiente, sien­do tres de los cuatro documentales que conforman la categoría política, producidos por la CONAIE: Plurinacionalidad: la propuesta de la CONAIE para Montecristi (2008), TLC (2007, Andrés Sánchez) y Economía Política (2006, Marcelo Chimbolema). El cuarto documental es Tu sangre de Julián Larrea.

1. Institución de lo telúrico: En cuarto y último lugar, como ya se ha explicado arriba, la relación del indígena con la tierra y la natura­leza dadas en las representaciones indigenistas continua en la mirada actual sobre “lo indígena” en el cine documental, aunque aparece desde el tema de la defensa del medio ambiente como un valor fundamental atribuido a “lo indígena” y la importancia de la concepción de la madre tierra dentro de la construcción de las identidades de los pueblos indí­genas. Así, la mayoría de documentales que tratan el tema tanto de las identidades como de la lucha contra la explotación natural contienen en sus representaciones la relación del indígena con la madre tierra.

En este sentido, se puede decir que en la mayoría de documenta­les existe una naturalización de los valores de protección y defensa del medio ambiente mirando a los indígenas como “ecologistas natos” (Rival, 1994) en las representaciones de “lo indígena”. Por ejemplo, en documentales como: Los guerreros kichwas y el petróleo, Soy Defensor de la selva, Entre gallos y media noche, Nuestras Vidas no están en venta y Los kichwas de Pastaza luchando por su cultura, se representa al indígena como el encargado de la defensa de la naturaleza frente a las amenazas de occidente. Del mismo modo, en el documental Después de la neblina (2008, Anne Slick) que trata la lucha de la comunidad de Intag en con­tra de la minería, se representa a la comunidad a través de la voz de un niño que representa el futuro de la conservación del medio ambiente y los valores de dicha comunidad. En esta medida, este documental se asemeja a Pedro, un muchacho indígena (1965, Rolf Blomberg), en el cual a través de la historia contada por Pedro se representa la conexión del indio con la tierra y la naturaleza, siendo el niño quien representa también los valores de la comunidad.

Una vez expuestas las similitudes y/o diferencias encontradas entre las formas hegemónicas y las representaciones actuales de la mirada de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano, se debe abordar el tema del lenguaje audiovisual. En este sentido, se puede decir que existen cambios en la forma de contar las historias, en la estructura narrativa de los documentales, pues, en la mayoría de documentales del siglo XX predominan la modalidad de representación expositiva, es decir aquella donde se expone una argumentación acerca del mundo histórico a través de la voz en off y, la modalidad de observación o cine directo caracterizada por la no intervención del realizador (Nichols, 1997). En cambio en los documentales de inicios del siglo XXI aparece la modalidad interactiva, donde, como lo señala Nichols, se muestra el encuentro entre el realizador y el otro, los temas son tratados desde una visión personal, el realizador se muestra ante la cámara y no se utiliza voz en off o está narrada en primera persona. Este es el caso de docu­mentales como: Memoria de Quito, Tu sangre, Entre Gallos y Media Noche y Tóxico Texaco Tóxico. Esto demuestra que actualmente existe una preocupación por develar el lugar de enunciación de los realizado­res, cuestionándose también el sentido de objetividad que se pretendía en los documentales del siglo XX.

Sin embargo, la mayoría de documentales mantiene la modali­dad de representación expositiva, es decir, la argumentación se constru­ye con voces oficiales, expertos, testimonios y resolución del conflicto, es el caso de documentales como: Los guerreros kichwas y el petróleo, Los kichwas de Pastaza luchando por su cultura, Plurinacionalidad: la pro­puesta de la CONAIE para Montecristi, Taromenani: el exterminio de los pueblos ocultos y Pueblos ocultos en peligro. En todos estos documentales predomina la argumentación a través de la voz en off que funciona como la voz autorizada, de este modo, la imagen se supedita al texto, es decir, no existe un complemento entre uno y otra, sino que se prepon­dera el texto en la estructura narrativa. Por ejemplo, la estructura narrativa de Los guerreros kichwas y el petróleo se asemeja al documental El Valle de los Tejedores (1960, Jack Alexander), en el cual a través de la descripción de la vida de Juancho Muenala se cuenta la historia de la comunidad de Otavalo. Es el mismo caso de Los guerreros kichwas y el petróleo, donde la historia sobre la lucha del pueblo de Sarayacu gira alrededor del personaje principal que es Eriberto Gualinga.

En general, en la forma del lenguaje audiovisual del documental de inicios de este siglo, se puede reconocer una proximidad entre el rea­lizador y el “otro” en la utilización de planos medios y primeros planos intentándose, de este modo, un acercamiento a la individualidad de los personajes. Por otro lado, son muy recurrentes las imágenes de natura­leza, montañas, selva, animales, etc. en planos abiertos, dándose evi­dente importancia al significado de la naturaleza en la representación de “lo indígena”. Asimismo, se utiliza música creada por los propios grupos representados, y como recurso gráfico es muy frecuente la utili­zación de mapas, de hecho, varios documentales inician con la ilustra­ción de un mapa del Ecuador en el que se identifica exactamente el lugar geográfico donde se ubica el tema del documental.

Conclusiones

En definitiva, entendiendo la construcción de la mirada de “lo indígena” dentro de una configuración histórico-social donde adquie­ren relevancia la presencia del movimiento indígena que como actor político acarreó transformaciones en las prácticas de representación de “lo indígena” y los efectos sociales, políticos y culturales de la introduc­ción del formato digital en el campo del cine nacional; las formas de representación de “lo indígena” del siglo XX se han visto subvertidas especialmente en lo que tiene que ver con el aparecimiento de nuevos temas como la representación de identidades de los pueblos indígenas y en este contexto la preservación y revaloración de prácticas y conoci­mientos ancestrales, poniéndose un resaltado interés en las diferencias culturales y formas de vida de estos pueblos frente a occidente. Otro de los temas que aparece y obtiene gran importancia en el contexto del siglo XXI es el del medio ambiente, sobresaliendo en el conflicto entre las comunidades indígenas, el Estado y las trasnacionales a causa de la explotación de recursos naturales a la par de la notabilidad que alcan­zan en el contexto político las demandas y denuncias por parte de movimientos ambientalistas y ecologistas a nivel mundial.

En contraste, se puede decir que han cambiado los temas y la forma de abordarlos, sin embargo, la mirada de “lo indígena” no ha cambiado sustancialmente, pues, la mayoría de representaciones parte del estereotipo del “buen salvaje” ya que se representa al indígena como indefenso, ingenuo, pobre, sin agencia política. Así por ejemplo, en documentales como: Entre gallos y media noche y Los kichwas de Pastaza luchando por su cultura, la agencia política está en manos del realizador quien usa el documental como activismo político pero es difícil encon­trar representaciones donde se mire la propia agencia del indígena. Sin embargo, los documentales producidos por realizadores indígenas como: Soy Defensor de la selva, Nuestras vidas no están en venta y Sacha Runa Yachay se pueden entender como parte del agenciamiento políti­co de estos pueblos indígenas dentro de la problemática de la reivindi­cación de derechos e identidades.

Por otro lado, en las representaciones del “buen salvaje” sobre­sale la naturalización del indígena como defensor de la naturaleza, basada en una visión esencialista de la cultura y de la identidad de los pueblos indígenas. De la misma forma, los temas con que se asocia “lo indígena” son los mismos temas del siglo pasado: tradiciones, prácti­cas culturales, medicina natural, rituales, naturaleza, medio ambiente, pero ahora dentro de los discursos de la lucha por los derechos y la preservación de la cultura, el territorio y el medio ambiente. Sin embargo, al igual que el siglo pasado, se siguen invisibilizando temas de género, sexualidad, racismo o conflictos políticos dentro de los pro­pios pueblos.

Asimismo, la permanencia de la “imagen ventrílocua” que des­cribe Guerrero la cual contiene la representación del “indio-imagen que hay que liberar” se devela a través de la estructura de la mayoría de documentales, donde casi siempre se recurre a expertos que interpretan y analizan la condición del indio y, de este modo, la voz del indio se vacía de su peso político. Finalmente, se puede decir que las represen­taciones de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano de los años 2000 tratan de reivindicar el mundo indígena mediante la repre­sentación del significado de occidente desde una posición dicotómica de lo bueno y lo malo, donde el mundo indígena se mira como armó­nico hasta la llegada de la influencia de occidente. Las representaciones de “lo indígena” en el cine documental se construyen a través de la ima­gen del indígena como “buen salvaje” e instituyen un sentimiento hacia estos pueblos como algo que hay que preservar y salvar a través de la idealización de las culturas indígenas como puras y, la naturalización de los valores de protección y conservación del medio ambiente.

Capítulo II

El sujeto indígena

y el mundo que lo rodea

en el cine documental ecuatoriano

El presente capítulo tiene objetivo estudiar la relación entre etni- cidad e identidad en las representaciones de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano en el período comprendido entre los años 2000 - 2008, a partir de la construcción histórico-social de la mirada de “lo indígena” desarrollada en el capítulo anterior. De este modo, este capítulo se focalizará en la forma cómo se construyen las representacio­nes del sujeto indígena y el mundo que lo rodea a partir del reconoci­miento de los valores, atributos, prácticas y características que se le adjudica, tomándose en cuenta, además, como componentes de la etni- cidad: la religión, creencias de un pasado común, raza, espacio físico o simbólico y territorio.

Cabe señalar que la relación etnicidad e identidad, en el marco de la presente investigación, cobra relevante valor debido a que la mayoría de documentales sobre temática indígena tiende a desarrollar nociones de etnicidad y de identidad dentro de sus representaciones. Así lo demuestra el predominio de temáticas como: cultura, medio ambiente y política tratadas en los documentales, las mismas que son abordadas en su mayoría a partir de una perspectiva que pone énfasis en la reivin­dicación de las identidades específicas y la diferencia cultural de los pueblos indígenas, pues estos aspectos son parte de la construcción de la mirada de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano.

Este capítulo pretende explorar en las nociones de etnicidad en las representaciones de “lo indígena” entendiéndose ésta como la cons­trucción social y política de una diferencia cultural y, por otro lado, se explorará en las nociones de identidad entendida como la dimensión subjetiva que hace referencia a la pertenencia a un determinado grupo étnico (Gutiérrez, 2008), plasmadas en la forma de mirar “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano. En este sentido, la relación etnici- dad e identidad que se constituye en la representación de “lo indígena” en los documentales se construye a través de dos componentes funda­mentales: el sujeto indígena y el mundo que lo rodea. De este modo, las nociones de identidad se constituyen en la construcción del sujeto indí­gena y los valores y características que se le atribuyen. Y por otro lado, las nociones de etnicidad se constituyen en la construcción del mundo que lo rodea, es decir, en los temas y prácticas con los que se vincula “lo indígena”.

El capítulo se compone del análisis de 3 documentales uno por cada una de las temáticas más recurrentes del cine documental del perí­odo 2000-2008. Así: Cultura: Pueblos ocultos en peligro: una historia de muertes en la amazonía ecuatoriana, 2004, Ana Echandi y Aritz Parra. Medio ambiente: Los guerreros kichwas y el petróleo, 2004, Holdger Riedel y Siegmund Thies. Y política: Plurinacionalidad: La propuesta de la CONAIE para Montecristi, 2008 producido por la CONAIE. A conti­nuación, en el cuadro No. 3 se detalla el corpus de 34 documentales que conforma esta investigación dividido por categorías: medio ambiente, cultura, política y medicina natural.

Como se observa en el cuadro, más del 50% de documentales producidos entre los años 2000-2008 se ubican dentro de la categoría de cultura y, dentro de ésta predomina el tema de las tradiciones, donde se incluyen fiestas, rituales y prácticas. Además, aunque en menor can­tidad existen también documentales sobre temáticas de historia y edu­cación. Asimismo, la temática de medicina natural, aunque en el cua­dro se presenta separada, representa una cantidad considerable de documentales que podría incluirse dentro de la categoría cultura debi­do a que se refiere también a prácticas sociales. Por otro lado, el tema de la occidentalización atraviesa la mayoría de documentales ya sean sobre tradiciones como medicina o prácticas, dándosele, así, relevancia al momento de tratar las temáticas vinculadas a la cultura en las repre­sentaciones de “lo indígena”.

Respecto a la categoría de medio ambiente, ésta ocupa el segun­do lugar dentro de las temáticas más recurrentes desarrolladas en el cine documental ecuatoriano entre los años 2000-2008, representando

Cuadro No. 3 Documentales según temática 2000-2008

|  |  |
| --- | --- |
| Medio Ambiente | Imbakucha Kawsaimanta- por la vida del Lago de ImbaburaToxico Texaco ToxicoEl Maiz Nuestro de cada diaEntre gallos y media nocheSoy defensor de la selvaSacha Runa YachayLos guerreros Kichwa y el petróleoNuestras vidas no están en ventaDespués de la neblina |
| Cultura | Fiesta páramo y otros pueblos La toma de la plazaMemoria sobre sabiduría ancestral de los YachagsPueblos ocultos en peligroBaltazar Ushka, el tiempo congeladoEmigrantes cayambeños "La otra cara de la moneda"Hieleros del Cayambe, prueba de fortaleza en los AndesGuarango GuachaláNiña saraguroHuaorani cultura de gente amableLa vida de Dolores CacuangoKaipimi Kanchi Nukanchimi KanchiEscuela Bilingüe KindiLa soledad de la memoriaTaromenani, el exterminio de los pueblos ocultosLos Kichwas de Pastaza luchando por su culturaMemoria de QuitoLa tierra de arriba |
| Política | Economía políticaPlurinacionalidad: La propuesta de la Conaie para MontecristiTu sangreTLC |
| Medicina | Taytas Yachag "curadores tradicionales" Mujeres y hombres de sabiduría Antiguos sueños de las mujeres Kichwas |

el 27% del total de producciones de temática indígena. Dentro de esta categoría predomina el tema de la lucha contra la explotación de recur­sos naturales como: minería, madera y petróleo. Sin embargo, resalta el tema de la lucha contra la explotación petrolera en la región amazónica ya que, prácticamente, la mitad de los documentales que componen esta categoría tratan sobre la explotación petrolera con un énfasis en la demanda contra la contaminación y la lucha por la conservación de la selva.

Por último, en cuanto a la categoría de política, ésta ocupa el ter­cer lugar de las temáticas tratadas en el cine documental ecuatoriano entre los años 2000-2008, representando solamente el 11% del total de producciones de temática indígena en el país. Así, tres de los cuatro documentales que componen esta categoría son producciones de la CONAIE, los mismos que tratan temas como su posición frente al TLC y su propuesta para la Asamblea Constituyente del 2008. En este senti­do, estos documentales pueden considerarse como parte de la lucha del movimiento indígena ecuatoriano.

**Cultura** “Lo indígena” como valor intangible

La categoría de cultura ocupa el primer lugar de las temáticas más recurrentes desarrolladas en el cine documental ecuatoriano entre los años 2000-2008. Dentro de esta categoría predomina el tema de las tradiciones de los pueblos indígenas en el que sobresalen: fiestas, ritua­les, prácticas de la forma de vida y medicina natural y, donde además, el tema de la influencia de la cultura occidental sobre los pueblos indí­genas está presente en la mayoría de documentales. En este sentido, el documental Pueblos ocultos en peligro que se analizará a continuación resulta representativo del conjunto de documentales que conforman esta categoría ya que trata el tema de la occidentalización de la cultura indígena mediante el tratamiento de subtemas como: territorio, comunidad, Estado-nación, costumbres, tradiciones y naturaleza, los cuales están presentes en la mayoría de documentales sobre la temática cultural. Las representaciones de “lo indígena” en la categoría de cul­tura se analizarán a través de los principales descriptores de etnicidad que aparecen en dicho documental, así como del tratamiento de los personajes.

El documental Pueblos ocultos en peligro fue realizado en el año 2004, tiene una duración de 55 minutos y está dirigido por Ana Echandi y Aritz Parra y producido por CICAME (España - Ecuador). El documental trata sobre la occidentalización de la cultura huaorani a partir de un hecho ocurrido en el año 2003 cuando un grupo de gue­rreros huaorani atacó y mató a 13 miembros del grupo “no contacta­do” taromenani. Las razones del ataque podrían tener que ver con la venganza de muertes pasadas debido al enfrentamiento bélico entre estos dos grupos, así como también con la tala ilegal de árboles en terri­torio taromenani y, los intereses económicos que ésta representa para algunos indígenas huaorani. Así, la indagación sobre la matanza permi­te observar el resultado de la occidentalización y la colonización del pueblo huaorani por causa de la explotación petrolera en su territorio y, por otro lado, el peligro de extinción que corren grupos “no contac­tados” como los taromenani y tagaeri debido a que el mundo de occi­dente no tiene la capacidad de coexistir con su sistema de vida.

El documental gira alrededor del tema del proceso de introduc­ción de la cultura hegemónica occidental en los pueblos indígenas de la amazonía, el mismo que se mira a partir de la investigación sobre la matanza al grupo taromenani. En este sentido, las razones de la matan­za, es decir, la investigación sobre el por qué y el cómo ocurrieron los hechos permite, de acuerdo a la estructura del documental, escudriñar en el proceso de occidentalización sufrido por la comunidad huaorani, puesto que en el hecho de la matanza se condensa el conflicto cultural en el que vive el pueblo huaroni debido a la colonización producto a su vez de la explotación petrolera en su territorio.

