

**UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR
SEDE ECUADOR**

COMITÉ DE INVESTIGACIONES

INFORME DE INVESTIGACIÓN



POÉTICAS Y POLÍTICAS DEL VIDEO INDÍGENA EN EL ECUADOR

CHRISTIAN MANUEL LEÓN MANTILLA

QUITO – ECUADOR

2015

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 3.0 Ecuador

	Reconocimiento de créditos de la obra No comercial Sin obras derivadas	
---	--	---

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

Índice

1. Mapeando el video indígena /4

1.1 Debates sobre video indígena /4

1.2 Breve historia del video indígena en América Latina /5

1.3 Conceptos fundamentales /9

1.4 Enfoques antropológicos, comunicativos y culturales /15

2. Los desafíos del video indígena en Ecuador /22

2.1 Resistencia cultural indígena en Ecuador /22

2.2 Alberto Muenala /25

2.3 Amaru Cholango /33

3. Por una reconceptualización de la prácticas audiovisuales indígenas /38

3.1 Poéticas y políticas fronterizas /38

3.2 Prácticas audiovisuales indígenas /40

4. Bibliografía /43

Poéticas y políticas del video indígena en el Ecuador

Resumen

Este paper revisa críticamente los debates que se han realizado sobre el video indígena y los conceptos fundamentales que se han desarrollado para pensar su complejidad en miras a construir la noción de “prácticas audiovisuales indígenas” por fuera de las meta-narrativas de emancipación, concepciones binarias y esencialismos étnicos. En una primera parte realiza un balance de la trayectoria de los debates sobre video indígena que se han realizado en las últimas décadas, plantea una breve revisión histórica de los principales acontecimiento que llevaron del movimiento en el contexto latinoamericano, revisa críticamente un conceptos como “medios indígenas”, “medios ciudadanos”, “video comunitario”, “estéticas enraizadas”, “imagen-política”, finalmente analiza los enfoques disciplinarios e interdisciplinarios desarrollados dentro de los estudios antropológicos, comunicativos y culturales.

En una segunda parte propone hacer un análisis de los procesos de resistencia cultural en el Ecuador dentro de los cuales se inscribe el video indígena. Posteriormente se plantea un estudio de la obra y el pensamiento Alberto Muenala y Amaru Cholango, dos artistas indígenas precursores en el uso del video en Ecuador que han influenciado a las nuevas generaciones. En una tercera parte, se retoma los dos casos de estudio para plantear una serie de críticas a las conceptualizaciones establecidas sobre video indígena y finalmente se establecen un conjunto de elementos para la reconceptualización de las prácticas audiovisuales indígenas.

Palabras clave: video, comunicación, indígenas, descolonización

Cristian León. Docente, investigador, crítico y gestor cultural. Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y Magíster en Estudios de la Cultura mención Comunicación por la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB). Sus líneas de investigación son visualidad, colonialidad y etnicidad; arte contemporáneo y diferencia cultural; medios y cultura popular. Se ha desempeñado como asesor y consultor en materia de políticas e industrias culturales en los campos del audiovisual y del arte. Es Presidente Ejecutivo de la Corporación Wacharnack, institución dedicada a trabajar en descolonización y derechos culturales. Es editor del libro *El documental en la era de la complejidad* (2014), y autor de los siguientes libros: *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana* (2005), *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador* (2010) y coautor de *Ecuador Bajo Tierra. Videografías en circulación paralela* (2009). Actualmente se desempeña como docente-investigador en la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB) y profesor invitado en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). E-mail: christian.leon@uasb.edu.ec

1. Mapeando el video indígena

1.1 Debates sobre video indígena

La apropiación y uso de la tecnología del cine y video por parte de colectivos e individuos pertenecientes a pueblos y nacionalidades indígenas constituye una práctica compleja de difícil conceptualización que solo hasta la actualidad está siendo comprendida en su cabalidad. De forma inédita, las prácticas audiovisuales agenciadas por indígenas parecen revelar todas sus aristas para mostrar un abanico de problemáticas más allá de la euforia inicial que despertaron los medios indígenas y la sospecha generada por la imposibilidad de representación del subalterno. El reconocimiento de la plurinacionalidad por parte de los estados, el cambio de orientación de las políticas públicas en América Latina, los nuevos contextos políticos en el subcontinente, los desarrollos epistemológicos interculturales, la institucionalización de los movimientos indígenas, la creación de organizaciones dedicadas a la producción y difusión audiovisual alternativo, así como la consideración de los derechos culturales y de la comunicación a nivel internacional han abierto un campo nuevo para la discusión de estas prácticas.

En este nuevo contexto, hemos visto en los últimos años un crecimiento de la literatura académica escrita en América Latina sobre cine y video indígena que sin duda ha ampliado la discusión que fundamentalmente permanecía vinculada a una tradición angloparlante. En esta dirección, el objeto de reflexión ha ido de lo simple a lo complejo, desde enfoques parciales disciplinarios a la integración multidisciplinaria, de una reflexión que va desde la adscripción étnica hasta el reconocimiento de los múltiples actores, instituciones, regímenes culturales e interculturales que participan en sus instancias de producción, consumo y recepción. La comunicación y los medios indígenas ha comenzado a pensarse a nivel global como piezas fundamentales para la realización de autodeterminación, la igualdad y los derechos humanos (Wilson y Stewart 2008). Adicionalmente, el relato monologante del investigador se ha visto cuestionado por los discursos y prácticas de los propios comunicadores, realizadores y líderes quienes han desarrollado “un pensamiento propio objetivado de manera autónoma” (Mora 2014, 76).

En un inicio los enfoques planteados desde distintas disciplinas abordaron, desde una mirada poco crítica las potencialidades que tienen las tecnologías ligeras y los medios indígenas frente a los medios masivos de comunicación. Posteriormente, se empezaría a deconstruir esa mirada transparente para abordar la diversidad de usos, lenguajes y temáticas del video indígena y plantear las tensiones culturales, sociales, políticas, generacionales, así como los roles de género y las jerarquías que estaban ocultas tras una concepción homogénea de comunidad (Zamorano y León 2012). En la actualidad sabemos que el fenómeno del video indígena apunta a una compleja red de relaciones que involucra tecnologías audiovisuales, educación tecnológica y transferencia de medios, agenciamientos étnicos, descolonización cultural, políticas de comunicación, democracia participativa, patrimonio cultural y derechos colectivos en el contexto de un espacio social caracterizado por la globalización, los flujos, la interculturalidad y la crisis de las identidades.

1.2 Breve historia del video indígena en América Latina

La historia de las prácticas audiovisuales agenciadas por individuos, pueblos y comunidades indígenas se remonta a los años sesenta y setenta, y se activa de manera decisiva en las dos décadas posteriores. Según la antropóloga norteamericana Faye Ginsburg, durante los años sesenta y setenta se van a producir tres factores que van a permitir las primeras experiencias de apropiación de tecnologías de video por parte de colectivos indígenas: a) el fin de la era colonial b) la radicalización de jóvenes investigadores c) revalorización de la voz nativa (1991, 95). En primer término, los procesos de luchas anticoloniales llegan a su culminación terminando con los últimos remanentes del colonialismo por lo cual a nivel global se habla de un época de cierre del colonialismo político y económico que mantenían las potencias imperiales. En segundo término, dentro de ciencias sociales y humanas se produce una profunda politización que va a llevar a una revisión crítica de los legados coloniales en todas las áreas del saber y la investigación. En tercer lugar, se busca revalorizar de las miradas, perspectivas y voces de los pueblos y naciones que hasta ese entonces habían sido privados de participación.

En este contexto se producen las primeras experiencias de educación en el manejo de medios y de transferencia de tecnologías por parte de antropólogos, cineastas y artistas. Conscientes de que la apropiación de los medios audiovisuales implicaba la construcción de destrezas y saberes tecnológicos así como la posibilidad de establecer el acceso y propiedad de dispositivos de cine y video, estos actores emprenden viajes a comunidades con la finalidad de capacitar y entregar tecnologías. Una de las experiencias pioneras, es el espacio de capacitación coordinado en 1966 por Sol Worth, del Annenberg School of Communications y John Adair del San Francisco State College. Los antropólogos capacitaron a seis hombres y seis mujeres de la tribu navajo en Pine Springs, Arizona (Bajas Irizar 2005, 3).

Durante los años setenta, se produce un auge del cine etnográfico realizado por antropólogos y cineastas preocupados sobre temas indígenas en el contexto de la valoración de la diversidad cultural y los patrimonios inmateriales. En ese contexto se da una de las primeras experiencias de transferencia de medios en América Latina liderada por Timothy Asch con los Yanomanos en Venezuela. En 1971, en Colombia surge la primera organización indígena de Colombia, el Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC), que más tarde incursionará en la producción de materiales de comunicación y audiovisuales. Entre 1970 y 1974, en Colombia se realiza el documental *Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro* dirigido por Martha Rodríguez y Jorge Silva, en el cual participan indígenas del Cauca. En 1977, en México se crea el Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA), dependiente del Instituto Nacional Indigenista (INI), destinado a la producción, fomento y preservación de imágenes de los pueblos y naciones originarias.

Las décadas de los ochenta y noventa, van a estar caracterizadas por el desarrollo de la comunicación popular y alternativa y la emergencia de las reivindicaciones étnico-culturales en pleno contexto de la consolidación del modelo neoliberal en toda América Latina. Según María Cristina Mata, el Informe Mac Bride (1980) producido por la Comisión Internacional para el Estudio de los Problemas de la Comunicación por encargo de la UNESCO, puso en la agenda de debate internacional la prioridad de la democratización de la comunicación y la necesidad de fomentar la comunicación popular como respuesta a la verticalidad y exclusión de los medios masivos (Mato 2011, 12). Paralelamente a este fenómeno, se produce la emergencia de movimientos sociales de carácter étnico que trabajan por la defensa de la cultura y la identidad

indígena y que buscan la reformulación del régimen político, la transformación del Estado y resemantización de la democracia a través de la participación comunitaria y la identidad (Dávalos 2005, 20).

Es en este contexto que surge el cine y video indígena en Latinoamérica a partir de numerosas experiencias de transferencias de medios y capacitación audiovisual. En 1983, en Bolivia, se realiza un taller de capacitación de cine dirigido a los hijos de mineros, con el apoyo de la Federación Sindical de Trabajadores Mineros, el gobierno francés y la asociación VARAN. En 1985, se realiza el I Festival Latinoamericano de Cine y Video de los Pueblos Indígenas, en México que aun cuando no es organizado por indígenas constituye un precedente digno de mención ya que dentro de él surge el Consejo, hoy Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI). En 1986, surge en Brasil el proyecto “Video en las Aldeas” adjunto al Centro de Trabalho Indigenista (CTI). En 1987, se realiza el II Festival Latinoamericano de Cine y Video de los Pueblos Indígenas, en Brasil. El Festival tuvo un jurado compuesto por indígenas y realizó el primer “Curso de capacitación para indígenas en los medios audiovisuales”. En 1989, se funda en Bolivia el Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC) con la finalidad de acercar a las comunidades indígenas a los medios audiovisuales y la comunicación en general.

Ya entrada la década de los noventa se va a producir una proliferación de experiencias estimuladas por los movimientos de protesta social contra el neoliberalismo, la defensa de los derechos humanos y las luchas de resistencia activadas por el quinto centenario de la conquista española. En 1990, se realiza en Venezuela el III Festival Latinoamericano de Cine y Video de los Pueblos Indígenas; paralelamente en Colombia, en el departamento del Cauca, se desarrollan varios talleres de formación en tecnologías audiovisuales como respuesta a una coyuntura de graves violaciones a derechos humanos. Paralelamente, en México, el Archivo Etnográfico Audiovisual plantea por primera vez un programa sostenido de dotación de tecnologías de la comunicación a pueblos y naciones indígenas constituyendo una de las experiencias pioneras de transferencia de medios en la región. En 1992, se realiza se realiza en el Perú el IV Festival Americano de Cine y Video de los Pueblos Indígenas; mientras en Colombia, se desarrolla el taller “El uso del video en comunidades indígenas para testimoniar sus procesos de recuperación

cultural” dirigido por Martha Rodríguez. Paralelamente, el Instituto Nacional Indigenista impulsa la creación de cuatro Centros de Video Indígena en Oaxaca, Yucatán, Sonora y Michoacán, cuyo objetivo es la transferencia de medios. En 1994, se realiza en Ecuador el I Festival Continental de Cine y Video de las Naciones de Abya-Yala - La Serpiente organizado por la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE). En el mismo año, se filma la primera realización audiovisual producida por un indígena en Chile: *Regreso a la tierra*, a la que le seguirá paulatinamente otras producciones. Paralelamente, en Colombia se crea la Asociación de Cabildos Indígenas del Cauca (ACIN).

