

El documental audiovisual como herramienta de comunicación para el movimiento indígena en Ecuador¹

Itzmalin Arturo Benítez González²
itzmalin@gmail.com

Resumen

El documento aquí trabajado trata de hilar la evolución del documental audiovisual bajo la cultura digital, con la producción de documentales audiovisuales por los movimientos sociales en América Latina, con especial interés en las agrupaciones indígenas o pro-indígenas en Ecuador.

La primera parte consiste en un repaso teórico acerca de las características de la sociedad icónica en la que nos encontramos. Para ello se revisarán los postulados y conceptos elaborados por teóricos como Jean-Claude Abric, Miguel Rojas Mix y Gilles Lipovetsky, entre otros. Esto nos ayudará a entender el peso y la función que tienen las imágenes actualmente.

La segunda parte es un breve repaso de algunos aspectos del surgimiento y desarrollo de los movimientos sociales en América Latina, específicamente los de corte indígena en Ecuador, así como su relación con el documental audiovisual como herramienta de comunicación.

Palabras clave: documental audiovisual, comunicación, movimiento indígena.

Abstract.

This study focuses the development of audiovisual documentaries under the digital culture, in comparison with audiovisual documentaries produced by social movements in Latin America, with special interest on indigenous and pro-indigenous groups in Ecuador.

¹ Recepción del artículo: 30 de mayo de 2016. Aceptación: 30 de junio de 2016.

² Licenciado en Estudios Internacionales y Maestro en Gestión y Desarrollo Cultural. Ha laborado tanto en el sector privado como en el público. Es miembro de varios colectivos, como Colectivo Cafeteros, quienes hacen la revista digital El Faro Cultural, y organizan el programa Café con Letras; también es miembro de la asociación Documentalistas Mexicanos en Red (DOCREM) y Docu al Parque, quienes exhiben documentales en el espacio público. Asimismo, se desempeña como foto y videógrafo, contando con publicaciones en La Jornada y revistas como Pulquimia, además de coadyuvar a la realización de un par de documentales.

The first part of this study consists of a theoretical review about the characteristics of the iconic society where we find ourselves. For this purpose, we introduce postulates and concepts developed by theorists such as Jean-Claude Abric, Miguel Rojas Mix and Gilles Lipovetsky. This will help us to understand the weight and function of images today.

The second part is a brief review of some aspects of the emergence and development of social movements in Latin America, specifically among indigenous peoples in Ecuador, emphasizing their relationship with the audiovisual documentary as a communication tool.

Key words: audiovisual documentary, communication, indigenous movement.

El documental audiovisual en la sociedad icónica

Thompson (1998) es contundente al señalar que, “en todas las sociedades, los seres humanos se dedican a la producción e intercambio de información y contenido simbólico” (p. 25). No existe intercambio si no hay sociedad, si no existe el otro que haga nacer la necesidad de comunicar, de comunicarnos como sociedad y entre sociedades. Diariamente intercambiamos información, con especial fuerza en la llamada “sociedad de la información”, así como, cotidianamente también, interpretamos símbolos: al leer, al ver una fotografía, un video, un meme. Sobre este punto, Umberto Eco señala, de acuerdo con Abril, Castañares, Peñamarí y Sánchez (2007), que “los procesos culturales y sociales han de verse como procesos comunicativos que implican siempre diversos sistemas de significación” (p. 33).

El avance de los medios de comunicación esta intrínsecamente ligado a la revolución tecnológica que fue perfeccionando los aparatos de captación y de reproducción-exhibición. Este avance también permitió que la información llegara a territorios cada vez más distantes, modificando con ello los mecanismos de distribución, la cual ha ido evolucionando hasta exhibir las velocidades casi inmediatas a las cuales muchos de nosotros estamos hoy familiarizados.

La comunicación fluye por distintos medios. Estos, además de transmitir información difunden contenido simbólico. Actualmente, los medios audiovisuales parecen estar adquiriendo mayor relevancia sobre otros medios, debido a ventajas competitivas como el hecho de explotar un lenguaje comprensible para una gran cantidad de personas. Esto les da

ventaja, por ejemplo, sobre medios exclusiva o predominantemente escritos. También sobresalen por su capacidad de sintetizar información, por lo que muchas veces requieren menor tiempo para exponer su mensaje en relación con otros medios.