Por otra parte, la estructura narrativa del documental Pueblos ocultos en peligro está compuesta por un conflicto que es la occidenta­lización de la cultura del pueblo huaorani, un desarrollo que se refiere a la indagación sobre el por qué y cómo ocurrió la matanza al grupo “no contactado” taromenani por parte de miembros del pueblo huao- rani en el año 2003 y; un final que muestra el resultado de la occiden­talización y el posible futuro al que están destinados los pueblos “no contactados”. Los personajes principales son representados por Dabo y Babe a quienes se les define como guerreros huaorani occidentalizados y autores de la matanza y, por consiguiente como el producto de un choque cultural, es decir, son a la vez víctimas y victimarios.

En cuanto al lenguaje audiovisual, se compone de imágenes de la vida cotidiana de los huaorani donde se los muestra dentro de una dinámica occidental, por ejemplo, negociando con personas de las madereras y petroleras y, recibiendo regalos de estas. Cabe anotar que en este tipo de tomas, compuestas principalmente por planos generales y medios, la cámara siempre se ubica lejana a la acción y se acerca brus­camente a través de un zoom. Esta lejanía de la cámara produce la per­cepción de que está ocurriendo algo prohibido y que por tal razón la cámara se mantiene oculta de los indígenas registrados.

Sin embargo, la mayor parte del documental está compuesto por entrevistas a indígenas a manera de testimonio sobre la matanza y expertos que reconstruyen los hechos y hablan sobre lo que sucede con los indígenas hoy en día. Son muy recurrentes las imágenes de archivo tanto de huaoranis al inicio de la colonización como de un video de la investigación fiscal en el lugar de la matanza. Por último, la narración del documental está marcada por la voz en off en tercera persona, la cual argumenta y explica todo lo que sucede, es decir, el texto supedita a la imagen puesto que la voz en off es quien guía y cuenta la historia. Además, se utilizan frecuentemente voces oficiales para explicar sobre la situación de los huaorani, de este modo, se recurre a expertos: antro­pólogos, misioneros y ambientalistas, quienes analizan e interpretan los hechos. La modalidad de representación de este documental es exposi­tiva, ya que la argumentación acerca del mundo histórico se la hace mediante de la voz en off y, en este caso también mediante las voces autorizadas (Nichols, 1997).

El sujeto indígena

En el documental Pueblos ocultos en peligro la representación del sujeto indígena se construye a partir de una historia marcada por un antes y un después de la colonización. En este sentido, el sujeto indíge­na se representa a través de lo que ha dejado de ser y lo que se ha con­vertido hoy en día, es decir, un sujeto colonizado y occidentalizado.

En el documental la vestimenta y la lengua, el abandono de las prácticas de caza, pesca y recolección son signos del blanqueamiento o incorporación del mundo occidental en el pueblo huaorani. Por ejem­plo, estos signos se presentan en imágenes en las que se compara a un grupo de huaorani de la actualidad (vestidos a la manera occidental y hablando español) con imágenes de huaorani a inicios de la coloniza­ción filmadas por el fotógrafo Karl Gartelman en los años setenta, quien además es uno de lo expertos entrevistados en el documental acerca de la vida de los huaorani antes de la colonización.

Por otro lado, el documental despliega a través de una perspecti­va histórica el proceso de contacto entre el pueblo huaorani y el mundo occidental y la posterior colonización, donde se representa al indígena como un sujeto participante de la historia y como víctima de dicho proceso de colonización. Por ejemplo, Dabo, un guerrero huaorani, cuenta sobre los ataques que los indígenas propiciaron contra los colo­nos y militares para defender su territorio: “como no podíamos hablar la única manera de recibir era matando”. Con este comentario el docu­mental ubica al indígena como un sujeto con un pasado bárbaro y como portador de prácticas violentas y salvajes, las mismas que son parte de la historia del pueblo huaorani antes de la colonización, evan- gelización y occidentalización que provocó la explotación petrolera en la amazonía.

Sin embargo, el sujeto indígena se niega a dejar por completo esas prácticas y su forma de vida “no occidental”, pues, se lo representa como un sujeto que vive entre dos mundos, el mundo de occidente y el mundo de la selva y sobretodo como un guerrero. Así por ejemplo, Dabo dice: “la vida de aquí y el mundo de afuera, las dos cosas son muy buenas. Pero tengo que darles un mensaje a mis nietos: los varones tie­nen que ser guerreros como fui yo y las mujeres, valientes”. No obstan­te, en el documental se demuestra que este sujeto que vive entre dos mundos es el resultado de la occidentalización y en esta medida, un sujeto que se ha adaptado a la sociedad de occidente a través de la reproducción de prácticas negativas ligadas a la consecución de poder económico. Por ejemplo, en una secuencia que se describe la venta ile­gal de madera por parte de los indígenas, se muestra una conversación entre un indígena y un maderero donde la cámara se encuentra oculta y se hace un brusco acercamiento hacia la cara, mientras Karl Gartelman comenta: “que contactos con la civilización tienen ellos, los que andan ahí, petroleros, madereros, comerciantes, esa no es gente que tiene cultura, esa no es gente civilizada”.

En este sentido, se representa al indígena como un sujeto corrompido, como un producto de la colonización y la hegemonía de occidente. Esta corrupción se representa a través de la destrucción y contaminación de la selva a causa de la explotación petrolera y los con­secuentes cambios culturales en el pueblo huaorani. En un testimonio sobre la matanza un indígena huaorani dice: “los huaorani nunca pele­aban con escopeta y carabina, los huaorani era con lanza lanza, esa era costumbre huaorani”. De este modo, el documental encuentra en el hecho de la matanza la forma de revelar el conflicto cultural que vive este pueblo, en cuanto se entremezclan las prácticas del indígena gue­rrero huaorani del pasado con los intereses económicos del indígena occidentalizado de la actualidad. Sin embargo, en el documental se representa al sujeto indígena como ajeno al mundo de occidente, como un sujeto que sigue perteneciendo a la selva y que ha sido expulsado de ese mundo a la fuerza y, como un sujeto que no calza dentro de la ins- titucionalidad del Estado-nación quien lo ha dejado en el abandono, sin la capacidad de intervenir en las consecuencias tanto ambientales como sociales, políticas y culturales de la explotación petrolera.

De esta forma, se representa al indígena como un sujeto que tiene valor e importancia para la sociedad occidental en tanto manten­ga y conserve algún rasgo o costumbres que lo identifique como “no occidentalizado”. Por ejemplo, se presentan entrevistas a varios indí­genas reconociendo la importancia de conservar su forma de vida tra­dicional a quienes se los representa como defensores de la selva y su cultura, es decir como “buenos indígenas”. Mientras tanto, a Babe se lo presenta como el autor intelectual de la matanza a los taromenani y se lo describe como bárbaro y corrupto en cuanto es parte de la red del negocio ilegal de madera. Así lo describe la voz el off: “En Tiwino Babe y sus hijos son los privilegiados, reciben obsequios de Petrobel. También reciben dinero de los turistas y sobretodo de vender de forma ilegal la madera de su territorio”. De este modo, Babe representa al indígena occidentalizado, aquel que ha perdido los valores de la forma de vida pasada y en esta medida representa el “otro”, pues, en el docu­mental, él ha sido corrompido, ha dejado de poseer los atributos pro­pios del indígena guerrero y justo por lo que finalmente, es alguien digno de lástima y compasión por parte de “nosotros” la sociedad occidental.

Cabe mencionar que a pesar de que en el documental está pre­sente la voz del indígena a través de varias entrevistas y testimonios, la representación del sujeto indígena se construye principalmente a partir de la voz de los expertos: antropólogos, misioneros y ambientalistas; quienes definen al indígena huaorani como un sujeto que ha perdido su identidad y su cultura a causa de la occidentalización. Así por ejem­plo, se muestran imágenes de Dabo recibiendo comida y dinero de las petroleras y utilizando armas de fuego, imágenes de la contaminación producida por los pozos de petróleo y del negocio ilegal de madera. Sin embargo, Dabo dice en una entrevista: “yo antes no entendía cuando decían que el mundo iba cambiando, para mi todo era igual. Pero ahora voy entendiendo que las cosas cambian”. Este comentario resulta inte­resante ya que para este huaorani el cambio que ha tenido su comuni­dad no es percibido necesariamente como negativo, cosa contraria a la interpretación de los expertos, los cuales definen al indígena básica­mente como víctima e ingenuo.

Así, el indígena occidentalizado representa un sujeto corrompi­do y confundido culturalmente mientras que el indígena “no contacta­do” representa el “estado puro” y en esta medida, una nueva víctima amenazada por el poder de occidente. El indígena “no contactado” representa todo lo opuesto al sujeto occidentalizado, es el “otro” aún no corrompido y contaminado por la sociedad blanco-mestiza. En este sentido, no se lo representa como sujeto sino como un “valor intangi­ble”, algo que la sociedad occidental debe proteger y salvar. En la última secuencia del documental la voz en off dice: “con nuestra indiferencia dejaremos morir a un grupo de familias que han decidido no compartir nuestra visión del mundo, un pueblo, una cultura, una forma de ser, unos conocimientos de convivencia con la naturaleza que hemos olvi­dado, en definitiva un valor intangible”.

En este sentido, en el documental la identidad es la forma de vida que el indígena perdió con la occidentalización, de modo que la noción de identidad se construye en lo que el indígena occidentalizado ha dejado de ser, es decir, se constituye en los valores y atributos per­didos de convivencia con la naturaleza asignados al indígena “no con­tactado”. Sin embargo, la perduración de la actitud de guerrero y defensor de la selva demuestra que en el indígena occidentalizado aún existe una parte del indígena salvaje y en esta medida, la identidad es aquello que le hace seguir actuando como guerrero y es también el conjunto de valores y características de la vida en la selva. Es decir, la identidad se representa a través del significado y valor que tienen los indígenas “no contactados” en el documental, pues ellos poseen aquel mundo pasado que los huaorani perdieron con la occidentalización y cuyo lugar es la selva.

El mundo que lo rodea

En el documental la diferencia cultural se construye a través de la representación del mundo indígena y de la oposición entre éste y el mundo occidental. De este modo, la diferencia cultural significa el mundo que se ha perdido el cual se describe a través de la pérdida del territorio debido a la explotación petrolera, las consecuencias de la occidentalización, las verdaderas causas de la matanza a los taromenani y el destino que les espera a los pueblos “no contactados”.

El mundo que rodea al sujeto indígena en Pueblos ocultos en peli­gro es un mundo fracturado compuesto por el enfrentamiento de dos mundos no compatibles. Sin embargo, se impone el mundo ajeno, un mundo que no le pertenece al indígena, mientras el otro es un mundo compuesto por el pasado del pueblo huaorani antes de la colonización y que de cierta forma se mantiene oculto. En este sentido, en el docu­mental los indígenas huaorani viven actualmente en un mundo que constituye una especie de limbo, donde, por un lado, se han adaptado a la cultura occidental en el contexto de la explotación petrolera y por otro lado, pueden salirse o cruzar ese mundo de acuerdo a sus intereses y necesidades.

Por ejemplo, se presenta la posibilidad del pueblo huaorani de salirse de la lógica estatal al mostrar su posición frente a los hechos de la mataza. En una entrevista al Coordinador de las Organizaciones Indígenas de la Amazonía, éste manifiesta la posición indígena: “es un hecho interno entre el pueblo huaorani con un clan tagaeri y que debe ser juzgado internamente. Porque si el Estado no estuvo en la capacidad de proteger y evitar esto no tiene porque meterse en una cuestión pos los hechos”. Esta posición se reafirma en entrevistas a varios indígenas huaorani quienes argumentan su derecho a juzgar la masacre mediante su propia ley, representándose al Estado-nación como parte del mundo occidental blanco-mestizo siendo una institución ineficiente, inútil e incapaz de garantizar y proteger la vida de las comunidades indígenas de la amazonía.

En consecuencia, el mundo que no le pertenece al indígena se describe como la inserción de nuevos valores y creencias en el mundo huaorani representada por el papel de 3 instituciones que formaron parte de la colonización: ILV, Estado y Texaco. En síntesis, el mundo ajeno al huaorani acarrea consigo el dinero, la contaminación de la selva, la corrupción y la ambición de poder económico, es decir, signi­fica la destrucción del mundo pasado por medio de la imposición del pensamiento y la cultura occidental. En cambio el mundo que les per­tenece, es decir la selva, es un mundo de guerreros y en esta medida de venganzas y muertes; un mundo donde existen la convivencia armóni­ca con la naturaleza, las tradiciones y conocimientos ancestrales. Es decir, el mundo que les pertenece es donde habitan los pueblos “no contactados”, el mismo que se mantiene oculto y se hace visible a través de su forma de ser guerrera y en su misión de proteger la selva, de defender y valorar lo que aún mantienen de su forma de vida “no occi- dentalizada”.

No obstante, en el documental el enfrentamiento de estos mun­dos de violencia, el uno a través de la imposición de valores y creencias y, el otro a través de las secuelas de las guerras tribales, producen que el indígena viva en un estado de hostilidad permanente con lo cual la vio­lencia y la matanza a los taromenani queda justificada, debido a que los indígenas occidentalizados son tanto víctimas de la confusión que pro­duce el entrecruzamiento de estos mundos y la consecuente transfor­mación de sus valores hacia la ambición por el dinero, como victima­rios, resultado de la influencia del mundo occidental en sus prácticas de guerra. Por tal razón, según las conclusiones del documental, los pue­blos “no contactados” (taromenani y tagaeri) están destinados a desa­parecer de una u otra forma ya que lo que les espera es la repetición de la historia del pueblo huaorani.

De este modo, la diferencia cultural en el documental se repre­senta a través del enfrentamiento del mundo huaorani con un mundo no compatible con la forma de vida en la selva. Así, “lo indígena” se constituye en el mundo de guerreros que les pertenece, en la selva que deben defender y en la forma de vida que deben valorar los indígenas occidentalizados, es decir, “lo indígena” se encuentra en aquel mundo que se mantiene oculto, en suma, es aquello opuesto al mundo de la explotación petrolera, de la ganancia ilegal de dinero, la corrupción y la destrucción de la naturaleza.

Relación etnicidad e identidad

Como se ha visto en el documental Pueblos ocultos las nociones de etnicidad e identidad construyen “lo indígena” a partir de la repre­sentación del sujeto indígena y el mundo que lo rodea. De este modo, la relación etnicidad e identidad se constituye de acuerdo a las siguien­tes características:

1. En el documental se instaura un conflicto producido por el encuentro entre dos mundos incompatibles: la representación de la diferencia cultural se constituye en la asignación de la selva como el lugar del indígena y en este sentido, “lo indígena” se manifiesta en la relación del indígena con la tierra ya que el mundo de la selva consiste fundamentalmente en la convivencia con la naturaleza y en la vida como guerrero, es decir, la diferencia cultural se halla en lo que queda del mundo de la selva y de los valores perdidos a causa de la occidenta- lización. Así, el rompimiento de la relación del indígena con la tierra significa la alteración del mundo indígena y en esta medida la transfor­mación del papel del indígena, puesto que con la occidentalización éste abandona el papel de guerrero, defensor y protector de la naturaleza y por lo tanto pierde la diferencia cultural fundamentada en el mundo de la selva.
2. El indígena es ante todo un guerrero a pesar de la occidentali- zación de la cultura: la representación de la identidad se encuentra en la forma “no occidental” de ver el mundo que aún mantienen los indí­genas huaorani y en la tarea que tienen éstos de conservar y valorar la forma de vida pasada. Asimismo, se esencializa al sujeto indígena, pues éste posee en sí mismo un pasado y una esencia que lo hace ser guerrero y por tanto, portador de prácticas bárbaras cuyo lugar pertenece a la selva. La esencialización se construye a partir de la adjudicación de la condición de guerrero y habitante de la selva al sujeto indígena, de este modo, aquellos indígenas que no cumplen con estas condiciones son mirados como sujetos corrompidos por la occidentalización. Por lo que, en consecuencia, la identidad es la parte que los indígenas occiden- talizados se han negado a renunciar.
3. Etnicidad e identidad es aquello que los indígenas huaorani han perdido: el mundo de la selva y la esencia de guerrero se manifies­tan en el pasado que significa el “estado puro” de los huaorani, mien­tras que el presente significa la pérdida de ese mundo y la transforma­ción de sus valores de guerrero. “Lo indígena” se constituye en la repre­sentación de los pueblos “no contactados” en cuanto ellos significan la esencia de todo aquello que occidente arrebató al pueblo huaorani al sacarlo a la fuerza de su mundo y cambiar sus valores. En este sentido, las nociones de identidad e etnicidad se constituyen en la relación con el “otro” visto como ajeno versus lo propio que representa el pasado del pueblo huaorani. Así, el “otro” representa el indígena corrompido quien ha adquirido los valores contrarios acarreados desde occidente.

Con lo expuesto, se puede considerar que la mirada acerca de “lo indígena”, generada desde la relación entre etnicidad e identidad en el documental Pueblos ocultos se construye a partir de una visión dicotó- mica y esencialista. Puesto que aunque se contextualiza históricamente el proceso de colonización, evangelización y occidentalización del pue­blo huaorani predomina una visión en la que tanto el sujeto como el mundo indígena son colocados entre el bien y el mal, es decir, siempre se miran desde una relación entre opuestos. Por otro lado, se mantiene el estereotipo de “buen salvaje” en cuanto “lo indígena” se halla en la asignación al sujeto de la condición de defensa y conservación del mundo de la selva como propia, así como el deber de permanecer fuera del mundo de occidente. Finalmente, aunque se mira a los indígenas dentro de un conflicto cultural develado en el suceso de la masacre a los taromenani, donde se exploran las razones de venganza y los intereses económicos, al final este conflicto cultural se resuelve con el rescate de la identidad desaparecida.