En 1996, se organiza en Bolivia, el V Festival Americano de Cine de los Pueblos Indígenas en el marco del cual se produce el primer taller internacional de capacitación de cine y video indígena convocado por CEFREC a través de Iván Sanjinés. En el mismo año, se realiza en Ecuador la segunda edición del Festival Continental de Cine y Video indígena de las Primeras Naciones Abya Yala. A mediados de la década, empiezan aparecer las primeras experiencias de producción de ficción en México y Bolivia. En 1999, se realiza en Ecuador la tercera edición del Festival Continental de Cine y Video indígena de las Primeras Naciones Abya Yala; mientras en Guatemala, el VI Festival Americano de Cine y Video de los pueblos indígenas. Ese mismo año, se producen las primeras experiencia de transferencia tecnológica de medios audiovisuales a las comunidades Atacameñas, en Chile, implementada por el antropólogo, Claudio Mercado y el cineasta, Gerardo Silva.

Entrado el nuevo siglo, las prácticas audiovisuales indígenas se reformulan y adaptan en el contexto de globalización y las nuevas tecnologías de la información. Muchas organizaciones indígenas optan por un desarrollo de producción multimedial que circulan en televisión e internet además de los circuitos tradicionales del video.

En el año 2000, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) deja las armas y fortalece su trabajo de comunicación convirtiéndose en un referente para otros movimientos indígenas de la región. Al mismo tiempo, en Colombia, Brasil y Bolivia colectivos y organizaciones empiezan a incursionar en la producción televisiva. En 2004, se realiza en Chile el VII Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas. En 2005, en Colombia, la Asociación de

Cabildos Indígenas del Cauca crea el Tejido de Comunicación, destinado producción de medios impresos, radio y audiovisual. Ese mismo año se crea Kankuama TV, el primer canal étnico de Colombia, en la Sierra Nevada de Santa Martha, como consecuencia de una experiencia de producción de documentales y capacitación para televisión. En 2006, se realiza en México el VIII Festival Internacional de Cine y Video de los pueblos Indígenas; en 2008 en Bolivia, el IX Festival Internacional de Cine y Video de los pueblos Indígenas. En 2009, en Colombia se crea la Primera Muestra de Cine y Video Indígena Daupará. En 2010, se realiza en Colombia la Cumbre Continental de Comunicación Indígena de Abya Yala; mientras que en Chile se realiza la primera revista electrónica de cine y comunicación indígena YEPAN.

1.3 Conceptos fundamentales

Las prácticas audiovisuales indígenas han tenido un largo proceso de reflexión desde sus propios realizadores y desde las comunidades de solidaridad integradas por activistas, gestores culturales, curadores o investigadores. Desde las dos orillas se ha producido una serie de conocimientos y debates que sitúan, envuelven y problematizan distintos aspectos. Desde los años ochenta, organizaciones, festivales y los propios realizadores indígenas vienen reflexionando y planteando definiciones para sus formas de uso del video.

El término video indígena es adoptado por primera por el Instituto Nacional Indigenista de México en 1991, desde entonces su uso se ha popularizado en toda América Latina (Cordova 2011, 82). En 1994, en el Festival de Cine y Video de las Primeras Naciones Abya Yala realizado en Quito se lanza el siguiente manifiesto:

Los pueblos indígenas proclamamos nuestro derecho a la creación y recreación de nuestra propia imagen. Reivindicamos nuestro derecho al acceso y apropiación de las nuevas tecnologías audiovisuales. Exigimos respeto por nuestras culturas (que comprenden tanto la cultura espiritual como la material). En tanto somos pueblos recíprocos, exigimos que las imágenes que sean captadas en nuestras comunidades, regresen a éstas. Necesitamos organizar la producción propia de videos y masificarla, construir redes efectivas de

intercambio, solidarias y mancomunadas; necesitamos promover la diversidad de géneros y formatos, facilitando la apertura a la creatividad, reconociendo todas las potencialidades de nuestras formas ancestrales de auto-representación (Mora 2012, 3-4).

Como se advierte en la proclama, desde los años noventa los realizadores indígenas tienen una clara conciencia del lugar que ocupa la producción y distribución audiovisual, entendida en toda su diversidad de género y formato, en la realización de derechos fundamentales en el campo comunicativo, cultural y político. Por esta razón se plantea el derecho a la creación, la autorepresentación, el acceso a las tecnologías en íntima vinculación con el respeto y la restitución cultural. A partir de los años ochenta, se organizaron esfuerzos para potenciar procesos de educación, formación, capacitación para la producción y difusión del video indígena. Fruto de estos, se construyeron una serie de redes a nivel regional, como la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Video de los Pueblos Indígenas (CLACPI) fundada en 1985¹. Justamente desde esta organización se propone la siguiente definición de las prácticas audiovisuales realizadas por los pueblos y naciones:

Para las organizaciones y los individuos que componen CLACPI, el cine y/o video indígena incluye obras, y sus directores y cineastas, que aplican un firme compromiso de dar voz y visión digna del conocimiento, la cultura, proyectos, reclamos, logros y luchas de los pueblos indígenas. Implícita también está la idea de que este tipo de cine y video requiere un alto grado de sensibilidad y la participación activa de las personas que aparecen en pantalla. Dicho de otro modo, el cine y video indígena intenta utilizar esta poderosa herramienta para fomentar la auto-expresión y fortalecer el desarrollo real de los pueblos indígenas. (Cordova 2011, 86)

¹ Para una reseña histórica de los procesos históricos y las organizaciones emblemáticas del video indígena en Latinoamérica ver Bajas Irizar (2005), Cyr (2012), Salazar & Córdova (2008). Tanto la revista *Cinemas d' Amérique Latine* (Association Rencontres Cinemas d' Amérique Latine de Toulouse 2006) como la *Revista Chilena de Antropología Visual* (Centro de Estudios en Antropología Visual 2013) han dedicado números especiales destinados a la historia, los avances y los desafíos del movimiento de cine y video indígena en el subcontinente.

En esta definición se advierte claramente el carácter situado y comprometido de este tipo de audiovisual que está al servicio del conocimiento, la cultura y las luchas de los pueblos y naciones. En este sentido es conceptualizado, más allá de la mera eficiencia comunicativa, como una herramienta para la auto-expresión, la participación y el desarrollo.

Investigadores y académicos han producido una serie de conceptos para tratar de dar cuenta de la particularidad y complejidad de esta práctica. Así por ejemplo en los años noventa Ella Shohat y Robert Stam hablaron del cine del Cuarto Mundo, mientras Faye Ginsburg introdujo la noción de “medios indígenas”. En el contexto del debate sobre el “Cine del Tercer Mundo” o “Tercer Cine”, Shohat y Stam hacen referencia a un “Cuarto Mundo” relacionado con las comunidades indígenas y las primeras naciones que viven invisibilizadas tanto en el Primer Mundo como en el Tercero. Los autores sostienen que la producción de video por parte de estas “comunidades de naciones sin estado” plantean un singular “uso de la tecnología audiovisual para propósitos culturales y políticos de los pueblos” (Shohat y Stam 2002, 55). Por su parte Ginsburg, plantea la noción de “medios indígenas” para caracterizar la comunicación interna y externa que hacen los indígenas de dentro de los movimientos de autodeterminación y resistencia a la cultura dominante. Para la antropóloga norteamericana, este tipo de medios permiten nuevos modos de expresar necesidades, fortalecer tradiciones y afirmar la identidad de minorías marginadas y estigmatizadas por los medios masivos. “Indigenous media offers a possible means -social, cultural, and political- for reproducing and transforming cultural identity among people who have experienced massive political, geographic, and economic disruption” (Ginsburg 1991, 96). Más tarde, este concepto será revisado en el contexto general de los ámbitos sociales de los medios determinados por regímenes de poder y los contextos culturales. En este sentido, se piensa a los medios indígenas en el contexto de la producción, distribución y circulación de comunicaciones de comunidades minoritarias por oposición a los circuitos masivos. Se los considera como expresiones del “activismo cultural” (Ginsburg) o del “activismo imaginario” (Marcus) que abarcan una gama amplia de productos (videos comunitarios, transmisiones de tv, películas de arte e independientes), dirigidas a audiencias aborígenes (comunidad) y neoaborígenes (festivales, foros, ONGs, emisiones nacionales), que están al servicio de luchas políticas, la defensa de los derechos culturales y la alianza con otras comunidades (Ginsburg, Abu-Lughod y Larking 2002).

Recientemente, autores de origen latinoamericano han puesto en circulación un conjunto de categorías para analizar las dimensiones culturales, políticas y comunicacionales asociadas a los usos de las tecnologías audiovisuales por parte de actores étnicos. Así por ejemplo, hay investigadores que se refieren al “cine y video de los pueblos originarios”, a “estéticas enraizadas” u otros que buscan categorías más amplias como “imagen-política” o “medios ciudadanos”. Cada una de estas denominaciones da mayor énfasis a aspectos particulares de las tecnologías audiovisuales, matrices culturales o usos políticos de los medios.

Pablo Mora -antropólogo, realizador y activista colombiano- sostiene que el cine y video de los pueblos originarios o del Abya Yala alude a un corpus heterogéneo y disperso ligado a procesos locales y relacionados a movimientos de resistencia que construyen una diversidad de culturas audiovisuales indígenas. Mora sostiene que lo particular de este tipo de manifestaciones es “la relación entre la introducción de tecnología audiovisual, la explosión de identidades étnicas [...] y las reivindicaciones recientes de movimientos indígenas en el campo de la comunicación” (Mora 2012, 10). Finalmente, caracteriza a estas producciones a través de los siguientes rasgos: a) Raíces propias fundadas en conocimientos, sabiduría y espiritualidad perdurable b) Agenciamiento político y defensa de los derechos c) Audiencias propias que no excluyen públicos solidarios c) Trabajo colectivo que parte de la comunidad y está dirigida a su servicio d) Lenguaje propio, autónomo, independiente, y descolonizado e) Carácter educativo f) Búsqueda de equidad e inclusión g) Apropiación de herramientas tecnológicas f) Visión y cosmogonía de los pueblos (Mora 2014, 77-78).

Amalia Córdova, siguiendo a Ginsburg (1994), introduce el término de “estéticas enraizadas” para referirse a la apropiación de las nuevas tecnologías de comunicación –especialmente el video- por parte de comunidades indígenas para generar productos de distinto tipo. Según la curadora e investigadora chilena, “gran parte de estas obras se desarrolla incorporando valores, protocolos y metodologías de cada comunidad o pueblo indígena [...] que denotan el modo de producción de las obras, determinando procesos de producción así como los productos mismos” (Cordova 2011, 83). Según la autora, el video indígena aporta a la visibilización, la participación política y apoya a sus luchas lingüísticas, legales y culturales. Está orientado a documentar la

memoria histórica y la actualidad, rescatar saberes y costumbres, educar a los jóvenes en tradiciones y lenguas, así como a fortalecer la identidad en el contexto de la compleja realidad contemporánea (82).

Por su parte, Gerrylee Polanco y Camilo Aguilera, recurren a la noción de “imagen-política” para agrupar un conjunto usos políticos de las tecnologías audiovisuales tradicionalmente conocidos con el nombre de video comunitario, popular o alternativo que están relacionados con procesos de organización desde la sociedad civil en la construcción de una democracia participativa (Polanco y Aguilera 2011, 16). Para los investigadores colombianos, la imagen-política se opone al arte, al mercado y al Estado, ya que surge de los ciudadanos y las organizaciones sociales y comunitarias, está agenciado y dirigida por sectores populares para quienes la comunicación es un proceso integrado a la vida y luchas comunitarias. La producción, circulación y apropiación de este tipo de imagen se sustenta en un sistema horizontal de organización y trabajo en el cual el audiovisual es una actividad, más que un producto, está destinada a la lucha frente a un adversario y orientado a la transformación social (Polanco y Aguilera 2011, 25). Esta definición permite generar un conjunto de protocolos para la intervención conjunta de múltiples y diversas organizaciones en la articulación procesos participativos, intercambio de saberes, redes de circulación, convocatorias públicas y relaciones interseccionales e interinstitucionales dentro del marco la política pública y los derechos a la comunicación (Polanco y Aguilera 2011b, 76). En el planteamiento de estos investigadores, el video indígena está comprendido dentro del concepto de imagen-política ya que tiene un carácter comunitario y horizontal, acompaña los procesos de organización indígena, está hecho contra la discriminación y exclusión de los medios masivos y reivindica procesos de derecho a la palabra y la imagen. De hecho, una de las 8 experiencias de imagen-política del sur-occidente colombiano estudiado el del tejido de Tejido de Comunicación y Relaciones Externas para la Verdad y la Vida de la Asociación de Cabidos Indígenas del Norte del Cauca (ACIN).

En la misma dirección, Clemencia Rodríguez elabora el concepto de “medios ciudadanos” para referirse a un conjunto de procesos de cambio social y democratización de la comunicación relacionado con medios alternativos y comunitarios de distinto tipo. La investigadora colombiana, desde una mirada posestructuralista y postmarxista, usa el calificativo de

“ciudadanos” para cuestionar las meta-narrativas de emancipaciones ocultas tras el apelativo de lo “alternativo” que tienden a afirmar binarismos y esencializar el poder y la acción política. Para Rodríguez, “Los medios ciudadanos son emisoras, televisiones comunitarias, iniciativas de internet, todos aquellos medios que abren espacios de comunicación donde hombres, mujeres, niñas y niños aprenden a manipular sus propios lenguajes, códigos, signos y símbolos, y adquieren poder para nombrar el mundo en sus propios términos” (2009, 19). A través del uso de la tecnología, estos medios permiten la apropiación de lenguajes, la simbolización autónoma, la construcción de ciudadanía, la narración de identidades y la expresión de visiones de futuro. En varios casos se ha usado la noción de medios ciudadanos para analizar caracterizar los usos de las tecnología audiovisuales por parte de comunidades indígenas, para una análisis de estos usos de se pueden encontrar en los trabajos de Zamorano (2009), Castells (2003) y Salazar & Córdova (2008).

