

UNIVERSIDAD TÉCNICA DE AMBATO



FACULTAD DE JURISPRUDENCIA Y CIENCIAS SOCIALES

MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN, DESARROLLO Y CAMBIO SOCIAL

Tema: “EL CINE: FORMA DE AUTO REPRESENTACIÓN DE LOS
IMAGINARIOS COLECTIVOS KICHWA OTAVALO”

Trabajo de Titulación Previo a la obtención del Grado Académico de Magíster en
Comunicación, Desarrollo y Cambio Social.

Autora: Ingeniera María Fernanda Lupera Villavicencio

Director: PhD. Álvaro Jiménez Sánchez

Ambato-Ecuador

2019

A la Unidad Académica de Titulación de la Facultad de Jurisprudencia y Ciencias Sociales de la Universidad Técnica de Ambato

El Tribunal receptor del Trabajo de Titulación, presidido por el Doctor Jaime Tarquino Tipantasig Cando Magister, Presidente y Miembro de Tribunal e integrado por los señores Doctor Byron Orlando Naranjo Gamboa, Magister, Doctor, Franklin Nectario Medina Guerra, Magister, Miembros de Tribunal designados por la Unidad Académica de Titulación de la Facultad de Jurisprudencia y Ciencias Sociales de la Universidad Técnica de Ambato, para receptor el Trabajo de Titulación con el tema: "CINE: FORMA DE AUTO REPRESENTACIÓN DE LOS IMAGINARIOS COLECTIVOS KICHWA OTAVALO", elaborado y presentado por la señorita Ingeniera María Fernanda Lupera Villavicencio, para optar por el Grado Académico de Magister en Comunicación, Desarrollo y Cambio Social; una vez escuchada la defensa oral del Trabajo de Titulación el Tribunal aprueba y remite el trabajo para uso y custodia en las bibliotecas de la UTA.



Dr. Jaime Tarquino Tipantasig Cando. Mg.
Presidente y Miembro del Tribunal



Dr. Byron Orlando Naranjo Gamboa. Mg.
Miembro del Tribunal



Dr. Franklin Nectario Medina Guerra. Mg.
Miembro del Tribunal

AUTORÍA DEL TRABAJO DE TITULACIÓN

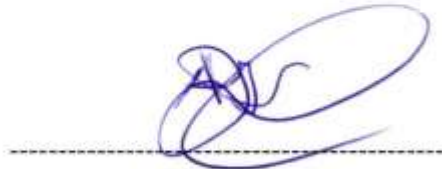
La responsabilidad de las opiniones, comentarios y críticas emitidas en el Trabajo de Titulación presentado con el tema: EL CINE: FORMA DE AUTO REPRESENTACIÓN DE LOS IMAGINARIOS COLECTIVOS KICHWA OTAVALO, le corresponde exclusivamente a: Ingeniera María Fernanda Lupera Villavicencio, Autora bajo la Dirección de PhD. Álvaro Jiménez Sánchez, Director del Trabajo de Titulación; y el patrimonio intelectual a la Universidad Técnica de Ambato.



Ing. María Fernanda Lupera Villavicencio

CI.: 1206449959

AUTORA



PhD. Álvaro Jiménez Sánchez

CI.: 1757445547

DIRECTOR

DERECHOS DE AUTOR

Autorizo a la Universidad Técnica de Ambato, para que el Trabajo de Titulación, sirva como un documento disponible para su lectura, consulta y procesos de investigación, según las normas de la Institución.

Cedo los Derechos de mi Trabajo de Titulación, con fines de difusión pública, además apruebo la reproducción de este, dentro de las regulaciones de la Universidad.



Ing. María Fernanda Lupera Villavicencio

c.c. 1206449959

ÍNDICE GENERAL DE CONTENIDOS

PORTADA.....	i
A la Unidad Académica de Titulación.....	ii
Autoría del Trabajo de Titulación	iii
Derechos de Autor.....	iv
Índice General.....	v
Índice de Tablas.....	viii
Agradecimiento.....	ix
Dedicatoria.....	x
Resumen Ejecutivo.....	xi
Executive Summary.....	xiii
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPITULO I.....	2
1.1 Tema.....	2
1.2 Planteamiento del problema.....	2
1.2.1 Contextualización.....	2
1.2.2 Análisis Crítico.....	7
1.2.3 Prognosis.....	8
1.2.4 Formulación del Problema.....	8
1.2.5 Interrogantes de la Investigación.....	9
1.2.6 Delimitación de la Investigación.....	9
1.3 Justificación.....	9
1.4 Objetivos.....	10
1.4.1 Objetivo General.....	10
1.4.2 Objetivos Específicos.....	10
CAPITULO II.....	11

Marco Teórico	11
2.1 Antecedentes de Investigación.....	11
2.2 Fundamentación Filosófica.....	22
2.3 Fundamentación Legal.....	23
2.4 Hipótesis	25
2.5 Señalamiento de las variables de hipótesis	25
CAPITULO III	26
Metodología	26
3.1 Marco Metodológico.....	26
3.2 Modalidad básica de la investigación	26
3.3 Nivel o tipo de investigación	27
3.4 Población y muestra.....	27
3.6 Recolección de información	31
CAPITULO IV	32
Análisis en interpretación de resultados	32
4.1 Análisis físico	32
4.1.1 Yachak	32
4.1.2 Yaku Wiki.....	33
4.1.3 Maytuska.....	34
4.1.4 Manillas	34
4.1.5 Kuychi Pucha	35
4.1.6 Pachakutik Nowadays	36
4.2 Interpretación de datos	37
4.2.1 Narrativa	37
4.2.2 Imagen	40
4.2.3 Sonido	42
4.2.4 Concepciones Políticas	43
4.3 Verificación de la Hipótesis	47

CAPITULO V	52
Conclusiones y Recomendaciones	
5.1 Conclusiones.....	52
5.2 Recomendaciones	53
Bibliografía	54
Links	57

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1	3.5.1 Variable Independiente.....	28
Tabla 2	3.5.2 Variable Dependiente.....	30
Tabla 3	Características Identitarias de la Etnia Kichwa Otavalo.....	58

AGRADECIMIENTO

Me siento infinitamente agradecida con mis padres Henry y María, por todo el apoyo que siempre me han brindado, con mis estimados docentes PhD. Álvaro Jiménez Sánchez, Mg. Byron Naranjo y el Mg. Franklin Medina. También quiero agradecerle al Ab. Erick Gavilanez.

DEDICATORIA

Este trabajo lo dedico a mis padres María Villavicencio y Henry Lupera, también a Nicolle Naranjo y Maximiliano Lupera.

UNIVERSIDAD TÉCNICA DE AMBATO
FACULTAD DE JURISPRUDENCIA Y CIENCIAS SOCIALES
MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN, DESARROLLO Y CAMBIO SOCIAL

TEMA:

**EL CINE: FORMA DE AUTO REPRESENTACIÓN DE LOS IMAGINARIOS
COLECTIVOS KICHWA OTAVALO.**

AUTOR: Ingeniera María Fernanda Lupera Villavicencio

DIRECTOR: PhD. Álvaro Jiménez Sánchez

FECHA: 20 de junio de 2019

RESUMEN EJECUTIVO

La presente investigación se desarrolla con el objetivo de Analizar las formas de representación de los realizadores Kichwa Otavalo en su cine, mediante un proceso de identificación de las características que tienen la narrativa, la imagen y el audio, observando en ellas el reflejo de la identidad cultural mediante la creación y recreación de la realidad, producto de los diferentes procesos creativos y técnicos que desarrollan.

Esta investigación se sustenta en la aplicación de una metodología cualitativa, desde un proceso de reflexión mediante la investigación documental y bibliográfica, así como la observación y análisis de seis filmes realizados por directores Kichwa Otavalo y entrevistas a dos realizadores de las obras que fueron objeto de estudio de la presente. A través de estos datos obtenidos se podrá establecer la auto representación como una forma de expresión mediante el cine, sea esta de manera premeditada o mediante la espontaneidad del contexto cultural de los directores, conociendo sus conceptos y procesos de aplicación dentro del lenguaje cinematográfico, es decir, la narrativa, la imagen y el audio.

Este trabajo nos ha permitido generar una aproximación a lo que significa hacer cine desde las múltiples realidades que existen entre los cineastas ecuatorianos, en este caso el cine de los Kichwa Otavalo, conociendo los elementos simbólicos que integran sus obras y el delineamiento discursivo que implican sus procesos creativos y técnicos, es así que planteamos para el desarrollo de esta investigación el siguiente cuestionamiento ¿Es este cine producido para crear procesos de reivindicaciones identitarias? Y desde una mirada a los procesos históricos del Ecuador, dilucidamos que la representación de los pueblos tiende a ser un estereotipo en el imaginario colectivo, parcializando un concepto equivocado que gira en torno a la figura del indígena que ha sido dotado de características con las que no se identifican, es decir, el indígena salvaje, incivilizado y místico ¿surge así el cine comunitario como una herramienta necesaria para auto representarse como Kichwa Otavalo?

Descriptor: Auto representación, Cine Comunitario, Kichwa Otavalo, Identidad, Cultura, Conceptos Cinematográficos, Narrativa, Imagen, Audio, Cine.

UNIVERSIDAD TÉCNICA DE AMBATO
FACULTAD DE JURISPRUDENCIA Y CIENCIAS SOCIALES
MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN, DESARROLLO Y CAMBIO SOCIAL

THEME:

**EL CINE: FORMA DE AUTO REPRESENTACIÓN DE LOS IMAGINARIOS
COLECTIVOS KICHWA OTAVALO.**

AUTHOR: Ingeniera María Fernanda Lupera Villavicencio

DIRECTED BY: PhD. Álvaro Jiménez Sánchez

DATE: June 20th, 2019

EXECUTIVE SUMMARY

The present investigation is developed with the objective of analyzing the forms of representation of the filmmakers Kichwa Otavalo in his cinema through a process of identification of the characteristics of narrative, image and audio, observing the reflection of cultural identity through the creation and recreation of reality and the product of different creative and technical processes that develop.

This research is based on the application of a qualitative methodology, from a process of reflection through documentary and bibliographic research, as well as the observation and analysis of six films made by Kichwa Otavalo directors and interviews to two filmmakers of the works that were the object of study of the present.

Through these obtained data, self-representation can be established as a form of expression through cinema, either premeditatedly or through the spontaneity of the cultural context of the directors, knowing their concepts and application processes within the cinematographic

language. say, the narrative, the image and the audio.

This work has allowed us to generate an approach to what it means to make films from the multiple realities that exist among Ecuadorian filmmakers, in this case the Kichwa Otavalo cinema, knowing the symbolic elements that make up his works and the discursive delineation that his works imply creative and technical processes, so we propose the following question for the development of this research: Is this cinema produced to create processes of identity claims? And from a glance at the historical processes of Ecuador, we elucidate that the representation of the peoples tends to be a stereotype in the collective imagination, partializing a mistaken concept that revolves around the figure of the indigenous person who has been endowed with characteristics with which they do not identify themselves, that is to say, the wild, uncivilized and mystical indigenous. Does community cinema thus emerge as a necessary tool for self-representation as Kichwa Otavalo?

Keywords: Auto representation, Community Cinema, Kichwa Otavalo, Identity, Culture, Cinematographic Concepts, Narrative, Image, Audio, Cinema.

INTRODUCCIÓN

La auto representación en el cine permite reconocer la necesidad política que este proceso de empoderamiento y reivindicaciones sociales significa, por el mero hecho de crear y recrear realidades que construyen en los imaginarios colectivos resignificaciones que rompen estereotipos históricamente reproducidos desde miradas colonizadas y colonizadoras de los realizadores.

Con la evolución social de los sujetos y el estado en cuanto a procesos de interculturalidad, visibilizar la cultura, el idioma, la cosmovisión, etc., de los Pueblos y Nacionalidades del Ecuador ya es un acto reivindicatorio en el ejercicio de la comunicación realizada sin intermediarios, ya que existen y se muestran dentro de un mundo globalizado, a diferencia de muchos grupos sociales que a través de la historia han sido invisibilizados o que en otros casos se han extinguido.

La presente investigación se desarrolla con el objetivo de analizar las formas de representación de los realizadores Kichwa Otavalo en su cine, mediante un proceso de identificación de las características que tienen la narrativa, la imagen y el audio, observando en ellas el reflejo de la identidad cultural mediante la creación y recreación de la realidad, producto de los diferentes procesos creativos y técnicos que desarrollan. “Los imaginarios y los discursos rigen las prácticas humanas. Y dentro de los imaginarios, las imágenes juegan un rol primordial pues seducen y crean deseo en el público” (Torres, 2012).

Esta investigación se sustenta en la aplicación de una metodología cualitativa, desde un proceso de reflexión mediante la investigación documental y bibliográfica, así como la observación y análisis de seis filmes realizados por directores Kichwa Otavalo y entrevistas a dos realizadores de las obras que fueron objeto de estudio de la presente. A través de estos datos obtenidos se podrá establecer la auto representación como una forma de expresión mediante el cine, sea esta de manera premeditada o mediante la espontaneidad del contexto cultural de los directores, conociendo sus conceptos y procesos de aplicación dentro del lenguaje cinematográfico, es decir, la narrativa, la imagen y el audio.

CAPÍTULO I

EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

1.1 Tema

“EL CINE: FORMA DE AUTO REPRESENTACIÓN DE LOS IMAGINARIOS
COLECTIVOS KICHWA OTAVALO.”