Así, la mirada de “lo indígena” se construye alrededor de las nociones de etnicidad e identidad como algo monolítico, como una cualidad que está en el pasado y que debe ser traída de vuelta. Esta manera de ver “lo indígena” permite advertir que el tipo de mirada correspondida con el tema de cultura en el cine documental ecuatoria­no se basa principalmente en la característica de “lo indígena” como un “valor intangible” (como los describe la voz en off) y en este sentido, la cultura de los pueblos indígenas se piensa como un valor que posee la nación y que por lo tanto, tiene el deber de salvar. La mirada esencialis- ta se devela en la importancia que los pueblos indígenas tienen para la sociedad occidental cuanto más demuestren su diferencia y al contra­rio, aquellos que se representan como el producto de la occidentaliza- ción, como el caso de los huaorani, son mirados desde la lástima y la compasión debido a su miseria.

Fotograma 1

Pueblos ocultos en peligro (2004), Ana Echandi y Aritz Parra



**Medio Ambiente:** Los guerreros natos

La categoría de medio ambiente ocupa el segundo lugar dentro de las temáticas más recurrentes desarrolladas en el cine documental ecuatoriano entre los años 2000-2008. Dentro de esta categoría predo­mina el tema de la lucha contra la explotación de recursos naturales y específicamente sobresale la lucha contra la explotación petrolera en la región amazónica. En este sentido, el documental Los guerreros kichwas y el petróleo que se analizará a continuación, resulta representativo del conjunto de documentales que conforman esta categoría ya que trata el tema de la lucha contra la incursión de petroleras en la reserva amazó­nica Sarayacu, mediante el tratamiento de subtemas como: territorio, comunidad, Estado-nación, contaminación, costumbres, tradiciones, naturaleza y occidentalización, los cuales están presentes en la mayoría de documentales sobre la temática medio ambiental.

Las representaciones de “lo indígena” en la categoría de medio ambiente se analizarán a través del tratamiento de los personajes que constituyen la representación del sujeto indígena y, de los principales descriptores de etnicidad que constituyen el mundo que lo rodea. El análisis de estos elementos permitirá observar la forma como se cons­truye la relación etnicidad e identidad en las representaciones de “lo indígena” correspondidas con el tema del medio ambiente en el cine documental ecuatoriano.

El documental Los guerreros kichwas y el petróleo fue realizado en el año 2004 tienen una duración de 52 minutos, está dirigido por Holdger Riedel y Siegmund Thies y producido por Canal Arte y Geo TV (Ecuador - Alemania). El documental trata sobre la comunidad de Sarayacu, la cual se encuentra amenazada por la decisión del Estado ecuatoriano de explotar los yacimientos de petróleo encontrados en el subsuelo que le pertenecen. Ante esto la comunidad emprende una lucha colectiva contra la explotación petrolera que significa un peligro para su forma de vida fundada en la convivencia con la Madre Tierra. El resultado es la resistencia del pueblo de Sarayacu a la contaminación de la naturaleza y al cambio de su forma de vida a través de la lucha por su derecho a la preservación de su territorio y de su cultura, represen­tándose a Sarayacu como una comunidad que resiste y se construye la base de su diferencia cultural a través de la representación de la defensa de la selva, presentando la convivencia armónica entre indígenas y naturaleza, la vigilancia armada de incursiones a su territorio y el con­texto socio-político de la comunidad.

La estructura narrativa del documental Los guerreros kichwas y el petróleo está compuesta por un conflicto que es la explotación petrolera en Sarayacu, un desarrollo en el que se muestra la forma de vida de la comunidad y un final que se condensa en la resistencia de la comuni­dad contra de la explotación petrolera. Por otro lado, los personajes principales son representados por Eriberto y Patricia a quienes se les encomienda la tarea de defender su territorio y su cultura. En cuanto al lenguaje audiovisual, sobresalen las imágenes que muestran la vida de la gente en medio de la selva, a través de tomas panorámicas, planos abiertos y movimientos en los que la cámara se aleja, se aprecia en rei­teradas ocasiones las actividades de la comunidad en medio de árboles y plantas. Por último, la narración del documental está marcada por la voz en off en tercera persona, el texto supedita a la imagen puesto que la voz en off es quien guía y cuenta la historia. La modalidad de repre­sentación de este documental es expositiva, ya que la argumentación acerca del mundo histórico se la hace mediante de la voz en off (Nichols, 1997).

El sujeto indígena

En el documental Los guerreros kichwas y el petróleo la represen­tación del sujeto indígena se construye a partir del significado de la vida en la selva y del papel que cumple en la comunidad.

El significado de la vida en la selva se representa a través de la forma de vida y la forma de ver el mundo del indígena, las cuales se demuestran en el documental en la convivencia armónica con la natu­raleza y la defensa del territorio. Estas características se encuentran en el personaje de Eriberto quien valora y vive de acuerdo a las tradiciones de la comunidad representadas en las prácticas acordes a la convivencia armónica con la naturaleza y al rechazo a la contaminación producida por la explotación petrolera. Por ejemplo, al final del documental éste dice: “nosotros cuidamos a la naturaleza, cuando nosotros cuidamos a la naturaleza parece que la naturaleza también nos cuida a nosotros”.

Al mismo tiempo, la defensa de la selva es parte de la forma de vida de la comunidad, pues, junto con la convivencia armónica con la naturaleza constituyen la relación del indígena con la tierra como fuen­te de conocimientos y supervivencia, de este modo, la defensa de la selva significa también la defensa de su vida. Por ejemplo, esta relación con la tierra se puede observar a través del personaje de Patricia quien siempre regresa a su comunidad junto con su madre. La relación del indígena con la madre y la tierra significa el retorno a los orígenes, es decir, a la madre la tierra.

En el documental el papel que cumple el indígena en su comu­nidad es de guerrero y defensor de la selva y su territorio a través de la misión de conservar su forma de vida mediante la valoración de su cul­tura, la protección de la naturaleza y la lucha por sus derechos. En este sentido, el padre y la madre de Eriberto y Patricia son representados como los transmisores de tradiciones y conocimientos y, los hijos como los encargados de la conservación de esas tradiciones y conocimientos. Además, la defensa de la selva se representa a través del trabajo al ser­vicio de la comunidad, encarnada en Eriberto y Patricia y donde se manifiesta un equilibrio entre la cultura occidental y la cultura indíge­na, pues, en el documental el uso de la tecnología en las labores en beneficio del desarrollo y progreso de la comunidad, representa la influencia de la cultura occidental aceptada de forma positiva por la comunidad.

Por otra parte, se representa al sujeto indígena como ciudadano ecuatoriano puesto que siendo parte de la comunidad de Sarayacu, éste cuestiona las acciones del Estado y reclama por los derechos de territo­rio y cultura ante las instituciones. De este modo, se coloca la lucha por los derechos dentro del marco de la institucionalidad estatal, la misma que se presenta en el documental a través del viaje de Patricia a Quito y la investigación que hace Eriberto en las instalaciones de los pozos petroleros en Sucumbíos. En este sentido, se representa al indígena como agente político en cuanto se lo muestra luchando por los dere­chos sobre su territorio y cultura frente a los intereses del Estado- nación y de las empresas petroleras, a quienes se los representa como los enemigos de la lucha de Sarayacu ya que significan los intereses eco­nómicos de la hegemonía de la sociedad blanco-mestiza. Es decir, la lucha contra la explotación petrolera en Sarayacu significa la defensa de la selva, la conservación de su cultura y por tanto de la naturaleza.

Con lo expuesto, se puede anotar que en el documental la noción de identidad se construye por medio del papel que cada uno de los inte­grantes de la familia Gualinga desempeña para la comunidad. En este sentido, se pueden identificar también roles de género asignados a los personajes, pues, se relaciona a Eriberto con la defensa física y armada de su territorio colocándolo en el papel de guerrero, mientras que a Patricia se la relaciona con el diálogo y la lucha mediante la conserva­ción de la cultura a través de la relación con la madre y la tierra.

Así, la identidad se representa como la madre tierra y en esta medida, como el origen de las tradiciones y conocimientos de la comu­nidad de Sarayacu, es decir, la identidad se concibe como un valor here­dado cuya conservación significa el futuro de la comunidad. Además, a través del papel de defensores de la selva, la identidad se concibe como algo que hay que defender, conservar y valorar, es decir, como un valor que la comunidad posee, el mismo que se representa en la lucha por el territorio. En definitiva, en el documental Los guerreros kichwas y el petróleo se representan al sujeto indígena como un guerrero, luchador y defensor de la selva. Además, como agente político que reclama el derecho a su propia forma de vida y a su territorio a través de la lucha por sus derechos como ciudadano.

El mundo que lo rodea

En el documental la representación del mundo que rodea al suje­to indígena permite identificar la construcción de la diferencia cultural, es decir, de “lo indígena”, la cual se puede observar en el tratamiento de los principales temas relacionados con la etnicidad que se desarrollan en el documental: lucha contra la explotación petrolera, contamina­ción, territorio, madre tierra y occidentalización.

En primer lugar, en el documental se representa a Sarayacu como un mundo de personas que habitan en la selva de forma armónica con la naturaleza. Este mundo se encuentra amenazado por causa de la explotación petrolera, a la cual la comunidad se opone puesto que sig­nifica un peligro y, en esta medida, un cambio para su forma de vida. Es decir, la lucha contra la explotación petrolera, se vuelve en el docu­mental, la razón de ser de la comunidad, es el vínculo que la mantiene unida y donde se puede reconocer también la acción política de la comunidad como parte del Estado-nación.

El mundo que se encuentra amenazado lo constituye la comuni­dad de Sarayacu, como un grupo aferrado a sus tradiciones, preocupa­do por el rescate de su historia y cuyos miembros trabajan dedicada- mente al servicio de la comunidad, como es el caso de Patricia y Eriberto. En este sentido, las tradiciones implican prácticas ancestrales que se mantienen en la comunidad para conservar la cultura y los conocimientos. Por ejemplo, la preservación de tradiciones como ele­mento importante de la representación de la diferencia cultural, se aprecia cuando la voz en off comenta: “las tradiciones son fuertes en Sarayacu. Las personas son recelosas cuando llegan influencias externas que modifiquen su estilo de vida”. Además, este mundo está constitui­do por un espacio físico que se encuentra en peligro y que es defendido por una comunidad que encuentra la base de su unidad en la defensa y lucha por su territorio. Así, en el documental el territorio es represen­tado como la razón de ser de la lucha de la comunidad, se lo considera como un espacio geográfico que pertenece a la comunidad y que debe ser protegido ya que es el lugar donde se encuentran las riquezas natu­rales y culturales y se halla en peligro debido a la explotación petrolera.

Igualmente, las costumbres de la comunidad constituyen el mundo de la convivencia armónica a través de las prácticas sociales que representan el manejo sustentable del que vive la comunidad de Sarayacu y que no es compatible con la explotación petrolera. Por ejemplo, en una secuencia donde Patricia Gualinga y su madre cose­chan la chacra la voz en off confirma: “este manejo sustentable no es compatible con la explotación petrolera... la gente vive en libertad y autogestión”.

En este sentido, en la representación de la diferencia cultural, la naturaleza adquiere un importante significado dentro del documental, pues, ésta representa la vida tanto humana como vegetal y animal que defiende la comunidad. La relevancia de la naturaleza se plasma en las reiteradas tomas del paisaje selvático, las mismas que sustentan la noción de la madre tierra como un valor importantísimo para la comu­nidad. De este modo, la madre tierra se representa a través de la vida armónica de la comunidad en la selva, la misma que significa el equili­brio entre seres humanos y naturaleza. Asimismo, la madre tierra se representa en la relación entre naturaleza y conocimiento indígena, por ejemplo, a través del uso de recursos naturales en el shamanismo y la medicina natural.

En definitiva, el documental argumenta que este mundo de con­vivencia armónica con la naturaleza está amenazado por los efectos que trae la explotación petrolera: la contaminación y la occidentalización de la cultura. Así, se describe a la selva amazónica como la más grande zona de biodiversidad del mundo, la cual se encuentra en peligro a causa de la contaminación petrolera, siendo ésta la razón para el recha­zo de la incursión de empresas petroleras en la comunidad de Sarayacu. De este modo, se representan los efectos negativos de la contaminación ambiental a través de la descripción del caso Texaco, los derrames de petróleo y los daños físicos y sociales causados a las comunidades que habitan la zona petrolera de la provincia de Sucumbíos. Por otro lado, la occidentalización significa la pérdida de los valores culturales de la comunidad de Sarayacu y se la representa a través del cambio en la forma de vida y la contaminación de la naturaleza en comunidades afectadas por la explotación petrolera como el caso de la huaorani y la secoya.

Finalmente, se puede decir que en el documental se representa “lo indígena” como una comunidad que mantiene sus tradiciones y valores, que vive en armonía con la naturaleza y que se resiste a dejar su forma de vida. En este sentido, la diferencia cultural se construye a tra­vés de la oposición de la comunidad a los cambios negativos que pro­duce la explotación petrolera tanto en la forma de vida como en la naturaleza. Siendo que la forma de vida se representa a través de las prácticas tradicionales que mantiene la comunidad y que involucran de uno u otro modo: plantas, ríos, animales, alimentos, etc. De este modo, la diferencia cultural se representa a través de la resistencia de la comu­nidad a cambiar su forma de vida mediante valores de unidad, solida­ridad y protección de la naturaleza.

Relación etnicidad e identidad

En el documental Los guerreros kichwas y el petróleo la represen­tación de “lo indígena” se construye en la relación etnicidad e identidad a partir de las siguientes características:

1. En el documental se re-crea un mundo en el cual el indígena convive de forma armónica con la naturaleza y que se encuentra ame­nazado por la explotación petrolera: la representación de este mundo armónico constituye la diferencia cultural de “lo indígena”, la misma que se funda en la relación con la tierra y significa la razón de ser de la lucha y resistencia de los indígenas frente a la explotación petrolera y la occidentalización de la cultura. En este sentido, a través de la relación del indígena con la tierra se intenta representar la noción de Madre Tierra vista como uno de los principales elementos que conforman el mundo indígena. El mundo indígena se representa como un mundo equilibrado, un mundo que se mantiene alejado de las prácticas nega­tivas de occidente, un mundo donde la familia y la vida en comunidad permiten desarrollar valores de solidaridad y unidad. Es decir, el mundo indígena de este documental es un mundo “no corrompido” que trata de sobrevivir a pesar de los intereses económicos y el poder ejercido por el mundo blanco-mestizo.
2. En el documental el indígena tiene la misión de proteger ese mundo armónico, equilibrado y “no corrompido” siendo un guerrero que defiende su territorio: la representación del sujeto indígena se construye a través de la naturalización de los valores de convivencia armónica y defensa de la naturaleza, de este modo, la identidad se manifiesta en la cualidad del indígena para defender y conservar la selva, es decir, la identidad significa la vida en la selva correspondida con la conservación de la naturaleza, la vida en comunidad y la valora­ción del conocimiento ancestral. Asimismo, la representación del sujeto indígena se la hace como un sujeto conservador, cerrado y poseedor de una esencia que le conduce a defender su territorio. Por lo cual, según la concepción de sujeto indígena representada en el documental, aquel que no ostente los valores de convivencia armónica y defensa de la naturaleza no podría ser parte del mundo indígena, es decir, en el docu­mental el indígena es quien posee dichos valores.
3. En el documental etnicidad e identidad es aquello que el indí­gena defiende a través de la custodia de su territorio y tradiciones: la diferencia cultural y la esencia de defensor de la naturaleza se manifies­tan en la relación con el “otro”, en este caso con occidente a quien se representa como una amenaza para el mundo indígena. Así, la relación con occidente se representa como un enfrentamiento, por un lado entre la institucionalidad del Estado-nación y la comunidad y, por otro lado, entre el mundo indígena y los efectos de la explotación petrolera. En este sentido, “lo indígena” se construye a través de una noción de iden­tidad como una esencia común de los miembros de la comunidad, pues, en el documental la identidad es algo que los indígenas defienden. De este modo, las nociones de etnicidad e identidad son consideradas como algo monolítico, estático que posee la comunidad, como un valor que se debe mantener, preservar y defender.

En consecuencia, la mirada de “lo indígena” construida en el documental Los guerreros kichwas y el petróleo se funda sobre estereo­tipos, en cuanto se representa al sujeto indígena mediante la naturali­zación de atributos y características a partir de los cuales se lo mira como bueno, justo y sensible, es decir, se lo representa a través del este­reotipo de “buen salvaje”. Asimismo, el mundo indígena parte de una mirada estereotipada de “lo indígena” como un mundo armónico y de guerreros, dejándose de lado conflictos internos de poder, de género, etc. La mirada de “lo indígena” alrededor del tema de medio de ambiente, se construye en torno a nociones de etnicidad e identidad correspondidas principalmente con la defensa de la naturaleza y el territorio como un valor atribuido a “lo indígena” junto con la con­cepción de la madre tierra como el origen de la construcción de las identidades de los pueblos indígenas. Finalmente, también se puede observar que la construcción de la mirada de “lo indígena”, en los documentales sobre temática de medio ambiente, se configura en el contexto de la lucha por los derechos reclamados por los pueblos indí­genas del Ecuador a inicios de siglo XXI, dentro de la problemática de la reivindicación de las identidades particulares de los grupos indíge­nas y del conflicto generado entre las comunidades, el Estado y las trasnacionales a causa de la explotación de recursos naturales.