Conceptos como el de imagen-política y medios ciudadanos permiten comprender al video indígena dentro de amplias tipologías en relación al uso político de la comunicación, sin embargo dejan de lado la particularidad tecnológica -en el caso del concepto propuesto por Rodríguez-, y el posicionamiento étnico -en el caso de Polanco & Aguilera-. Es por esta razón que nosotros preferimos usar la noción de “prácticas audiovisuales indígenas”. Estas nociones tienen la virtud referirse a los usos sociales y culturales de las tecnologías de la comunicación más que a los medios mismos, como es el caso de la noción de propuesta por Ginsburg. La acepción “indígena” que usamos para calificar estas prácticas no remite únicamente al origen étnico o local de sus realizadores sino a complejo posicionamiento epistemológico que como lo destaca Mora está vinculado a cosmovisiones, sabidurías y espiritualidades otras.

1.4 Enfoques antropológicos, comunicativos y culturales

Los procesos de producción, circulación, recepción y uso social del video indígena vienen siendo estudiados en el contexto de la antropología, la comunicación y los estudios culturales. Antropólogos, comunicólogos y culturalistas han advertido acerca de las matrices culturales y

cosmovisiones, los dilemas de poder y representación; y las disputas comunicativas que están detrás de estas prácticas.

De forma temprana los estudios antropológicos problematizaron distintos aspectos de las prácticas audiovisuales agenciadas por sujetos indígenas, especialmente en relación con antropología visual y la antropología de medios así como en relación a las distintas formas de construcción y negociación de las identidades étnico-culturales. Quizá uno de los aspectos que más se han problematizado en el campo de la antropología visual son las diferencias la fotografía y el filme etnográfico. Así por ejemplo Ginsburg, sitúa el debate sobre el video indígena en el seno de la búsqueda de métodos más participativos y nuevos estilo de representación que se estaban produciendo en el seno de cine antropológico (1991, 95). La antropóloga norteamericana interpreta la emergencia de medios indígenas sobre el telón de fondo de las nuevas formas de representación reflexivas que emergen a partir de los años cincuenta con realizadores como Jean Rouch, Tim Asch, David and Judilh McDougall, John Marshall, Barbara Myer y Jorge Preloran. Estos cineastas van llevar al campo del cine etnográfico lo que la antropología posmoderna denominó como “la crisis de la representación y la autoridad etnográfica” (Clifford 2001). Autores como Ginsburg (1991), Turner (1996) o Mora (2014) han planteado que existen marcadas diferencias entre el filme etnográfico y el video indígena tanto a nivel de las audiencias, las intenciones y estilos de representación. El filme etnográfico está dirigido a una comunidad académica que valida y legítima el uso de medios audiovisuales a partir de la aplicación de un método etnográfico con la finalidad de obtener un conocimiento sobre una realidad que se considera ajena y desconocida. Por su parte el video indígena tienen como audiencia primaria a la comunidad que lo produce -lo cual no excluye a otras audiencias solidarias-, su finalidad va estar vinculada a las luchas culturales y políticas de los pueblos y su sentido está estructurado en base a los procesos de autorepresentación desde cosmovisiones, valores y narrativas propias. Estas diferencias se encuentran graficadas en el siguiente cuadro:

Filme etnográfico	Video Indígena
Medios antropológicos	Medio indígenas
Comunidad académica	Comunidad étnica
Audiencias especializadas	Audiencias comunitarias y

	solidarias
Conocimiento científico	Lucha cultural y política
Doctrina antropológica	Cosmovisión aborígen
Método etnográfico	Metodologías colaborativas y trabajo horizontal
Representación del otro desconocido	Autorepresentación en los términos propios

Cuadro 1: Filme etnográfico y video indígena

Por otro lado, las prácticas audiovisuales indígenas también han sido pensadas en el contexto de las reflexiones de la antropología de los medios en relación a las distintas formas como se producen apropiaciones culturales de tecnologías de la comunicación por parte de comunidades minoritarias. Autores como Ginsburg, Abu-Lughod y Larking (2002) y Askew (2006), han planteado la necesidad de los medios, tecnologías y prácticas dentro de contextos socio-culturales diferenciados llámense estos occidentales, mayoritarios o masivos o no occidentales, minoritarios o subalternos. La intensión de este tipo de enfoques es cuestionar la tendencia a separar a los medios de sus marcos de referencia cultural y criticar la reducción la pluralidad de la comunicación a la gran industria masiva. De esta forma se plantea la necesidad de una teoría de los medios genuinamente transnacional que aborde la diversidad de medios de comunicación en todo el mundo, así como entender las particularidades de los procesos de producción, circulación y consumo mediático de las culturas no-occidentales.

Por otra parte, algunos investigadores han trabajado nociones relacionadas a las estructuras culturales desde las cuales se usan los medios y se construyen y negocian las identidades colectivas. Terence Turner (1996) percibe que en las prácticas videográficas indígenas existe una matriz cultural distinta que establece una poderosa mediación respecto del uso y apropiación de la tecnología. Según el antropólogo norteamericano, en el uso que hacen los pueblos indígenas del video entra en operación categorías culturales, nociones de representación y mimesis, valores estéticos, construcciones sociales y políticas distintas que exigen ser pensadas desde una mirada antropológica integral. Por su parte Cyr Claudine (2005) estudió el video indígena en relación desarrollo la problemática de “soberanía audiovisual” entendiendo a esta como el poder de crear

y controlar las representaciones y maneras de producirlas y difundirlas en un contexto socio-político y de convenciones cinematográficas dominantes.

Otra de las preocupaciones de los antropólogos sobre el video indígena es la forma como desde estas mediaciones culturales o desde su soberanía audiovisual se negocian las relaciones con otras culturas. Frente a miradas que calificaron al uso del video como un contrato fáustico por medio del cual la utilización de tecnologías debía ser pagado con la occidentalización, surgieron ideas que lo concibieron la práctica audiovisual como una “situación interétnica” relacionada con la apropiación en los propios términos, la hibridación cultural y la adulteración intercultural (Turner 1996). De la misma manera, se ha visto al video como una oportunidad para que antropólogos, documentalistas e indígenas compartan la autoridad y la autoría en una producción cooperativa y de co-creación (Mora 2014).

Dentro del campo de los estudios de comunicación el video indígena ha sido pensado en relación a las prácticas del cine político, los procesos de democratización de la comunicación, la comunicación popular y los medios alternativos así como en el contexto de los debates actuales sobre comunicación intercultural y buen vivir. De igual manera que en el campo de la antropología el video indígena se pensó en contraste al filme etnográfico, en el campo de la comunicación se lo conceptualizó por oposición las prácticas del cine político producido desde los años sesenta en América Latina. Las prácticas audiovisuales indígenas fueron conceptualizadas sobre el telón de fondo de las teorizaciones sobre el tercer cine (Solanas y Octavio 1973) y el cine imperfecto (Espinosa 1979) que surgió en el debate sobre el nuevo cine latinoamericano su función política y su particularidad estética. Autores como Shohat y Stam (2002) plantearon la idea que el cine político de América Latina conocido como el tercer cine en muchos casos implicó la concepción de un nacionalismo que no cuestionó las realidades de los pueblos indígenas vivían en condiciones de invisibilidad. Por esta razón planteó la idea de un cine del cuarto mundo como se expuso con anterioridad. Salazar y Córdova (2008), retoma la noción de cine imperfecto usado por los cineastas latinoamericanos para designar los procesos de producción comunitarios del video indígena que se resisten a la lógica industrial y profesional del cine. A pesar del carácter crítico y subalterno que comparten el cine político y el video indígena frente a la industria cinematográfica dominante, existen marcadas diferencias

entre uno y otro, como se puede apreciar en la Cuadro 2. Mientras el cine político latinoamericano abrazó la tecnología cinematográfica los contenidos urbanos desde una perspectiva nacionalista que procura la lucha política y ciudadana; el video indígena recurrió a las tecnologías del video por su accesibilidad y costos para trabajar problemáticas rurales desde una perspectiva comunitaria en la defensa de la tierra y la lucha cultural. Por otro lado, mientras el cine político inspirado en el cine moderno europeo reivindicó la autoría individual y el género documental; el video indígena inspirado en saberes cosmovisiones ancestrales trabaja con una pluralidad de géneros audiovisuales tanto documentales como de ficción, no tiene ningún reparo en utilizar formatos y narrativas comerciales como mecanismo de expresión.

Cine político	Video indígena
Tecnología cinematográfica	Tecnología videográfica
Contenidos urbanos	Contenidos rurales
Perspectiva nacionalista	Perspectiva comunitaria
Lucha política	Lucha cultural
Autoría individual	Autoría colectiva
Audiencias ilustradas y progresistas	Audiencias comunitarias
Referentes cine moderno europeo	Referentes saberes y cosmovisiones ancestrales
Género documental	Géneros diversos

Cuadro 2: Cine político y video indígena

El intento de definir la novedad del video indígena a través por contraste con el tercer cine o el cine imperfecto revela el desconcierto que genera un tipo de práctica tremendamente compleja que desafía las realidades conocidas. Esta especie de contrastación con las realidades ya pensadas y conocidas quizá es un paso previo y necesario para la crítica y deconstrucción de las concepciones esencialistas sobre el video indígena como como lo propondremos más adelante al tratar de conceptualizar las prácticas audiovisuales indígenas.

Por otro lado, muchas de las formas del video indígena han estado inscritas en los debates sobre comunicación popular y medios alternativos que se van a producir en América Latina a partir de los años sesenta. Según María Cristina Mata, el aporte de la escuela latinoamericana de comunicación la escuela de comunicación ha sido la conceptualización de “prácticas comprometidas con el cambio social” que van a estar en diálogo con procesos de educación popular y la organización de formas de comunicación y expresión alternativas desde clases, grupos y movimientos que han sufrido opresiones de distinto tipo. (Mato 2011, 6). Como lo ha reseñado Clemencia Rodríguez, con el fracaso del Nuevo Orden Mundial de la Información y Comunicación (NOMIC) -que busco la democratización de la comunicación desde organismos estatales e internacionales- se volvieron las miradas las prácticas no profesionales realizadas a pequeña escala que permitían involucrar a sujetos excluidos por los medios en un movimiento de democratización de la comunicación.

Esta nueva perspectiva visualiza a los movimientos sociales y las organizaciones de base, con sus propios medios de comunicación alternativos, como los nuevos actores claves en el proceso de democratización de las comunicaciones. Se esperaba entonces que estos sujetos sociales recién politizados (movimientos sociales, organizaciones de base, grupos populares), establecieran sus propios canales mediáticos a pequeña escala y luego promovieran sus propias redes de comunicación e información, evitando así a los gigantes de la comunicación global (C. Rodríguez 2009, 15).

Llama mucho la atención que la literatura sobre el video indígena escrita a partir de los años ochenta desconozca el marco de debate sobre que en las décadas del sesenta y setenta se desarrolló sobre comunicación popular y medios alternativos. Creemos que el video indígena reactualiza muchas de esas discusiones en un contexto caracterizado por el desplazamiento de las preocupaciones de clase hacia las reivindicaciones étnicas y el paso de la radio al audiovisual. De ahí que Martínez Toledo (2007) proponga retomar las experiencias de comunicación del Ejército Zapatista para la Liberación Nacional (EZLN) para referirse a las nuevas formas que adopta la comunicación popular en el contexto contemporáneo.

Finalmente, el video indígena exige un diálogo con las reflexiones que en la actualidad se están realizando en el contexto latinoamericano sobre la comunicación intercultural y la comunicación para el buen vivir. En el contexto de la crítica y actualización de las concepciones de la comunicación para el desarrollo, Adalid Contreras plantea la noción de comunicación para el buen vivir relacionada a una visión integral de armonía entre las personas, lo social y la naturaleza.

La Comunicación para el Vivir Bien es un proceso de construcción, de/construcción y re/construcción de sentidos sociales, culturales, políticos y espirituales de convivencia intercultural y comunitaria con reciprocidad, complementariedades y solidaridad; en el marco de una relación armónica personal, social y con la naturaleza; para una vida buena en plenitud que permita la superación del vivir mejor competitivo, asimétrico, excluyente e individualizante cosificados en el capitalismo y el (neo)colonialismo (Contreras 2014).

En sintonía con estas reflexiones y los procesos de reconocimiento de la plurinacionalidad en América Latina, han empezado a debatirse los alcances de la comunicación intercultural. Los procesos de radios comunitarias, la cooperación para el desarrollo, la educación audiovisual, el trabajo de evangelización en regiones caracterizadas por la presencia de distintos pueblos y naciones instaló la preocupación por “la comunicación desde la diferencia”. Esta base es la que en la actualidad permite hablar de un desplazamiento de la comunicación para el desarrollo hacia la “comunicación para una ciudadanía intercultural” que está al servicio de la construcción de estados plurinacionales en América Latina (Aillón Valverde 2012).