1.2 Planteamiento del Problema

1.2.1 Contextualización

La materialización de la cultura y la identidad (Torres, 2012) de aquellos que utilizan el cine como una herramienta de comunicación, nos permite comprender que la cultura juega un rol fundamental en los procesos creativos para la reivindicación de los pueblos históricamente marginados (Dagron, 2012).

Para comprender el proceso evolutivo de las demandas de los Pueblos y Nacionalidades indígenas del Ecuador, es fundamental establecer los ejes centrales de la misma, iniciando con la conquista de territorios, donde surge el levantamiento a partir del empoderamiento como agentes resolutivos de sus problemáticas, continuando con la producción intelectual, multicultural y étnica, constituyendo escuelas, “de esa manera en los sectores populares aparecen personas con nuevos conocimientos y capacidades que facilitan la auto organización y la auto formación” (Zibechi, 2003).

A partir de la reflexión de las conquistas obtenidas en torno a las luchas sociales, a través del tiempo, las diferentes nacionalidades y pueblos indígenas del Ecuador reconocieron nuevas necesidades, entre ellas la revalorización de la cultura y la afirmación de la identidad de sus pueblos y sectores sociales (Zibechi, 2003) íntimamente vinculada a la auto representación, utilizando la comunicación y el cine como una herramienta de lucha para desmitificar su esencia y establecer un concepto propio de su cosmovisión.

La auto representación también está estrechamente ligada a la problemática de la identidad pues, el cine y el video pueden ser consideradas como plataformas de “reconocimiento”: Recordamos aquí que la identidad, en tanto que construcción social, obedece a un doble movimiento: el de asumir la identidad propia y el de ser reconocido por los otros.” (Torres, 2002)

Siguiendo a León (2012), en el siglo XX el cine y las representaciones indígenas realizadas por extranjeros y cineastas ecuatorianos, mostraban en ocasiones a los actores sociales de esta etnia como salvajes, incivilizados, tergiversando la cultura y cosmovisión de los pueblos originarios y así se construyó un estereotipo en el imaginario colectivo.

La mayoría de las imágenes producidas a lo largo del siglo XX presentan la figura de un indígena sometido que necesita de terceros para comunicarse. El indígena es representado como un ser apegado a sus tradiciones con un conocimiento al que se le da o no valor en función de los contextos, pero que, en todos los casos, necesita pasar por intérpretes que traduzcan, para ser entendido por el resto de la sociedad. (Torres, 2012)

Es así que se configuró en el imaginario colectivo una figura exótica del indígena, induciendo a través de prejuicios el desconocimiento y la imposición en las representaciones plasmadas en el audiovisual por parte de los realizadores.

Encontramos así a un variado número de estereotipos alrededor del indígena que van desde el guerrero apegado a la naturaleza hasta el trabajador dócil y poseedor de conocimientos ancestrales que cree en la magia y los espíritus. Son además presentados como si fueran un conjunto homogéneo. (Torres, 2012)

El levantamiento indígena de 1990 marca un precedente en temas de identidad cultural y reivindicaciones para reconocer la interculturalidad en el Ecuador, para la recuperación de la simbología indígena, logrando finalmente una presencia nacional.

La desatención histórica induce a la concienciación de identidades como pueblos distintos con prácticas colectivas, que rechazan la representación paternalista, indigenista o nacionalista, reafirmandose como pueblos con culturas diversas y complejas que tienen problemas similares de falta de tierras y territorios. (Muenala, 2018)

Ante este proceso de empoderamiento surgen posteriormente las primeras filmaciones de cineastas indígenas. “A partir de la década de los 90’s el video se convierte en un vehículo de comunicación que abre un nuevo camino a la auto representación y visibilización” (Muenala, 2018).

La auto representación del indígena en el cine ecuatoriano significa el ejercicio de la comunicación como un acto político para reivindicarse (Dagron, 2012) y lograr el empoderamiento de los pueblos originarios, es un espacio para el registro de la memoria histórica ante la necesidad de preservar su identidad cultural; los indígenas educan y ejercen derechos mediante un cine dotado de voz propia, generando nuevas posibilidades en cuanto a la difusión, al reconocimiento y posicionamiento de sus prácticas culturales, manifestando con total libertad innovadoras propuestas estéticas y narrativas.

Como manifiesta Bustos (Muenala, 2018), las funciones de la auto representación en las primeras producciones de cine y el audiovisual cumplían diversas funciones que estaban orientadas a fomentar procesos de organización y participación mediante la denuncia social de la desigualdad, de la corrupción y las acciones de carácter colonial que seguían evidenciándose hacia los pueblos indígenas. “Esto motiva la resistencia de los pueblos indígenas, pero motiva también la necesidad de ofrecer un conjunto de respuestas hacia la sociedad y un conjunto de demandas y visiones desde los pueblos indígenas para la sociedad” (Bustos, citado por Muenala, 2018) generando así una comunicación alternativa que se complementaba con la socialización de estas producciones en las asambleas.

Para los años 90 el video se convierte en un medio de comunicación alternativo que permite compartir experiencias de lucha, reivindicaciones, denuncias de discriminación y explotación. Estas producciones son socializadas en asambleas, muestras de cine y video, que permite fortalecer conocimientos y conciencia de identidades marginadas. (Muenala, 2018)

Como explica Torres (2012), se construyen nuevas subjetividades e imaginarios a partir de estos procesos de auto representación que llegan a romper los esquemas colonizadores “representar implica definir, y definir equivale a determinar, fijar, decidir qué es. En otras palabras, por el discurso (verbal o visual) retratamos la realidad pero a su vez la construimos. Es una fuente de poder.” (Torres, 2012)

Según Muenala (2018), la conciencia del impacto que genera el uso de la radio por miembros de la CONAIE, despierta la necesidad de integrar el uso del audiovisual como herramienta complementaria de los procesos de comunicación con la finalidad de afianzar los mensajes, de esta manera dota de imagen a la voz de protesta, retratando la realidad y permitiendo la eficacia en la emisión de los mensajes. “Registrar acontecimientos es como registrar la historia, más aún cuando son editados y difundidos, de alguna manera nos permite reavivar la memoria en uno y otro momento” (Bustos, citado por Muenala, 2018) cumpliendo un importante ciclo de retroalimentación para la educación política de los actores sociales de los Pueblos y Nacionalidades del Ecuador.

En 2008 la Constitución Ecuatoriana evoluciona de ser una constitución política a una constitución garantista de derechos y con ello se establecen las bases para un país más inclusivo, dotándola de principios y garantías, con la intención de precautelar el “buen vivir” a la que estaba destinada.

Bajo un paradigma kelseniano, las leyes fueron reguladas y enmarcadas en los nuevos principios y garantías establecidos en la Constitución del Ecuador del 2008, es así que hubo una transformación en todo el aparato estatal, con las modificaciones a las leyes laborales, civiles, penales, etc. De esta manera nacen incentivos para los sectores sociales históricamente relegados, creando programas, becas nacionales e internacionales, puntos en los concursos de

mérito y oposición, generando oportunidades para una real participación ciudadana y el crecimiento personal de los individuos, así se fomentó la Ley de Comunicación. Se propuso la Ley de Fomento de Cine Nacional y en este contexto surge el Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador (CNCINE) en el año 2008, como institución estatal que marca un precedente histórico. Desde 1920 hasta 2007 se estrenaba un promedio de dos películas cada diez años. Con los programas de CNCINE que se encargaban del financiamiento y difusión del cine nacional, incrementó el número de producciones logrando entre doce y trece películas por año.

Mediante las propuestas de difusión “Territorios de cine” generadas por el Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador, comienzan a visibilizarse en el catálogo que ofertaban a las diferentes provincias, las películas realizadas por los miembros de los Pueblos y Nacionalidades del Ecuador (indígenas), donde su oralidad, vestimenta, tradiciones, procesos de interrelación y su cosmovisión son la esencia de sus historias, mostrando al mundo una auto representación de su cultura.

Las becas otorgadas por Incine a estudiantes ecuatorianos procedentes de pueblos andinos y otros pueblos originarios del país, incidieron en la calidad de algunas de las producciones de estos actores sociales.

En el año 2011 surge Runacinema, un colectivo de cineastas creado para fortalecer el cine y la comunicación comunitaria a través de películas, integrado por guionistas, directores de fotografía, actores y directores, quienes ganaron en el mismo año un financiamiento del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador para producir el largometraje Killa (el monto fue de 40.000 dólares).

En la actualidad el cine ecuatoriano realizado por indígenas hace presencia en varios festivales y atrapa al público por las características de sus filmes, que destacan en su idioma kichwa, su vestimenta simbólica, su música, sus leyendas, su relación con la naturaleza, caracterizada por los colores y paisajes andinos. Reivindican su imagen mediante las auto representaciones que desvanecen de a poco las representaciones realizadas en el siglo XX.

Surgen conceptos de descolonizar la mirada para romper con los procesos alienantes de la industria comunicacional, de las imposturas eurocéntricas y norteamericanas que a través del tiempo han logrado desplazar costumbres y creencias autóctonas en los llamados procesos de blanqueamiento.

Como ejemplo tenemos al otavaleño Alberto Muenala, uno de los referentes del cine de auto representación en Ecuador. Hizo su carrera de cine en la Universidad Autónoma de México, llegando a participar en el festival de Sundance con su primera película Mashikuna (Camaradas), también es docente y creador de la escuela de cine Corporación Rupai en Otavalo, organizó el Primer Encuentro de Realizadores y Cineastas de los Pueblos y Nacionalidades del Ecuador, los manifiestos realizados en dicho encuentro giran en torno a trabajar temas que fortalezcan la identidad, realizar una mirada de los pueblos para visibilizar lo que piensan y sienten en pro de un país diferente donde el respeto a su identidad cultural sea parte de esa construcción.

Un suceso significativo para los Kichwa Otavalo, en las formas de auto representar sus imaginarios colectivos es la producción cinematográfica Killa y el logro dentro del cine nacional, la misma que se estrenó en 2018, según el director de la película, esta invita a “la reflexión, a mirarnos como pueblo, como país.” Logrando un impacto a nivel internacional con la difusión y presentación en festivales de este filme que como característica sustancial destaca el haber grabado sus diálogos en un 50% en la lengua del pueblo originario Kichwa Otavalo, de esta forma trascienden las fronteras, visibilizando y vinculándose con los indígenas migrantes en otros países, ampliando procesos de identificación y revalorización de las prácticas culturales, sin embargo esta es el resultado de varios laboratorios, encuentros y varias producciones de cortometrajes realizados por los Kichwa Otavalo ante su necesidad de realizar un cine dotado de voz propia.

1.2.2 Análisis Crítico

El cine como herramienta de comunicación permite “el registro de la memoria histórica de los pueblos, imita la realidad a través de la ficción, refleja idiosincrasias y culturas de todas partes del mundo. Es esencial para el desarrollo de los individuos que conformamos una célula social” (Lupera et al., 2018).

Repensar el cine y sus formas de representación en el Ecuador en pro del desarrollo y cambio social permite plantearlo como un espacio para la reivindicación y empoderamiento de las identidades culturales.

Los rasgos distintivos de cada lugar o grupo social del mundo que son plasmados en el cine, son los que brindan la diferencia, haciendo que las líneas argumentales nos resulten

completamente originales y atractivas. De esta característica también está compuesto el cine de auto representación.

Es un cine que tiene como eje el derecho a la comunicación. Su referente principal no es la industria cinematográfica, sino la comunicación como reivindicación de los excluidos y silenciados. Es una expresión de comunicación, una expresión artística y una expresión política. Nace en la mayoría de los casos de la necesidad de comunicar sin intermediarios, de hacerlo en un lenguaje propio que no ha sido predeterminado por otros ya existentes, y pretende cumplir en la sociedad la función de representar políticamente a colectividades marginadas, poco representadas o ignoradas. (Gumucio, 2014)

El presente trabajo se enfoca en el análisis de las características de las producciones cinematográficas de los Kichwas Otavalo, con la finalidad de analizar las formas de representación. Los componentes que se tendrán en cuenta para esta investigación incluyen la narrativa, la imagen y el audio.

1.2.3 Prognosis

El hecho de analizar las formas de representación a través del cine de los realizadores Kichwas Otavalo permitirá establecer si logran reivindicarse en el imaginario colectivo mediante su cine.

1.2.4 Formulación del Problema

Analizar cómo se reivindican los realizadores Kichwas Otavalo mediante su cine.

1.2.5 Interrogantes de la Investigación

¿Qué características tiene la narrativa del cine Kichwa Otavalo?

¿Qué características tienen la imagen y el audio del cine Kichwa Otavalo?

¿Cómo se refleja la identidad cultural de los Kichwa Otavalo mediante su cine?

1.2.6 Delimitación de la Investigación

Campo: Comunicación y Cambio social

Área: Cine Comunitario

Aspecto: Identidad cultural

Delimitación Espacial

La investigación se realizará con las propuestas de cine de los realizadores Kichwa Otavalo: Yachak, Yaku Wiki, Kuychi Pucha, Manillas, Maytushka, y Pachakutik Nowadays.

Delimitación Temporal

La investigación tendrá lugar durante el primer semestre del año 2019.

Unidades de Observación

6 producciones cinematográficas de realizadores Kichwa Otavalo.