Fotograma 2 Los guerreros kichwas y el petróleo (2004),

Holdger Riedel y Siegmund Thies



**Política:** Movilización social y lucha por los derechos

La categoría de política ocupa el tercer lugar de las temáticas más recurrentes desarrolladas en el cine documental ecuatoriano sobre el tema indígena entre los años 2000-2008. Esta categoría está compuesta principalmente por documentales producidos por la CONAIE donde predomina el tema de la lucha política del movimiento indígena ecua­toriano. En este sentido, el documental Propuesta para la Asamblea Constituyente en Montecristi que se analizará a continuación, resulta representativo del conjunto de documentales que conforman esta cate­goría ya que trata el tema de los derechos de los pueblos indígenas del Ecuador incluyendo subtemas como: territorio, comunidad, Estado- nación, explotación de recursos naturales, ciudadanía y organización social, los cuales están presentes en la mayoría de documentales produ­cidos por la CONAIE dentro del contexto de la lucha por los derechos. Las representaciones de “lo indígena” en la categoría de política se ana­lizarán a través del tratamiento de los personajes que constituyen la representación del sujeto indígena y, de los principales descriptores de etnicidad que constituyen el mundo que lo rodea.

El documental Propuesta para la Asamblea Constituyente en Montecristi fue realizado en el año 2008 tiene una duración de 25 minutos y está dirigido por Siegmund Thies y producido por la CONAIE. El documental trata sobre la marcha por lo derechos de los pueblos indígenas del Ecuador realizada en el año 2008 con el objetivo de demandar a la Asamblea Constituyente la inclusión de la propuesta de la CONAIE en la nueva constitución, la cual se basa principalmente en el reconocimiento de la plurinacionalidad del Estado ecuatoriano en la nueva constitución recogiendo, de este modo, la lucha por los dere­chos de los pueblos indígenas del Ecuador. Así, el documental registra el proceso de elaboración conjunto y participativo de la propuesta por parte de los representantes del movimiento indígena, la entrega oficial de la propuesta al presidente de la Asamblea y al vicepresidente de la República en medio de una gran manifestación del movimiento indí­gena en el palacio presidencial en Quito y por último, la entrega de la propuesta a los asambleístas en la sede de la Asamblea en Montecristi. El documental gira alrededor por un lado, del derecho a la ciudadanía ejercido por el movimiento indígena a través de su propuesta de pluri- nacionalidad y, por otro lado, de la organización social manifestada en el reclamo por los derechos de los miembros de los diferentes pueblos indígenas en su recorrido hacia el palacio presidencial.

Respecto a la estructura narrativa del documental está compues­ta por un conflicto que viene a ser la entrega de la propuesta de la CONAIE a la Asamblea Constituyente, un desarrollo que se refiere al recorrido de los miembros del movimiento indígena hacia el palacio presidencial y hacia Montecristi y, un final que es la llegada de los indí­genas al palacio y a Montecristi para entregar oficialmente la propuesta a los representantes de la Asamblea. Los personajes principales son el presidente de la CONAIE y los indígenas que participan en la marchan hacia el palacio presidencial reclamando por sus derechos.

El lenguaje audiovisual está compuesto principalmente por imá­genes de la marcha en Quito, los discursos de los representantes indíge­nas al hacer la entrega de su propuesta al presidente de la Asamblea y al vicepresidente de la República donde predominan los planos abiertos y medios de la multitud. Además, se incluye una entrevista al presidente de la CONAIE mientras se prepara para la marcha e imágenes de la lim­pia por parte de varios shamanes a los asambleístas en Montecristi. El documental no cuenta con voz en off y las secuencias están separadas por un texto en pantalla que indica el título de cada secuencia. La modalidad de representación de este documental es de observación ya que en la mayoría de secuencias se intenta hacer un registro de los suce­sos sin la intervención del realizador (Nichols, 1997). Sin embargo, también algunas secuencias tienen características de la modalidad inte­ractiva puesto que algunas ocasiones la cámara es parte de la marcha principalmente a través del uso del travelling y los planos secuencia, es decir, se “produce una sensación de presencia situada” (Nichols, 1997: 79) donde el realizador aparece siendo parte de marcha entre la gente y como entrevistador.

El sujeto indígena

En el documental de la CONAIE el sujeto indígena se representa a través de la acción política y la movilización social que ejercen el grupo de indígenas participantes de la marcha por los derechos. De este modo, el sujeto indígena se construye a partir de la representación de la ciudadanía, pues, el indígena reclama su participación dentro del Estado-nación como parte de la lucha por los derechos constituida en la organización social de la CONAIE.

A través de la movilización social se representa al indígena como un agente político, el cual a su vez es representado por medio de la voz del presidente de la CONAIE, Marlon Santi, quien en su discurso colo­ca al indígena como un sujeto que desde su posición de marginación del Estado republicano reclama la aceptación y el respeto a las formas de vida y territorio de los pueblos indígenas, demandando al Estado la reivindicación y derecho a las identidades particulares de estos pueblos. Asimismo, se lo representa como un sujeto con una visión distinta a occidente cuya forma de vida se fundamente en la noción de la madre tierra, la cual significa la convivencia armónica con la naturaleza, pues, dentro de sus demandas se incluye su posición contra la destrucción de la naturaleza a causa de la explotación de recursos naturales. Por ejem­plo, Marlon Santi dice en una entrevista mientras se prepara para la marcha pintándose la cara: “Pensamos que la madre tierra es un com­ponente del hombre y el hombre es un componente de la Naturaleza”.

Finalmente, se lo representa como un sujeto con una historia de lucha política, resistencia y movilización social que forma parte de la acción colectiva del movimiento indígena ecuatoriano y de los 500 años de resistencia indígena. En este documental el indígena se consti­tuye como un agente político, un ciudadano del Estado-nación y un defensor de la naturaleza. En este sentido, la identidad se representa como un derecho de los pueblos indígenas constituido principalmente en la convivencia con la naturaleza, es decir, en su derecho a vivir de acuerdo a su visión del mundo basada en la noción de la madre tierra y en el reconocimiento de su territorio.

El mundo que lo rodea

En el documental la construcción de la diferencia cultural se representa por medio de la noción de la madre tierra que es descrita en varias ocasiones, por Marlon Santi, como el fundamento de los pueblos indígenas. De este modo, la diferencia cultural se representa en una secuencia donde se presenta el ritual de limpia que un grupo de shama- nes hace a los asambleístas en Montecristi, pues, el ritual simboliza los valores, prácticas y conocimientos que los indígenas reclaman como un derecho para la nueva constitución. En esta secuencia se representa la presencia del mundo indígena en la institucionalidad del Estado en cuanto los indígenas demandan su reconocimiento dentro de éste. A lo largo del documental el Estado-nación se representa como la imposi­ción del mundo occidental que ha marginado e irrespetado los dere­chos de los pueblos indígenas del Ecuador, por lo que el Estado es a quien los indígenas reclaman y denuncian los principios de la lucha del movimiento indígena.

El mundo indígena se construye como un mundo que ha sido negado por la institucionalidad del Estado y en esta medida, se repre­senta como un mundo con una historia de lucha política. En este sen­tido, la plurinacionalidad constituye la defensa y el reclamo de acepta­ción de su mundo por parte de la sociedad blanco-mestiza, es decir, la coexistencia del mundo indígena con el mundo occidental. Por ejem­plo, Marlon dice en su presentación del ritual de limpia: “un Ecuador sin la plurinacionalidad no es Ecuador, es negar la misma historia o la propia historia de este Ecuador”. De este modo, la diferencia cultural significa la plurinacionalidad que representa a la vez un derecho de los pueblos indígenas, por lo que “lo indígena” se construye en la lucha por los derechos.

Relación etnicidad e identidad

En el documental Propuesta para la Asamblea Constituyente en Montecristi la representación de “lo indígena” se construye en la rela­ción etnicidad e identidad a partir de las siguientes características:

1. En el documental se representa un mundo indígena fundado en la historia de lucha y resistencia de los pueblos indígenas del Ecuador: la diferencia cultural se constituye en la representación de un mundo indígena que carga una historia de movilización social y lucha por los derechos. En este sentido, “lo indígena” se representa en la resis­tencia que han sostenido los pueblos indígenas del Ecuador frente a la imposición del Estado-nación que representa los intereses y la hegemo­nía del mundo occidental. La resistencia se encuentra principalmente en la defensa de la naturaleza frente a la explotación de recursos natu­rales y de la forma de vida de los pueblos indígenas frente a la occiden- talización de la cultura. De este modo, “lo indígena” se funda en la rela­ción del indígena con la tierra, en cuanto se manifiesta la noción de madre tierra como un principio y valor fundamental que forma parte del mundo indígena, así, la diferencia cultural se construye en la convi­vencia armónica con la naturaleza como la base del sentido de perte­nencia al movimiento indígena.
2. En el documental el indígena es un sujeto que lucha por sus derechos: la representación del sujeto indígena se construye a través del ejercicio de la ciudadanía y en esta medida se lo representa como agente político. La identidad se manifiesta en la cualidad del indígena para defender y luchar por sus derechos, en ser parte de la acción colectiva, de la movilización social y en esta medida, en ser parte de la historia de resistencia. Así, la identidad se representa en la resistencia y la defensa de su forma de vida dentro de la institucionalidad del Estado-nación.
3. En el documental etnicidad e identidad es un derecho y un valor heredado de los pueblos indígenas: la diferencia cultural y la identidad son un derecho que los pueblos indígenas reclaman dentro de la historia de lucha política, principios y demandas del movimiento indígena. De este modo, “lo indígena” se construye a través de las nociones de etnicidad e identidad como el sentido de pertenencia al movimiento indígena y a la historia de la resistencia, es decir, del reco­nocimiento del sujeto indígena como parte de una colectividad que comparte una forma de vida en común relacionada con la concepción de la madre tierra.

Con lo expuesto se puede considerar que la mirada acerca de “lo indígena” formada desde la relación entre etnicidad e identidad en el documental Propuesta para la Asamblea Constituyente en Montecristi se construye a partir de la acción colectiva donde la mirada se restringe al contexto de movilización social y a las consignas que se demandan por parte del movimiento indígena. En este sentido, la representación de “lo indígena” se funda en el valor atribuido al indígena como defensor de la naturaleza y de su forma de vida, mirándose “lo indígena” como un sentido de pertenencia a los preceptos del movimiento indígena y a la historia de la resistencia. La mirada de “lo indígena” constituida alre­dedor del tema de política en el cine documental ecuatoriano se basa principalmente en el discurso del movimiento indígena y en este senti­do, en las demandas de los pueblos indígenas articuladas en la relación con la madre tierra y legitimadas por dicho movimiento.

Fotograma 3 Propuesta para la Asamblea Constituyente (2008), Siegmund Thies



Conclusiones: Relación etnicidad e identidad en las representaciones de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano

Como se ha visto la relación entre las nociones de etnicidad e identidad en el cine documental ecuatoriano constituye la representa­ción de “lo indígena”, la misma que se construyen a través del sujeto indígena y el mundo que lo rodea. En este sentido, “lo indígena” se representa mediante el valor atribuido a una diferencia cultural funda­da en la noción de la madre tierra cuya mirada se compone principal­mente por el estereotipo de “buen salvaje”, en cuanto se representa al sujeto indígena mediante la naturalización de atributos y características a partir de los cuales se lo mira como bueno, justo, guerrero y protector de la naturaleza. De la misma forma, el mundo indígena parte de una mirada estereotipada como un mundo armónico y equilibrado, deján­dose de mirar, por ejemplo, conflictos internos de poder, de género o de racismo. Estas representaciones de “lo indígena” develan un tipo de mirada esencialista puesto que se adjudican valores y condiciones inmutables tanto en el sujeto como en el mundo indígena. Esta inmu­tabilidad de “lo indígena” se manifiesta en la asignación de un lugar determinado al indígena y, en este sentido, identidad y etnicidad son consideradas como el origen o esencia del indígena cuya transforma­ción es interpretada como corrupción. Las representaciones de “buen salvaje” forman parten de una mirada tendiente a naturalizar y esencia- lizar la relación del indígena con la tierra.

En este sentido, se observa que existe una continuidad en la característica de institución de lo telúrico, encontrada en las represen­taciones indigenistas de la cultura visual del siglo XX y, las representa­ciones de los años 2000, puesto que al igual que el indigenismo tendía a construir primordialmente representaciones basadas en la relación del indígena con la tierra, las actuales contienen esta relación a la cual se añade el sentido de defensa de la naturaleza, considerándose al indí­gena como “ecologista nato”, en la medida que se naturaliza su papel y cualidad de protector de la naturaleza especialmente, en el contexto de la lucha contra la explotación de recursos naturales. La institución de lo telúrico refiere a un origen y pureza en la forma de vida del indígena que lo hace portador de una esencia identitaria fundada en la madre tierra.

En definitiva, la representación de “lo indígena” en el cine docu­mental revela el establecimiento, dentro de la cultura visual ecuatoria­na, de una mirada que opera en función del pasado, puesto que las representaciones tanto del sujeto como del mundo indígena son cons­truidas a partir de la interpretación, desde una posición dicotómica, de un pasado y un presente indígena. En la definición del pasado se devela la permanencia de una mirada indigenista, puesto que al significar el “estado puro” y la esencia de la identidad, el sujeto indígena es nueva­mente representado como “otro”, pues, confrontándosele consigo mismo, el “otro” en las representaciones actuales es el indígena occi- dentalizado, en tanto significa la pérdida de valores y prácticas que corresponden al mundo armónico de la mirada indigenista.

Capítulo III Políticas de la representación en la mirada de “lo indígena” en el Cine documental ecuatoriano

El presente capítulo tiene como objetivo caracterizar las políticas de la representación presentes en el cine documental ecuatoriano sobre temática indígena en el período comprendido desde el año 2000 al 2008. En este capítulo se estudiarán las concepciones del mundo que están presentes detrás del sujeto de la enunciación y qué valores se le asigna al sujeto del enunciado a través del análisis de los agentes y pro­yectos políticos que circulan en dichas representaciones; puesto que, como lo señala Sel, los procesos de representación “pueden reflejar intereses políticos y son parte integral de un sistema particular de conocimiento, afectando lo que se sabe y el modo en que es interpreta­do y entendido por otros” (Sel, 2004: 488).

Para analizar las políticas de la representación es necesario situar a las representaciones del cine documental como parte de los procesos sociales y políticos, es decir, dentro de un contexto donde, como se señaló en el capítulo II, en el campo del cine documental ecuatoriano se destaca la presencia del movimiento indígena y la introducción de la tecnología del video digital. La mirada que se construye alrededor de “lo indígena” en el documental ecuatoriano evidencia ese “sistema par­ticular de conocimiento” al que se refiere Sel, en cuanto lo que se comunica como el modo en que se comunica manifiestan una mirada construida social y políticamente. En consecuencia, se examinará que tipo de conocimiento devela la mirada de “lo indígena” a través del análisis de la representación del sujeto indígena, la forma como se interpreta el mundo histórico y el tipo de voz que tiene el indígena den­tro de las representaciones.

La caracterización de las políticas de la representación se enmar­ca dentro de una “epistemología del ver”, en cuanto se refiere a la iden­tificación de los fundamentos y métodos de la representación de “lo indígena” en el cine documental. Los fundamentos se refieren a la cons­trucción de la mirada acerca de “lo indígena”, es decir, cómo se define al sujeto indígena, cómo se lo caracteriza, qué valores, atributos y pro­yectos políticos subyacen en dichas representaciones. Y los métodos se refieren a la forma como se construye la representación, es decir, la forma como se interpreta el mundo histórico donde intervienen: la modalidad de representación y el lenguaje audiovisual así como la forma en que se construye el problema, de qué tipo de presupuestos parte y, qué intenciones de verdad y objetividad se plantean en el docu­mental. En este sentido, la “epistemología del ver” permite indagar en la posición política del lugar de enunciación la cual devela el acopla­miento o el cuestionamiento de un orden social determinado relacio­nado con las nociones de verdad y la intención de capturar la realidad objetiva que se manifiestan en las representaciones.

El presente capítulo se compone del análisis de tres documenta­les que plantean tres posiciones o formas distintas de mirar “lo indíge­na”: Sacha Runa Yachay de Eriberto Gualinga, Taromenani: El extermi­nio de los pueblos ocultos de Carlos A. Vera y Tu Sangre de Julián Larrea. El primero plantea una visión construida desde un realizador indígena quien es, además, miembro de la comunidad retratada. El segundo plantea una visión que cabe dentro de lo que se denominó al inicio de esta investigación como una visión hegemónica blanco-mestiza y el ter­cero, traza una mirada distinta o alternativa a las anteriores, en tanto intenta cuestionar la forma que ha sido mirado el indígena tradicional­mente.

La “mirada indígena”

El documental Sacha Runa Yachay que se analizará a continua­ción se ubica dentro de la categoría de medio ambiente y se organiza a partir del tratamiento de subtemas como: territorio, comunidad, Estado-nación, contaminación, costumbres, tradiciones y madre tierra. Cabe anotar también que este documental está producido por un rea­lizador indígena, tomándose en cuenta que las producciones de este tipo son minoría en el corpus de documentales investigados y eran prácticamente inexistentes en el documental ecuatoriano del siglo XX. Este tipo de producciones audiovisuales aparecen en su mayoría en la esfera pública nacional -con la excepción del indígena Alberto Muenala quien tiene producciones anteriores-, dentro del contexto del posicio- namiento político del movimiento indígena quien hace uso de las tec­nologías digitales, principalmente, como estrategia de comunicación para sus demandas por derechos y reivindicaciones. En este sentido, las representaciones de “lo indígena” construidas desde una “mirada indí­gena” o auto-representaciones en el campo del cine documental perte­necen, de algún modo, exclusivamente al período de esta investigación.