El video indígena se dialoga perfectamente con estas nuevas conceptualizaciones de la comunicación para el buen vivir y la comunicación para la ciudadanía intercultural que cuestionan las separaciones modernas entre sujeto y objeto, naturaleza y cultura, entre tecnología y espíritu para plantear un concepto de imagen y comunicación amplio y renovado.

Finalmente necesario destacar formas de comprensión del video indígena asociadas a nociones interculturales de texto que revisan solapamientos, intercambios y choques entre distintas culturas

a nivel de la producción, el discurso y el consumo audiovisual. Al respecto es sugerente la reflexión que hace Mónica Villaroel respecto del video indígena en Bolivia, en tanto proceso discursivo complejo relacionado a un texto que trabaja con una forma occidental y con contenidos andinos. Este texto visual múltiple crea dos instancias de comunicación: un espacio interno dirigido a destinatarios indígenas caracterizado por la dinámica de la apropiación y un espacio externo para destinatarios no-indígenas caracterizado por la lógica de la mediación (Villaroel 2010).

En el campo de los estudios culturales en los últimos años han proliferado una serie de reflexiones relacionadas a los procesos de descolonización cultural, las geopolíticas del conocimiento, la relación entre la oralidad y el audiovisual, y la articulación de la cultura local y global. Los estudios poscoloniales y subalternos instalaron la preocupación por las formas de construcción de diferencias dentro de matrices coloniales de dominación que establecieron jerarquías entre las culturas occidentales y no-occidentales impidiendo la capacidad objetivación autónoma. Así Aníbal Quijano sostuvo “Las culturas dominadas serían impedidas de objetivizar de modo autónomo su propias imágenes, símbolos y experiencias subjetivas con sus propios patrones de expresión y plástica” (Quijano 1999, 103). A partir de la crítica poscolonial recientemente se ha establecido una un severa crítica a las formas de colonialidad del ver (Barriendos 2010), la telecolonialidad de los medios audiovisuales (León 2012) y los procesos de colonialidad del propio cine documental (León 2010). Junto a ellos autores como Schiwy (2002 y 2005), Mora (2014), Flores (2012) han pensado al video indígena como una herramienta descolonizadora que permite la objetivación autónoma de prácticas, conocimientos, relatos y cosmovisiones. Freya Schiwy (2005) ha planteado que las comunicaciones audiovisuales indígenas están socavando las políticas del conocimiento moderno-coloniales, generan procesos de descolonización del intelecto y mediando procesos de interculturalidad. Para la investigadora norteamericana, el video indígena está creando nuevas plataformas de producción y circulación del conocimiento que se saltan las formas de la autoridad letrada y vuelven contemporáneas formas subalternizadas de oralidad (Schiwy 2002). Por otra parte, el video indígena ha sido pensado como una nueva forma de cultura popular que lleva las prácticas locales a la videósfera y a partir de las tecnologías de distribución digital las desterritorializa y esparce para el globo. De esta manera se hace posible un consumo audiovisual popular diversificado que está generando

nuevas nociones de globalización desde lo local y popular (León 2009). En este sentido el video se convierte en una esfera privilegiada para articular tránsitos entre la cultura local y los flujos de la comunicación global.

2. Los desafíos del video indígena en Ecuador

2.1 Resistencia cultural indígena en Ecuador

El desarrollo de prácticas audiovisuales indígenas en el Ecuador coincide con la emergencia del movimiento indígena en la escena política nacional a finales de los años ochenta e inicios de los noventa del siglo pasado. Como en muchos países de América Latina, las necesidades de comunicación y la apropiación de las tecnologías por parte de los indígenas están en íntima relación con los ciclos de luchas políticas y demandas de reconocimiento dentro de los marcos nacionales. En el caso concreto ecuatoriano, la irrupción del movimiento constituye un detonante de procesos políticos que transformaron definitivamente las prácticas culturales de individuos y colectividades indígenas.

Según Sánchez-Parga, el movimiento indígena ecuatoriano es uno de los que mayor presencia e influencia nacional ha logrado en América Latina en base a una articulación interna, otros movimientos y grupos sociales y con el Estado. Según este autor, su historia puede describirse a partir de tres ciclos: el proceso de comunalización (entre las décadas del 40 y 60), proceso organizativo (entre los 70 y 90) y el proceso de institucionalización desde los años noventa en adelante. El primer ciclo está organizado alrededor de construcción de comunas y la lucha por la tierra que concluirán en los procesos de reforma agraria. El segundo ciclo a la construcción de un conjunto de organizaciones de nivel regional y nacional entre ellas la Confederación de Pueblos de la Nacionalidad Kichwa del Ecuador (ECUARUNARI) en 1972 y la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE) en 1986. El tercer ciclo se produce cuando el movimiento decide participar en elecciones y fundar el Movimiento de Unidad Plurinacional Pachacutik en 1995 (Sánchez-Parga 2007, 16).

En tránsito de primero al segundo ciclo, va a estar caracterizado por un acercamiento de los sectores progresistas de la iglesia católica a las comunidades indígenas a través de la educación popular y la comunicación alternativa. Basta recordar que en 1962 monseñor Leonidas Proaño funda el sistema de Escuelas Radiofónicas Populares del Ecuador (ERPE) en donde empiezan a formarse los primeros radiodifusores indígenas. Los años sesenta vieron florecer un conjunto de procesos e instituciones vinculadas con la comunicación popular, así en 1972 se funda Asociación Latinoamericana de Educación Radiofónica (ALER) y en 1974 el Instituto Radiofónico Fe y Alegría (IRFEYAL). Dentro de estos procesos aparecen iniciativas destinadas a fortalecer las lenguas indígenas, con esta finalidad se crea en 1972 el Sistema de Educación Radiofónica Bicultural Shuar (SERBISH). En 1978 surge Centro de Educación Popular (CEDEP) que incursiona en la producción radial y posteriormente en la producción audiovisual. En los años ochenta, se produce un boom de las radios comunitarias contexto en el cual aparece la Coordinadora de Radios Populares (CORAPE).

En el tránsito del segundo al tercer ciclo descrito por Sánchez-Parga se produce la precipitación de tres factores que son de relevancia para el surgimiento del video indígena: el discurso étnico-cultural, la emergencia de comunidades pos-tradicionales, experiencias de comunicación popular audiovisual. En primer lugar, el movimiento indígena adopta la reivindicación cultural como bandera de lucha, interpela el discurso moderno de nación a partir de una serie de demandas que conjugaron la lucha por el acceso a la tierra, los derechos políticos, el reconocimiento de la plurinacionalidad. De ahí que se pueda sostener que “el movimiento indígena ecuatoriano de fines de los ochenta e inicios de los noventa es uno de los primeros en Latinoamérica que levanta un programa étnico-cultural” (Hidalgo 2005, 342). Los levantamientos de 1990 y 1992 producen un dramático giro en la nación ecuatoriana construida sobre estructuras eurocéntricas, jerarquías coloniales y sistemas de exclusión. El sector indígena consolida, por vez primera, una presencia política y simbólica que cuestiona el concepto unitario del Estado y el imaginario “blanqueado” de las élites y las clases medias. Paulatinamente se produce un empoderamiento de los sujetos indígenas que a partir de la reivindicación étnico-cultural adquieren un lugar de enunciación desde donde articular sus discursos y acción.

En segundo lugar, se produce procesos de descomunalización que disuelven los vínculos comunitarios y abren el camino a la individuación. Como efecto la presencia del mercado, el trabajo asalariado, el régimen de lo privado, las migraciones, los medios masivos se produce un brusco proceso de descentramiento de la comunidad y una creciente incorporación a la sociedad nacional. Esto produce que las identidades indígenas se construyan bajo procesos de diferenciación y distinción que operan al margen de vínculos familiares o tradicionales (Sánchez-Parga 2007, 40 y ss.). Como reacción a este deterioro de los vínculos comunitarios, toma fuerza el discurso étnico-cultural, de ahí que Sánchez-Parga hable de un “un indigenismo sin comunidad” haciendo alusión al trágico proceso de destrucción de los vínculos de parentesco, la base económica y la dimensión territorial comunitaria como antecedente para la afirmación de un discurso culturalista. Compartimos el diagnóstico del antropólogo español, sin embargo advertimos en su lectura una mirada nostálgica por la comunidad originaria perdida. En contraposición a esta mirada, comprendemos el discurso étnico-cultural de los movimientos indígenas contemporáneos como manifestaciones de procesos de reinención política que fusionan discursividades y materialidades, pasado y presente, realidad y deseo. Para entender estos procesos son necesarias miradas constructivistas y desesencializantes de la comunidad como las propuestas por Hall (2010) en su concepto de “diáspora”, por Lash (2005) en su noción de “comunidad pos-tradicional” y por Latour (2008) en su idea de “asociación”.

En tercer lugar, aparece una conciencia clara de que las tecnologías audiovisuales son indispensables para la educación popular y la comunicación desde las bases. Paralelamente a la profesionalización de la producción cinematográfica, algunas instituciones vinculadas a comunicación popular impulsan la producción de video, entre ellos el Fondo Ecuatoriano Populorum Progresso (FEPP), el Centro de Estudios y Difusión Social (CEDIS), la Corporación Educativa MACAC, el Centro de Educación Popular (CEDEP), el Centro de Comunicaciones Audiovisuales de la Amazonía (CEAAM) y el Centro de Audiovisuales Don Bosco. Muchas de estas organizaciones abordan cuestiones étnicas relacionadas con desarrollo rural, medio ambiente, salud, patrimonio cultural, etc. Como nunca antes, durante los años ochenta y noventa se produce una alta cantidad de cine y video sobre pueblos y nacionalidades². Es en este contexto

² Para una revisión del documental indigenista ecuatoriano consultar León (2010), para una panorámica sobre el audiovisual sobre pueblos y naciones indígenas ver Borja (1998).

de proliferación del video popular o alternativo, las organizaciones indígenas comienzan a utilizar el video para construir cohesión interna y lograr apoyos, alianzas y adhesiones a su causa por parte de otros grupos. Organizaciones como la CONAIE, la ECUARUNARI y la OPIP refuerzan sus actividades en el campo de la comunicación y empiezan a incursionar en el campo de la producción audiovisual.

Es en este contexto de institucionalización del movimiento indígena, emergencia del discurso étnico-cultural, construcción comunidades post-tradicionales y democratización de las tecnologías de audiovisuales empiezan a construir su obra el cineasta Alberto Muenala y el artista Amaru Cholango como veremos a continuación.

2.2 Alberto Muenala

Hasta la fecha no se ha reconocido la importancia que ha tenido este realizador, educador y gestor cultural otavaleño en el desarrollo del video indígena en América Latina. En las reseñas y estudios sobre el surgimiento del movimiento frecuentemente se menciona a figuras como Guillermo Monteforte (Ojo de Agua, México), Iván Sanjinés (Centro de Formación y Realización Cinematográfica, Bolivia), Vincent Carelli (Video en las Aldeas, Brasil) o Martha Rodríguez (Colombia), todos gestores y realizadores mestizos³. Junto a ellos existe la figura invisibilizada de un indígena kichwa que realizo una intensa labor de realización, educación, transferencia de medios, gestión de festivales, creación de instituciones y que además teorizó sobre descolonización del cine y el video tempranamente. Este indígena ha realizado más de 30 obras audiovisuales y una labor de capacitación y educación audiovisual en países como México, Cuba, Guatemala, Ecuador, Bolivia, Paraguay y Brasil.

Alberto Muenala, nació el 28 de febrero de 1959 en Otavalo, en la sierra norte de Ecuador, es hijo de un artesano tejedor. Desde muy joven se involucró en el movimientos artístico otavaleño que a mediados de los años setenta apostó por el orgullo identitario y afirmación cultural frente el

³ Para una reseña de los inicios y desarrollos del video indígena en América Latina ver Cyr (2012), Bajas Irizar (2005), Salazar & Códova (2008) y Bermúdez Rothe (2003).

carácter clasista y agrario que había mantenido el movimiento indígena hasta ese entonces. Según Ariruma Kowi este movimiento de estudiantes vinculados a grupos de música, danza y teatro fue decisivo en la innovación y desarrollo del discurso étnico-cultural que se va a generalizar entre la dirigencia indígena en los años ochenta y noventa (2007, 114). Muenala recuerda que a los 17 años se involucró en la creación de un centro cultural y una biblioteca en la localidad de Peguche donde vivía. Inmediatamente después es invitado a participar en un grupo de danza y teatro popular que tuvo mucho impacto en la comunidad a través de obras críticas que analizaban los conflictos culturales que traía la evangelización para las familias indígenas. A partir de esta experiencia descubre el poder que tienen las artes para transmitir mensajes. Apoyado por su padre e influenciado por el cine de Jorge Sanjinés, decide dedicarse a estudiar cine.