1.3 Justificación

El presente trabajo tiene la finalidad de analizar las formas crear y recrear la realidad mediante el cine de los realizadores Kichwa Otavalo, distinguiendo los elementos simbólicos que constituyen la imagen, el audio y la narrativa, permitiéndonos comprender desde los procesos creativos la manera de delinear los discursos que tienen los realizadores entrevistados, generando así una aproximación a lo que significa hacer cine desde las múltiples realidades que existen entre los cineastas ecuatorianos, en este caso el de los miembros originarios de esta etnia.

¿Es este cine producido para crear procesos de reivindicaciones identitarias? Desde una mirada a los procesos históricos del Ecuador, comprendemos que la producción cinematográfica requiere de recursos económicos, las expresiones y representaciones plasmadas en el cine han sido posibles para quienes tienen acceso a fuentes de financiamiento, por lo tanto, la representación de los pueblos tiende a ser un estereotipo en el imaginario colectivo, parcializando un concepto equivocado de estos ¿surge así el cine comunitario como una herramienta necesaria para auto representarse en estos entornos?

Comprender los elementos fundamentales del cine comunitario, la identidad cultural, la reivindicación y el empoderamiento de los pueblos, nos permite descubrir la riqueza de este cine que se aleja por completo de lo comercial, que es necesario porque se ejercen derechos a través de él.

Abordamos esta investigación desde la reflexión teórica de diferentes autores para determinar lo que se concibe como cine de auto representación y en los resultados logramos comprender desde casos particulares que algunos realizadores se sienten incluidos en una catalogación que desencadena procesos de separación o segregación racial, la misma que surge debido a los conceptos de cine comunitario o “cine indígena”, estos defienden la idea de que no representan a una cultura, que se expresan desde sus necesidades individuales y sus vivencias, que quizás si logran crear identificación en a otros miembros de las comunidades andinas, manifiestan que el trabajo que ellos realizan es cine de autor y que estas catalogaciones de cine de auto representación solo han desencadenado una mirada romantizada hacia sus obras.

1.4 Objetivos

1.4.1 Objetivo General

Analizar las formas de representación de los realizadores Kichwa Otavalo en su cine.

1.4.2 Objetivos Específicos

- Identificar las características que tiene la narrativa del cine Kichwa Otavalo.
- Identificar las características que tienen la imagen y el audio del cine Kichwa Otavalo.
- Observar el reflejo de la identidad cultural de los Kichwa Otavalo mediante su cine.

CAPITULO II

MARCO TEÓRICO

2.1. Antecedentes de la investigación

El cine de auto representación comprende un proceso bastante amplio ante la reflexión, el auto reconocimiento de las necesidades, la observación, la escucha, la exploración, el registro de las prácticas culturales, la oralidad y la traducción de este proceso al lenguaje cinematográfico desde la perspectiva de los autores, en un sentido de interculturalidad necesario. Como indica Torres (2012), la auto representación se configura con nuevas formas narrativas y necesidades políticas de reivindicación y también permite la producción de nuevas imágenes. Explica que el uso del cine sirve entonces como una herramienta de expresión.

Como latinoamericanos, tenemos una historia común que contar y es la herencia cultural, producto de la colonización europea y posterior a ello las imposturas desarrollistas dictadas por Norteamérica. Nuestra historia nos ha costado la sangre de nuestros ancestros indígenas, como explica René Pérez en su documental *Residente* (2017), nuestra historia es producto de las guerras y las revoluciones.

Y ante este contexto histórico podemos comprender que las formas de representación de las identidades culturales de los Pueblos y Nacionalidades en medios audiovisuales y demás disciplinas artísticas, a través de las perspectivas eurocéntricas y norteamericanas han sido tergiversadas, configurando una exotización de su cultura y construyendo el estereotipo del salvaje.

El que tiene la cámara decide quién, cómo, cuánto tiempo aparecerán las personas. De ahí que Foucault (1975) nos advierta sobre el poder de lo visual para generar control sobre un “otro” observado. Sobre todo cuando el qué es filmado no tiene conocimiento de la técnica, ni decisión en

la representación y no mira nunca las imágenes que grabaron de él. (Torres, 2012)

Para legitimar una inferioridad cultural que no existe de los pueblos originarios y configurar como folclor su cultura, generando un rechazo a los procesos de interrelación, tradiciones, oralidad y demás elementos de la pluriculturalidad latinoamericana, los medios de comunicación masiva preponderan las culturas europea y norteamericana. Gumucio (2012) hace una crítica a este discurso de comunicación para el desarrollo.

Consagrado ahora en foros y convenciones internacionales, el derecho a la comunicación es una conquista que supera los límites de la “libertad de expresión”, que durante mucho tiempo ha servido sobre todo para que los propietarios de medios masivos de difusión protejan sus intereses frente a los Estados que intentan regular su actividad. Cada vez que algún gobierno pretende establecer parámetros para que las empresas de información y difusión funcionen en un marco legal de responsabilidad social, estas acusan a los gobiernos de ser autoritarios y de querer instaurar la censura. Esos mismos medios masivos, sin embargo, no cumplen con funciones sociales básicas, como las que alientan el diálogo entre las culturas y el reconocimiento de la diversidad cultural, a través de una representación justa y equilibrada de la realidad. (Gumucio, 2012)

Como explica I talens (2013), aunque se hayan reformado leyes y constituciones para el reconocimiento de los indígenas, los medios de comunicación fortalecen los procesos de invisibilización al ignorar la realidad de Pueblos y Nacionalidades, indica también que en muchos casos contribuyen a perpetuar una imagen negativa o folclórica que los relega a la marginación social. Resulta muy importante el análisis desde la comunicación para el desarrollo que surge en el siglo XX, en un momento histórico bastante trascendental para Latinoamérica al transformarse en legitimadora de discursos e imposturas desarrollistas,

mediante la profesionalización de comunicadores que fungen como líderes de opinión, sin embargo esto permitió la profesionalización de actores sociales de los Pueblos y Nacionalidades Indígenas.

La capacitación de realizadores indígenas comenzó de distintos modos en diferentes lugares, creciendo hacia un proyecto continental, trans-originario con aspiraciones descolonizantes, y ha crecido hasta abarcar una comunidad cada vez más global y amplia que incluye el audiovisual de poblaciones originarias de Europa, el Ártico, Asia y África, afro descendientes, desplazados y otras minorías o grupos marginados de proyectos nacionales. (Córdoba, 2011)

Así mismo, el acceso a la tecnología otorga a los Pueblos y Nacionalidades la oportunidad de usar el video como una herramienta de reivindicación que “puede contribuir al empoderamiento personal y colectivo, a la desmitificación de los medios comerciales, a revertir los roles de poder y a fortalecer la fuerza colectiva” (I talens, 2013).

El video y la producción comunitaria dan origen al desarrollo de producciones cinematográficas que son un acto significativo de resistencia cultural por sus características. Siguiendo a I talens (2013), comprendemos que el hecho de utilizar la lengua indígena en sus producciones implica “la recuperación del uso y la dignidad social de las lenguas minorizadas” a esto se añade la ruptura de la narrativa concebida desde la academia. Como señala Torres (2012), se manifiestan con nuevas formas de contar historias apegadas a su oralidad y que tienen narrativas circulares (Muenala, 2018), que rompen con cierto tabú al auto reconocerse como producciones en contra corriente que anulan el cine indigenista de los años 70 y 80, teniendo como principal objetivo validar el idioma y la narrativa.

Producir una película en una lengua indígena significa, en estos momentos, abrir un espacio más en el espectro comunicacional indígena. El cine cumple una función similar a la que cumplía -y sigue cumpliendo- la radio indígena latinoamericana en sus primeros días. Su mera

existencia legítima la lengua y la convierte en objeto cotidiano. Y derriba, por lo tanto, el barrote opresor que supone la excepcionalidad lingüística. (I talens, 2013)

El cine indígena en Latinoamérica surge de un proceso de empoderamiento. A partir de los años 70, las comunidades del “AbyaYala” participan en el ejercicio de su derecho a la comunicación con radios comunitarias, producciones audiovisuales y cinematográficas. Desde la perspectiva de Córdoba (2011), con el desarrollo de diferentes propuestas que van desde la producción de videos musicales, animaciones, documentales, ficciones y videos experimentales “desafían el persistente mito de que los pueblos indígenas han desaparecido o que carecen de capacidad para tomar el control de su imagen” (Córdoba, 2011).

Para Rothe (2013), el Primer Festival Latinoamericano de Cine y Video de los Pueblos Indígenas surge en México en el año 1985, bajo la dirección de Alejandro Camino, un antropólogo y activista peruano-político que promueve la realización del festival para mostrar las producciones de los cineastas indígenas de América Latina, la muestra contemplaba realizaciones que surgieron de talleres de cine dictados a miembros de las comunidades indígenas de países como México y Brasil. A partir de esta experiencia surge el Comité Latinoamericano de Cine y Video de los Pueblos Indígenas, que es el CLACPI. El II Festival Latinoamericano de Cine y Video de los Pueblos Indígenas se da en Brasil en el año 1987 a cargo de la antropóloga Claudia Menezes. La Unesco financia un taller de cine en el que participan quince indígenas de diferentes países, el tercer festival se realiza en Venezuela, el cuarto en Perú, y planificaron desarrollar el quinto en Ecuador.

Se decide que se vaya para Ecuador y que lo organice la organización ecuatoriana y que sea Gustavo Guayasamín el director. Pero la organización indígena, CONAIE, decide organizarlo y convoca a través de CLACPI, pero a la hora que se va acercando la fecha le cambian el nombre al Festival y se dice que CLACPI no tiene nada que ver y montan otro festival, el Festival AbyaYala. Iván Sanjinés trabajó duramente en ese festival más otras personas que estuvieron ahí como Marta Rodríguez, y decidieron que cada cual haga su Festival, así se recuperó la idea de

CLACPI. Ante esa cuestión Iván decide — a través de CEFREC— organizar el próximo Festival en Bolivia, en el 95-96, en Santa Cruz, gracias a lo cual se salvó la continuidad del CLACPI. (Rothe, 2013)

Según Muenala (2018), existía una añeja estructura colonial que se reproducía en lo gubernamental y social de los Pueblos y Nacionalidades Indígenas de Latinoamérica, en 1994 la CONAIE desconoce el Festival de Cine de los Pueblos y Nacionalidades Indígenas, asume el compromiso de realizar el “Festival de cine y video de las Primeras Naciones de AbyaYala”.

El festival de AbyaYala o de la “serpiente” traza su accionar desde la forma misma de organización colectiva, siguiendo la estructura de la organización nacional se conforma un consejo coordinador con un coordinador general (Alberto Muenala), que sistematiza la representación de las organizaciones a nivel nacional, en permanente conexión y coordinación con las organizaciones de base de la CONAIE, esta articulación permite abrir horizontes y hacer realidad el derecho a la creación y difusión del cine de los P y N. (Muenala, 2018)

Es de importancia comprender que el desarrollo del Primer Festival Latinoamericano de Cine y Video de los Pueblos Indígenas logra un impacto significativo para América Latina, reunió, dio espacio para la organización y consiguió promover el dialogo e intercambio de las comunidades indígenas de la región, pues aunque fuera organizado por mestizos, sirvió de plataforma y de impulso para el desarrollo de otro festival.

Para Córdoba (2011), el cine de auto representación se configura desde su marginalidad y situación periférica siendo considerado como el tercer cine, el segundo cine es el cine de autor y el primer cine es el comercial.

Los movimientos sociales del cine latinoamericano y sus manifiestos como el “Cine Imperfecto” (García Espinosa,

1969), “La Estética del Hambre” (Rocha, 1965) y el Cine Revolucionario liderado por directores como Jorge Sanjinés resonaron dentro de las élites nacionales culturales en sus intentos de representar la realidad latinoamericana sin exclusiones, situando en primer plano la clase obrera, los campesinos y los oprimidos. El indigenismo históricamente ha ocupado un espacio importante en la creación y reinvención del proyecto de estado-nación, por lo que para muchos cineastas, la resistencia de los pueblos originarios se convirtió en ícono para la lucha de clases o para proyectos revolucionarios. (Córdoba, 2011)

En América Latina las dinámicas del cine de auto representación indígena están íntimamente ligadas al activismo político y dista del cine comercial, básicamente por las necesidades que tiene como punto de partida, puesto que constantemente sus derechos son vulnerados. Una característica fundamental del cine de auto representación es que está hecho para dirigirse a sus comunidades, “la tradición oral está muy viva en las comunidades indígenas, el hablar no debe ser apresurado o interrumpido, y las obras pueden tomarse su tiempo para desarrollar el mensaje” (Córdoba, 2011). El cine indígena cumple procesos, en ciertos casos se trabajan los guiones en las asambleas para traducir la cultura y lo tradicional, auto definiendo su identidad, anulando estereotipos y reforzando lo natural ante lo cultural, así también implementan nuevos formatos, que rompen la estructura tradicional, contribuyendo así a la evolución del cine hacia un sentido más humano y reivindicatorio de los derechos de los pueblos originarios.