El documental Sacha Runa Yachay fue realizado en el año 2006, tiene una duración de 18 minutos y está dirigido por Eriberto Gualinga y producido por Selva Sarayacu Comunicaciones (Ecuador). El docu­mental cuenta la vivencia de un niño que aprende la historia y los valo­res de su pueblo, a través del ejemplo de los ancianos y las historias narradas por los hombres de la comunidad. Así, este niño entiende la importancia de la preservación de conocimiento indígena para el “buen vivir” valorando y recordando el significado de la tierra, de la selva y de la naturaleza para los indígenas de Sarayacu. Del mismo modo, el niño escucha sobre la historia del levantamiento indígena ocurrido en 1992 y el valor y coraje que demostraron los indígenas que participaron en la marcha hacia Quito para reclamar sus derechos. A través de la historia oral el niño conoce sobre los principios de la con­vivencia armónica de los indígenas con la selva, la importancia de la sabiduría indígena fundada en la madre tierra y el valor de los ancianos de la comunidad como portadores de ese conocimiento. Finalmente, el niño recibe una advertencia sobre los peligros de destrucción de la selva que traen las petroleras y la amenaza que representa la explotación petrolera para su comunidad y los valores del “buen vivir” que le han transmitido sus abuelos.

La estructura narrativa del documental se compone de un con­flicto que es la preservación del conocimiento indígena y la historia de lucha de la comunidad de Saraycu, un desarrollo que contiene el relato de un hombre sobre la historia de Sarayacu y la transmisión del cono­cimiento indígena al niño por parte de los ancianos y, un final que se construye a manera de mensaje para el niño sobre la importancia de la convivencia armónica con la naturaleza y la lucha contra la explotación petrolera. Los personajes principales son los hombres que cuentan la historia y el niño a quien se le encomienda la tarea de no olvidar, pre­servar y defender los valores y la historia de su comunidad. El lenguaje audiovisual se compone principalmente de secuencias en las que se muestra los encuentros del niño con sus abuelos en el bosque y las charlas con los hombres que le cuentan la historia de Sarayacu. Estas secuencias se construyen con primeros planos del niño escuchando las historias, intercaladas con tomas de la naturaleza con planos abiertos donde se resalta la extensión de la selva, los ríos, los árboles, animales y plantas.

Finalmente, el documental está narrado en kichwa con traduc­ción al español, no cuenta con voz en off y se intenta representar la tra­dición oral de los pueblos indígenas a través de las voces de los hombres que trasmiten al niño las enseñanzas de su pueblo. De este modo, varias escenas se construyen como ficción en cuanto se intenta representar la subjetividad del niño utilizando movimientos, acciones y cortes para representar sus emociones del niño, así, a lo largo del documental la cámara intenta colocarse desde el punto de vista del niño. En este sen­tido, aunque en la mayoría del documental se intenta hacer un registro de los sucesos sin la intervención del realizador, no se lo puede ubicar dentro de una sola modalidad de representación, pues, el uso del mon­taje a manera de ficción hace que el límite entre documental y ficción, sea difuso.

El sujeto indígena

El sujeto indígena se constituye a partir de la historia de lucha por los derechos de la comunidad representándolo como un guerrero que defiende su territorio. Por ejemplo, uno de los hombres cuenta al niño acerca del inicio del movimiento indígena y la marcha hacia Quito para reclamar los títulos de propiedad de la tierra que emprendieron los indígenas de Sarayacu en 1992: “es el territorio que nuestros ances­tros nos dejaron como legado, y es eso lo que debemos defender”. De este modo, a través de la historia del levantamiento indígena y las demandas que los indígenas exigieron, se enseña al niño sobre los valo­res de dignidad, coraje y lucha por los derechos que poseen los hombres y mujeres de Sarayacu, dejando a los jóvenes indígenas la misión de defender los logros de la lucha de sus antepasados.

Asimismo, el papel de guerrero se fundamenta en el conocimien­to indígena que deviene de la convivencia armónica del indígena con la naturaleza siendo esta uno de los valores que los ancianos de la comu­nidad trasmiten al niño. Otro de los fundamentos que constituyen al sujeto indígena es la noción de madre tierra que se representa como la base del conocimiento indígena, el mismo que se trasmite al niño a tra­vés de la historia oral contada por sus abuelos. Por ejemplo, uno de los hombres dice al niño al hablar del significado de la madre tierra: “el indígena es la misma tierra”. De este modo, se representa al niño como el receptor y el encargado de preservar esos conocimientos mediante su papel de defensor de la selva. El hombre recuerda al niño: “ustedes jóvenes no deben olvidar, conversarán y enseñarán a sus hijos que estas plantas y árboles tienen vida”. Como se observa, en esta sentencia se concentra la representación del sujeto indígena que se construye en el documental, en tanto es un sujeto que tiene la misión de conservar y trasmitir los valores de convivencia armónica con la naturaleza funda­dos en la noción de la madre tierra.

En este sentido, se puede decir que los valores de convivencia armónica con la naturaleza, de guerrero y defensor de la selva constitu­yen la representación del sujeto indígena y en esta medida, la identidad se representa a través de las nociones de madre tierra y el “buen vivir” como el fundamento tanto del conocimiento como de la forma de vida y de la lucha del pueblo de Sarayacu. Asimismo, la identidad se mani­fiesta en la historia, los valores y los conocimientos trasmitidos al niño de forma oral por los ancianos, quienes a su vez son los portadores de esa identidad puesto que poseen dichos valores y conocimientos. El sujeto indígena es el encargado de conservar la identidad heredada y trasmitida por sus abuelos.

La interpretación del mundo histórico

La construcción de la mirada de “lo indígena” en este documen­tal se fundamenta, como se ha visto, en la representación del indígena como defensor de la selva y los valores de la madre tierra y el “buen vivir” como base de la identidad. Esta representación devela, en pri­mera instancia, un tipo de mirada construida en el contexto de la lucha por la reivindicación de las identidades, la diferencia cultural y los derechos de los pueblos indígenas. En este sentido, “lo indígena” que vendría a constituir la diferencia cultural, se asume como un valor que debe ser conservado y un derecho que se conforma en la lucha por el territorio. Esta representación de “lo indígena” manifiesta un pen­samiento que considera al cambio, o más directamente a la occidenta- lización, como una amenaza y con consecuencias negativas para la comunidad debido a los efectos de la explotación petrolera en la selva. Este pensamiento promueve la resistencia de Sarayacu a la explotación petrolera y al cambio de su forma de vida argumentándose que la des­trucción de la tierra significa la destrucción del conocimiento indígena y por consiguiente, la destrucción del “buen vivir” y del propio indí­gena. En definitiva, esta mirada se construye como parte del rescate de los valores y de la memoria de la comunidad, donde a manera de men­saje se encarga a las futuras generaciones preservar el conocimiento indígena.

Por otro lado, el documental tiene como fin resguardar la histo­ria y los valores del “buen vivir” de la comunidad registrando la histo­ria oral del pueblo de Sarayacu. De este modo, se considera el video como un instrumento de la memoria, por lo que intenta capturar la historia oral a través de las narraciones de los hombres de la comuni­dad con el objetivo de trasmitirlas a las futuras generaciones. Asimismo, la modalidad de representación de observación permite entender la intención de objetividad del realizador de registrar la tradi­ción oral de los pueblos indígenas a través de sus propios actores y desde su propio punto de vista. Sin embargo, no se puede hablar de una “no intervención” total del realizador ya que la representación de los hechos reales se mezcla con la ficción cuando se intenta también repre­sentar las emociones del niño protagonista de la historia y la cámara pretende ubicarse desde su punto de vista y no del realizador.

De este modo, el documental pretende comunicar “lo indígena” por medio de la vivencia del niño quien aprende el significado de la madre tierra y los principios del “buen vivir”, es decir, la forma de ver el mundo de la cultura indígena. Por otro lado, se observa que estas representaciones también revelan enunciados de verdad en la adjudica­ción de un papel esencial del indígena como defensor de la selva, incor­porándose en él determinados valores. Además, la posición política se manifiesta en la oposición a la explotación petrolera que define a Sarayacu como una comunidad que se encuentra en permanente lucha y resistencia contra la pérdida de sus valores, conocimientos y forma de vida. Finalmente, la interpretación del mundo histórico se la hace a partir de la auto-representación y, de esta manera el documental con­tiene la misión de registro y memoria de la tradición e historia del pue­blo de Sarayacu donde el indígena se ve a si mismo como portador de aquellos valores que lo hacen defensor de la selva.

Fotograma 4 Sacha Runa Yachay (2006), Eriberto Gualinga



La visión hegemónica blanco-mestiza

El documental Taromenani: El exterminio de los pueblos ocultos se ubica dentro de la categoría de cultura y se organiza a partir del trata­miento de subtemas como: occidentalización, colonización, territorio, Estado-nación, costumbres y explotación petrolera. Cabe anotar que este documental fue trasmitido por televisión nacional abierta y es el único documental dentro del corpus de esta investigación que ha teni­do este tipo de difusión masiva. Esta difusión adquiere relevancia pues­to que en el país el cine documental se exhibe principalmente en festi­vales de cine y en salas fuera del circuito comercial, es decir, no tiene, bajo ningún punto de vista, una exhibición equiparable a la de la tele­visión. Por tal razón, se considera importante el análisis de este docu­mental ya que la aceptación dentro de los parámetros de la televisión nacional, permite un acercamiento a un tipo de mirada que se podría considerar como más masiva que la de los otros documentales analiza­dos.

El documental Taromenani: El exterminio de los pueblos ocultos fue realizado en el año 2007, tiene una duración de 60 minutos y está dirigido por Carlos A. Vera y producido por Cámara Oscura (Ecuador). Cabe señalar que tanto la argumentación como la estructura de este documental son similares a la del documental Pueblos ocultos en peligro del año 2004 analizado en el capítulo III. El documental investiga sobre el ataque ocurrido en el año 2003 por un grupo de guerreros huaorani a miembros del grupo “no contactado” taromenani. Las razones del ataque tienen que ver con enfrentamientos bélicos por venganzas entre estos dos grupos, así como con los intereses económicos que representa para algunos indígenas huaorani la tala ilegal de madera en territorio taromenani. Así, la investigación sobre la matanza conduce a examinar el proceso de occidentalización y colonización del pueblo huaorani por causa de la explotación de recursos naturales en su territorio junto a la ineficiencia del Estado y, en esta medida, el peligro de extinción que corren los grupos “no contactados”.

La estructura narrativa del documental está compuesta por un conflicto manifestado en la occidentalización de la cultura del pueblo huaorani, un desarrollo que se refiere a la indagación sobre la matanza al grupo “no contactado” taromenani por miembros del pueblo huao­rani y; un final que muestra a los huaroni como el resultado de la occi­dentalización y el futuro de desaparición al que están destinados los pueblos “no contactados”. La mayor parte del documental está com­puesto por testimonios de indígenas acerca de la matanza y la entrevista a un misionero capuchino que analiza e interpreta los hechos y explica sobre la situación actual de los huaorani. Además, en varias secuencias se reconstruye la historia de la matanza y de los enfrentamientos entre los dos grupos, desde antes de la colonización, con dramatizaciones e ilustraciones tipo comic, como también con imágenes de archivo de huaoranis al inicio de la colonización y de la inspección fiscal en el lugar de la matanza.

Por último, la narración del documental está marcada por la voz en off en tercera persona, la cual argumenta y explica, es decir, el texto supedita a la imagen puesto que la voz en off es quien guía y cuenta la historia. Es decir, la modalidad de representación de este documental es expositiva, ya que la argumentación acerca del mundo histórico se la hace mediante de la voz en off (Nichols, 1997) y, en este caso también mediante la voz autorizada del misionero.

El sujeto indígena

En el documental el sujeto indígena se representa a través de los efectos de la occidentalización de la cultura huaorani. Así, los persona­jes principales son Dabo y Babe a quienes se los define como guerreros huaorani occidentalizados y autores de la matanza. Estos personajes representan al indígena occidentalizado, aquel que ha perdido los valo­res, que ha sido corrompido y, de esta forma, ha dejado de poseer los atributos propios del indígena guerrero convirtiéndose en un sujeto confundido dentro del proceso de transformación que ha sufrido la cultura de su pueblo.

El documental a través de una perspectiva histórica narra el pro­ceso de colonización del pueblo huaorani del cual fueron parte el ejér­cito ecuatoriano, la texaco y el ILV. Además, se contextualiza histórica­mente al sujeto indígena explicándose como ocurrieron las guerras internas entre los grupos huaorani, tagaeri y taromemani. En este sen­tido, el documental encuentra en las razones de la matanza la evidencia del conflicto cultural de este pueblo, en cuanto se fusionan las prácticas del indígena guerrero huaorani del pasado con los intereses económi­cos del indígena occidentalizado de la actualidad.

De este modo, el sujeto indígena se ha transformado en algo que no es, formando parte de la sociedad occidental a través de la reproduc­ción de prácticas negativas ligadas a la consecución de poder económi­co. Por ejemplo, con una imagen de Dabo usando gafas oscuras, el documental, a través de la voz en off, lo describe como el resultado de la evangelización y la colonización del pueblo huaorani por causa de la explotación petrolera. De este modo, se representa al sujeto indígena como alguien que no pertenece al mundo de occidente y por lo tanto incapaz de entender ese mundo. El misionero quien mantiene la voz autorizada en el documental describe a Babe diciendo: “Babe va per­diendo su personalidad huaorani y va adoptando una personalidad que nunca ha entendido”.

En este sentido, el sujeto indígena occidentalizado representa la consecuencia de la introducción de prácticas y comportamientos aje­nos a su forma de vida, por ejemplo, se muestran imágenes de indíge­nas tomando coca-cola y recibiendo regalos de los petroleros como muestra de la corrupción de la que han sido presa a causa de la explo­tación petrolera. Es decir, se representa al indígena como un sujeto que pertenece a la selva y, en esta medida se lo representa como un sujeto confundido dentro de la forma de vida occidental, lo cual lo convierte en un sujeto miserable y desdichado. Así, al final del documental apa­rece una descripción escrita de cada uno de los personajes del docu­mental con su respectiva fotografía: “Babe: Ya no participa en la extrac­ción maderera pero continúa recibiendo favores y dinero de Petrobell”. “Dabo: No maneja, pero ocasionalmente se lo encuentra en el Coca en su camioneta 4x4, facilitada por Andespetrol. Dice que si le regalan una ametralladora, olvidará la muerte de su padre”.

De este modo, se representa al indígena occidentalizado como portador de prácticas sumidas en los valores de codicia y ambición por el dinero, demostrándose, además, la falta de preocupación y concien­cia por la transformación de su propia forma de vida y de su mundo indígena. En cambio, los indígenas que han entendido el valor de la cul­tura y la importancia de su preservación y que por tal razón tienen el propósito de conservarla, son considerados como defensores de la selva y portadores de valores que pertenecen al mundo indígena. Por otro lado, se presenta también al indígena como un sujeto abandonado por Estado, el cual no ha tenido la capacidad de intervenir en los efectos: ambientales, sociales, políticos y culturales de la explotación petrolera y la colonización, representándole, de este modo, como la principal ins­titución de occidente responsable de los efectos nefastos que se han producido en el pueblo huaorani.

Finalmente, se puede decir que en el documental el indígena occidentalizado representa un sujeto corrompido y desconcertado que vive dentro de un mundo que no le pertenece, mientras que el indígena “no contactado” representa el “estado puro” que se encuentra amena­zado por la hegemonía de occidente. En este sentido, se representa, por un lado, al indígena “no contactado” como un “tesoro” que la sociedad occidental debe resguardar y preservar y, por otro lado, se representa al indígena occidentalizado como el tesoro que ha dejado de ser y que la sociedad occidental ha perdido. En la última secuencia del documental la voz en off dice refiriéndose a los pueblos ocultos: “Porque al hablar de ellos, hablamos de nuestra capacidad para destruir y luego olvidar, hablamos de nosotros, de una sociedad inmóvil ante el exterminio de sus tesoros”. Así, la identidad se representa a través del significado de tesoro que guardan los indígenas “no contactados”, pues ellos poseen los valores y la pureza del mundo indígena que han perdido los huao- rani con la occidentalización y la noción del dinero.

La interpretación del mundo histórico

La construcción de la mirada de “lo indígena” en este documen­tal se fundamenta en la representación del indígena como un sujeto que ha perdido la identidad, la misma que se considera como un “tesoro” que la sociedad occidental debe salvar en aquellos indígenas que aún la tienen, es decir, los “no contactados”. Este tipo de representación deve­la una mirada construida a partir de la valoración del indígena como un sujeto poseedor de una esencia cultural que lo hace importante para la nación en tanto conserve dicha esencia. En esta medida, los indígenas occidentalizados son mirados como sujetos que la civilización extermi­nó y que viven en un mundo de pobreza y miseria. Por ejemplo, la voz en off dice: “Dentro de sus programas de responsabilidad social las compañías petroleras intentan mejorar la calidad de las comunidades huaorani pero ese concepto se ha desvirtuado y lo que en verdad ha ocurrido es que los huaos se han convertido en mendigos del petróleo”.

La mirada de “lo indígena” se construye por un lado, en las con­secuencias destructivas de la civilización en la cultura indígena y, por otro lado, en la condición del indígena como no ciudadano. Por ejem­plo, la voz en off dice: “la petrolera necesita mantener a los huaos tran­quilos para no poner en riesgo la producción” refiriéndose a los dona­tivos que los huaorani reciben. Es decir, en tanto no ciudadano la ima­gen del indígena occidentalizado se proyecta como la reproducción de prácticas de corrupción ajenas y la falta de valores morales a que los condenó la civilización de la que son víctimas.