En 1980, se traslada a México, donde inicia sus estudios en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Autónoma de México (UNAM). Termina sus estudios, se queda un año en este país trabajando y se vincula al Coalición Obrera Estudiantil del Istmo (COSEI), una de las organizaciones indígenas más avanzadas. De este periodo datan sus primeros cortometrajes, entre ellos *Tiempos de tempestad* (1983). Muenala recuerda el feliz descubrimiento del audiovisual como herramienta de expresión cultural de la siguiente manera: “El cine es algo que se ha hecho justamente para eso, para que nosotros, gentes de diferentes culturas, podamos transmitir lo que nosotros vivimos, lo que nosotros sentimos, lo que queremos. Es fabuloso” (Muenala 2014).

En 1985, regresa a Ecuador, y crea la Corporación Rupai, dedicada a impulsar proyectos educativos, comunicacionales y culturales. Ante la dificultad de filmar en formato cinematográfico, empieza a trabajar con tecnologías de video. Inicialmente con una pequeña cámara de VHS y luego con una Super 8, registra fiestas como el Inti Raymi, posteriormente, realiza su primer cortometraje de ficción en video, *Yapallag* (1989). Esta obra está basada en una recuperación de cuentos de la tradición oral kichwa, cuenta historias cotidianas con toques humorísticos. “Para mí lo importante es tratar de apoyar en este proceso de descolonización y tratar de recuperar la memoria de lo que somos nosotros. *Yapallak* es eso” sostiene el director (Muenala 2014). Para entonces ya es conocido como un importante realizador indígena en el subcontinente, en 1987 es invitado a participar como jurado en el II Festival Latinoamericano de

Cine de los Pueblos Indígenas en Brasil. En 1990 realiza el documental *Ay Taquicgu* que aborda desde el testimonio de músicos otavaleños la importancia de la música en el mundo andino.

En 1992, en el contexto de los actos de resistencia por el quinto centenario de la conquista española, conjuntamente con Organización de los Pueblos Indígenas del Pastaza (OPIP), realiza el documental *Por la tierra, por la vida, levantémonos*. La película constituye una crónica de carácter místico de la marcha de más de 500 kilómetros que realizan los indígenas de la Amazonía en búsqueda de la legalización de sus tierras. Según el director, fue concebida como una forma de difusión de las demandas del movimiento pero también como una ruptura con el estilo del documental indigenita que se venía haciendo en Ecuador (León 2009). La película filmada en un estilo directo sin voz en off, aprovecha los discursos de los protagonistas de la marcha para ir construyendo una estructura circular que desafía la linealidad del tiempo occidental y trabaja con las estructuras temporales kichwas. Personalmente, creo que este documental es la obra emblemática del video indígena ecuatoriano que cuestiona la colonización cultural y el eurocentrismo (Alverar y León 2009, 109).

En ese mismo año, Muenala -junto con Iván Sanjinés y Martha Rodríguez- imparte en Popayán el célebre taller “El uso del video en comunidades indígenas para testimoniar sus procesos de recuperación cultural” que fue financiado por la UNESCO y dio origen al video indígena colombiano. Martha Rodríguez recuerda la experiencia de la siguiente manera:

Creíamos que era necesario fomentar el que tomaran las cámaras y aprendieran, desaprendieran y construyeran un lenguaje cinematográfico propio, que mostrara su identidad. Al iniciar nuestro taller las reflexiones de los indígenas fueron, a mí parecer y tomando la distancia necesaria en el tiempo, muy proyectadas a lo que hoy en día está pasando; nos contaban que esta era una herramienta nueva para ellos, que habían tenido innumerables experiencias previas de ser fotografiados y filmados pero no tenían ningún recuerdo de procesos de devolución de esas imágenes a sus comunidades. (M. Rodríguez 2013, 72).

Adicionalmente, la antropóloga colombiana subraya la distancia que existía entre sus referentes construidos en la academia francesa y los talleristas, comenta el papel fundamental que jugó la

voz de Muenala en la metodología del taller como cineasta indígena que venía de registrar los levantamiento recientemente acontecidos en Ecuador.

En ese momento, se empieza a producir un importante debate dentro del movimiento de video indígena latinoamericano. Al interior de la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI), inicia una fuerte discusión sobre las relaciones de poder al interior del organismo y la participación real de indígenas en la conducción de los procesos. En ese entonces surgen

conflictos que llevaron a un replanteamiento de CLACPI -que en ese momento era un espacio mixto pero con mayor presencia no indígena-, reflexionando acerca de que era el momento de asumirlo como un espacio sobretodo indígena. [...] De ahí surge una Declaración que llama a cambiar las cosas y reclama el derecho de los pueblos indígenas a ser protagonistas directos del cine y audiovisual y a la devolución de las imágenes extraídas de las comunidades. A partir de este punto, en 1992, se habla de una especie de refundación de CLACPI y se desarrollan diferentes procesos (Sanjinés 2013, 40).

Muenala tuvo un papel decisivo en esta discusión abogando por llevar los principios de autoderminación a las propias prácticas de producción, educación y exhibición audiovisual realizada por las instituciones y colectivos de video indígena. Estas ideas llevan al cineasta en 1994 a organizar en Quito el I Festival Continental de Cine y Video de las Naciones de Abya-Yala – La Serpiente, por fuera del sistema de festivales de CLACPI, con el respaldo de la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE). Este Festival, considerado el primer festival organizado por indígenas, incorporó muestras itinerantes que llegaron a 43 comunidades rurales y no solo una programación para las grandes ciudades⁴. En el Catálogo del Festival, Muenala plantea que el video indígena debe “fortalecer el espíritu y la diversidad de la que somos parte, proyectándonos con dignidad en la vida y en la muerte, pensando ante todo, y más allá de la inmediatez, en que nuestra imagen hablará en otros tiempos” (CONAIE 1994, 7). En una nota de prensa sostuvo en que

⁴ Festival Continental de Cine y Video de las Naciones de Abya-Yala consigue pronto un reconocimiento internacional y alcanza cuatro ediciones bianuales. En noviembre de 2001, tuve el gusto de participar en la cuarta edición como miembro de jurado intercultural para una reflexión de esa experiencia consultar León (2003).

cada video, como la serpiente -símbolo de la fertilidad y la sabiduría- sabrá picar en el corazón sensible de hombres y mujeres de nuestras comunidades y ciudades. Cada picadura será un empuje a los procesos que en el continente estamos construyendo las nacionalidades indígenas, los sectores populares e intelectuales" (Diario Hoy 1994).

En estas dos declaraciones ya se aprecia una visión crítica de Muenala que, a través de la poderosa metáfora de la serpiente, concibe las prácticas audiovisuales indígenas más allá del registro de urgencia o denuncia como un mecanismo perdurable de lucha, alianza, comunicación y trasmisión de la diversidad cultural. Durante ese mismo año, el cineasta realiza *Mashikuna (Compañeros)*, un medimetro de ficción, que trabaja desde la vida cotidiana los procesos de organización de las comunidades indígenas a lo largo de dos décadas. La obra “narra la historia de dos niños indígenas que crecen enfrentándose al racismo y a la opresión y se vuelven líderes de movimientos por los derechos indígenas” (Serrano 2011, 130).

En 1996, vuelve a participar junto a Iván Sanjinés y Marta Rodríguez en un nuevo taller organizado por CEFREC en Bolivia para la formación de realizadores indígenas originarios. La experiencia de estos talleres continuará durante los siguientes tres años, de ellos surgirán realizadores como Reynaldo Yujra, Marcelino Pinto, Patricio Luna y el impulso para la formulación de Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual, una de las experiencias más exitosas de fomento a la producción y difusión de video agencia por organizaciones sociales (Wortham 2000, 3).

Entre el 2000 y el 2008, Muenala reside en México desde donde realiza una intensa labor de profesionalización de comunicadores indígenas y talleres de video comunitario en Oaxaca, Michoacán, Yucatán, Veracruz, Morelia así como en la Escuela de San Antonio de los Baños de Cuba. Entre 2006 y 2008, es nombrado Coordinador general de CLACPI, finalmente regresa a Ecuador con un proyecto para capacitar a videastas indígenas en su propio país. En estos talleres de capacitación se formarán jóvenes realizadores que hoy están renovando a producción audiovisual indígena, entre ellos: Huberto Morales, Rocío Gómez, Patricia Yallico. En 2010, a través de la Corporación Rupaí crea el Festival Itinerante *Ñawipi. Cine y video de los pueblos originarios*. En los últimos años ha estado trabajando en la preproducción, escritura y filmación

de *Killa Ñawpamukun (Antes que salga la luna)* que actualmente se encuentra en procesos de edición. El largometraje es un thriller que trabaja con elementos de intriga y acción, relata la historia de un periodista kichwa descubre un hecho de corrupción, a causa del cual es perseguido por funcionarios públicos y líderes indígenas. En el desenlace del filme, el perseguido encuentra refugio en un acto de purificación en las fiestas del Inti Raymi que lo llevará a tomar una decisión de vida o muerte. En el 2014, impulsó junto con otros realizadores el “Taller sobre políticas públicas para audiovisuales de pueblos y nacionalidades” y el “Primer Encuentro de Realizadores Audiovisuales y Cineastas de los Pueblos y Nacionalidades del Ecuador”. El primer evento se realizó en Quito, el 7 y 8 de mayo, con el auspicio de la Universidad Andina Simón Bolívar con la finalidad de discutir la creación de políticas públicas para el audiovisual indígena y video comunitario. El segundo se realizó en Baños del 17 al 19 de julio, con el auspicio y participación de Consejo Nacional de Cinematografía, en el evento se acordó la creación de una asociación de cineastas y realizadores de los pueblos y naciones así como la creación de una mesa permanente de discusión de políticas públicas (Terán, 2014).

Desde el año 2008 en que conocí a Alberto hemos tenido una serie de entrevistas, conversaciones y colaboraciones que me han llevado a comprenderlo no solo como realizador, educador y gestor, sino como un pensador de sus propias prácticas. A lo largo de los años ha construido una serie de visiones y conceptos críticos sobre las prácticas audiovisuales indígenas dentro de foros, organizaciones y en la prensa. En pleno auge de los estudios subalternos, Freya Schiwy proponía comprender al video indígena como una práctica post-colonial fronteriza que está cambiando la perspectiva y los términos de la producción del conocimiento, sostenía que hay que comprender a sus realizadores como intelectuales estaban generando una reflexión crítica sobre la cultura y la sociedad (Schiwy 2002). En este sentido valoramos a Muenala como un intelectual que trabaja con nuevos medios dentro desde una perspectiva situada culturalmente. Sin tener la legitimidad institucional o académica, ha venido realizando una serie de discursos que muestran la construcción de un pensamiento reflexivo y autónomo que abren un camino a una reconceptualización de las prácticas audiovisuales indígenas más allá de los esencialismos, las categorías establecidas y las visiones militantes.

En principio Muenala parte de reconocer, como lo han hecho buena parte de la literatura académica, el papel fundamental que cumplen las tecnologías de la comunicación en las luchas políticas, culturales y por los derechos de los pueblos. Sin embargo, desde muy temprano manifiesta la necesidad de una mirada compleja que no encasille las prácticas videográficas indígenas al registro de acontecimientos, a su función testimonial o de denuncia, a géneros como el documental, o a formas de producción comunitarias. En el contexto del II Festival Latinoamericano de Cine de los Pueblos Indígenas, realizado en Brasil en 1987, hace un llamamiento a pensar el video indígena como forma de activismo cultural así como expresión artística. “El rescate y la revalorización cultural son fundamentales. Pero es importante también que los filmes tengan un valor estético en sí, para que sean respetados y reconocidos como arte” (M. Rodríguez 2013, 70).

Más tarde, en un contundente artículo -que es una especie de manifiesto del video indígena ecuatoriano- aboga contra la integración del indígena al sistema occidental, su reducción a la noción de clase proletaria o campesina y plantea la búsqueda de expresiones artísticas y cinematográficas basadas en los símbolos, la lengua y la cultura ancestral de los pueblos vivos y cambiantes. Para Muenala, esta búsqueda implica una crítica a las categorías inferiorizantes y binarias a las que la colonización circunscribió a los indios.

Fuimos condenados al silencio, pero nunca lograron callarnos [...] A nuestra cultura la han estudiado como folklore, dicen que hablamos dialectos y no lenguas, que hacemos artesanía y no arte, nos han considerado ciudadanos de segunda por ser indios, por ello la importancia de la utilización de un nuevo lenguaje cinematográfico que logre rectificar este y otros errores. (Muenala, El cine de los pueblos indios 1995, 34).

Para el cineasta, mientras los pueblos y nacionalidades estén al margen del desarrollo del cine y video ecuatoriano, se seguirán reproduciendo mensajes colonizadores que los conciben como objetos y no como sujetos protagonistas de sus propias historias. De ahí que Muenala sostenga que el documental indigenista realizado desde una mirada occidental está bien no pero no es suficiente y en su lugar prefiera expresiones más creativas, muchas veces basadas en cuentos, leyendas y mitologías (León 2009).