El cine en una lengua indígena, pues, abre un espacio de ocio normalmente reservado a las lenguas dominantes. El entretenimiento no se suele considerar tan prioritario en la defensa de la cultura indígena como otros factores, pero si el entretenimiento es una poderosa herramienta cultural para la asimilación, también lo es para la resistencia. Para el público, el mensaje es que la lengua indígena es válida

para casos de urgencias (una campaña de salud), pero también situaciones que parecen prescindibles, como el entretenimiento en los medios. (I talens, 2013)

Para Nahmad (2007), México constituyó una hegemonía visual para Latinoamérica en la primera mitad del siglo XX, se realizaron las primeras representaciones en producciones cinematográficas con temáticas sobre indígenas en su afán de construir sentidos nacionalistas.

En México sabemos de las emblemáticas, y también desaparecidas, imágenes de Manuel Gamio tomadas en Teotihuacan o el filme *Cuauhtémoc* (1904) de Carlos Mongrand. Manuel Cirerol y Carlos Martínez Arredondo serían otros dos promotores de la exaltación del heroísmo indígena en la pantalla con la filmación de *El suplicio de Cuauhtémoc* en 1910, *La voz de su raza* (1914 circa), así como *Tiempos Mayas* (1915- 1916). Finalmente, *Tabaré* (1917) de Luís Lezama, basada en el poema homónimo del uruguayo José Zorrilla de San Martín, sería una obra clave dentro de la representación indígena en el cine mexicano de los primeros tiempos, pues compartió con las cintas del momento tema de la exaltación del pasado prehispánico mediante la utilización del héroe indígena. (Nahmad, 2007)

Fue importante la visibilización de los grupos originarios indígenas en el cine de México, como primer paso para mostrar la interculturalidad y la vasta riqueza en la diversidad mexicana, pero se construyeron imaginarios desde la interpretación de los co-nacionales.

El indio se imaginó, convirtiéndose en una institución de lo que debían ser los indios reales: piedras, paisajes, magueyes o víctimas. En el cine mexicano las imágenes de los indígenas no tuvieron densidad histórica hasta muy entrado el siglo XX, fueron despojados de sus características étnicas, modificados para ser comprendidos,

se les representó para que los co-nacionales los asumieran y para que el extranjero los aplaudiera en sus deseos folcloristas de conocer “lo mexicano”. (Nahmad, 2007)

Estas representaciones fueron el motivador del empoderamiento y auto reconocimiento de la necesidad de los pueblos indígenas respecto a la creación de sus propios discursos y narrativas, legitimando su cultura a través de un espacio artístico no imaginado por la América colonial, que trató de deconstruir la interculturalidad exigiendo la homogenización hasta la desaparición de culturas originarias, en algunos casos, “dentro de estos filmes no hubo representación utópica, en todo caso la única utopía era que dejaran de ser indios, que desaparecieran o se convirtieran en mestizos para lograr integrarlos a la nación mexicana.” (Nahmad, 2007).

En México surge en el año 1985 CLACPI, el Concejo Latinoamericano de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas, órgano legitimador, que a través de procesos técnicos, organizó, capacitó y gestionó festivales que influyeron en la reivindicación y el empoderamiento de la población indígena Latinoamericana, siendo este el ejemplo a seguir de sus similares en América del Sur.

Siguiendo a Nahmad (2007), en el caso de Bolivia en el año 1989 como otra conquista significativa para el movimiento indígena se crea el Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC) en el marco de una lucha emprendida contra la hegemonía de los medios de comunicación y sus estereotipos denigrantes.

El proceso boliviano frente a los medios de comunicación visual ha sido una revolución en el campo de la lucha indígena, pues las demandas económicas y políticas se complementaron con las de reproducción simbólica de la vida como elemento central; no sólo se pugnó por la restitución de la riqueza material de los pueblos indios, sino que también se luchó por la expropiación de los contenidos simbólicos encriptados en burdos y estereotipados productos audiovisuales. (Nahmad, 2007)

Esta reflexión nos lleva a comprender que el cine de auto representación cumple un rol fundamental en cuanto a la Edu-comunicación, tan significativo ha sido el impacto y la lucha por abolir las representaciones autoritarias basadas en el desconocimiento, la mitificación y el estereotipo, permitiendo reconocer la esencia misma de su cultura, valorando por encima de todo la memoria colectiva de sus ancestros, proceso que a través de los años ha logrado filtrar la cosmovisión social, logrando tener como representante un presidente indígena como lo es Evo Morales. Es así que los procesos de auto representación en Latinoamérica tuvieron un efecto dominó que empezó en México con el CLACPI, sus capacitaciones y organizaciones de festivales, que influyeron en todos los países de la Región.

En Ecuador, en 1987 surge la Corporación Rupaí, “Runa, Pacha Sapi” (Raíz del hombre en el tiempo) “con el propósito de apoyar procesos de comunicación y educación bilingüe intercultural” (Muenala, 2018), impulsando así la comunicación participativa, lo que Dagron (2012) define como cine comunitario, el mismo que se caracteriza por la forma de producción bajo la que se desarrollan las películas. Explica también que son de bajo presupuesto y que responden a la necesidad política de reivindicarse mediante la auto representación.

Los años 90 son el epicentro de la lucha indígena en Ecuador y ante las reivindicaciones propuestas, la recuperación de la imagen en el cine y el video se reconoce como una fuente reproductora y replicadora de los conocimientos ancestrales, sus prácticas culturales, su tradición oral y su cosmovisión, es decir dotando al mundo indígena de una herramienta capaz de producir figuras representativas que rompan con los estereotipos del imaginario colectivo ecuatoriano, para lograr permanecer en el tiempo mediante esta forma de registro de la memoria histórica.

Películas como *YahuarMalku*, *Lluksikaymanta*, *Tupac Amaru*, *Los hieleros de Chimborazo* y otras, exponen los conflictos y formas de vida de los P y N, circulan en las organizaciones y comunidades, convirtiéndose en herramientas de concientización y conocimiento de otras realidades cercanas o parecidas a las que viven los pueblos colonizados. (Muenala, 2018)

La CONAIE como organización fija su interés en la cinematografía, como una nueva herramienta que la llevará a consolidar sus postulados y creencias, por su carácter universal, sus aspiraciones se amplían hacia lo internacional, funge como productora de diversas obras.

Las producciones audiovisuales realizadas en la CONAIE de 1990 al 2000 son: *El levantamiento indígena del 90*, (1990, 57 min.), realizado en coproducción con las organizaciones provinciales, la *Movilización por la ley agraria* (1994, 45 min.), *Allpa mama rimakun- Habla la madre tierra* (1994, 25 min.), *Entre el espíritu y los hombres, Mujer sabiduría y poder* (1998, 35 min.), *Tejiendo de arco iris los hilos de la vida* (1998, 40 min.), *Encuentros en las fiestas del sol* (1997, 35 min.), *La caída de Abdala Bucaram* (1997, 35 min.), *La caída de Jamil Mahuad* (2000, 40 min.). (Muenala, 2018)

Se organizó en 2011 el laboratorio de cine Runacinema. Varios cineastas, directores de fotografía, sonidistas, guionistas y actores indígenas produjeron cortometrajes donde su cosmovisión era la esencia de su cine. Actualmente cuentan con el primer largometraje indígena del Ecuador, *Killa*.

La creación de narrativas en género ficción promovidas por realizadores indígenas surge del interés por comprender el valor cultural y político de la representación audiovisual de un específico grupo de realizadores de procedencia étnica, que formados académicamente en distintas áreas de producción cinematográfica, han estimulado considerablemente la producción audiovisual de los pueblos indígenas del Ecuador. (Muenala, 2016)

Ante la afección de las identidades culturales, los Kichwa Otavalo mediante sus producciones cinematográficas reconfiguran las concepciones de su cultura en los imaginarios colectivos,

auto representándose en un conjunto de filmografías cargadas de sus tradiciones, música, idioma y demás elementos simbólicos.

El crecimiento de prácticas audiovisuales agenciadas por realizadores otavaleños se inscribe dentro de emergentes procesos de auto representación que mediante permanentes tensiones y negociaciones buscan afirmar su especificidad étnica, recreando, creando e imaginando de forma autónoma argumentos narrativos atravesados por profundos sentimientos y posicionamientos ideológicos de resistencia y reivindicación cultural. Es así que la relación entre sentimiento-pensamiento instauro en los modos de representación Kichwa Otavalo procedimientos de apropiación cultural, y selecciones conscientes de prácticas y códigos locales, tanto contemporáneos como tradicionales, que habitan en la memoria individual y colectiva del pueblo kichwa. (Muenala, 2016)

Las formas de producción cinematográfica Kichwa Otavalo integraron los conocimientos técnicos, dónde la puesta en escena de su filmografía es una fiel representación de su cosmovisión. La iluminación, la fotografía, el sonido, las actuaciones, la dirección de arte son productos intencionalmente tratados para construir nuevos conceptos en el imaginario colectivo.

Es así como, estas narrativas en genero ficción son formatos de producción audiovisual emergentes, sustentados por la autosuficiencia en el uso de tecnologías de representación y la incorporación de las voces, miradas y conocimientos locales. El reto es grande, ya que se convierten en discursos visuales que presentan un modo particular de ver y concebir el mundo en el actual contexto contemporáneo. De manera que es trascendental reflexionar de forma crítica sobre cómo el contenido

significativo de estas narrativas audiovisuales está acompañado de prácticas, compromisos y negociaciones permanentes, lo cual a su vez define los regímenes de valoración de la autorepresentación Kichwa. (Muenala, 2016)

El cine comunitario y la auto representación en una suerte de simbiosis han generado una plataforma para manifestar las ideas políticas de las comunidades, sin embargo, Gumucio (2012) indica que este cine es casi tan invisibilizado como las comunidades que lo generan debido a los espacios de difusión abarcados por el cine comercial.

No es sencillo investigar sobre el cine y audiovisual comunitarios en América Latina y el Caribe, de por sí invisible, tan invisible como las propias comunidades que representa. Si el propio cine latinoamericano de autor enfrenta serios problemas para llegar a las pantallas de la región, más aún aquel que resulta de procesos de participación colectiva. (Gumucio, 2012)

2.2 Fundamentación Filosófica

Reconocer las características de la auto representación de la simbología indígena y cosmovisión andina, basando la investigación en el paradigma crítico-propositivo, que, mediante la puesta en escena de las costumbres y tradiciones, por el derecho inherente al hombre de expresarse libremente y en lo que concierne al cine, plasmar su identidad para auto representarse y ser el motor que genere una reconfiguración de sentidos que anulen los estereotipos indígenas.

2.3 Fundamentación Legal

Base Normativa

Constitución de la República del Ecuador 2008

Art. 21.- Las personas tienen derecho a construir y mantener su propia identidad cultural, a decidir sobre su pertenencia a una o varias comunidades culturales y a expresar dichas elecciones; a la libertad estética; a conocer la memoria histórica de sus culturas y a acceder a su patrimonio cultural; a difundir sus propias expresiones culturales y tener acceso a expresiones culturales diversas.

Capítulo cuarto - Derechos de las comunidades, pueblos y nacionalidades

Art. 57.- Se reconoce y garantizará a las comunas, comunidades, pueblos y nacionalidades indígenas, de conformidad con la Constitución y con los pactos, convenios, declaraciones y demás instrumentos internacionales de derechos humanos, los siguientes derechos colectivos:

1. Mantener, desarrollar y fortalecer libremente su identidad, sentido de pertenencia, tradiciones ancestrales y formas de organización social.

15. Construir y mantener organizaciones que los representen, en el marco del respeto al pluralismo y a la diversidad cultural, política y organizativa. El Estado reconocerá y promoverá todas sus formas de expresión y organización.

19. Impulsar el uso de las vestimentas, los símbolos y los emblemas que los identifiquen.

El Artículo 17 determina que: El Estado fomentará la pluralidad y la diversidad en la comunicación, y al efecto facilitará la creación y el fortalecimiento de medios de comunicación públicos, privados y comunitarios, así como el acceso universal a las tecnologías de información y comunicación en especial para las personas y colectividades que carezcan de dicho acceso o lo tengan de forma limitada.

En el Art. 384 determina: La comunicación como un servicio público se prestará a través de medios públicos, privados y comunitarios.

Ley Orgánica de Comunicación.

Art. 13.- Principio de participación. Las autoridades y funcionarios públicos así como los medios públicos, privados y comunitarios, facilitarán la participación de los ciudadanos y ciudadanas en los procesos de la comunicación.

Art. 14.- Principio de interculturalidad y plurinacionalidad.- El Estado a través de las instituciones, autoridades y funcionarios públicos competentes en materia de derechos a la comunicación promoverán medidas de política pública para garantizar la relación intercultural entre las comunas, comunidades, pueblos y nacionalidades; a fin de que éstas produzcan y difundan contenidos que reflejen su cosmovisión, cultura, tradiciones, conocimientos y saberes en su propia lengua, con la finalidad de establecer y profundizar progresivamente una comunicación intercultural que valore y respete la diversidad que caracteriza al Estado ecuatoriano.

Art. 17.- Derecho a la libertad de expresión y opinión. Todas las personas tienen derecho a expresarse y opinar libremente de cualquier forma y por cualquier medio, y serán responsables por sus expresiones de acuerdo a la ley.

Art. 35.- Derecho al acceso universal a las tecnologías de la información y comunicación. Todas las personas tienen derecho a acceder, capacitarse y usar las tecnologías de información y comunicación para potenciar el disfrute de sus derechos y oportunidades de desarrollo.

Art. 36.- Derecho a la comunicación intercultural y plurinacional. Los pueblos y nacionalidades indígenas, afroecuatorianas y montubias tienen derecho a producir y difundir en su propia lengua, contenidos que expresen y reflejen su cosmovisión, cultura, tradiciones, conocimientos y saberes.