Esta representación de “lo indígena” devela un pensamiento que mira al indígena desde una posición dicotómica: salvaje-civilizado. Pues, en tanto no ciudadano el indígena actúa como salvaje en un mundo civilizado. La voz en off dice acerca de Babe: “No trabaja pero recibe sueldo de petrobel”. De este modo, se mira a los indígenas occi- dentalizados como más salvajes que antes ya que están fuera de su mundo sin nadie que los controle y los regule, sin identidad y abando­nados por el Estado, mientras a los indígenas “no contactados” se los mira como auténticos. Sin embargo, los indígenas occidentalizados que se representan como “civilizados” son aquellos que han decidido recha­zar la extracción maderera y se han propuesto conservar la selva, su len­gua y su cultura, es decir, la mirada los ubica ocupando el lugar que les corresponde y por lo tanto, siguen siendo huaorani. En este sentido, la diferencia cultural se representa en el mundo de la selva al que pertene­cen los indígena y, la mirada constituye la imagen del indígena desde el estereotipo de “buen salvaje” en tanto se lo considera víctima de la hegemonía occidental cuyo resultado es la perdida de la identidad, lo que lo convierte en un sujeto que forma parte de un mundo que no le pertenece y, por lo tanto necesitado de la ayuda de la sociedad.

La dicotomía en la que se basa la construcción de la mirada de “lo indígena” permite también descubrir una posición política fundada en los valores del Estado moderno, civilizado y cristiano. Pues, dicha posición apunta a señalar que los indígenas occidentalizados no han aprehendido, por ejemplo, la noción del trabajo, la producción y con­tribución a la nación y, en esta medida, se mira a los indígenas dentro de un mundo de miseria. Asimismo, esta dicotomía devela una pers­pectiva fundada en la mirada hegemónica blanco-mestiza, pues, detrás de la valoración de “tesoro” se esconde un discurso que anula al indí­gena como un sujeto político. De igual forma, en el documental no se intenta indagar en la posición del indígena, siendo la voz del misionero y la voz en off las encargadas de hablar por él, siendo estas las voces autorizadas de la institución moderna. Por ejemplo, el misionero define a Babe como “un producto del patio trasero de nuestra civilización”.

Del mismo modo, la modalidad de representación expositiva construye los enunciados de verdad a través de lo que exponen la voz en off y el misionero en cuanto experto conocedor de los huaorani y vos autorizada, mientras las intervenciones de los indígenas se limitan a reafirmar el estado de confusión y de miseria en la que viven. Al mismo tiempo, este tipo de mirada objetivizante se manifiesta en las imágenes donde se percibe a la cámara distante, con acercamientos len­tos y movimientos que pretenden explorar en los cuerpos de los indí­genas para captar su condición de falta de identidad. Finalmente, se puede anotar que el documental tiene como fin denunciar el estado de miseria y corrupción en el que viven los indígenas huaorani buscando la verdad sobre la matanza ocurrida en 2003.

En este sentido, se plantea una intención de objetividad al demostrarse que en el hecho de la matanza se evidencia la condición incivilizada en que viven los indígenas cuyo culpable es el Estado, mirándose al indígena desde la perspectiva de “buen salvaje” en tanto víctima y/o “tesoro” que debe ser salvado. La interpretación del mundo histórico se establece en este propósito de objetividad que a su vez ubica a la mirada dentro de un orden social tendiente a categorizar a los indígenas, dentro de un determinado mundo en el cual deben perma­necer y que debe concordar con la forma de actuar y vivir del indígena que el orden social ha establecido.

Fotograma 5

Taromenani: El exterminio de los pueblos ocultos (2007), Carlos A. Vera



Una mirada alternativa

El documental Tu sangre se ubica dentro de la categoría de polí­tica y se organiza a partir del tratamiento de subtemas como: ciudada­nía, Estado-nación, colonización y raza. Cabe señalar que este docu­mental es el único, dentro de los 4 documentales que conforman la categoría de política, que no está producido por la CONAIE, en este sentido se puede decir que este documental contiene una mirada dis­tinta del resto del corpus de la investigación ya que trata, por ejemplo, el tema de la raza desde una perspectiva inédita. De este modo, se con­sidera importante el análisis de este documental ya que permite obser­var otro tipo de mirada sobre “lo indígena”, pues, logra representacio­nes distintas a las presentes en la mayoría de documentales fundadas principalmente en el estereotipo de “buen salvaje”.

El documental Tu sangre fue realizado en el año 2005, tiene una duración de 71 minutos y está dirigido y producido por Julián Larrea (Ecuador). El documental trata sobre las elecciones para alcalde de Twintza del año 2005 en las que por primera vez un shuar, quien tiene como principal contendor a un colono, es elegido como alcalde en un pueblo conformado mayoritariamente por indígenas. Esta contienda electoral provoca división en un pueblo conformado por indígenas y colonos poniéndose de manifiesto las diferencias raciales entre los habitantes de Twintza. A través de la posición política y la preferencia de los habitantes por uno u otro candidato sale a relucir un contexto histórico social que pone en evidencia los procesos de colonización y occidentalización del pueblo shuar. De este modo, los shuar advierten en esta contienda política, donde la raza es la razón principal de las oposiciones, la lucha del pueblo indígena por la reivindicación de sus derechos y la forma de constituirse como parte del Estado-nación que los ha marginado históricamente. Así, para los shuar la contienda elec­toral se convierte en la defensa de su raza, de “su sangre” contra de la exclusión social, política y cultural a la que la sociedad blanco-mestiza los ha sometido a lo largo de la historia de colonización de este pueblo.

Respecto a la estructura narrativa del documental, se compone por un conflicto que es la disputa por la alcaldía de Twintza entre un indígena y un colono, un desarrollo que se refiere al proceso de campa­ña electoral donde se manifiestan las prácticas políticas populistas de los candidatos y las posiciones de los habitantes del pueblo y; un desen­lace que se desarrolla el día de las elecciones cuando en una reñida y pareja competencia gana el candidato indígena representante del movi­miento Pachakutik. Los personajes principales son representados por: Wilfredo Calle candidato de la lista 3 PSP y Pedro Uvijindia de Pachakutik. Además, dentro de la estructura del documental, también adquieren importancia los habitantes, tanto colonos como indígenas, quienes manifiestan sus posiciones políticas frente a la elección de los candidatos.

El lenguaje audiovisual se compone principalmente de imágenes de la campaña de los dos candidatos y entrevistas a los habitantes de Twintza. Generalmente se utilizan planos medios y travellings que siguen a los candidatos en sus actividades y también planos secuencias que permiten, por ejemplo, apreciar los conflictos y discusiones en reu­niones grupales. Por último, la narración del documental no cuenta con voz en off, por lo que la historia se cuenta a través de la continuidad dada por las secuencias. Sin embargo, hay ciertos datos que se informan a través de textos en pantalla que indican, por ejemplo, el nombre de la comunidad, la actividad que se realiza y la fecha. De este modo, la modalidad de representación de este documental es interactiva ya que en la mayoría de secuencias se hace un registro de los sucesos donde se reconoce una “presencia situada” del realizador (Nichols, 1997), es decir, la cámara como las intervenciones del realizador en las escenas son parte de los acontecimientos, principalmente, por medio del uso del travelling y los planos secuencia.

El sujeto indígena

En el documental el sujeto indígena se representa a través de la construcción social y política de una diferencia cultural y como actor político dentro del ejercicio de una práctica que involucra la ciudada­nía, es decir, se representa al sujeto indígena como parte de la dinámica política del Estado y como constructor de un discurso de identidad y etnicidad.

El sujeto indígena construye la diferencia cultural en la relación con el “otro” en este caso el colono, la misma que se pone de manifiesto en un hecho político como es la elección de alcalde. La relación con el “otro” se representa en las nociones que el indígena tiene de si mismo y del colono o mestizo. En este sentido, el indígena asume la identidad como una esencia que lo hace distinto del colono en cuanto se conside­ra a sí mismo como una raza poseedora de un territorio y una forma de ser que la colonización despojó. Por ejemplo, un habitante shuar dice sobre sus razones para apoyar al candidato indígena: “yo no puedo apoyar a otro candidato de lo que no es mi raza. Yo tengo que apoyar mi raza”. De este modo, el sujeto indígena se constituye en la unidad del pueblo shuar fortalecida en una noción racial, es decir, el sujeto construye el sentido de unidad de su pueblo fundamentándose en un discurso de la identidad, por lo que, para el sujeto indígena la esencia de la diferencia, es decir, su identidad la lleva en la sangre. Por ejemplo, el candidato dice en uno de sus discursos proselitistas: “El alcalde es tu hermano, es tu tío, es tu sobrino, es tu sangre. Esta familia somos noso­tros, shuar como ustedes, Pedro Uvijindia no es mestizo”.

En este sentido, se representa al indígena como un sujeto que construye la identidad y la diferencia cultural en detrimento del “otro”, pues, el indígena encuentra en el colono su principal contrario. En este contexto las consecuencias de la colonización se asumen como las cau­santes de la alteración de la identidad del pueblo shuar, de este modo, la occidentalización de la cultura se ve como una amenaza para la uni­dad del pueblo. Por ejemplo, el candidato a alcalde manifiesta en una de sus intervenciones: “así dicen los mestizos: si queremos domesticar al shuar hay que dar música para que oigan, carne de comer, trago de beber, dar bailes”. El “otro” para el sujeto indígena es un “domestica- dor” y opresor, es aquel intruso que le ha despojado de sus prácticas y forma de vida para dominarlo y colonizar su territorio, de esta forma, el mestizo representa una amenaza para su mundo indígena. Un indí­gena dice en una asamblea de su comunidad: “...es por eso que los mestizos nos tienen bien domesticados. Los mestizos cuando nos han explicado el contenido, la ideología de sus partidos, nunca hemos sabi­do nosotros, siempre nos han tenido con los ojos vendados”.

Por otro lado, se representa al sujeto indígena como un actor político en cuanto se lo muestra siendo parte de la vida democrática del país participando al igual que los colonos o mestizos en las elecciones de autoridades de la nación. Así también, se lo representa como un sujeto que reclama y demanda su participación política dentro de la sociedad, de este modo, los indígenas representan una colectividad que ejerce una práctica ciudadana dentro de la institucionalidad del Estado. Por ejemplo, al inicio del documental se presenta una secuencia donde se da un conflicto en las elecciones internas del partido Pachakutik y los votantes reclaman con gritos y proclamas una segunda vuelta y mani­fiestan: “el pueblo manda aquí. Eso es democracia”. En este sentido, el accionar político del sujeto indígena se manifiesta en la práctica que involucra la campaña electoral fundamentada en las proclamas del movimiento indígena. Por ejemplo, un líder indígena proclama en una asamblea: “nosotros los marginados de la historia: los indígenas, los campesinos, nos organizamos y formamos la gran federación shuar, el CONAIE, la CONFENIAE....”.

Así, la defensa del proyecto político del movimiento indígena se representa en la postura de los votantes frente al significado de elegir un alcalde indígena para su pueblo. Por ejemplo, uno de los actores del conflicto indica la razón para elegir un candidato indígena diciendo: “El pueblo hispano jamás apoya el proyecto político del pueblo shuar y del pueblo indígena del Ecuador”. En este sentido, la propuesta política de Pachakutik se concentra en el rescate de la cultura shuar en oposi­ción a la exclusión que la sociedad blanco-mestiza ha ejercido anulando los intereses indígenas. Por ejemplo, el jefe campaña Pachakutik mani­fiesta: “nuestra aspiración es crear un municipio alternativo, sustenta- ble, ecológico, turístico, sostenible y hacer una ciudad netamente shuar o intercultural”.

El accionar político se manifiesta también a lo largo del docu­mental en la dinámica de la campaña electoral, donde se presentan imágenes de los recorridos por las comunidades y los meetings políti­cos de los candidatos. Por ejemplo, varias secuencias tratan sobre la lle­gada de los candidatos a una determinada comunidad, el recibimiento y reunión con los pobladores, donde se muestra, por ejemplo, la entre­ga de regalos, sobretodo por parte del candidato de la lista 3 PSP. Asimismo, en una secuencia de los recorridos se presenta una escena donde dos hombres ilustran a un grupo de moradores sobre la forma de votar para no anular el voto y también explican sobre el voto en plancha. Es decir, se representa al indígena como ciudadano, en cuanto, forma parte de las prácticas políticas de la nación al igual que los colo­nos o mestizos. La ciudadanía también se representa en las propuestas impulsadas por el partido Pachakutik, en el anhelo y exigencia que se cumplan las leyes que reconocen la plurinacionalidad del país y, en la lucha por el derecho del territorio shuar.

El territorio es otro aspecto por medio del cual el sujeto indígena constituye su identidad, pues, en varias ocasiones los shuar hablan sobre la historia de su territorio antes de la colonización. De este modo, se representa al sujeto indígena como un agente histórico, pues, el indí­gena concibe el territorio como una reivindicación frente a la coloniza­ción blanco-mestiza. Así por ejemplo, un colono cuenta como se daba este proceso de posesión de tierras: “iba uno se metía machete y hacha, se trabajaba, se hacía su trabajo y ese era el dueño”. En este sentido, el territorio se constituye como parte de la identidad del sujeto indígena, en tanto representa la lucha por la tierra que históricamente le pertene­ce y, en esta medida, el territorio forma parte de su cultura, por lo que el indígena lo asume como un legítimo derecho.

En definitiva, se puede decir que el documental presenta al sujeto indígena como participante de un espacio político en el cual la condi­ción racial adquiere un papel protagónico, representándosele como un sujeto que construye la identidad a partir de una posición racista, con­siderándose a la raza como el fundamento de la unidad de su pueblo y siendo el motivo de defensa contra la amenaza que significan los colo­nos. Por ejemplo, un líder indígena advierte a los votantes: “Este es el momento donde estamos marcando la historia. Aquí no es un juego, este voto es sangre”.

La interpretación del mundo histórico

La construcción de la mirada de “lo indígena” en este documen­tal se fundamenta en la representación del indígena como un sujeto que construye la noción de identidad, principalmente, a través de la institu­ción de la raza como la base de la unidad de su pueblo. De este modo, la mirada se establece a partir de la indagación sobre la forma en el que sujeto indígena se mira a si mismo en relación con el “otro”, poniéndo­se en evidencia prácticas y discursos racistas que giran alrededor de la construcción de la identidad y la diferencia cultural del pueblo shuar. Este tipo de representación devela una mirada constituida en la noción de identidad como una construcción social. En este sentido, se repre­senta esta construcción social a través de la relación entre indígenas y colonos dentro de un escenario político, donde la mirada se centra en la forma como se constituye el racismo en prácticas políticas, colocan­do, además, al indígena como un sujeto que pretende ganar espacios de poder dentro de la institucionalidad del Estado.

La mirada se vuelve compleja puesto que, por un lado, el docu­mental presenta el tema del racismo en la postura tanto de los indíge­nas como de los colonos, específicamente, frente a la elección de un acalde indígena y, por otro lado, el tema del racismo aparece como parte del argumento del documental como un asunto político, recono­ciéndose un contexto histórico social en el cual la relación entre indí­genas y colonos ha estado determinada por relaciones de poder que han excluido históricamente al indígena del escenario político nacional.

La mirada no tiende a categorizar a “lo indígena” dentro de un determinado estereotipo sino que se lo representa en un escenario polí­tico en el cual la diferencia cultural se hace visible en las relaciones sociales que el sujeto indígena construye en el marco de dicho escena­rio. Este escenario político se representa como un escenario de conflic­to, puesto que no se naturaliza la postura del indígena por el candidato shuar, sino que se devela como una construcción social y cultural. Por ejemplo, se presentan varias entrevistas a indígenas donde explican que su principal razón para votar por el candidato de Pachakutik es que éste es shuar como ellos. Pero también en una secuencia de la campaña elec­toral, un hombre indígena irrumpe gritando en una reunión del candi­dato shuar con la comunidad y lanza insultos contra el candidato indí­gena: “ladrón, mentiroso, chismoso. Si dios quiere nosotros con la lista 3 allá alcanzaremos, con Wilfredo Calle allá sí queremos”.

Esta representación de “lo indígena” devela un pensamiento que entiende al indígena como parte de un contexto político-social que lo hace portador de prácticas y discursos racistas. En este sentido, se puede decir que la mirada no intenta representar el conflicto político desde el punto de vista del indígena, sino mas bien, confronta a las dos partes (indígenas y colonos) para representar un conflicto racial donde a la vez es posible dilucidar un conflicto político. Es decir, se construyen representaciones que permiten entender al sujeto indígena como parte de una postura política fundada en una noción de identidad que se manifiesta en el racismo.

La construcción de la mirada de “lo indígena” permite también inferir una posición política crítica frente a la problemática que aborda, pues, el documental plantea el tema del racismo advirtiendo un con­flicto de relaciones de poder en un contexto marcado por diferencias sociales y culturales donde la identidad aparece como un valor esencial del pueblo indígena. Del mismo modo, el racismo se plantea desde las dos partes, es decir, desde las posiciones tanto de los indígenas como de los colonos, por lo que se propone un tipo de mirada que no tiende ni a estereotipar ni victimizar a ninguna de las partes, sin descuidar el contexto político, histórico y social de la colonización blanco-mestiza en territorio indígena.