Para hablar de los medios audiovisuales es útil la clasificación que hace Ardèvol (1994), quien distingue cuatro acepciones a través de las cuales pueden ser entendidos: como medio de comunicación, como un modo de representación, como una técnica de investigación y, en el ramo del cine y del video, como un proceso social y un producto cultural.

Un medio de comunicación es un puente que transmite información. En este sentido, Ardèvol (1994) menciona que “utilizamos el cine y el vídeo para comunicar una determinada realidad cultural a un espectador que, al ver la película o el documental, adquiere cierto conocimiento sobre cómo son, cómo viven, cómo piensan o cómo se comportan otros seres humanos” (p. 11).

Coincido con esta autora cuando menciona que, debido a que los medios audiovisuales involucran intercambio de información, debemos comprenderlos como una herramienta pedagógica. Este hecho adquiere mayor relevancia cuando ubicamos el contexto de la sociedad icónica actual, en la cual, de acuerdo con Rojas Mix (2006), pasamos del *logo* (escritura) al *ícono* (imagen). La constatación de este cambio le permite decir que hoy es más lo que sabemos porque lo vemos, que porque lo leemos. En este sentido, añade que en el contexto actual del mundo globalizado, el vehículo de comunicación más eficaz es la imagen, pues ella no se lee ni en español ni en chino, sino que simplemente se ve.

Siguiendo esta línea de pensamiento, podemos entender cómo los medios de comunicación representan un factor de poder significativo para las sociedades, especialmente para la sociedad del conocimiento. Estos suelen ser denominados como el “cuarto poder”, término que denota su injerencia en la arena política internacional.

El poder de los medios esta intrínsecamente ligado con su capacidad de representación. Sobre este punto resulta útil recurrir a la teoría de las representaciones sociales del psicólogo social

Jean-Claude Abric quien argumenta lo siguiente: “toda realidad es representada, apropiada por el individuo o el grupo y reconstruida en su sistema cognitivo, integrada en su sistema de valores que depende de su historia y del contexto social e ideológico que le circunda” (Abric, p. 12).

A su vez, Abric reconoce en las representaciones sociales cuatro funciones:

- Función de saber: permite entender y explicar la realidad.
- Función identitaria: define la identidad y permite salvaguardar la especificidad de los grupos.
- Funciones de orientación: guían los comportamientos y las prácticas.
- Función justificadora: permite justificar *a posteriori* la toma de posición y los comportamientos.

En este sentido, podemos entender las representaciones sociales como la codificación que ejercemos interiorizando el mundo exterior. Las representaciones son la información codificada que nos da identidad al situarnos y orientarnos; son, por tanto, forjadoras de la identidad, la cual, a su vez, justifica el actuar en el mundo.

Aquí podemos hablar del proceso que sucede cuando somos espectadores de una imagen: realizamos una representación al recibir la información de los medios de comunicación; esta representación puede ser sobre un tema o sujeto representado en los medios. Para efectos de este trabajo, el medio referido es el documental audiovisual. Como en un juego de espejos chinos, al visualizar material audiovisual se realiza una representación de una representación, el espectador interioriza la información plasmada o fijada en el medio.

El conocimiento adquirido se suma al existente, modificando nuestro entendimiento sobre el tema tratado. Abril *et al.* (2007) mencionan que “los medios de comunicación no [solo] transmiten *contenidos*, sino que *median* las relaciones humanas, el conocimiento, la experiencia y la sensibilidad” (p. 33, cursivas en el original); y añaden: “los productos de las industrias de la comunicación y de la cultura proporcionan las matrices de la organización – y de la des- y reorganización– de la experiencia social, de las identidades y las subjetividades” (p. 33).

Lo anterior nos lleva a entender la representación en la comunicación como un terreno en disputa. Sobre este punto, Reguillo (2002) es sumamente ilustrativa cuando explica, desde la antropología, la necesidad de inventar al otro (alteridad), que fue previamente representado por las culturas poderosas, de tal manera que estas pudieran centrarse en un “nosotros” normativo frente al “otro”, categorizando, normativizando y clasificando la alteridad.