Otro de los puntos a los que nuestro cineasta se muestra crítico es a la reducción de las prácticas audiovisuales indígenas a lo comunitario y lo artesanal. Reconoce que muchos de los procesos de producción, escritura y rodaje que surgen de los talleres con cineastas indígenas son colectivos, pero sin embargo sostiene que es necesario valorizar el papel de creador y apuntalar procesos de profesionalización. Cree en la formación de fotógrafos, guionistas, y directores como un mecanismo de empoderamiento de los talleristas a quienes históricamente se les ha negado su capacidad de crear. Respecto de su experiencia de formación audiovisual en Ecuador dice:

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

Por otro lado, frente a la idea que tienen algunos investigadores sobre la naturaleza política y cultural del video indígena, Muenala ha sostenido por varias ocasiones que es necesario construir una estética cinematográfica que se alimente de la tradición oral, las ceremonias tradicionales, las manifestaciones artísticas, las cosmovisiones y el pensamiento político⁵. Tempranamente advertía: “No tenemos personalidad dentro del lenguaje [...] es un reto la búsqueda de una semiótica del lenguaje cinematográfico propio como expresión de una cosmovisión” (Diario Hoy 1994). Ese nuevo lenguaje, esta nueva estética, aún por construirse, tiene varios elementos: “Hay que valorar el kichwa, pero hay muchos elementos que entran a componer esta estética. También la actitud de las personas es diferente, la actitud de los pueblos indígenas. Muchas veces

⁵ Respecto de este punto es interesante ver un contraste entre la mirada del director y los jóvenes cineastas indígenas, entre los cuales se encuentra Frida Muenala, hija de Alberto. La nueva generación es más permeable al uso de lenguajes contemporáneos occidentales y al trabajo sobre temáticas no necesariamente exclusivas de su comunidad. Para un análisis de las diferencias entre generacionales entre los realizadores indígenas de Otavalo ver Torres (2012).

el silencio dice muchas cosas, ese tipo de actitudes hay que recuperar en el audiovisual. Hay muchos elementos, muchos símbolos, colores sobre todo” (Muenala 2014).

Finalmente, propone que el carácter político de las prácticas audiovisuales indígenas no está solamente en sus contenidos o en su carácter militante. “No puedes hacer un cine o un video sin ninguna incidencia política. Todo es político. El hecho de que lo hagas en kichwa ya es una cuestión política. El hecho de que agarres la cámara y presentes unas imágenes, de acuerdo a tu propuesta, a tu posición, ya es una propuesta política” (Muenala, Entrevista 2014).

2.3 Amaru Cholango

La biografía de este artista kichwa guarda muchas similitudes con las de Alberto Muenala. Como el cineasta, Cholango vive su etapa de formación en una sociedad tradicional en la que perviven los patrones de segregación racial, migra al exterior para formarse, realiza su obra mientras se produce la consolidación del movimiento indígena y la emergencia del discurso étnico-cultural en el Ecuador. Como Muenala, ha trabajado sistemáticamente en una conciliación de las cosmovisiones ancestrales y los lenguajes visuales contemporáneos, como él ha tenido un ambiguo y tardío reconocimiento a pesar de sus indiscutibles aportes al arte ecuatoriano y latinoamericano. Si bien su obra circula por fuera de los circuitos de video indígena, su trabajo tensiona un conjunto de problemáticas tecnológicas, culturales y políticas que son de relevancia para este ensayo que busca caracterizar en toda su apertura las prácticas audiovisuales indígenas.

Amaru Cholango nace en 1951 en Quinchucajas, un pequeño poblado de la provincia de Pichincha en la sierra ecuatoriana. Sus padres se dedicaban a la agricultura y a la realización de tejidos, la niñez del artista está marcada por recuerdos de opresión e injusticia y la fuerte presencia de su madre quien le inculca la religiosidad y cosmovisión kichwa. En medio de duras condiciones estudia la escuela en El Quinche y Cayambe, a los 13 años es adoptado por una familia mestiza gracias lo cual se traslada a Quito y estudia la secundaria en el Colegio Mejía. Estudia matemáticas y geología en la Universidad Central del Ecuador, ejerce como docente de matemáticas en la misma universidad. A finales de los años sesenta, se traslada a Londres a

estudiar geología gracias a una beca, en ese país conoce la pintura impresionista, expresionista y la obra de Rembrandt, este encuentro lo lleva a querer convertirse en artista. Estudia pintura en Londres por un corto periodo y luego decide completar su formación artística de manera autodidacta. Vive en Suiza, Holanda, Francia y finalmente en 1985 se establece en Alemania. Aquí se desempeña como profesor de arte en la Academia de Artes y en la Facultad de Artes de la Universidad Tréveris y realiza una sostenida carrera como artista contemporáneo que se extiende hasta la actualidad. A lo largo de tres décadas ha realizado más de 20 exposiciones individuales en Francia, Alemania, Ecuador y México, ha sido galardonado con el premio Robert Schumann (1995) en Luxemburgo y ha participado en la Bienal de Esbjerg en Dinamarca (1996), en la Documenta X de Kassel (1997), en la 47° Bienal de Venecia (1997) y en la Bienal de Sao Paulo (2002). En 2011, luego de un largo periodo de silencio institucional sobre su obra, la fundación Museos de la Ciudad de Quito realiza una exposición de carácter antológico que se expone el Museo de la Ciudad de Quito, en el Centro de Arte Contemporáneo y en la Casa de la Cultura⁶.

Como Muenala, Cholango ha realizado una extensa labor de reflexión conceptual sobre el arte, cultura y política así como sobre su propia obra. “Yo no soy solamente un artista que hago las obras, sino también soy un pensador del arte, por eso puedo dialogar lo que es cultura política, lo que es arte contemporáneo” (Cholango 2012, 5) sostiene el artista. Como en el caso de muchos artistas indígenas, la teorización y reflexión se han convertido en una tarea política que le permite disputar con autoridad interpretativa y legitimar la práctica en sus propios términos. Cuando en el año 2011, junto con la Corporación Wacharnack⁷, iniciamos un proceso de diálogo y colaboración con el artista, muchas de mis certezas conceptuales como investigador fueron cuestionadas por un pensamiento fronterizo y rizomático que trabajaba fuera de los cánones de la verdad académica y las separaciones por el pensamiento moderno. De ahí que sea necesario un ejercicio de apertura intercultural y autocritica epistemológica para comprender para comprender los desafíos del pensamiento y el trabajo del artista.

⁶ Para una reseña de la exposición y la bibliografía completa del artista ver Fundación Museos de la Ciudad (2012).

⁷ La Corporación Wacharnack, fundada en 2011 por María Fernanda Cartagena, Christian León y Miguel Alvear, es una plataforma de investigación, educación, gestión y producción artístico-cultural que promueve una perspectiva basada en los derechos culturales y la descolonización.

A pesar de que su extensa obra aborda problemáticas y temas muy diversos, según el artista hay dos líneas que atraviesan todo su trabajo: la rebeldía y la espiritualidad (Cholango 14 de septiembre 2011). La primera línea implica una estrategia de abierta de crítica y enfrentamiento que hace del artista un provocador, la segunda un acercamiento a lo sagrado de carácter sanador que hace del artista un chamán. En la primera línea, podemos mencionar su feroz arremetida contra la colonización, el capitalismo y la destrucción de la naturaleza. A modo de ejemplo recordamos que en 1994, Cholango retorna temporalmente al Ecuador, movilizado por los levantamientos indígenas, realiza un acercamiento con la CONAIE y una de sus instalaciones más emblemáticas: *Las carabelas de Colón todavía navegan en tierra*. Esta obra realizada en el contexto de los quinientos años de la expansión europea sobre América presentada en la IV Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Ecuador. La obra consistió en la instalación de 5 canoas que contenían petróleo y pesos muertos en los patios de la Bienal. En la segunda líneas de trabajo encontramos una recuperación la cosmovisión y la espiritualidad andina como fundamento de un mundo post-materialista y post-capitalista donde política, economía y cultura se integren (Cholango 5 de marzo 2014). Como ejemplo ponemos la acción sanadora del performance *Papa Chaucha* (2009), realizado en la galería Glanzkind en Colonia, en el cual el artista invita al público cosechar, cocinar y comer papas mientras explica el concepto de la planta según la cosmovisión amerindia. Esta obra plantea una estética relacional andina que, mediante una pedagogía intercultural, instaura la experiencia de la purificación espiritual e invita a una nueva relación entre el hombre y la naturaleza.

A pesar del desarraigo acusado por la migración, el artista ha trabajado permanentemente en una reconstrucción de sus vínculos de pertenecía con la cultura andina y la espiritualidad kichwa. Gran parte de su obra puede ser comprendida como un proyecto decolonial de reinención de las tradiciones ancestrales en el contexto poscolonial, transfronterizo, caracterizado por los flujos globales. Según el artista, las culturas andinas son portadoras de una sabiduría, una cosmovisión y una espiritualidad capaz de dialogar y contribuir al debate de los problemas complejos que aquejan a la modernidad, actualmente en crisis. Para él, la cultura andina guarda un potencial de cuestionamiento crítico del mundo occidental pero también presenta la posibilidad de ofrecer un nuevo principio civilizatorio alternativo.

Aquí está la fuente de nuestra identidad. La identidad es nuestra lengua, nuestras costumbres, nuestras tradiciones etc. pero esto es solo la parte exterior y variable en el tiempo. Lo esencial es la parte espiritual. Es el conocimiento cultural y religioso del pasado. Esta es la riqueza cultural de nuestros pueblos indígenas, con la que podemos contribuir a un nuevo mundo. Solamente así somos capaces de ir a un dialogo con otras culturas. Sin esto somos meros copiadore de la cultura occidental y fortalecedores del capitalismo y del colonialismo (Cholango 2014, 9).

De ahí que su obra busque una reconciliación de lo andino y lo europeo, lo ancestral y lo contemporáneo, del mito y la razón, del arte y el ritual, del chamán y el científico. Jaume Reus sostiene que la obra de Cholango está marcada el encuentro de los valores ancestrales de la cultura kichwa y ciertas prácticas conceptuales o neo-conceptuales del arte contemporáneo occidental (2012, 5). Sin embargo, como lo hemos señalado en otro lugar, en las practicas del artista “la cosmovisión indígena es el filtro desde el cual se piensa el mundo desacralizado de la cultura y el arte occidental” en un relectura espiritual, mítica y cósmica de las epistemologías, las prácticas culturales y las tecnologías de occidente (Cartagena y León 2012, 31). Es por esta razón que es posible leer un la obra del artista como un pensamiento fronterizo (Mignolo 2003), una indianización de la tecnología (Schiwy 2005), y una cosmopolítica (Viveiros de Castro 2010).

Su obra inicia con tintas, acuarelas y pinturas pero inmediatamente experimenta con distintos soportes y trabaja con objetos, instalaciones y performace e incorpora tecnologías fotográficas, videográficas y robóticas. Cholango sostiene que la ciencia y la tecnología ha sido cómplices del capitalismo y el colonialismo, sin embargo cree que es necesario “poetizar las tecnologías” con la finalidad de usarlas para una reconstrucción de la relación del hombre y la naturaleza.

La tecnología es el brazo derecho del capitalismo, del colonialismo también. Hay que considerar así, entonces que la ciencia misma, que también es capitalismo, ha hecho que destruyan a la naturaleza. Entonces, desde ese punto de vista yo lucho contra la tecnología pero utilizando la tecnología, entonces en ese campo comienzo a utilizar también el video (Cholango 2014, 3).

Su trabajo con el video data de inicios de los noventa a partir de la obra *Arte y magia* (1991), una película colectiva realizada con artistas de Alemania y Luxemburgo que documenta la vida en un catillo del siglo XV transformado en un taller de producción artística. Posteriormente, muchas de sus obras multimediales que trabajan técnicas instalativas han usado de forma consistente la tecnología del video. Así por ejemplo con su obra *Enfermedad cultural* (1998) interviene la Casa de la Cultura Ecuatoriana ubicada en Quito con un caballo cargado de monitores de televisión, camas de un psiquiátrico, carteles de protesta y jóvenes desnudos en una crítica a la institucionalidad cultural excluyente y caduca de aquel entonces. En los monitores se exponían una serie de tomas documentales de la población indígena en el campo que contrastaban con imágenes de la opulencia que vivieron en las clases acomodadas después del boom petrolero. Adicionalmente, en un circuito cerrado de televisión se transmitía en vivo las acciones que se realizaban al interior de las edificaciones. En *Yo soy un árbol y tú también* (2012) instala en una antigua capilla -situada al interior del Museo de la Ciudad de Quito- cientos de troncos calcinados, una cruz quemada y coloca en el altar mayor cinco monitores con imágenes de ancianas indígenas en el lugar reservado para el santoral católico. Las imágenes videográficas presentan retratos horizontales en plano medio y fijo de mujeres que permanecen impasibles frente a la cámara, la aparente inmovilidad es rota por micromovimientos o parpadeos involuntarios que delatan el paso del tiempo. En *Cripta* (2013) realizado en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de Universidad Autónoma de México (UNAM) instaló una gigantesca pantalla en que en un plano fijo y estacionario mostraba en vivo la imagen de un hombre desahuciado que moría poco a poco en el Hospital Balbuena.