Asimismo, la modalidad de representación interactiva forma parte de la construcción de esta mirada crítica, pues, la posición del rea­lizador dentro del documental como un participante in situ de los acontecimientos permite percibir cierta cercanía entre la cámara y los sujetos representados, proponiéndose a los indígenas y colonos como las voces principales del documental. De igual forma, la estructura narrativa permite contrastar las posiciones de colonos e indígenas, por

Fotograma 6 Tu sangre (2005), Julián Larrea



ejemplo, en una secuencia el candidato mestizo y varios colonos dicen que los indígenas son pobres y que necesitan salir de esa condición de pobreza. Posteriormente, una mujer indígena responde a la pregunta del realizador sobre si los indígenas son pobres, diciendo: “No somos pobres, somos ricos, nosotros ni compramos ni comida nada. En mi pensar somos ricos nosotros”.

En este sentido, en la interpretación del mundo histórico se esta­blece este propósito de mirar críticamente las posiciones racistas que develan un contexto social y cultural en el cual se ejerce la ciudadanía, dentro de un escenario político signado por un lado, por una historia de colonización y relaciones desiguales de poder y, por otro lado, por las demandas del movimiento indígena y la reivindicación de los dere­chos de los pueblos indígenas del Ecuador.

Conclusiones: Políticas de la representación en la mirada de “lo indí­gena” en el cine documental ecuatoriano

Las políticas de la representación en el cine documental se carac­terizan a través la interpretación del mundo histórico, los fundamentos y los métodos que construyen la mirada de “lo indígena”. Estos ele­mentos permiten establecer tres tipos de mirada que conforman “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano: la primera que podría denominarse como “mirada indígena” o auto-representaciones, una segunda que vendría a ser la continuación de la mirada hegemónica del siglo XX y, una última que se refiere a un tipo de mirada alternativa que cuestiona las formas hegemónicas convencionales.

Respecto a la “mirada indígena”, se debe mencionar que su importancia radica en su innovación en el campo del cine documental, puesto que estas auto-representaciones conforman un tipo de mirada constituida en el contexto de lucha por la reivindicación de las identi­dades y los derechos de los pueblos indígenas. Los documentales pro­ducidos por realizadores indígenas que forman el corpus de esta inves­tigación se hallan, principalmente, dentro del contexto de las demandas por los derechos impulsados por el movimiento indígena a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI. Así, esta mirada devela un posiciona- miento político acorde a los fundamentos del movimiento indígena colocándose también como parte de la historia de resistencia de los pueblos indígenas, donde sobresale principalmente la lucha y defensa de la naturaleza frente a la explotación de recursos naturales y, de la forma de vida frente a la occidentalización de la cultura. Sin embargo, en este contexto las representaciones de “lo indígena” se focalizan en la noción de identidad como esencia del pueblo indígena, asignándose al sujeto la misión de conservación de la identidad asumida como un derecho.

Esta mirada de “lo indígena” devela un pensamiento que concibe la occidentalización como una amenaza para la identidad de los pue­blos indígenas, considerada uno de los principales componentes de las demandas que promueve el movimiento indígena. Por otro lado, la interpretación del mundo histórico se fundamenta en la misión de registro y memoria, pues, se trata de representar el “punto de vista indí­gena” a través, por ejemplo, de la historia oral de los pueblos, empleán­dose el video especialmente como parte de las estrategias de comunica­ción de la acción colectiva. En este sentido, las auto-representaciones indígenas en el cine documental ecuatoriano no ponen en discusión los preceptos del movimiento indígena sino que la voz del sujeto se repre­senta a través de la acción colectiva enmarcada dentro de las demandas y principios legitimados por este movimiento.

Sobre la mirada hegemónica blanco-mestiza se debe señalar que representa la mirada más frecuente dentro del cine documental ecuato­riano y se caracteriza por la representación del sujeto bajo el estereotipo de “buen salvaje”, categorizándose, principalmente, al indígena occi- dentalizado como un sujeto que ha perdido su identidad y como pose­edor de un pasado y una esencia que lo hacen ser guerrero y defensor de la naturaleza. La adjudicación del papel de “ecologistas natos” y defensores de la selva, en las que sustentan las representaciones de “buen salvaje”, forma parte de una mirada influenciada por el discurso de reivindicación de derechos de los pueblos indígenas, la misma que toman fuerza en los años 2000 debido al conflicto ambiental y cultural que viven especialmente las comunidades amazónicas a causa de la explotación de recursos naturales.

La representación del “buen salvaje” devela una posición política del lugar de enunciación, fundada en los valores del Estado moderno, civilizado y cristiano. Pues, se subraya la ineficiencia del Estado al no lograr la regulación y la efectiva incorporación de estos “no ciudada­nos” en la institucionalidad y los valores de vida modernos. De cual­quier forma, se mira a los indígenas desde la dicotomía: salvaje-civili­zado, siendo parte de un mundo de miseria que los convierte en vícti­mas y/o “tesoros”, por lo que se considera “lo indígena” como un “valor intangible” y en este sentido, la cultura de los pueblos indígenas se piensa como un valor que posee la nación y que la sociedad occiden­tal tiene el deber de preservar, salvar y proteger.

Por otro lado, la interpretación del mundo histórico construye enunciados de verdad que se constituyen a través del estatus de voces autorizadas que adquieren la voz en off y las voces de expertos para plantear y explicar la condición del indígena. De este modo, la modali­dad de representación expositiva establece una mirada objetivizante que representa al sujeto sin voz y necesitado de ayuda, donde la voz en off emerge con la misión de hablar y denunciar por el indígena. Así, la mirada hegemónica en el documental tiene como fin denunciar el esta­do de miseria y corrupción en que viven los indígenas, instalándose, así, la mirada objetivizante, como parte de un orden social tendiente a cate- gorizar a los indígenas dentro de un determinado mundo que dicho orden ha establecido.

En último lugar, la mirada alternativa que cuestiona, precisa­mente, la mirada hegemónica, comprende únicamente dos documen­tales en el corpus de esta investigación. Sin embargo, resulta importante analizar este tipo de mirada ya que discute los fundamentos de la mira­da hegemónica instaurada en el estereotipo de “buen salvaje”. Así, esta mirada alternativa procura develar la construcción social y política de una diferencia cultural poniendo en discusión, principalmente, el tema del racismo, el mismo que ha sido generalmente invisibilizado en las representaciones de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano. De este modo, estas representaciones tienden a focalizarse en las prác­ticas y discursos racistas que giran alrededor de la construcción de la identidad y la diferencia cultural, además, develan una mirada fundada en la noción de identidad como una construcción social.

En este sentido, la mirada contiene una posición política que plantea el tema del racismo advirtiendo un conflicto de relaciones desi­guales de poder en un contexto marcado por diferencias culturales y sociales, en el cual la identidad forma parte de un conflicto racial que pone en evidencia un conflicto cultural y político. Asimismo, la inter­pretación del mundo histórico plantea una mirada crítica a través de modalidades de representación que cuestionan la intención de capturar la realidad objetiva y, en este caso, también subvierten las representa­ciones inscritas dentro de un orden social determinado. Las modalida­des de representación utilizadas en estos documentales son principal­mente: interactiva que se refiere a la presencia situada del realizador y la cámara como parte de los acontecimientos y, reflexiva cuando se plantea una introspección del mismo realizador frente a la problemáti­ca que se aborda.

En definitiva, se puede decir que las políticas de la representa­ción de “lo indígena” revelan primordialmente una continuidad en la modalidad de representación entre la mirada hegemónica del siglo XX y las representaciones actuales, puesto que la supremacía de la modali­dad expositiva plantea la continuación de una “imagen ventrílocua” que devela una mirada hacia al indígena como un sujeto necesitado de ayuda y sin voz. Es decir, la mayoría de representaciones construidas desde la mirada hegemónica blanco-mestiza evidencian una posición desde la cual se pretende hablar por el indígena, anulándose la voz del indígena y, cumpliendo así el documental con la misión de denunciar su miseria. Asimismo, en el uso del lenguaje audiovisual como el valor de los planos, cortes, secuencias y estructura narrativa es bastante simi­lar entre los tres tipos de mirada.

Por último, se podría considerar como una ruptura el hecho de que aparecen otras formas de modalidades de representación distin­tas a la expositiva que fue la más frecuente en el contexto del siglo XX; así por ejemplo, hay documentales de realizadores indígenas en los cuales se utiliza una puesta en escena de ficción para recrear, por ejemplo, la tradición de la historia oral. Del mismo modo, las moda­lidades interactiva y reflexiva ponen en cuestión los propósitos de objetividad, colocando la posición y presencia del realizador como parte fundamental del documental. Sin embargo, la ruptura más importante entre las representaciones del siglo XX y las actuales es la incorporación de auto-representaciones indígenas en el campo de cine documental ecuatoriano, las mismas que provocan trasformacio- nes en la cultura visual poniendo en circulación producciones audio­visuales que intentan representar una “mirada indígena” sobretodo en el contexto de las demandas impulsadas por el movimiento indí­gena y su accionar político.

Capítulo IV Conclusiones

La presente investigación se ha propuesto analizar las continui­dades y rupturas existentes entre las representaciones de “lo indígena” construidas en el siglo XX y el documental realizado a partir del año 2000 en el contexto de la cultura visual ecuatoriana y su relación con la construcción de identidad. En este sentido, la representación de “lo indígena” en el cine documental es una práctica relacionada con la pro­ducción de realidad que tiene que ver específicamente con la manera como se mira al sujeto indígena y al mundo que lo rodea, entendiéndo­se el campo de la visualidad, donde pertenecen las representaciones de “lo indígena” del cine documental, como un campo constituido por relaciones sociales enmarcadas dentro de discursos culturales y raciales donde coexisten también relaciones de poder.

La mayoría de documentales sobre temática indígena tienden a desarrollar nociones de etnicidad y de identidad dentro de sus repre­sentaciones, así lo demuestra el predominio de temáticas como: cultura y medio ambiente tratadas en los documentales, las mismas que son abordadas, en su mayoría, a partir de una perspectiva que pone énfasis en la reivindicación de las identidades específicas y la diferencia cultu­ral de los pueblos indígenas, estos aspectos son parte del contexto his- tórico-social en el que se construye la mirada de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano de inicios del siglo XXI. De este modo, en las representaciones del cine documental, las nociones de identidad se constituyen en la construcción del sujeto indígena y los valores y carac­terísticas que se le atribuyen. Y por otro lado, las nociones de etnicidad se constituyen en la construcción del mundo que lo rodea, es decir, en los temas y prácticas con los que se vincula “lo indígena”.

Asimismo, el campo de la visualidad permite reconocer en la imagen del cine documental políticas de la representación desde donde se construye la mirada de “lo indígena”. Las representaciones de “lo indígena” en el documental ecuatoriano evidencian una mirada cons­truida social y políticamente, la misma que devela un tipo de conoci­miento a través de la representación del sujeto indígena, la forma cómo se interpreta el mundo histórico y el tipo de voz que asume el indígena dentro de los documentales.

En este sentido, las políticas de la representación de “lo indígena” en el cine documental se constituyen propiamente en los fundamentos y métodos que estas encierran. Los fundamentos se observan en la forma cómo se define al sujeto indígena, cómo se lo caracteriza, es decir, en los valores, atributos y proyectos políticos que subyacen en la forma de mirar al sujeto representado. Los métodos son la forma cómo se interpreta el mundo histórico, donde intervienen la modalidad de representación y el uso del lenguaje audiovisual.

Las políticas de la representación de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano, permiten reconocer la posición política del lugar de enunciación, la cual devela el acoplamiento o el cuestiona- miento de un orden social determinado, así como la forma en que se construye el problema, de qué presupuestos parte y qué intenciones de verdad y objetividad se plantean. Al respecto, se puede añadir que la representación de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano devela un tipo de mirada esencialista puesto que se adjudican valores y condiciones inmutables tanto en el sujeto como en el mundo indígena. Esta inmutabilidad de “lo indígena” representa la asignación de un lugar determinado al indígena y, en este sentido, identidad y etnicidad son consideradas como el origen o esencia del indígena cuya transfor­mación es interpretada como corrupción.

De este modo, se puede decir que dentro de la cultura visual ecuatoriana, la permanencia de una mirada hegemónica permite entender que la construcción de la mirada parte de un episteme funda­do en la forma en la que históricamente se ha aprehendido a mirar al indígena en la sociedad blanco-mestiza. Esta mirada hegemónica deve­la que, a pesar del contexto de lucha del movimiento indígena, en la sociedad ecuatoriana existe una forma histórica de ver al indígena generada desde los fundamentos del Estado moderno, civilizado y cris­tiano, donde la construcción de la representación del indígena en tanto “otro”, pone de manifiesto la reproducción de las relaciones de domi­nación en el campo de la cultura visual. Sin embargo, dentro de la cul­tura visual, algunas representaciones enfocadas en la reivindicación de las identidades de los grupos indígenas y en la diferencia cultural como construcción social, ponen en cuestionamiento la noción de una iden­tidad nacional, mientras otras apuntan a reconocer al Ecuador como un país plurinacional.

En definitiva, la representación de “lo indígena” en el cine docu­mental ecuatoriano de los años 2000 forma parte de una cultura visual donde la raza aparece “como un discurso que tiene la cualidad de obje­tivar y de crear un espíritu de comunidad” (Poole, 2000: 181). De este modo, las políticas de la representación y la relación entre etnicidad e identidad presentes en el cine documental de inicios del siglo XXI son parte de un “régimen escópico”, el cual involucra un escenario de con­flicto donde las representaciones son producto de la competencia de factores políticos, económicos, sociales y culturales que interviene en la constitución de la mirada, poniéndose en evidencia el conflicto poder- representación y donde la razacialización sigue teniendo un papel fun­damental en la construcción de la comunidad.

Con lo expuesto se puede decir que las continuidades existentes entre las representaciones de “lo indígena” construidas en el siglo XX y el documental realizado a partir del año 2000 tienen que ver con el pre­dominio de modalidades de representación que evidencian la perma­nencia de una mirada hegemónica, cuya principal característica es la representación del sujeto indígena sin voz, es decir, borrándose su con­dición de sujeto político. En este sentido, la mirada de “lo indígena” es parte de una “red histórica de formas de ver” que se inscribe dentro de la cultura visual, constituida como un campo de relaciones de poder e instituido en un discurso racial. Asimismo, la continuidad de la mirada hegemónica significa la permanencia de una mirada indigenista deve­lada en el estereotipo de “buen salvaje” establecido a través de un etno­centrismo que configura, a su vez, una mirada escencialista. Esta forma de ver “lo indígena” devela la subsistencia de una noción de identidad que adjudica al sujeto una condición esencial, es decir, la identidad se asume como el origen del sujeto.

Por otro lado, las rupturas entre las representaciones de “lo indí­gena” construidas en el siglo XX y el documental de la última década, tienen que ver con el estado de constante transformación y alteración de la cultura visual. En este sentido, la condición no estática de la cul­tura visual se pone de manifiesto en las consecuencias, tanto de la pre­sencia del movimiento indígena en el escenario político nacional, como de la introducción y el acceso de las tecnologías digitales. No obstante, la principal ruptura se refleja en la emergencia de lo que se podría denominar una “mirada indígena” en el campo del cine documental ecuatoriano, cuya principal característica es su inscripción dentro de las demandas legitimadas por el movimiento indígena. La relación de estas auto-representaciones con la noción de identidad se manifiesta en la valoración de ésta como un derecho, sustentada y justificada como un valor que se debe defender y conservar.

Sin embargo, se puede decir que la “mirada indígena” no sub­vierte de manera significativa las formas hegemónicas de representa­ción puesto que el sujeto indígena es representado principalmente bajo una mirada esencialista. Asimismo, se debe entender que el medio como tal, es decir, el video digital no es capaz de transformar las estruc­turas sociales, en cuanto su producción se inscribe dentro de un con­texto de relaciones políticas, económicas y culturales que fijan los lími­tes de los cambios y las consecuencias de una determinada tecnología. En este sentido, la construcción de la mirada se entiende como un pro­ceso activo que involucra tanto una determinada forma de interpretar el mundo como la forma que esa interpretación se pone en escena, es decir, en circulación social.

Finalmente, el análisis de las continuidades y rupturas entre los dos períodos permiten reconocer que el campo de las representaciones del cine documental no se basa en una dicotomía entre una “visión hegemónica occidental” y una “visión indígena”, puesto que, tanto la organización de la mirada de acuerdo a una forma histórica de ver al indígena, como la condición no estática de la cultura visual, configuran a las representaciones como un campo de conflicto que se construye en un escenario complejo donde se entrecruzan y se disputan los signifi­cados dentro de un contexto histórico, social y político. De este modo, se puede decir que las representaciones de “lo indígena” del siglo XX no han sido subvertidas frente a las actuales, sino que se configuran a tra­vés de una negociación que involucra procesos de producción, circula­ción y consumo dentro del campo del cine documental y el mundo de las imágenes. Sin embargo, el predominio de una mirada hegemónica en las representaciones de “lo indígena” plantea, en términos de Spivak, la interrogante sobre si puede hablar el subalterno. En este sentido, la continuación de una mirada hegemónica de “lo indígena” en el cine documental determina la representación de la realidad como un pro­blema político y cultural, caracterizado por la existencia de tensiones entre las relaciones de los grupos dominantes y grupos subalternos en la construcción de la cultura visual ecuatoriana establecida dentro de un orden social dominante.

Bibliografía

Alemán, Gabriela

2008 El regreso de los runas: una aproximación al documental ecuatoriano de los años 80's (en: Barriga, Andrés, ed. “Pensar el documental: escritos sobre cine documental”, Cinememoria, Quito).

Andrade, Xavier

2000 Economías Visuales, NUSO: Nueva Sociedad: Democracia y Política en América Latina No. 170, Fundación Friedrich Ebert, noviembre/ diciembre.