En la medida en que se afirma la modernidad con su ideal de progreso y la conquista sobre una naturaleza a la que es posible someter a los dominios del hombre, se afirma la preocupación de los europeos sobre sí mismos y sobre la historia. En este proceso, la alteridad juega un papel fundamental y la mirada sobre otras culturas (“primitivas”) es una manera de construir la representación sobre la identidad como co-relato de la hetero-representación. Dicho en otras palabras, para pensarse a sí mismas, las culturas europeas requieren de la presencia de otro diferente y diferenciado (Reguillo, 2002, p. 66).

A esta línea de pensamiento aporta Cascardi (2012), en su estudio *La visualización del “otro” en los comienzos del cine etnográfico*, donde reconoce en los documentales audiovisuales y documentos visuales de finales del siglo XX, una exotización del “otro” como antípoda de la “normalidad” en la que el hombre blanco se auto-representa.

Este escenario parece estar cambiando al evolucionar la tecnología de los medios de comunicación. Como lo habíamos mencionado, la revolución tecnológica perfeccionó los aparatos en torno al engranaje audiovisual, posibilitando la masificación de los medios de comunicación y, entre otras cosas, la multiplicación del factor de reproductibilidad. Un cambio radical deviene con la cultura digital, que transformó lo análogo en digital, modificando con ello las reglas del juego en el tablero de la comunicación. De hecho, lo sigue modificando de maneras que todavía no somos capaces de vislumbrar.

La cultura digital fue posibilitada por la revolución tecnológica. Bajo ella están sucediendo cambios que modifican las maneras en que nos comunicamos y nos relacionamos como sociedad. La revolución tecnológica está cambiando también el escenario donde los grandes

medios de comunicación se desempeñaban como agentes interlocutores hegemónicos, que controlaban la información influyendo en el conocimiento y en la identidad de grandes masas poblacionales gracias a la comunicación *mass* mediática (sobre este tema se puede consultar, entre otros, a Castells, 2009).

Para Coelho (2004), la cultura digital es toda aquella que viaja por los novísimos medios de comunicación. El autor aclara que, en sentido estricto, cultura digital es la que llega por la computadora, el Internet y el teléfono móvil (tal vez sea más adecuado el término “teléfono inteligente”), trayendo grandes cambios de comportamiento, ya sea en el modo de acceso al bien o producto cultural, o en el modo de convivir con él y, sobre todo, en el comportamiento y la actitud general de la persona.

Una de las características de la sociedad “moderna” occidental actual es la de estar “interconectada” por los medios de comunicación digitales. En ellos, la información fluye de manera casi inmediata a través del orbe por la estructura inacabable de la red de anchura global (*World Wide Web*).

Algunos fenómenos nos ayudan a ejemplificar los cambios en la cultura digital sobre la producción de documentales audiovisuales. Uno de ellos es la existencia del Internet, el cual, con su capacidad de interconectar al mundo con la virtualidad, rompe barreras como la espacialidad.

En 2005 se da a conocer la plataforma *YouTube*, página especializada en el almacenamiento y exhibición de videos digitales. Esta plataforma, junto con *Vimeo*, han redefinido las maneras de distribución y exhibición del siglo XX, pues permiten almacenar, compartir y reproducir contenido en lenguaje audiovisual. A su vez, permite la consulta de tutoriales, donde se explica detalladamente el uso de los programas de edición de video más utilizados, así como de distintos detalles sobre las etapas de producción audiovisual.

Un ejemplo claro del cambio en las maneras de exhibición en la cultura digital lo podemos encontrar en la estrategia empleada, en 2016, por el Instituto Mexicano de Cinematografía al

lanzar la plataforma <www.filminlatino.mx>, la cual, por primera vez, conlleva a esta institución a plantear formas de distribución y exhibición diferentes.

Otro fenómeno es el que reconocen Lipovetsky y Serroy (2009) como la “multiplicidad de pantallas”. Estos autores dan cuenta del paso de la “unipantalla” cinematográfica a la “omnipantalla”, pues ahora se encuentra en todos lados y se lleva a todos lados:

Son los tiempos del mundo pantalla, de la todopantalla, contemporánea de la red de redes, pero también de las pantallas de vigilancia, de las pantallas informativas, de las pantallas lúdicas, de las pantallas de ambientación. El arte (arte digital), la música (el videoclip), el juego (el videojuego), la publicidad, la conversación, la fotografía, el saber: nada escapa ya a las mallas digitalizadas de esta pantallocracia. La vida entera, todas nuestras relaciones con el mundo y con los demás pasan de manera creciente por multitud de interfaces por las que las pantallas convergen, se comunican y se conectan entre sí (Lipovetsky y Serroy, 2009, pp. 22-23).