Art. 85.- Definición. Los medios de comunicación comunitarios son aquellos cuya propiedad, administración y dirección corresponden a colectivos u organizaciones sociales sin fines de lucro, a comunas, comunidades, pueblos y nacionalidades. Los medios de comunicación comunitarios no tienen fines de lucro y su rentabilidad es social.

Art. 86.- Acción afirmativa. El Estado implementará las políticas públicas que sean necesarias para la creación y el fortalecimiento de los medios de comunicación comunitarios como un mecanismo para promover la pluralidad, diversidad, interculturalidad y plurinacionalidad; tales como: crédito preferente para la conformación de medios comunitarios y la compra de equipos; exenciones de impuestos para la importación de equipos para el funcionamiento de medios impresos, de estaciones de radio y televisión comunitarias; acceso a capacitación para

la gestión comunicativa, administrativa y técnica de los medios comunitarios. La formulación de estas medidas de acción afirmativa en políticas públicas son responsabilidad del Consejo de Regulación y Desarrollo de la Información y Comunicación y su implementación estará a cargo de las entidades públicas que tengan competencias específicas en cada caso concreto. El Consejo de Regulación y Desarrollo de la Información y Comunicación elaborará un informe anual acerca de las medidas de política pública adoptadas por el Estado, destinadas a la conformación o consolidación de los medios comunitarios; informe que será obligatoriamente publicado en su página web.

2.4 Hipótesis

Elementos como la narrativa, imagen y audio del cine Kichwa Otavalo dependen de las características identitarias de esta etnia.

2.5 Señalamiento de las variables de la hipótesis

Variable Independiente: Características identitarias del Colectivo Kichwa Otavalo.

Variable Dependiente: Elementos cinematográficos.

CAPITULO III

METODOLOGÍA

3.1 Marco Metodológico

La presente investigación se enmarcó en una metodología cualitativa, la preocupación en este tipo de investigaciones está en la percepción que los individuos tienen del mundo y la interacción de los sujetos con el objeto de estudio, a partir de estas experiencias se crea el conocimiento.

La metodología cualitativa se refiere, entonces, a procedimientos que posibilitan una construcción de conocimiento que ocurre sobre la base de conceptos. Son los conceptos los que permiten la reducción de complejidad y es mediante el establecimiento de relaciones entre estos conceptos que se genera la coherencia interna del producto científico. (Krause, 1995)

En esta investigación las técnicas que se utilizaron fueron las de observación de seis películas Kichwa Otavalo y entrevistas a realizadores Kichwa Otavalo.

3.2 Modalidad Básica de la Investigación

La modalidad de investigación que se aplicó:

Investigación documental

Esta investigación se basó en la observación de seis producciones de cine Kichwa Otavalo, y recopilación de información en bibliografías que sustentan teóricamente las características de la auto representación y el cine comunitario.

Investigación de campo

Se entrevistó a realizadores Kichwa Otavalo para obtener datos sobre los procesos de producción cinematográfica y su repercusión en la construcción de la identidad audiovisual mediante la auto representación.

3.3 Nivel o Tipo de Investigación

Descriptivo

El análisis y tratamiento de la presente investigación, se desarrolló bajo el marco metodológico descriptivo, pretendiendo elaborar una representación fiel de la realidad del fenómeno estudiado a partir de sus características. Describir en este caso es sinónimo de medir. Mide variables o conceptos con el fin de especificar las propiedades importantes de comunidades, personas, grupos o fenómeno bajo análisis.

Investigación Correlacional

La investigación que se desarrolló es correlacional ya que involucra dos variables relacionadas al intentar conocer si el cine tiene conexión con la identidad de sus creadores, comprobando la hipótesis y determinando el grado de relación entre las variables.

3.4 Población y muestra

Debido a que la población es escasa, la muestra fue la misma, es decir, 6 producciones cinematográficas otavaleñas: Yachak, Yaku Wiki, Maytushka, Manillas, Kuychi Pucha, Pachakutik Nowadays.

3.5 Operacionalización de las Variables

3.5.1 Variable Independiente

Tabla 1 Variable Independiente

Variable Independiente	Definición operativa	Dimensiones	Indicadores	Instrumento
Auto representación de los Imaginarios Colectivos Kichwa Otavalo.	Es la manifestación de la identidad cultural mediante la comunicación y el arte.	Simbología indígena	1. Vestimenta 2. Colores 3. Máscaras 4. Instrumentos musicales	Cuestionarios 1. En su película ¿Cómo se manifiesta en la dirección de arte la simbología Kichwa Otavalo? 2. ¿La paleta de colores de su película define rasgos de la identidad Kichwa Otavalo? 3. ¿Las máscaras dentro de su película qué representan? 4. Los sonidos y musicalización de su producción cinematográfica ¿Qué características tienen y qué representan? 5. ¿Cómo se representa en la película la relación de los Kichwa Otavalo con la naturaleza? 6. ¿En la narrativa como se visibilizan las creencias religiosas
		Cosmovisión indígena	1. Relación con la naturaleza 2. Creencias religiosas 3. Política 4. Economía	

				de los Kichwa Otavalo?
				7. ¿Cuál es el mensaje político de su producción cinematográfica?
				8. ¿Dentro de la producción cinematográfica cómo se muestra la economía de los Kichwa Otavalo?

Elaborado por: Investigadora

3.5.2 Variable Dependiente

Cine

Tabla 2 Variable Dependiente

Conceptualización	Dimensiones	Indicadores	Instrumento
	Imagen	1. Conceptos de Dirección de Arte 2. Conceptos de Dirección de Fotografía	1. ¿Qué elementos característicos de la identidad cultural Kichwa Otavalo se utilizan en su película? 2. ¿Cómo se plasma la cosmovisión andina en el lenguaje cinematográfico de su producción? 3. ¿Qué representa la música en las producciones cinematográficas de los Kichwa Otavalo? 4. ¿Qué aportes genera a la construcción de la identidad audiovisual el registro sonoro de los espacios de la identidad cultural Kichwa Otavalo? 5. ¿Cómo se visibiliza la identidad cultural Kichwa Otavalo en la dramaturgia de su obra? 6. ¿Los elementos de la cosmovisión indígena cómo se representan en su concepto de dirección?
	Audio	3. Conceptos de musicalización 4. Conceptos de sonido ambiental	
	Narrativa	5. Dramaturgia 6. Conceptos de Dirección General	

Elaborado por: Investigadora

3.6 Recolección de información

Guía de observación para el estudio de las formas de auto representación de las películas Kichwa Otavalo.

Películas: Yachak, Yaku Wiki, Maytushka, Manillas, Kuychi Pucha, Pachakutik Nowadays.

Unidades de observación:

-Imagen

-Audio

-Elementos narrativos

CAPITULO IV

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS

4.1 Análisis Fílmico

4.1.1. Yachak

Yachak es una historia basada en hechos reales, muestra como un padre por medio de engaños es inducido a vengar la muerte de su hija, mientras que su yerno vive un romance con su patrona. La narrativa es anacrónica, de ritmo lento, los planos enteros y medios generan cercanía con los personajes, la temperatura de color en la fotografía varía entre cálidos (al calor de la venganza) y fríos (a la melancolía de los recuerdos ligados a la muerte), la iluminación en claros-oscuros reafirman su característica de suspenso. La ambientación que da el sonido, nos ubica en lugares naturales, escuchamos sonidos de aves, del viento, de animales del bosque, durante los rituales se usan efectos sonoros para magnificar la magia, así mismo la música cumple un rol identitario dentro de las escenas de realismo mágico que el director representa.

El vestuario destaca los colores tradicionales de la etnia Kichwa Otavalo, destacan así los colores blancos con combinaciones que van entre los tonos azules y verdes para los personajes que representan la etnia.

Es una producción de bajo presupuesto, que aprovecha los recursos naturales y del ambiente para recrear la historia. Las actuaciones orgánicas permiten que nos involucremos con la historia por la naturalidad con la que se desenvuelven las interpretaciones, se evidencian las cargas emotivas reforzadas con los planos medios y primeros planos.

El contexto de la historia ubica a nuestros personajes en una sociedad de servidumbre, dónde se muestra el poder que ejerce el ciudadano mestizo de clase alta sobre el indígena empobrecido por estas mismas castas. El motor de la trama es el romance oculto de dos amantes, donde la ama seduce al sirviente (Rumi), aprovechándose de su rol, su cercanía y el poder que ejerce sobre él. Esta situación desemboca en el enamoramiento por parte de Rumi, lo que genera una serie de muertes incluida la de él.

Resulta llamativo como se plasma en esta historia, la esencia cultural de las creencias religiosas, su relación de respeto con la naturaleza, la relación con la muerte, el matrimonio, la cotidianidad y la diferencia de las etnias que se encuentran en el relato, es interesante como se da protagonismo a prácticas que para algunos son consideradas como mito, enfrentando el costumbrismo con la pluriculturalidad y multiétnicidad del Ecuador, hablando en su lengua originaria.

4.1.2. Yaku Wiki

Yaku Wiki cuenta la historia de una gotita de agua que llega a la tierra después de que esta ha sido destruida por el hombre y la contaminación producto del sistema capitalista y de consumismo en que vivimos. Claramente apreciamos como el realizador de este cortometraje manifiesta su apego hacia la naturaleza, concediéndole vida, pensamiento y crítica en torno a la relación del hombre con la Pachamama, evidenciando una postura contracorriente distanciada del consumismo. Es más, dentro del filme se atribuye la capacidad destructiva e irracional del hombre, en un futuro apocalíptico no tan lejano, ya que en el contexto actual se vive un sistema cultural de prácticas contaminantes, producto de la globalización.

Es una animación 2D, de doce minutos de duración, es una narrativa de estructura aristotélica, utiliza una voz en off que cuenta la historia de la gotita y es hablada en su lengua originaria. Los dibujos son minimalistas, la música es original y producida para el filme, destacan los instrumentos de percusión y de viento, creando un apego hacia la historia pues acompaña muy bien el sentido de ternura que intenta transmitir el director reforzando la voz suave y dulce de la niña que narra la historia.

Hay dos momentos muy importantes dentro de la historia. La gotita hace un viaje por la vida y la muerte, vemos primero una secuencia donde hay mucha luz y se entiende esta como el origen de la vida, en un segundo momento vemos una tierra árida y contaminada y por último el resurgir de la vida.

4.1.3 Maytushka

Es la historia de una pareja que está en disputa ante la decisión de la mujer de abortar a su hijo y la negativa del padre. Los personajes se enfrentan a la intervención de la hermana mayor de la protagonista, quién busca separarlos.

Respecto a la narrativa, la historia es trabajada en una estructura aristotélica, es más dinámica en el lenguaje audiovisual, es ambientada en un contexto globalizado en contraposición con sus prácticas culturales autóctonas, producto de este choque cultural, manifiesta la presencia de los mitos tradicionales como las pesadillas con el no nato y el ritual de sanación ejecutado por sus padres para que su espíritu obtenga descanso. En esta situación una vez más nos muestran que la naturaleza es la razón de ser de esta cultura. El vestuario utilizado está apegado a lo tradicional como también los atuendos al estilo occidental. Se visibiliza la actividad comercial, la práctica de la danza como elemento de cotidianidad, así como las actividades domésticas cocina y lavandería. Se observan los barrios, las calles y la naturaleza como escenarios de la historia. Este filme nos muestra a miembros de la cultura Kichwa Otavalo que han adoptado las prácticas de la cultura occidental.

En cuanto a los aspectos técnicos en la fotografía, la temperatura del color varía entre tonos fríos y cálidos. Es una película que da más tratamiento al trabajo escénico, mostrándonos el conflicto entre los personajes, evidenciado sus cargas emotivas transmitidas con planos medios y cerrados de los rostros para plasmar las expresiones y sus discusiones desarrolladas en su lengua originaria. El sonido es ambiental, es una película dónde el silencio juega un rol importante dentro de la historia. La producción es de bajo presupuesto, las actuaciones son orgánicas.

4.1.4 Manillas

Manillas cuenta la historia de una familia de escasos recursos, que tiene dos hijos y viven de la confección de manillas para su sustento. Dentro de la historia surge un viaje de oportunidad laboral para los hijos de esta familia a Colombia, al parecer un destino muy usual por la cercanía del sector. Esta decisión tendrá como consecuencia un final desalentador.

Es una producción empírica, sin un estilamiento técnico, por tal motivo tienen más libertades al momento de desarrollar el lenguaje audiovisual. Se valen de planos detalles y de un montaje expositivo. Las actuaciones son mecánicas, se nota con claridad como siguen al pie de la letra las indicaciones del director, transmiten la inseguridad en las actuaciones, sin embargo esto no le resta el logro de sus objetivos como cine de denuncia, respondiendo a las características del cine comunitario, cumpliendo con la necesidad de visibilizar una problemática social, como es la trata de personas con fines ilícitos y de explotación.

Podemos observar entonces las necesidades que se esconden detrás de los rostros de estos personajes, es decir una vivienda rústica, una economía familiar sencilla y de escasos recursos. Observamos a su vez el movimiento económico a través de la producción artesanal de manillas, la agricultura empírica e incipiente, los deseos de superación y el riesgo que están dispuestos a correr para cambiar su situación.