Para el artista kichwa las tecnologías de video tienen una dimensión lúdica que le permite experimentar y jugar con la imagen y el tiempo, pero también se presentan como un arma capaz captar y amplificar la acción. En el primer sentido se encuentra el uso poético del video, en el segundo su función política; de un lado se encuentran proyectos de video-poemas, instalaciones proyectivas, video-esculturas, del otro el registro de urgencia de acciones e intervenciones políticas en instituciones culturales y espacios públicos que cuestionan su lógica racista, excluyente o su inoperancia social. En varias ocasiones el artista ha realizado acciones de rebeldía que han sido violentamente reprimidas como en la X Bienal de Cuenca cuando realizó el performance *El arte a muerto* (2009) o en la plaza de la Independencia en Quito cuando realizó

La cultura al poder (2013). En estos casos el video se convierte una herramienta de autorreflexión sobre su propia práctica pero también en un arma de denuncia y un medio contrainformacional que difunde los mensajes de carácter político. De ahí que Cholango sostenga “para mí el video es una muy buena política de descolonización” (Cholango 2014, 8).

3. Por una reconceptualización de la prácticas audiovisuales indígenas

3.1 Poéticas y políticas fronterizas

Si bien existen marcadas diferencias entre las prácticas y concepciones de Muenala y Cholango, encontramos estrategias artísticas, posturas políticas y apuestas epistemológico-conceptuales similares. Muenala está más vinculado a circuitos comunitarios, mientras Cholango se mueve en el circuito profesional del arte; el primero trabaja sobre narrativas clásicas y géneros cinematográficos, el segundo maneja estrategias experimentales y conceptuales del arte contemporáneo; el uno habla permanentemente de la afirmación cultural, otro de la espiritualidad.

Sin embargo, tanto Muenala como Cholango -con su obra y su pensamiento- plantean la necesidad de no encasillar la producción audiovisual indígena y apartarla de concepciones esencialistas, románticas y primitivizantes. Cada uno en su momento realizó un cuestionamiento a lugares establecidos que asigna la sociedad a los creadores indígenas: Muenala alguna vez dijo: “no porque soy indio tengo que hacer cine indio. Haré los temas que yo sienta, que yo conozca” (Diario Hoy 1989). Mientras Cholango sostiene: “no hago arte indígena, yo hago arte contemporáneo, pero basado en la cosmovisión andina, en nuestras raíces, en nuestro pasado” (Cholango 2012, 12). El calificativo de “indígena” al hablar de cine o arte designa un lugar limitado, colindante con lo folclórico, lo artesanal, lo comunitario, lo étnico, por oposición al arte sin calificativos que se autoconstruye como universal. Con su obra y su pensamiento, estos creadores están deconstruyendo justamente estas jerarquías construidas por la modernidad-colonialidad y abriendo el camino para la decolonización de lo indígena. Quizá por esta razón reivindican la necesidad de que el indígena ocupe el lugar del artista, los dos coinciden en

reivindicar la figura del creador como una manera de desafiar las estructuras coloniales de división del trabajo cultural. Tempranamente, Muenala la sostenía: “hay quienes piensan que somos pueblos inertes por el hecho de convivir con la naturaleza, pero al mismo tiempo nos critican si dejamos las chozas. [Sin embargo] [...] en nuestra cultura se desarrollan todas las artes.” (Muenala, 1995, pág. 35). Mientras Cholango acota “antes se decía el indígena no podía hacer arte, arte contemporáneo o arte actual, o que él no tiene las posibilidades o no puede, ahora estamos demostrando que sí es posible” (Cholango, 2012, pág. 6).

Ambos creadores crecen en una etapa caracterizada por la descomunalización de la sociedad indígena, la presencia de procesos de diferenciación e individuación, la migración interna y externa, la presencia de los medios audiovisuales y las industrias culturales. En tanto migrantes vivieron la experiencia de éxodo cultural y la reinención de sus vínculos de pertenencia a partir de experiencia de la diáspora. Para ambos el salir de país fue una forma de burlar el contexto social y cultural racista que les impedía convertirse en artistas. Ambos creadores ha atravesado por un largo proceso de re-etnización, han ido construido un pensamiento posicionado culturalmente y una obra que se decanta a sí misma en la búsqueda de un dialogo intercultural que tiende puentes entre lo ancestral y lo contemporáneo.

Los dos hacen un uso estratégicamente el discurso étnico-cultural para negociar espacios de visibilidad, legitimidad e interpelar a las instituciones culturales y al Estado. De alguna manera agencian lo que Spivak (2013) ha denominado como “esencialismo estratégico” en el plano de la disputa étnica-cultural⁸. Ambos creadores ha sido críticos con las representaciones del cine y el arte indigenista que trabajó sobre la figura del indio vaciado cultural y espiritualmente. Frente a esas imágenes, reivindican el trabajo de auto-representación desde la cosmovisión andina como mecanismo de descolonización del audiovisual y del arte contemporáneo. Los dos tienen una concepción abierta de la política comprendida no como militancia sino desde el campo de la expresión creativa como arma de crítica del capitalismo, el colonialismo y las geopolíticas del conocimiento. Los dos manejan una compleja noción de interculturalidad basada en la apropiación y usos de tecnologías, saberes y cultura occidental y en el tráfico de prácticas en las fronteras de la cultura andina y la cultura occidental. Los dos entienden al video como

⁸ Para un análisis del esencialismo estratégico en la lucha de los movimientos indígenas ver Casen (2013).

instrumento de creación y un arma política, trabajan sobre la particularidad que tiene este medio en la construcción de una estética enraizada que manipula sin pudor las narrativas visuales dominantes. En el uso que le dan a este medio encontramos la posibilidad de construcción de práctica creativa que rompe las barreras culturales, tecnologías y epistemologías impuestas por la modernidad-colonialidad.

Tanto Muenala como Cholango, con su obra y su pensamiento ha construido poderosa crítica a la construcción de estigmas y otredades sobre los pueblos y naciones indígenas, al eurocentrismo y colonialidad en el contexto de la cultura mediática contemporánea, el capitalismo audiovisual y la sociedad global del espectáculo. Los dos ha levantado un poderosa crítica a las geopolíticas de la representación y el conocimiento, al colonialismo los paradigmas monoculturales prevalecientes en el arte y en el cine, a la asignación la naturalización de roles culturales, a los procesos de racialización y jerarquización global de la población a los la división internacional del trabajo tecnológico y artístico.

3.2 Prácticas audiovisuales indígenas

De ahí que sobre la base de estas dos experiencias nosotros preferimos referirnos a prácticas audiovisuales indígenas para cuestionar las atribuciones y características esencialistas con las que se conceptualiza al video indígena. Existe un vasto espectro de prácticas realizadas por sujetos indígenas, mediadas por tecnologías audiovisuales, que no calzan en la estrecha definición de video indígena. Así por ejemplo, existen pequeñas empresas de orientación comercial dedicadas a la grabación de fiestas patronales, bodas y eventos sociales (Kummels 2013); filmes populares de ficción vinculados al entretenimiento que circulan en circuitos informales (Alverar y León 2009), una industria audiovisual relacionada a la música chica, la tecno-cumbia y el tecno-folclor (Rosero 2007); prácticas audiovisuales que circulan en forma de video-cartas entre comunidades migrantes (Ñukanchik People 2012)⁹; producción publicitaria e institucional, films de género,

⁹ Para una revisión de todos estos géneros en el caso de la industria cultural popular del Perú revisar Rotondo (2013).

películas artísticas, cine experimental, videoarte, video-esculturas, instalaciones y un largo etcétera.

Las prácticas audiovisuales indígenas son un tipo particular de mediación cultural y usos social de los medios y las tecnologías de la comunicación. Para pensarlas, es necesario alejarse se de los estudios de medios -que predominan en el contexto anglosajón- para analizar las matrices culturales y sociales en las que están inmersos así como en los aspectos relacionados a su institucionalidad, ritualidad, tecnicidad y socialidad (Martín-Barbero 2003, 226 y ss.). Las prácticas audiovisuales indígenas están construidas desde un lugar de enunciación estructurado por conocimientos, epistemologías, cosmovisiones y espiritualidades indígenas en diálogo local, nacional o trasnacionales con otras culturas. Partiendo de la crítica realizada por el pensamiento poscolonial a los esencialismos, las identidades estáticas, al primitivismo cultural, es necesario abordar desde una mirada histórica, constructivista y relacional este tipo de prácticas en tanto formas de acción y pensamiento que trabajan desde un pensamiento fronterizo (Mignolo 2003), una racionalidad Chi'xi (Rivera Cusicanqui 2010) o a partir de la desindianización de las tradiciones indígenas (De la Cadena 2004).

Desde este particular lugar de enunciación, estas prácticas realizan un trabajo de apropiación cultural y social las tecnologías audiovisuales y construyen lenguajes, estéticas y narrativas enraizadas que trabajan sin pudor con los discursos artísticos, mediáticos y políticos dominantes. Tienen una ampliada gama de inscripción y circulación entre distintos campos, espacios y audiencias sean estos comunitarios, culturales, artísticos, mediáticos o comerciales. De igual manera tienen un carácter diverso destinado a las necesidades políticas y educativas de la comunidad, así como también a la comunicación institucional, el entretenimiento y la creación.

Dentro de los debates sobre comunicación popular y medios alternativos era frecuente oponer las la comunicación comunitaria de carácter político destinada a la transformación social a la comunicación vertical y alienante de los medios masivos de comunicación y las industrias culturales, estas prácticas muestran realidades complejas donde estas oposiciones se atenúan y la agencia política se desplaza al arte, la cultura, el mercado. Más allá del viejo debate sobre la crisis de la representación y la autoridad etnográfica surgidos en el seno de la antropología, estas

prácticas plantean formas de producción de conocimiento mediadas por tecnologías de la comunicación y construidas desde cosmovisiones indígenas que analizan los problemas contemporáneos de las sociedades globalizadas y enjuician al mundo occidental. De cara a las discusiones entre la hegemonía y subalternidad que ocuparon durante décadas a los estudios culturales, estos particulares usos del audiovisual muestran una especie de articulación post-hegemónica que se sostiene en la construcción de comunidades post-tradicionales en diáspora que reconstruyen sus vínculos a través de las nuevas tecnologías de la comunicación y la reivindicación de un discurso étnico-cultural.

La noción de prácticas audiovisuales designa el uso de tecnologías audiovisuales por parte de sujetos indígenas (individuos, colectivos, multitudes en diáspora) que piensan, actúan y crean desde cosmovisiones y epistemologías otras en el contexto de comunidades post-tradicionales que desafían los binarismos del pensamiento moderno-colonial: arte/artesanía, comunidad/individuo, ancestral/contemporáneo, política/estética, popular/letrado, alternativo/masivo, hegemónico/subalterno. Muenala usaba la figura de la serpiente para referirse a la construcción de procesos de crecimiento y consolidación del video indígena. La figura de la serpiente en la cosmovisión andina simboliza la sabiduría y la fertilidad, es una deidad que evoca el poder del rayo, la fluidez del agua, la forma de los ríos, la comunicación entre el cielo y la tierra que permite el movimiento, la continuidad, la renovación de la vida. Creemos que es una buena metáfora para hablar de la fuerza, la fluidez y la creación de las prácticas audiovisuales indígenas que oscilan entre el enraizamiento y la movilidad.

4. Bibliografía

- Aillón Valverde, Alex. «De la comunicación para el desarrollo a lo intercultural, propuesta para una revisión posible.» En *Comunicación para una ciudadanía integral e intercultural*, 45-53. La Paz: Fundación UNIR, 2012.
- Alverar, Miguel, y Christian León. *Ecuador Bajo Tierra. Videografías en circulación paralela*. Quito: Ochoymedio, 2009.
- Askew, Kelly. «Introduction.» En *Anthropology of media: a reader*, de Kelly Askew y Richard (eds.) y Wilk, 13-36. Oxford: Blackwell Publishers, 2006.
- Association Rencontres Cinemas d' América Latine de Toulouse. *Cinemas d' América Latine*, nº 14 (2006).
- Bajas Irizar, María Paz. «La cámara en manos del otro. El estereotipo en el video indígena mapuche.» *Revista Chilena de Antropología Visual* (Universidad Academia de Humanismo Cristiano), nº 12 (2005): 70-102.
- Barriendos, Joaquín. «Colonialidad del ver, visualidad capitalismo y racismo epistemológico.» En *Desenganche. Visualidades y sonoridades otras*, 130-156. Quito: OEI, 2010.
- Bermúdez Rothe, Beatriz. «CLACPI: Una historia que está pronta a cumplir 30 años de vida.» *Revista Chilena de Antropología Visual* (CEAVI), junio 2003: 20-31.
- Borja, Raúl. *Comunicación social y pueblos indígenas del Ecuador*. Quito: Abya Yala, 1998.
- Cartagena, María Fernanda, y Christian León. «Arte, interculturalidad y cosmopolítica. Las prácticas descolonizadoras en la obra de Amaru Cholango.» En *Catálogo de la Exposición "Amaneció en la mitad de la noche"*, 25-33. Quito: Fundación Museos de la Ciudad, 2012.
- Casen, Cécile. «La figura del indígena como encarnación del pueblo boliviano: discusión en torno al esencialismo estratégico del Movimiento al Socialismo (MAS).» *Rubrica Contemporanea* 2, nº 3 (2013): 67-82.
- Castells, Antoni. «Cine indígena y resistencia cultural.» *Chasqui*, 2003: 50-57.
- Centro de Estudios en Antropología Visual. *Revista Chilena de Antropología Visual*, nº 21 (2013).
- Cholango, Amaru, entrevista de Catalina Unigarro. *Entrevista Proyecto de investigación "Políticas y poéticas del video indígena en Ecuador"*. Quito. 17 de enero de 2014.