Andrade, Xavier

1. *Política y vandalismo institucionalizado en Ecuador: la práctica de los “años viejos”* (en: Vera, Ma. Pía, ed. “Los Años Viejos”, FONSAL, Quito).

Bhabha, H.

1. El lugar de la Cultura, Manantial, Argentina.

Brea, José Luis

1. Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad, (en: Brea, José Luis, ed. “Estudios Visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización”, Akal, Madrid).

Carrión, María del Carmen

1. Estigma y nacionalismo: Imágenes del indígena en la pintura de Diógenes Paredes (en: “Diógenes Paredes. Maestros del Arte Ecua­toriano, 1”, Banco Central del Ecuador, Quito).

Champagne, Patrick

1. *La doble dependencia. Algunas observaciones sobre las relaciones entre los campos político, económico y periodístico* (en: Gauther, Gilles, André Gosselin y Jean Mouchon, comp. “Comunicación y política”, Gedisa, Barcelona.

Cinemateca Nacional de Casa de la Cultura Ecuatoriana

2000 *Catálogo de Películas Ecuatorianas 1922-1996,* Editorial CCE, Quito.

Clark, Kim

1. La medida de la diferencia: las imágenes indigenistas de los indios serra­nos en el Ecuador (1920-1940), (en: Cervone, Emma ; Rivera, Freddy, ed. “Ecuador racista: imágenes e identidades”, FLACSO, Quito).

Cueva, Rodrigo

1. Evolución del cine ecuatoriano: una mirada desde adentro, Revista del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador, Quito.

Dickey, Sara

1997 *La Antropología y sus contribuciones al estudio de los medios de comu­nicación,* Revista Internacional de Ciencias Sociales, UNESCO, No. 153.

Escalona, José Luis

1. Invocaciones de lo étnico e imaginario sociopolítico en México, Liminar, Estudios sociales y humanísticos, Año 3, vol. III, núm. 2, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

Granda, Wilma

1. El Cine Silente en Ecuador (1895-1935), Casa de la Cultura Ecuatoriana: Cinemateca Nacional, Quito.

Guerrero, Andrés

1. *El proceso de identificación: sentido común ciudadano, ventriloquia y transescritura,* (en: Guerreo, Andrés, comp. “Etnicidades”, FLACSO, Quito).

Guerrero, Andrés

1994 *Una Imagen Ventrílocua: El discurso liberal de la “desgraciada raza indígena” a fines del siglo XIX,* (en: Muratorio, Blanca, ed. “Imágenes e Imagineros”, FLACSO, Quito).

Gutiérrez, Daniel

1. Revisitando el concepto de etnicidad: a manera de introducción, (en: Gutiérrez, Daniel ; Balslev, Helene, coords. “Revisitar la etnicidad: miradas cruzadas en torno a la diversidad”, Siglo XXI, México).

Hall, Stuart

1997 *Representation, Cultural representations and signifying practices,* Sage, London.

-Kennedy, Alexandra

1. Quito: Imágenes e imagineros barrocos, (en: Núñez, Jorge, comp. “Antología de Historia” FLACSO, Quito).

Lacalu, Ernesto

1. Emancipación y Diferencia, Espasa Calpe, Argentina.

Laclau Ernesto

1. *Nuevas Reflexiones sobre la Revolución de Nuestro Tiempo,* Nueva Visión, Argentina.

León, Christian

1. Apuntes para el análisis del documental indigenista en Ecuador, Kipus: Revista Andina de Letras, No. 20, I y II semestre, Quito.

León, Christian

s/f Diccionario de Cine Español e Iberomaericano, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores de España, próxima aparición.

León, Christian

1. Racismo, políticas de la identidad y construcción de “otredades” en el cine ecuatoriano, (en: Sel, Susana, comp. “Imágenes y Medios en la Investigación Social. Una mirada latinoamericana”, Universidad de Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras).

Martínez, Carmen

1. *La Vigencia del Marxismo en la antropología: una entrevista a William Roseberry,* Ecuador Debate No. 47, Agosto.

Martuccelli, Danilo

1. Etnicidades modernas: identidad y democracia, (en: Gutiérrez, Daniel ; Balslev, Helene, coords. “Revisitar la etnicidad: miradas cruzadas en torno a la diversidad”, Siglo XXI, México).

Mascarello, Fernando

1. *Desesperadamente buscando a la audiencia cinematográfica brasileña, o cómo y por qué los estudios brasileños de cine siguen siendo textualistas,* Global Media Journal, vol. 3, núm. 5.

Mirzoeff, Nicholas

1. *Una introducción a la cultura visual,* Paidós, Barcelona.

Muratorio, Blanca

*Etnografía e historia visual de una etnicidad emergente: el caso de las pinturas de Tigua.*

Muratorio, Blanca

1. *Nación, identidad y etnicidad: imágenes de los indios ecuatorianos y sus imagineros a fines del siglo XIX,* (en: Muratorio, Blanca, ed. “Imágenes e Imagineros”, FLACSO, Quito).

Nichols, Bill

1. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el docu­mental*, Paidós, Barcelona.

Paltán, Julio

2005 Crisis, representación y legitimidad en los 90, Iconos. Revista de Ciencias Sociales. Num. 23, FLACSO, Quito, septiembre.

Poole, Deborah

1. *Visión, Raza y Modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes*, Sur Casa de Estudios del Socialismo, Perú.

Prieto, Mercedes

1. *Liberalismo y temor: imaginando los sujetos indígenas en el Ecuador postcolonial, 1895-1950,* FLACSO: ABYA YALA, Quito.

Rival, Laura

1. *Los indígenas huaorani en la conciencia nacional: alteridad representa­da y significada,* (en: Muratorio, Blanca, ed. “Imágenes e Imagineros”, FLACSO, Quito).

Rivera, Fredy

1. Las aristas del racismo, (en: Cervone, Emma ; Rivera, Freddy, ed. “Ecuador racista: imágenes e identidades”, FLACSO, Quito).

Rodríguez, Ana

1. P*olítica de la representación del indio en la pintura ecuatoriana entre 1930 y 1950: Racionalidad de la época y pensamiento indigenista,* Quito.

Roseberry, William

1. Hegemonía y lenguaje contencioso, (en: Gilbert Joseph y Daniel Nu­gent, comps. “Aspectos cotidianos de la formación del Estado. La re­volución y la negociación del mando en el México moderno”, Mé­xico, Era).

Sel, Susana

1. La dimensión política en los estudios sobre cine, (en: Sel, Susana, comp. “Cine y Fotografía como intervención política”, Prometeo, Buenos Aires).

Sel, Susana

1. *Políticas de la representación visual en antropología. Entre etnocine y prácticas alternativas,* Revista Chilena de Antropología Visual, núme­ro 4, Santiago, julio.

Serrano, Jorge Luis

1. La *historia de una noción: apuntes sobre el cine ecuatoriano*, Ediciones Acuario, Quito.

Spivak, Gayatri

1. ¿Puede hablar el subalterno?, Revista Colombiana de Antropología, volumen 39, Colombia.

Suescún Pozas, Carmen

1. Más allá de la historia del arte como disciplina: la cultura visual y el estudio de la visualidad (en: Flórez, Alberto y Millán de Benavides, Carmen, eds. “Desafíos de la transdisciplinaridad”, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá).

Wade, Peter

1. Raza y Etnicidad en Latinoamérica, Abya-Yala, Quito.

Williams, Raymond

1992 Tecnologías de la comunicación e instituciones sociales, (en: Williams, Raymond, ed. “La Historia de la Comunicación: vol. 2. De la imprenta a nuestros días”, Bosch, Barcelona).

Filmografía

* *Imbakucha kawsaimanta, por la vida del lago de Imbabura,* 2001, David Ac Turner.
* *Fiesta páramo y otros pueblos,* 2001, Freddy Aguas.
* *El Valle de los Tejedores,* 1960, Jack Alexander.
* Toxico texaco toxico, 2007, Pocho Álvarez.
* *El maíz nuestro de cada día,* 2007, Pocho Álvarez.
* La toma de la plaza, 2005, Juan pablo Barragán.
* *Pedro, un muchacho indígena,* 1965, Rolf Blomberg.
* La Minga, 1975, Ramiro Bustamante.
* *Antiguos sueños de las mujeres kichwas,* 2007, Santiago Carcelén.
* Economía política, 2006, Marcelo Chimbolema.
* *Memoria sobre sabiduría ancestral de los yachags,* 2007, Marcelo Chimbolema.
* *Plurinacionalidad: la propuesta de la CONAIE para Montecristi,* 2008, Siegmund Thies.
* *Tzáchila: El hombre Colorado*, 1980, José Corral.
* *Entre gallos y media noche*, 2005, Nadja Drost.
* Pueblos ocultos en peligro, 2004, Ana Echandi y Aritz Parra.
* *Los kichwas depastaza luchando por su cultura,* 2001, Oscar García.
* Sacha runa yachay, 2006, Eriberto Gualinga.
* Soy defensor de la selva, 2003, Eriberto Gualinga.
* *Baltazar ushka, el tiempo congelado,* 2008, José Antonio Guayasamín.
* Los hieleros del Chimborazo, 1980, Gustavo Guayasamín e Igor Guayasamín.
* TIAG, 1987, Gustavo Guayasamín e Igor Guayasamín.
* *Taytas yachag “curadores tradicionales”,* 2003, Fausto Hidalgo.
* *Emigrantes cayambeños “la otra cara de la moneda”,* 2005, Fausto Hidalgo.
* Hieleros del Cayambe, prueba de fortaleza en los andes, 2006, Fausto Hidalgo.
* Guarango guachalá, 2007, Fausto Hidalgo.
* Nuestras vidas no están en venta, 2006, Wayra Koro.
* Tu sangre, 2005, Julián Larrea.
* Niña saraguro, 2005, María José Martínez.
* Huaorani cultura de gente amable, 2007, Walter Mena.
* Mujeres y hombres de sabiduría, 2008, Alberto Muenala.
* Otavalo Tierra Mía, 1967, Gustavo Nieto.
* Los guerreros kichwas y el petróleo, 2004, Holdger Riedel y Siegmund Thies.
* La vida de Dolores Cacuango, 2007, Andrés Sánchez.
* TLC, 2007, Andrés Sánchez.
* Kaipimi kanchi nukanchimi kanchi, 2001, Laura Santillán.
* Después de la neblina, 2008, Anne Slick.
* La soledad de la memoria, 2004, Universidad SEK.
* Escuela bilingüe hindi, 2007, Mauricio Ushiña.
* Éxodo sin ausencia, 1985, Mónica Vásquez.
* Memoria de Quito, 2008, Mauricio Velasco.
* Taromenani, el exterminio de los pueblos ocultos, 2007, Carlos A. Vera.
* La tierra de arriba, 2000, Verónica Villamarín.

Anexos Fichas técnicas

Título: PUEBLOS OCULTOS EN PELIGRO

País: Ecuador-España Año: 2004

Dirección: Ana Echandi, Aritz Parra Producción: CICAME Duración: 55 minutos Formato: Dvcam

Sinopsis:

En el año 2003 un grupo de guerreros huaorani atacó y mató a varios miembros del grupo “no contactado” taromenani. Las razones de la masacre podrían tener que ver con la venganza de muertes pasadas debido a los con­flictos entre estos dos grupos, así como también con la tala ilegal de madera en territorio taromenani y, los intereses económicos que ésta representa para algunos indígenas huaorani. Así, la indagación sobre la matanza permite observar el resultado de la occidentalización y la colonización del pueblo hua- orani por causa de la explotación petrolera en su territorio y, el peligro de extinción que corren los pueblos “no contactados” debido a que occidente no tiene la capacidad de coexistir con su sistema de vida.

Indicadores temáticos: occidentalización, colonización, territorio, Estado-nación, costumbres, tradiciones, desarrollo.

Título: LOS GUERREROS KICHWA Y EL PETROLEO

País: Ecuador-Alemania Año: 2004

Dirección: Holdger Riedel y Siegmund Thies Producción: Canal Arte y Geo TV

Duración: 52 minutos Formato: Dvcam

Sinopsis

La comunidad de Sarayacu se encuentra amenazada por la decisión del Estado ecuatoriano de explotar los yacimientos de petróleo encontrados en el subsuelo que le pertenecen. Ante esto la comunidad emprende una lucha colectiva contra la explotación petrolera que significa un peligro para su forma de vida fundada en la convivencia con la Madre Tierra. El resultado es la resis­tencia del pueblo de Sarayacu a la contaminación de la naturaleza y al cambio de su forma de vida a través de la lucha por sus derechos a la preservación de su territorio y de su cultura.

Indicadores temáticos: occidentalización, explotación petrolera, conta­minación, territorio, Estado-nación, costumbres, tradiciones, naturaleza, desarrollo.

Título: PROPUESTA PARA LA ASAMBLEA CONSTITUYENTE EN MON- TECRISTI

País: Ecuador Año: 2008

Dirección: Siegmund Thies Producción: CONAIE, Fundación Pachamama Duración: 25 minutos Formato: Dvcam

Sinopsis:

El documental registra el proceso de elaboración conjunto y participa- tivo de la propuesta de la CONAIE para la Asamblea Constituyente realizada en el año 2008, la entrega oficial de la propuesta al presidente de la Asamblea y al Vicepresidente de la República en medio de una gran marcha del movi­miento indígena al palacio presidencial en Quito y, finalmente, la entrega de la propuesta a los asambleístas en la sede de la Asamblea en Montecristi. Dicha propuesta se basa principalmente en el reconocimiento de la plurinacionali- dad del Estado ecuatoriano en la nueva constitución recogiendo, de este modo, la lucha por los derechos de los pueblos indígenas del Ecuador, los mismos que son proclamados por indígenas de los diferentes pueblos en su recorrido hacia el palacio presidencial.

Indicadores temáticos: territorio, Estado-nación, explotación de recur­sos naturales, ciudadanía y organización social, desarrollo.

Título: SACHA RUNA YACHAY País: Ecuador Año: 2006

Dirección: Eriberto Gualinga Producción: Selva Sarayacu Comunicaciones Duración: 18 minutos Formato: minidv

Sinopsis:

Un niño de la comunidad de Sarayacu aprende, a través de las enseñan­zas de los ancianos y la historia contada por los hombres de su comunidad, sobre la importancia de la preservación de conocimiento indígena para el “buen vivir” valorando y recordando el significado de la tierra, de la selva y de la naturaleza para los indígenas de Sarayacu. Así, a través de la historia oral este niño aprende sobre los principios de la convivencia armónica de los indígenas con la selva, la importancia de la sabiduría indígena fundada en la madre tierra y el valor de los ancianos de la comunidad como portadores de ese conoci­miento. Finalmente, el niño recibe una advertencia sobre los peligros de des­trucción de la selva que traen las petroleras y la amenaza que representa la explotación petrolera para su comunidad y los valores del “buen vivir” que le han transmitido sus abuelos.

Indicadores temáticos: territorio, comunidad, contaminación, costum­bres, tradiciones, madre tierra, desarrollo.

Título: TAROMENANI: EL EXTERMINIO DE LOS PUEBLOS OCULTOS

País: Ecuador Año: 2007

Dirección: Carlos A. Vera Producción: Cámara Oscura Duración: 60 minutos Formato: Dvcam

Sinopsis:

El documental investiga sobre el ataque ocurrido en el año 2003 por un grupo de guerreros huaorani a miembros del grupo “no contactado” tarome- nani. Las razones del ataque tienen que ver con enfrentamientos bélicos por venganzas entre estos dos grupos, así como con los intereses económicos que representa para algunos indígenas huaorani la tala ilegal de madera en territo­rio taromenani. Así, la investigación sobre la matanza conduce a examinar el proceso de occidentalización y colonización del pueblo huaorani por causa de la explotación de recursos naturales en su territorio y, en esta medida el peligro de extinción que corren los grupos “no contactados”.

Indicadores temáticos: occidentalización, colonización, territorio, Estado-nación, costumbres, tradiciones, desarrollo.

Título: TU SANGRE País: Ecuador Año: 2005

Dirección: Julián Larrea Producción: Julián Larrea Duración: 71 minutos Formato: Dvcam

Sinopsis:

La contienda electoral para alcalde de Twintza provoca división en un pueblo conformado por indígenas y colonos poniéndose de manifiesto las diferencias raciales entre los habitantes del pueblo. Así, a través de la posición política y la preferencia de los habitantes por uno u otro candidato sale a relu­cir un contexto histórico social que pone en evidencia los procesos de coloni­zación y occidentalización del pueblo shuar. De este modo, los shuar advierten en esta contienda política, donde la raza es la razón principal de las oposicio­nes, la lucha del pueblo indígena por la reivindicación de sus derechos y la forma de constituirse como parte del Estado-nación que los ha marginado his­tóricamente. Así, para los shuar la contienda electoral se convierte en la defen­sa de su raza, de “su sangre” contra de la exclusión social, política y cultural a la que la sociedad blanco-mestiza los ha sometido a lo largo de la historia de colonización, por lo que finalmente, por primera vez un shuar es elegido como alcalde en un pueblo mayoritariamente conformado por indígenas.

Indicadores temáticos: Estado-nación, colonización, ciudadanía, desa­rrollo, identidad, raza.

Notas

1. Fuente: Evolución del cine ecuatoriano: una mirada desde adentro, Revista del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador, Quito, 2007.
2. Cuadro construido a partir de los datos obtenidos de las siguientes fuentes: CNCI- NE, Cinememoria, CONAIE y Cinemateca Nacional. No se ha incluido el docu­mental Este maldito país de Juan M. Cueva dentro de la temática indígena debido a que su tratamiento no se refiere específicamente a esta temática, sin embargo, sí consta dentro de los documentales del 2008.