Se aprecia el uso del vestuario tradicional de su cultura, combinado con el uso de vestimenta occidental, y la educación que reciben es en un centro de estudios público. Este filme nos muestra las relaciones entre los jóvenes, sus padres, maestros y jefes, conservando un tono recatado y de respeto hacia ellos.

.4.1.5 Kuychi Pucha

Es la historia de una pequeña niña que ha perdido a su madre. Cerca del bosque, dentro de un río encuentra un ovillo de algodón, lo comienza a enrollar siguiendo un pequeño camino hacia el interior donde encuentra una fuente de agua y se duerme, en ese momento aparecen los espíritus del arcoíris, cada uno con su color, acompañados de la madre de la niña que le susurra “hijita mía, me hubiera gustado que hayas tenido una vida feliz”.

En la narrativa de Kuychi Pucha podemos observar la presencia de la Cosmovisión Andina y su relación con la naturaleza, la misma que tiene un rol protagónico al ser portadora de la vida y la muerte en un ciclo infinito de reproducción. Además, el uso de los colores para representar el arcoíris, que es el medio que utiliza el director para llevar a la niña con su madre. Al inicio del cortometraje rezan las palabras “los sueños del alba se cumplen en el origen del arcoíris” dándonos a conocer parte de su mitología y sus

anhelos, con lo que se interpreta que la fuente es el origen del arcoíris y que la niña ha pasado por mucho sufrimiento, lo que hace posible suponer, que en la madrugada de ese día ante la nostalgia y la melancolía de la falta del calor de su madre, esta desea volver a ella.

En cuanto a la dirección de arte podemos observar el uso de elementos totalmente tradicionales, vestimentas, collares, muñecos de lana, quehaceres de las mujeres, la lana como un elemento primordial por ser una materia prima para las actividades económicas de esta etnia y que podría representar el hilo conductor de la vida. La musicalización utilizada consta de instrumentos de viento, cánticos corales emulando un mundo espiritual, el sonido usado para la ambientación es natural, evocando sonidos de animales y de la naturaleza. A través de este cortometraje podemos observar muchos detalles típicos de esta cultura. Este cortometraje permite identificar la nostalgia del director presente en los diálogos, en los planos poéticos donde el agua tiene protagonismo y es usada como una figura simbólica que manifiesta el paso del tiempo y la tristeza, así como el origen de todo. El tratamiento de la imagen donde se ha realizado colorización dota de un realismo mágico a esta historia que representa un mundo espiritual.

4.1.6 Pachakutik Nowadays

“Cada cierto tiempo, un nuevo Pachakutik (era) cambia el orden de las cosas en el universo. Para nuestras épocas, la mente se conectará con el cuerpo para protagonizar un tiempo femenino de nueva humanidad...”

Este cortometraje de dos minutos de duración, nos muestra la historia de un nuevo líder que aparece cada cierto tiempo para transformar la historia de los pueblos. La película abre con un plano cerrado de una puerta antigua, reflejando de esta forma las tradiciones ancestrales que dan paso a nuestra observación. Encontramos así una arena de combate improvisado, entre los espectadores vemos personajes populares, ya que también hay representaciones de animales que apoyan y se exaltan por la lucha entre los hombres que protagonizan los duelos para lograr ser el nuevo Pachakutik. Dentro de esta temporalidad existe la irrupción de una nueva era, que es el ingreso de una mujer indígena, quién vence al último de los hombres. Esta mujer no usa la fuerza si no

poderes mentales, con el que doblega a su adversario, dotando de realismo mágico la historia. En palabras del director de este cortometraje Humberto Morales “Pachakutik, es un nombre muy transcendental en la cultura andina, sugiere que cada cinco mil años hay una variante de poder, un líder va a estar manejando las cosas, en este caso son las mujeres”

Es una narrativa aristotélica, tiene un montaje dinámico. La dirección de arte usa elementos como máscaras, velas y vestuario tradicional, la fotografía es cálida y de claros oscuros para complementar esta historia mitológica. La música y los efectos sonoros también nos involucran en la lucha de los personajes.

4.2 Interpretación de datos

A partir de las entrevistas efectuadas a dos directores y productores de cine, originarios de la etnia Kichwa Otavalo, Segundo Fuérez y Humberto Morales, hemos podido recoger datos entorno a la narrativa, lo que implica el tratamiento de los guiones y el montaje, donde se recrea el contexto en el que estos se desenvuelven, así también obtuvimos datos referente a los aspectos técnicos como la dirección de arte, la fotografía, la sonorización y la musicalización que engloban conceptos y desarrollo de procesos para crear las representaciones de la realidad.

4.2.1 Narrativa

La narrativa es cómo se desarrolla la historia y los elementos discursivos que en ella se usan. Partiendo de esta idea básica, hemos podido identificar la importancia de la narrativa y por ello dedicamos espacio al análisis de la misma en los seis filmes observados y preguntas realizadas a los entrevistados, para generar aportes significativos a la presente investigación.

En cuanto a los elementos narrativos usados en el cine que han sido objeto de análisis de esta investigación, hemos podido identificar diálogos en Kichwa, saberes ancestrales, mitos y leyendas recogidas de la oralidad de la etnia Kichwa Otavalo, las características socio-económicas de su entorno, una presencia muy fuerte de la naturaleza y la interrelación de los sujetos con la misma.

Es importante destacar la presencia de la naturaleza en las historias kichwas, en algunos casos los elementos de la naturaleza y la misma naturaleza son dotados de un pensamiento y sentimientos similares a los de los seres humanos.

Para Humberto Morales director de las películas *Yachak* y *Pachakutik Nowadays*, no hay un método definido, siempre su referencia ha sido la estructura aristotélica, juega con las emociones de las personas para atraparlos, explica así mismo que todos los directores tienen su propia identidad al momento de narrar las historias y que él podría llamar a su estilo *psicodrama*.

Segundo Fuérez realizador de las producciones *Yaku Wiki* y *Kuychi Pucha* manifiesta que la forma de contar historias y la estructura han sido para él una constante lucha, que sus planteamientos pretenden convencer a los demás de que sí hay otras formas de contar, que el paradigma instaurado por las instituciones educativas ha marcado la cinematografía ecuatoriana. “De alguna forma los cineastas que están saliendo y que nos están representando al Ecuador, han estado siguiendo esa línea narrativa, incluso hay películas muy parecidas, hablando casi de lo mismo, solamente realizado por otros directores” (Fuérez, 2019).

Es así que se juega una suerte de estandarización por medio de la academia para quienes hacen cine, estos pierden la libertad de exploración y autodescubrimiento, la academia etiqueta lo bueno y lo malo por medio de un sistema de calificaciones, que tiende a reproducirse en los criterios comerciales para direccionar las producciones a la audiencia o en instituciones que brindan fondos de financiamiento para el desarrollo de la cinematografía.

En las narrativas tradicionales de estructuras aristotélicas, los personajes siguen un objetivo, las historias están clasificadas por subgéneros, los personajes tienen conflictos, hay antagonistas, la estructura tiene medidas de tiempo para realizar los puntos de giro, lo que encasilla las historias en un mismo molde, una sola forma de contar aunque existan diferentes formas de mirar, de sentir y de pensar. Los planos tienen valores, el montaje algunas veces es medido por ritmo o métrica, esto aporta a la construcción de la narrativa visual.

Morales explica que lo ideal hubiera sido saber cómo se desarrolla un pensamiento en esta sociedad ancestral, en el hecho de su propia evolución, con sus propias normas, con

su propia ley, pero el hecho de estar atrapados en una sociedad globalizada que no les permite ser tan libres y al final de cuentas solo tienen referencias de los mitos, leyendas y tradiciones, considerando que no hay un indígena nato y en ese sentido pretenden contar desde su propia perspectiva la cultura andina.

Para Fuérez, la propuesta de una narrativa desde la interculturalidad, con otras formas de contar las historias intenta exponer la variedad que existe en todo sentido, tiene una postura descolonizadora, en la que intenta mostrar su entorno, hablar desde sus propias vivencias, plasmar su sentir y su pensamiento, creando sus historias desde la espontaneidad y lo cotidiano, no siempre escribe un guión y cuando lo hace, sus notas y guiones son escritos en Kichwa, Fuérez utiliza el guión como una herramienta para comunicarse con su equipo de producción, explica que lo hace porque el equipo de producción suele estar integrado por personas del sistema occidental, debido a que manejan otro lenguaje, donde el idioma algunas veces puede crear barreras o pequeñas dificultades, debido a ciertos códigos Kichwa que no tienen un mismo significado en el castellano.

Las narrativas de Fuérez y Morales son influenciadas por las tradiciones orales, por el medio en el que se desenvuelven, por lo tanto, cada una de estas películas responden a lo que se denomina cine de autor y los elementos de la etnia Kichwa Otavalo simplemente surgen por la espontaneidad de los contextos en que se desarrollan estos cineastas.

Mediante esta entrevista se ha podido identificar que Fuérez maneja una conciencia integral al momento de conceptualizar las películas, recurriendo a sus vivencias, sus recuerdos y sus emociones, un 90% de sus producciones incluyen personajes femeninos y también pretende representar o dar a conocer la inocencia, la libertad y la pureza que existe en la niñez. Los recuerdos de su infancia son la fuente de inspiración de sus obras, dos de ellas analizadas en esta investigación, Yaku Wiki y Kuychi Pucha, él dirige sus historias a niños, para llegar a distintas partes en el mundo, pretendiendo mostrar su idioma y sus prácticas culturales, con el objetivo de evitar el miedo y el rechazo que se produce con el desconocimiento y que se traduce en racismo.

Fuérez, respecto a sus creencias, reproduce los conocimientos ancestrales, presente en los rituales retratados en sus películas, como pedir permiso a la Pacha Mama antes de sembrar algo, de talar un árbol, etc. Nos manifiesta que según su filosofía de vida, lo

que en el sistema occidental se conoce como Dios, para ellos es una energía y esa energía está representada en la misma naturaleza, sin embargo considera que los jóvenes hoy en día ya no creen mucho porque están muy influenciados por la televisión y el cine occidental.

En cuanto a la economía, representa escenas muy ligadas a la actividad cotidiana de las comunidades, que obviamente son actividades que sustentan el día a día de cada una de las personas, no tanto monetariamente pero si de sobrevivencia, actividades por ejemplo agrícolas, que es una de las más respetadas por el trabajo que representa.

4.2.2 Imagen

La dirección de arte, la dirección de fotografía y la dirección escénica son los responsables de crear los conceptos que integran la imagen en la cinematografía, creando o recreando la realidad que el realizador intenta representar.

En la entrevista pudimos conocer los procesos creativos y conceptuales de Morales y Fuérez, presentes en cuatro de los filmes analizados en esta investigación. Para el primero, el lenguaje cinematográfico es lo más importante al momento de realizar una película, por ello él pone especial interés en el uso de los planos, trata de manejar el naturalismo en sus propuestas de dirección de arte, utilizando lo que le rodea, tiene un interés especial por manejar ambientes sombríos plasmados. Por ejemplo, en la película Pachakutik Nowadays, indica que es una producción que surgió de manera espontánea dónde pretendían recoger lo cálido del ambiente, Morales considera que los humanos se erigen por las cuestiones de los mitos, de las leyendas, que aquello es una cuestión básica de la moral y que esto se materializa como parte de sus obras, como en Yachak, dónde lo mágico se puede recrear.

Fuérez en Kuychi Pucha habla de la muerte y en la dirección de arte recoge elementos como los colores, que tienen significados. Para él los colores están muy ligados a la naturaleza, sobre todo a los colores del arcoíris. Indica que los colores predominantes en sus películas son el verde. Respecto al vestuario, siempre intenta contar con los elementos de su comunidad, los tejidos, los bordados a mano y todo lo que se usa en la cotidianeidad de su entorno, intenta conjugar las formas y los elementos de la cultura occidental y de su comunidad con el objetivo de llegar al público. Comenta que al haber

consumido Hollywood desde niños se ha generado un modo de ver las cosas y que no todos están preparados para ver estas propuestas diferentes y que al ver una película con vestimenta indígena, hablando otro idioma, se genera en el espectador una barrera, un muro y automática e independientemente de si se es racista o no, hay un bloqueo en el que se cree que la película es mala, debido a las concepciones establecidas por las plataformas comerciales. Fuérez intenta luchar contra este estigma que les han creado y por eso en sus películas intenta hacer una mezcla, en *Kuychi Pucha*, empieza con unas niñas que no necesariamente están vestidas como indígenas, una viste un vestido rojo que en el occidente significa amor, pasión o violencia y sangre, pero en el mundo andino, significa un color de protección, de energía, es una niña que está protegida por el espíritu de su madre, pretende mezclar mucho ese tipo de conceptos y elementos para ir construyendo de a poco y mostrando elementos que se podrían entender en el occidente pero que a la vez tienen otro significado en lo andino. Manifiesta que cuando la niña sigue el río y encuentra a su mamá vestida de indígena literalmente, hay unos colores que flotan en el aire, hilos y todos los elementos que tienen que ver mucho con las actividades cotidianas que se realizan en su comunidad, la lana, el tejido, el arcoíris como elemento de la naturaleza, el agua y todo aquello que lo rodea.