- Cholango, Amaru. «Nuevas ideas para un mundo post-materialista y post-capitalista.» Bonn, 5 de marzo 2014.
- Cholango, Amaru. «Prácticas artísticas contemporáneas y cosmovisión andina.» Conferencia, Maestría en Antropología Visual y Corporación Wacharnack, FLACSO, Quito, 14 de septiembre 2011.
- Cholango, Amaru. «Prácticas artísticas contemporáneas y cosmovisión andina.» Conferencia, Maestría en Antropología Visual y Corporación Wacharnack, FRACSO, Quito, 14 de septiembre 2011.
- Choloango, Amaru, entrevista de María Fernanda Cartagena y Christian León. «Arte y descolonización.» *Exposición "Amaneció en medio de la noche"*. Quito: Fundación Museos de la Ciudad, (29 de Octubre de 2012).
- Claudine, Cyr. «De "objeto etnografico" a cineasta indigena. Panorama del cine indigena en el continente americano.» *Revista Chilena de Antropología Visual*, 2005: 1-12.
- Clifford, James. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 2001.
- CONAIE. *Catalogo I Festival Continental de Cine y Video de las Naciones de Abya-Yala*. Quito: CONAIE, 1994.
- Contreras, Adalid. *Sentipensamientos. De la comunicación-desarrollo a la comunicación para el buen vivir*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2014.
- Cordova, Amalia. «Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indigena en América Latina.» *Comunicación y medios* (Instituto de Comunicación e Imagen/Universidad de Chile), n° 24 (2011): 81-107.
- Cyr, Claudine. «De 'objeto etnográfico' a cineasta indígena. Panorama del cine indígena en el continente america.» *Gira*, n° 7 (2012).
- Dávalos, Pablo. «Movimientos indígenas en América Latina: el derecho a la palabra.» En *Pueblos indígenas, estado y democracia*, 17-33. Buenos Aires: CLACSO, 2005.
- De la Cadena, Marisol. *Indigenas meztizos. Raza y cultura en el Cuzco*. Lima: IEP Ediciones, 2004.
- Diario Hoy. «En búsqueda de nuevos colores y paisajes.» *Diario Hoy*, 15 de Noviembre de 1994.
- . «El Festival de la serpiente.» 3 de Diciembre de 1994.
- . « Para Conocernos, el cine de Alberto Muenala Quito, .» *Hoy*, 29 de Julio de 1989.

- Espinosa, Julio García. *Una imagen recorre el mundo*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1979.
- Flores, Carlos. «Derecho maya y video comunitario: experiencias de antropología colaborativa.» *Íconos* 42 (2012).
- Fundación Museos de la Ciudad. *Catálogo de la exposición "Amaneció en medio de la noche"*. Quito: Municipio de Quito, 2012.
- Ginsburg, Faye. «Embedded Aesthetics: Creating a Discursive Space for Indigenous.» *Cultural Anthropology* 3, n° 9 (1994): 365-382.
- Ginsburg, Faye. «Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village?» *Cultural Anthropology* 6, n° 1 (1991): 92-112.
- Ginsburg, Faye, Lila Abu-Lughod, y Brian Larking. *Media Worlds. Antropology on New Terrain*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2002.
- Hall, Stuart. *Sin Garantías. Trayectorias y problemáticas en Estudios Culturales*. Lima-Bogotá-Quito: Instituto de Estudios Peruanos/Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar/Universidad Andina Simón Bolívar, 2010.
- Hidalgo, Francisco. «Los movimientos indígenas y la lucha por la hegemonía: el caso de Ecuador.» En *Pueblos indígenas, estado y democracia*, de Pablo (comp.) Davalos, 341-347. Buenos Aires: CLACSO, 2005.
- Kowi, Ariruma. «Memoria, interculturalidad e identidad en los pueblos Abya Yala. El caso de los quichua otavalo.» En *Intelectuales indígenas piensan América Latina*, de Claudia (comp.) Zapata, 113-125. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/Abya Yala/Universidad de Chile, 2007.
- Kummels, Ingrid. «Espacios transnacionales de imaginación: video vernacular en la Región Mixe.» *Primer Congreso Internacional de los Pueblos Indígenas de América Latina, siglos XIX al XXI. Avances, perspectivas y retos*, octubre 2013.
- Lash, Scott. *Crítica de la información*. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.
- Latour, Bruno. *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial, 2008.
- León, Christian. «Cultura popular, videosfera y geoestética. Notas para el análisis del fenómeno Ecuador Bajo Tierra.» En *Ecuador Bajo Tierra: videografías en circulación paralela*, de Miguel Alvear y Christian León, 11-25. Quito: Ochoymedio, 2009.

- León, Christian. «Foro "Cine indígena y autorepresentación".» Proyecto "Imaginando al otro. El documental indigenista en Ecuador", Consejo Nacional de Cinematografía, Quito, 2009.
- León, Christian. «Imagen, medios y telecolonialidad. Hacia una crítica decolonial de los estudios visuales.» *Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas* (Pontificia Universidad Católica de Chile), n° 51 (julio 2012): 109-123.
- León, Christian. *La imagen indígena y las geopolíticas de la representación*. Quito: Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/235717303/La-Imagen-Indigena-y-Las-Geopoliticas-de-La-Representacion>, 2003.
- . *Reinventando al otro. El documental indigenista ecuatoriano*. Quito: Consejo Nacional de Cinematografía, 2010.
- Martín-Barbero, Jusús. *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Martínez Toledo, Yanet. «Comunicación alternativa. Comunicación popular. Los caminos de la transformación.» *Pasos*, 2007: 34-43.
- Mato, María Cristina. «Comunicación popular. Continuidades, transformaciones y desafíos.» *Oficios Terrestres* 26, n° 26 (2011).
- Mignolo, Walter. *Historias locales / Diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, 2003.
- Mora, Pablo. «Lo propio y lo ajeno del otro cine otro. Un panorama de la producción audiovisual indígena de Colombia.» En *El documental en la era de la complejidad*, de Christian (Ed.) León, 57-79. Quito: Universidad andina Simón Bolívar-Cinememoria, 2014.
- Mora, Pablo. «Más allá de la imagen: aproximaciones para un estudio del video indígena en Colombia.» *Cuadernos de Cine Colombiano* (Cinemateca Distrital), n° 17B (2012): 2-19.
- Muenala, Alberto. «El cine de los pueblos indios.» *Cuadro a Cuadro* (ASOCINE), 1995: 34.
- Muenala, Alberto, entrevista de Catalina Unigarro. *Entrevista* Universidad Andina Simón Bolívar. Proyecto de investigación "Políticas y poéticas del video indígena en Ecuador", Otavalo. 11 de enero de 2014.
- Ñukanchik People. *Archivo de la Memoria Audiovisual de la Migración Ecuatorina*. 2012. <http://proyectoamame.blogspot.com/> (último acceso: 9 de julio de 2014).
- Polanco, Gerulee, y Camilo Aguilera. *Video comunitario, alternativo, popular. Apuntes para el desarrollo de políticas públicas*. Santiago de Cali: Universidad del Valle, 2011b.

- Polanco, GeryLee, y Camilo Aguilera. *Luchas de representación. Prácticas, procesos y sentidos audiovisuales colectivos en el sur-occidente colombiano*. Santiago de Cali: Universidad del Valle, 2011.
- Quijano, Aníbal. «Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina.» En *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*, de Santiago Castro-Gómez, Oscar Guardiola-Rivera y Carmen Millán de Benavides. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 1999.
- Reus, Jaume. «Amaru Cholango: poética y política.» En *Catálogo de la expoescisión "Amaneció en medio de la noche"*, 5-22. Quito: Fundación Museos de la Ciudad, 2012.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Ch'ixinakax Utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos colonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
- Rodríguez, Clemencia. «De medios alternativos a medios ciudadanos: trayectoria teórica de un término.» *Folios* (Universidad de Antioquia), nº 21 y 22 (2009): 13-25.
- Rodríguez, Martha. «Hacia un cine indígena como metáfora de la memoria de un pueblo y de su resistencia.» *Revista Chilena de Antropología Visual* (CEAVI), nº 21 (junio 2013): 64-79.
- Rosero, Santiago. «El no lugar del atrevimiento delfiniano. (¿Quién lo hizo y por qué lo hizo?).» *La Selecta, cooperativa cultural. Arte contemporáneo y cultura popular desde Quito*. Editado por Manuel Kigman. 2007. <http://www.laselecta.org/2009/07/el-no-lugar-del-atrevimiento-delfiniano-%C2%BFquien-lo-hizo-y-por-que-lo-hizo/> (último acceso: 1 de julio de 2014).
- Rotondo, Santiago Alfaro. «Peruwood: La industria del video digital en el Perú.» *Latin American Research Review* 48, nº S (2013): 69-99.
- Salazar, Juan Francisco, y Amalia Córdova. «Imperfect Media and the Poetics of Indigenous Video in Latin America.» En *Global Indigenous Media: Cultures, Poetics, and Politics*. Durhan/London: Duke University Press, 2008.
- Sánchez-Parga, José. *El movimiento indígena ecuatoriano. La larga ruta de la comunidad al partido*. Quito: CAAP, 2007.
- Sanjinés, Iván. «Usando el audiovisual como una estrategia de sobrevivencia y de lucha, de creación y recreación de un imaginario propio.» *Revista Chilena de Antropología Visual* (CEAVI), nº 21 (Junio 2013): 32-50.
- Schiwy, Freya. «¿Intelectuales subalternos? Notas sobre las dificultades de pensar el diálogo intercultural.» En *Indisciplinar las Ciencias Sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo andino*, de Catherine Walsh, Freya Schiwy y Santiago Castro-Gómez, 101-134. Quito: Abya Yala, 2002.

- Schiwy, Freya. «Entre el multiculturalismo e interculturalidad: video indígena y descolonización del pensar.» En *Construcción y poética del imaginario boliviano*, de Josefa (edit.) Salomón. La Paz: Asociación de Estudios Bolivianos, 2005.
- Serrano, Jorge Luis. «Alberto Muenala.» En *Diccionario de Cine Iberoamericano. España, Portugal y América*, de Emilio (Edit.) Casares, 130. Madrid: SGAE, 2011.
- Shohat, Ella, y Robert Stam. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Solanas, Fernando, y Getino Octavio. *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.
- Spivak, Gayatri. *En otras palabras, otros mundos. Ensayos sobre política cultural*. Buenos Aires: Paidós, 2013.
- Terán, Vanessa. «La mirada de los pueblos indígenas proyecta otro tipo de cine.» *El Telégrafo*, 24 de julio de 2014.
- Torres, María José. *La difícil puesta en marcha de la interculturalidad en el Ecuador. El cine indígena, ¿herramienta de conocimiento y nuevas representaciones?* Instituto de Iberoamérica, Universidad de Salamanca, Salamanca: Tesis de Maestría en Estudios Latinoamericanos, 2012.
- Turner, Terence. «El desafío de las imágenes. La apropiación Kayapó del video.» En *Globalización y cambio en la Amazonía indígena*, de Fernando (Comp.) Santos Granero, 387-438. Quito: FLACSO, 1996.
- Unigarro, Catalina. *Entrevista a Alberto Muenala*. Universidad Andina Simón Bolívar, Otavalo,: Proyecto "Políticas y poéticas de video indígena en Ecuador", 11 de enero de 2014.
- Unigarro, Catalina. «Entrevista a Amaru Cholango.» Proyecto "Políticas y poéticas del video indígena en Ecuador", Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2014b.
- Villaroel, Mónica. «El arte del video indígena en los Andes.» *Revista Chilena de Antropología Visual*, nº 16 (diciembre 2010): 76-94.
- Viveiros de Castro, Eduardo. *Metafísicas canibales. Líneas de la antropología posestructural*. Madrid: Katz, 2010.
- Wilson, Pamela, y Michelle Stewart. «Indigeneity and Indigenous Media on the Global Stage.» En *Global Indigenous Media. Cultures, Poetics and Politics*. Durham/London: Duke University Press, 2008.

Wortham, Erica. «Building indigenous video in Guatemala.» *Jump Cut. A Review of Contemporary Media*, n° 43 (Julio 2000).

Zamorano, Gabriela. «Intervenir la realidad: los usos políticos del video indígena en Bolivia.» *Revista Colombiana de Antropología* 45, n° 2 (2009): 259-285.

Zamorano, Gabriela, y Christian León. «Video indígena, un diálogo sobre temáticas y lenguajes diversos.» *Chasqui*, n° 120 (Diciembre 2012): 19-22.