Respecto a *Yaku Wiki*, nos explica Fuérez que es distinto porque es otro tipo de técnica. En animación se crea una realidad, dentro de la dirección de arte en animación se dibuja todo, todo lo propuesto es ficticio y se manejan conceptos de la realidad, como la idea de concepción de vida que tienen en su cultura que está plasmada en el cortometraje. En esta historia notamos la conexión fuerte y de respeto que existe con la naturaleza, las cualidades humanas asignadas a la gota de agua, atributos que nacen de la dirección de arte con el diseño de personajes, otros elementos importantes de destacar son los colores.

Al momento de realizar sus producciones cinematográficas, en lo fotográfico, intenta mirar y mostrar esa belleza que existe en la naturaleza: “yo contemplo mucho la naturaleza, creo que la naturaleza es poesía, es bella” (Fuérez, 2019). Este realizador se cuestiona ¿por qué los valores de plano tienen que ser representados como nos enseñaron? ¿Por qué la película tiene que proyectarse de forma cuadrada o rectangular, por qué no puede ser un triángulo o un círculo? ¿Por qué tiene que haber una sola forma? Reflexiona que el ojo humano no recepta la imagen de forma cuadrada o rectangular, más bien es un poco circular que va difuminándose hacia los exteriores.

Luego de duros cuestionamientos actualmente propone una serie de la que ya ha lanzado un promo de treinta segundos dónde la imagen se proyecta en forma circular.

Respecto a las actuaciones, nos explica Morales que él prefiere confiar la dirección escénica a un especialista, pero que la naturalidad es la búsqueda constante en sus historias.

Fuérez tiene una fuerte presencia de niñas que debutan como actrices, comenta que a menudo trabaja con personas de su comunidad y son los rostros de su entorno los que podemos conocer a través de sus historias.

Para ambos es importante la presencia de los rostros Kichwa Otavalo como protagonistas de sus historias, pues logran visibilizarse ante el mundo y decir que existen.

4.2.3 Audio

La sonorización, la musicalización y los diálogos componen los elementos auditivos del cine. Para Morales la música tiene que ser fiel y original, los sonidos responde al estado natural de los espacios de las montañas, recreando esa nostalgia que para él siempre está presente, los diálogos en sus historias son en Kichwa y en castellano.

Fuérez recurre a sus recuerdos de la infancia para recrear la música que escuchaba en su entorno cuando sus padres estaban vivos, usa los instrumentos de viento, que son hechos de carrizo y de madera, que creaba y entonaba su padre y con las voces dentro de su historia evoca las canciones que cantaba su madre. Digitalmente hace el tratamiento de las voces para crear un concepto abstracto, presente en Kuychi Pucha. También su idea es rescatar los elementos de su entorno, la naturaleza, trabaja con los sonidos del chapoteo del agua, el viento, el crujir de las hojas, la tierra, el viento de los instrumentos musicales que existen allá, para construir un mundo, dar a conocer al mundo, sus historias que retratan sus creencias y la realidad de su entorno, en contraposición al cine comercial Hollywoodense que usa bandas sonoras diégetica y extradiégetica, utilizando un piano o un violín que induce a las emociones como el llanto. Manifiesta que él intenta huir de ese engaño.

Intento jugar mucho con los elementos reales de la naturaleza, cuando filmas una escena, yo creo que está lo que está ahí y tienes que poner más atención a lo que realmente está sonando, viéndose con la cámara, intento reforzar eso en mis cortos o en mis videos. Trato de huir de la música. (Fuérez, 2019)

Se refiere a Yaku Wiki como un trabajo temprano, dónde no tenía mucha conciencia y su falta de conocimiento para realizar un diseño sonoro lo indujo a usar música y una voz en off, se le hacía más fácil que trabajar en cada elemento del diseño sonoro, explica Fuérez.

Respecto a los diálogos, todos ellos en sus películas son en Kichwa, debido a su necesidad de hacer conocer su idioma y esto es parte de una búsqueda constante de lo que él llama una verdadera **interculturalidad**.

4.2.4 Concepciones Políticas

Morales explica que el fondo político de su cine es la búsqueda de esas dos clases de conocimiento que se recrean desde los cuentos, las tradiciones y formas, y están renovándolos a partir de ese conocimiento que habita como base de la conciencia del hombre, ubicando así en la espiritualidad, la tendencia política de los hombres andinos. Así mismo considera que se está mitificando el cine de otros pueblos, el “cine indígena”.

¿Recae la responsabilidad de representar y/o recrear el legado ancestral de la etnia Kichwa Otavalo en los cineastas miembros de esta comunidad? Durante la entrevista pudimos reconocer que no se sienten en la obligación de representar su cultura, ellos quieren hablar a través de sus vivencias y su creatividad como lo hacemos todos los seres humanos.

Fuérez desde lo político reconoce que es muy importante visibilizar su existencia y la de su comunidad, que tener otra forma de vida y de pensamiento no significa nada malo, propone el respeto mutuo para conseguir una verdadera **interculturalidad**.

Hasta ahora de manera muy antropológica se ha dicho que existe otra etnia pero realmente no se entiende y se siguen minimizando las actividades, las cosas que se hacen en cada pueblo, por ello para mí es muy importante mostrar desde todos los aspectos, tanto el idioma, las formas de vestir, formas de pensar, para decirle a la gente que así somos, que respeten como nosotros también respetamos. (Fuérez, 2019)

El realizador antes mencionado plantea que de acuerdo a su forma de vida, de pensamiento y a su familia, él crea sus producciones cinematográficas, considera que las catalogaciones de auto representación solo llegan segmentar y que aquello es parte del racismo.

Más que yo hablar por una cultura, que puedan interpretar que yo represento, yo no represento a nadie, yo hablo por mí, por mis propias experiencias y por mi entorno en dónde crecí, cómo me desarrollé en mi niñez con mi familia sobretodo y en ello seguramente habrán elementos que de alguna manera conecten con las otras comunidades pero eso no quiere decir que yo estoy hablando por ellos. (Fuérez, 2019)

Es ante estas ideas que surge el cuestionamiento. ¿La academia romantiza mediante la mirada de la antropología y los estudios culturales las formas de expresión de los cineastas Kichwa Otavalo? De toda la información compilada en la presente investigación podemos comprender que las catalogaciones de cine de auto representación o cine comunitario contribuyen a exotizar el *cine de autor* que surge entre los miembros de esta comunidad, separando a los ecuatorianos y fomentando un proceso de discriminación hacía este *cine de autor*. Por el mero hecho de haber sido realizado por miembros de los pueblos y nacionalidades del Ecuador “las catalogaciones nos separan más, incluso cuando dices esta película es cine indígena, no la van a querer ir a ver, solo gente que está estudiando antropología, estudios culturales, ven cine indígena, pero los demás no, porque hay esa catalogación” (Fuérez, 2019).

Es tanto el impacto de estas concepciones de cine de auto representación y cine comunitario, que en una importante Institución de Ecuador, que otorga fondos para el fomento de la cinematografía, se ha creado esta división mediante categorías entre cine y cine comunitario. En el segundo es asignado un presupuesto inferior a diferencia del primero.

Sobre los fondos de cine, empiezan a marcar categorías, ah este es cine comunitario y cine indígena, entonces los presupuestos que son para cine “normal” son súper altos, y para la categoría de cine de los pueblos, comunitarios, para ellos un fondo más bajo, ellos son cine comunitario, son de baja calidad, para ellos son suficientes estos fondos, pero para los grandes “cineastas” ellos no pueden trabajar con esta cantidad, entonces, hay una desigualdad, en esta forma de catalogarnos y supuestamente, ellos se enmarcan mucho en la idea de que nos están ayudando, pero no, yo creo que el cine es cine, la forma de contarlos es distinto. (Fuérez, 2019)

Al catalogar las producciones Kichwa Otavalo como cine indígena estamos creando una segregación racista. “La palabra indígena es una palabra que los españoles nos pusieron para separarnos y decirnos que somos indigentes, es mejor decir pueblos y nacionalidades de Ecuador, esto incluye a negros, montubios, etc.” (Fuérez, 2019).

Desde lo discursivo, interpretamos que se habla de la auto representación de toda una cultura, pero entre los miembros de la comunidad Kichwa Otavalo se tejen distintas realidades, como en el caso de Fuérez, que proviene de una vida campesina y por ello defiende la idea de que él tiene otra forma de vida y otra forma de pensar y hacer cine, a diferencia de otros realizadores que han tenido otro proceso de construcción social “es distinto a haber vivido toda la vida en la comunidad y luego te re-enamoras de tu cultura través de los estudios de manera más antropológica, de alguna forma lo haces con un poco más de romanticismo” (Fuérez, 2019).

Desde los aportes realizados por Fuérez, pudimos comprender que entre los Kichwa Otavalo hay personas que defienden la idea de cine comunitario o de auto representación porque de alguna manera han redescubierto su origen en el transcurso del

camino “quizás en el inicio estaban amestizados digámoslo así y después llegaron re-enamorándose de su cultura y eso hace que empiecen a gritar mucho y a segmentarse, a empezar a sentirse con más poder” (Fuérez, 2019).

Una de las conclusiones de Fuérez es que el cine sigue siendo un tema de élite, es muy difícil producir si no se tiene las facilidades económicas, a pesar del desarrollo tecnológico que existe, la desigualdad es muy pronunciada.

Me fui dando cuenta que solo cierto sector de elite puede contar historias y las personas que tienen bajos recursos están limitados, por más que tengamos hoy en día la tecnología, en teoría cualquiera puede comprarse una cámara, pero en las comunidades no puedes y peor empezar a hacer un proyecto cinematográfico, que si cuesta y eso también es mal entendido en la sociedad.
(Fuérez, 2019)

Finalmente, hay que resaltar que desde lo político sí se hace un ejercicio del derecho a la comunicación, sí se reivindican, pero como sujetos individuales que integran la comunidad Kichwa Otavalo.

4.3 Verificación de Hipótesis

Elementos como la narrativa, imagen y audio del cine Kichwa Otavalo dependen de las características identitarias de esta etnia.

La hipótesis planteada en esta investigación se comprueba al constatar el reflejo de la identidad de los realizadores Kichwa Otavalo quienes plasman sus concepciones políticas, religiosas y económicas, es importante destacar el hecho de que estas dependen de la construcción social de cada uno de los realizadores, quienes responden a diferentes contextos sociales, esto se manifiesta por ejemplo en lo socioeconómico cuando en *Yachak* se muestra la relación entre servidumbre y los señores (como se denominó dentro del filme), evidenciando el desenvolvimiento de las estructuras sociales producto de la colonización. En *Manillas* cuando se denuncia una problemática social que afecta a la comunidad, esta es el tráfico ilegal de personas con fines de explotación laboral o sexual, *Yaku Wiki* hace una crítica al sistema consumista en que se desenvuelve la economía y la destrucción irreversible producto de esta. En *Maytushka* se toca el tema de la migración producto de los anhelos de superación.

Dentro de las películas analizadas, la religión está presente en las recreaciones de los rituales, como el que podemos observar en *Maytushka* cuando simbolizan la sepultura del feto abortado para que el espíritu de este descanse en paz. *Kuychi Pucha*, está cargado de un simbolismo religioso muy profundo, dónde se manejan conceptos sobre el inicio y el fin de la vida, todo esto entorno al arcoíris. *Yaku Wiki* habla del renacimiento de la naturaleza y el ser humano. *Yachak* retrata a un shaman, esto se vincula a la relación con la Pachamama y la espiritualidad.

En lo político, por ejemplo el filme *Pachakutik Nowadays* busca colar en los imaginarios colectivos la figura de la mujer como promotora de los cambios sociales significativos de la nueva era y adapta una leyenda autóctona para crear elementos de identificación en los espectadores, puesto que estaba dirigida a la comunidad. *Manillas* cumple el rol de empoderar a la comunidad con un proceso de visibilización de una problemática local.

Durante el proceso creativo de una película la narrativa se construye a partir de la cosmovisión de los individuos, es así que se evidencia en las líneas argumentales de los filmes analizados en esta investigación, temas, problemáticas, cotidianidades, y subjetividades que dependen del contexto social y cultural.

La representación material del cine kichwa Otavalo, a través de la dirección de fotografía, la dirección de arte y la dirección escénica se complementa con el uso de elementos autóctonos de esta cultura, esto es, la aparición de sus rasgos étnicos, el uso de trajes típicos, las máscaras rituales, tejidos de lana, instrumentos musicales, elementos de la naturaleza como el agua, el arcoíris, las plantas y los animales, etc., sus paisajes urbanos y rurales, es así que toman el control sobre la imagen, visibilizando sus comunidades y las características visuales cargadas de la simbología de esta etnia. Por ejemplo en *Kuychi Pucha* vemos una mujer tejiendo, niñas lavando su ropa en el río, hilos de lana de los diferentes colores representativos de la cultura Kichwa Otavalo, planos del agua y el entorno natural y trajes típicos. En *Pachakutik Nowadays* encontramos máscaras típicas, una importante presencia de primeros planos donde los rostros de la comunidad protagonizan la imagen y cumplen el rol crear identificación con su etnia, en *Yachak* podemos identificar collares de maíz, trajes típicos, representaciones rituales donde el fuego es parte de la imagen. En *Maytushka* están presentes los trajes típicos, collares, instrumentos musicales y un ritual. En *Manillas* encontramos tejidos, manillas, trajes típicos.

Respecto al audio de las producciones cinematográficas Kichwa Otavalo, la hipótesis se comprueba con la importante presencia de diálogos desarrollados en su lengua originaria, el sonido ambiental que está caracterizado por el agua, viento y los animales y los sonidos producidos por instrumentos de viento, así mismo el uso de estos en las producciones de la banda sonora que las componen.

4.3.1. Características Identitarias de la Etnia Kichwa Otavalo

Características Identitarias de la Etnia Kichwa Otavalo			
Película	Narrativa	Imagen	Sonido
Yachak	1.- Relación entre servidumbre y señores. 2.- Shaman Relación con la Pachamama y la espiritualidad.	1.- Collares de maíz 2.- Trajes típicos 3.- Representaciones rituales dónde el fuego es parte de la imagen	1.- Diálogos en Kichwa 2.- Sonidos de la naturaleza 3.- Instrumentos de viento
Pachakutik Nowadays	1.- Figura de la mujer como promotora de los cambios sociales.	1.- Rostros Kichwa 2.- Máscaras Típicas	1.- Diálogos en Kichwa 2.- Sonidos de animales

	2.- Adaptación de la leyenda Pachakutik	3.- Trajes típicos	
Yaku Wiki	<p>1.- Crítica al sistema consumista en que se desenvuelve la economía y la destrucción irreversible producto de esta.</p> <p>2.- Renacimiento de la naturaleza y el ser humano.</p>	1.- La naturaleza como protagonista de la historia.	<p>1.- Narración en Kichwa Otavalo</p> <p>2.- Música con instrumentos de viento.</p>
Manillas	1.- Tráfico ilegal de personas con fines de explotación laboral o sexual.	<p>1.- Tejidos</p> <p>2.- Manillas</p> <p>3.- Trajes típicos</p>	<p>1.- Sonidos de la naturaleza</p> <p>2.- Música andina</p>

Maytushka	<p>1.- Migración</p> <p>2.- Ritual simbólico</p>	<p>1.- Trajes típicos</p> <p>2.- Collares</p> <p>3.- Instrumentos musicales</p> <p>4.- Ritual.</p>	<p>1.- Diálogos en Kichwa</p> <p>2.- Canción para arrullar a los niños</p> <p>3.- Instrumentos de viento</p> <p>4.- Música Andina</p>
Kuychi Pucha	<p>1. Conceptos sobre el inicio y el fin de la vida, todo esto entorno al arcoíris.</p>	<p>1. Mujer tejiendo</p> <p>2. Niñas lavando ropa en el rio</p> <p>3.- Hilos de lana de los diferentes colores representativos de la cultura Kichwa Otavalo.</p> <p>3. Planos del agua y el entorno natural y trajes típicos.</p>	<p>1. Diálogos en Kichwa</p> <p>2. Sonidos de viento, agua, animales</p> <p>3. Sonidos instrumentos de viento</p> <p>4. Músicas andina</p>

CAPÍTULO V

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

5.1. Conclusiones

Ante los cuestionamientos planteados al momento de desarrollar esta investigación llegamos a la conclusión de que la narrativa, la imagen y el sonido sí reflejan los imaginarios colectivos Kichwa Otavalo, vivos en la memoria y oralidad. Estos tienen una presencia muy fuerte en las diferentes obras observadas, enriqueciendo la cinematografía con los diferentes recursos, ya sean de narrativa, de dirección de arte, de fotografía, de sonido y musicalización. No es otro cine, son historias distintas. Es así que se plantea un cuestionamiento. ¿Somos observadores de algo desconocido? O ¿nuestra mirada tiene ideas exotizadas o románticas de lo indígena? Este es un cine que cumple con los mismos procesos y necesidades de las producciones cinematográficas que se realizan hoy en día y la idea de que es un cine de bajo presupuesto ha calado en el imaginario colectivo y algunas veces se llega a creer que es un cine de mala calidad, lo que se comprende es que es un cine que tiene distintas formas de contar sus historias.

Realizadores de cine de la etnia Kichwa Otavalo, manifiestan que las etiquetas o catalogaciones que hacen de sus obras cinematográficas afectan la difusión de las mismas cuando se las llama de manera equivocada “cine indígena”, pues esta idea solo los separa del cine ecuatoriano y crea discriminación. Ellos indican realizar cine de autor y que los procesos de construcción de conceptos en los diferentes aspectos de la narrativa, la imagen y el sonido son producto de la espontaneidad de sus entornos y su cultura, pero su necesidad principal no es representar a un colectivo, es crear y recrear realidades desde sus vivencias y necesidades.

Es así que el cine de auto representación, se comprende como el logro de crear una obra donde se delinear discursos sin intermediarios, donde están presentes las creencias religiosas, la realidad socio-económica de los actores sociales que la desarrollan, las concepciones políticas, la presencia protagónica de los rostros de las diferentes etnias de los Pueblos y Nacionalidades del Ecuador y de todos aquellos sujetos miembros de la sociedad que pertenezcan a lugares invisibilizados por los grandes medios de comunicación masiva.

Concluimos mediante esta investigación que el cine en los procesos políticos de los Pueblos y Nacionalidades del Ecuador, se asume como una herramienta que permite desarrollar planes Edu-comunicacionales dentro de las comunidades y que la auto representación mediante el cine tiene la finalidad de empoderar, reivindicar y reafirmar las identidades.

El cine de auto representación se considera valioso para el registro de la memoria histórica, los conocimientos ancestrales, el idioma, la oralidad, la música, para fortalecer los procesos de interculturalidad mediante la visibilización de las prácticas culturales y así dar paso la construcción de una imagen y voz propia.

5.2 Recomendaciones

Mediante esta investigación se ha podido establecer que es de vital importancia el tratamiento conceptual y técnico que se otorga a la narrativa, imagen y sonido de una obra cinematográfica, de estas dependerán las reivindicaciones que la película logre o materialice sin la necesidad de que el autor sea un responsable directo de ella y más bien esta surge como una entelequia independiente cuyo objetivo nace de la naturalidad y el entorno del autor como parte de este. Debido a ello, una las recomendaciones que se plantean en esta investigación es elaborar proyectos dirigidos a comunidades invisibilizadas mediante la vinculación con instituciones educativas que cuenten con carreras de cine y audiovisual, que brinden capacitaciones referentes a cine comunitario, auto representación y realización audiovisual, de esta forma el impacto social podría generar nuevas miradas, resignificando la producción audiovisual para la interculturalidad.

Otra de las recomendaciones es formular una política pública que apunte a la creación de producción audiovisual con concepciones culturales desde las instituciones estatales como municipios, prefecturas e instituciones culturales, con actividades dedicadas al registro de las prácticas culturales, realización de documentales y ficciones para el fortalecimiento de la identidad local y nacional.

Brindar talleres, conferencias y capacitaciones académicas para promover procesos de auto representación mediante el cine en diferentes comunidades de los Pueblos y Nacionalidades del Ecuador.

Bibliografía

1. Almeida, I. (1991). *Indios: Una reflexión sobre el levantamiento indígena de 1990*. Editorial AbyaYala.
2. Augé, M. (1999). De lo imaginario a lo "ficcional local". *Maguaré*, (14), 5-18.
3. Córdoba, A. (2011). Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina. *Comunicación y medios*, (24).
4. Dagon, A. G. (2012). *Cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.
5. Delgado, J. M., y Gutiérrez, J. (1999). *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Síntesis,.
6. Flores, J. G., Gómez, G. R., y Jiménez, E. G. (1999). *Metodología de la investigación cualitativa*. Málaga: aljibe.
7. Galán Zarzuelo, M. (2012). Cine militante y videoactivismo: los discursos audiovisuales de los movimientos sociales. In *I Congreso Internacional de la Red Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales (Red INAV)*. Málaga-Sevilla, 23-25 de mayo de 2012. Editores: Virginia Guarinos, María Jesús Ruiz (pp. 1122-1133). Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías. Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías.
8. Guerrero, A. (1996). El levantamiento indígena de 1994. Discurso y representación política en Ecuador. *Nueva Sociedad*, 142, 32-43.
9. I Talens, A. C. (2003). Cine indígena y resistencia cultural. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, (84), 50-57.

10. Jorge, T. M. (2018). Ciudadanos invisibles Movilidad e identidad urbana en el cine indígena latinoamericano 1. *Archivos de la Filmoteca*, (75), 165.
11. Krause, M. (1995). La investigación cualitativa: un campo de posibilidades y desafíos. *Revista Temas de educación*, 7(7), 19-40.
12. Lagos, P. (2012). Primera Persona Singular. Estrategias de (auto) representación para modular el "yo", en el cine de no ficción. *Comunicación y Medios*, (26), ág-12.
13. León, C. (2006). Apuntes para el análisis del documental indigenista en Ecuador. *Kipus: Revista Andina de Letras (Quito)*, (20), 73-92.
14. Lizcano, E. (2003). *Imaginario colectivo y análisis metafórico. Morales AM Territorios ilimitados y sus metáforas*. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos y Universidad Autónoma Metropolitana.
15. Londoño, G. A. Cine expandido. Nueva propuesta audiovisual en el marco del cine Indígena Colombiano. IV Encuentro de investigadores en cine Medellín-Colombia
16. López, N. (2017). Cine con mirada local. Práctica política que recupera y resiste. *Revista Luciérnaga-Comunicación*, 9(18), 9-19.
17. Lupera, M.F., Pinto, A. B., Gavilánez, E. Y., y Dahik, J. L. (2018). Identidad audiovisual de Babahoyo mediante su producción cinematográfica. *Revista dilemas contemporáneos: Educación, política y valores*, VI(36).
<http://files.dilemascontemporaneoseduccionpoliticayvalores.com/200004071-82aff83aa6/EE%2018.11.36%20Identidad%20Audiovisual%20de%20Babahoyo%20mediante%20su.....pdf>

18. Maldonado, A. M. L. (2004). El movimiento indígena ecuatoriano: participación y resistencia. *Observatorio Social de América Latina*, 5(13), 67-76.
19. Mantilla, L., & Manuel, C. (2010). *Reinventando al otro: el documental indigenista en el Ecuador*. La Caracola.
20. Mesias, O. (2010). *Investigación cualitativa*.
21. Muenala Pineda, S. A. (2018). *Experiencias y propuestas audiovisuales desde los pueblos y nacionalidades del Ecuador: casos de estudio; Rumpai, Kinde y Selva Producciones* (Master's thesis, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador).
22. Nahmad Rodríguez, A. D. (2007). Las representaciones indígenas y la pugna por las imágenes. México y Bolivia a través del cine y el video. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, (45), 105-130.
23. Navarro, S. J. (2017). Intermedialidad y auto-representación en el documental cubano de vanguardia:: el caso de Nicolás Guillén Landrián. *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, (27), 91-109.
24. Pichel, S. F. (2010). Mitos e imaginarios colectivos. *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, (6), 265-284.
25. QUIJANO, A. (2000). *Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina*. En LANDER, *Edgardo Colonialidad Del Saber Y Eurocentrismo*. ed. UNESCO-CLACSO. Buenos Aires, Argentina.
26. Quintar, A., y Barnes, C. (2014). Cine y video comunitario: un aporte hacia una mayor democratización de la participación social. In *ponencia presentada en el IV Congreso de ASAECA, Rosario*.

27. Reyes-Guarnizo, A. B. (2014). De los imaginarios colectivos a la apropiación del territorio: un recorrido conceptual. *Revista Bitácora Urbano Territorial*, 24(1).
28. Rothe, B. B. (2013). CLACPI: Una historia que está pronta a cumplir 30 años de vida. *Revista Chilena de antropología visual*, (21), 20-31.
29. Sampieri, R. H., Collado, C. F., Lucio, P. B., y Pérez, M. D. L. L. C. (1998). *Metodología de la investigación* (Vol. 6). México: Mcgraw-hill.
30. Torres, M. J. (2012). La difícil puesta en marcha de la interculturalidad en el Ecuador. El cine indígena ¿herramienta de conocimiento y nuevas representaciones?
31. Zibechi, R. (2003). Los movimientos sociales latinoamericanos: tendencias y desafíos. *Osal*, 9, 185-188.

Links:

Filme Yaku Wiki:

<https://www.youtube.com/watch?v=LdBuipdALSA&t=14s>

Filme Kuychi Pucha

<https://www.youtube.com/watch?v=bBR2abSHRL8>

Filme Manillas

<https://www.youtube.com/watch?v=OtoDzpwZO0s&t=46s>

Filme Maytuska

<https://www.youtube.com/watch?v=yKuF9VqZq9Y&fbclid=IwAR2LknxWA1TZ5UBKjxn87MJpOU9SY0c-kOXJsfKjiiIjsHI15p-XtHzUyD8>

Filme Yachak

<https://www.youtube.com/watch?v=t9zXAT4lavg&t=2s&fbclid=IwAR2LknxWA1TZ5UBKjxn87MJpOU9SY0c-kOXJsfKjiiIjsHI15pXtHzUyD8>

Filme Pachakutik Nowadays

<https://www.youtube.com/watch?v=5eADCHKKVQ&fbclid=IwAR3Ca8LwMo1r3LHXoHQ7NNZoVcLfCX3rpTxJ93H6nkSAthGXgKUuifFUA>

Artículo Runacinema

<https://www.elcomercio.com/tendencias/runacinema-cine-quichua-kill-ecuador.html>. Si está pensando en hacer uso del mismo, por favor, cite la fuente y haga un enlace hacia la nota original de donde usted ha tomado este contenido. ElComercio.com

¿Cine indígena?

<https://www.youtube.com/watch?v=yuzIrYe2uAQ>