En la era de la cultura digital, en todo momento tenemos una pantalla con nosotros: la de los *smartphones*, que nos ayuda a interrelacionarnos; o la de la computadora, donde se llevan a cabo la mayoría de los trabajos en la sociedad de la información; también hay pantallas informativas en el tablero de los carros de último modelo o en el aeropuerto y las carreteras.

En cuanto a la producción, actualmente la inmensa mayoría de las películas se graban en formato digital. Un factor que está potenciando la producción de material audiovisual, revolucionando con ello el medio, es lo que el investigador checo Petr Nuska clasifica como la revolución de las DSLR (*Digital Single-Lens Reflex*) (Nuska, 2015).

Las cámaras fotográficas réflex funcionan con un juego de espejos que sirven para reflejar la imagen al medio de captación. En la cultura digital pasó de ser un rollo de celuloide, material sensible a la luz, a un sensor digital compuesto por miles de fototransistores que digitalizan la información de una imagen. A cada elemento de esa información se le denomina *pixel*.

En el 2009 surgió el primer modelo de cámara digital réflex al que se le incorporó la función de grabar video en alta resolución. Esta modificación rápidamente se incorporaría a la producción. Al investigar sobre el tema, Nuska (2015) se dio cuenta de que, durante los años 2011, 2012 y 2013, todos los ganadores del Festival Internacional de Documentales de Jihlava, el más importante festival de documentales de Europa Central y del Este, realizaron sus producciones con cámaras de este tipo.

Las características que están potenciando el uso de estas cámaras son, en primer lugar, su costo, que en comparación con las cámaras profesionales es significativamente más económico, pero que puede igualar la estética cinematográfica al incorporar óptica diversa. Otra característica es su tamaño, que le permite ser más discreta y transportable.

Movimiento audiovisual y social en América Latina

En la época de las dictaduras militares de América Latina, el audiovisual es usado para dar testimonio de los sucesos de la época desde el punto de vista no oficial. De este periodo surgen movimientos cinematográficos que utilizan el cine como herramienta para cuestionar el mundo.

Nace con ello el documental militante que para Marta Galán está caracterizado por su clara posición contra-hegemónica, considerando como hegemónico el sistema de producción del cine comercial. Galán examina cómo, durante los años sesenta y setenta, se generó una producción audiovisual que supuso una ruptura radical con el cine comercial, mostrando mecanismos alternativos en todos sus procesos. La autora añade que, en este periodo, se empieza a entender el cine como una herramienta de transformación social.

Touraine (1984) especifica que todo movimiento social tiene estas tres características: se halla ligado a un grupo social, tiene un adversario definido y presenta un objetivo común. Si retomamos esta definición de Touraine, nos daremos cuenta de que las características que menciona son claramente identificables en el movimiento conocido como Nuevo Cine Latinoamericano.

Como grupo social, la primera reunión ampliada –el I Encuentro de Cineastas Latinoamericanos– se llevó a cabo en marzo de 1967, en el marco del V Festival Cinematográfico de Viña del Mar (Nuevo Cine Latinoamericano, 2017). En este encuentro “se consideró que el cine era uno de los pilares básicos de la cultura de la modernidad, por lo cual era imprescindible intervenirlo con nuevas ideas descolonizadoras y militantes en contra del subdesarrollo y la dependencia” (Nuevo Cine Latinoamericano, 2017, párr 4).

Es en 1969 cuando surge el canon del Nuevo Cine Latinoamericano, posterior a una serie de reflexiones y postulados que le sirven de eje común. En *EnCaribe* se mencionan varias obras escritas hasta ese momento que expresan y nutren este canon: “*Cine y subdesarrollo*(1962) de Fernando Birri, *La estética del hambre* (1965) de Glauber Rocha, *Hacia un tercer cine* (1968) de Octavio Getino y Fernando Solanas, *Por un cine imperfecto* (1969) de Julio García Espinosa” (Nuevo Cine Latinoamericano, 2017, párr 5).

El siguiente texto, extraído del documental *La hora de los hornos*, de Fernando Solanas y Octavio Getino, nos ayuda a clarificar la postura en la que también se hace presente la crítica a los medios de comunicación masiva:

La guerra en Latinoamérica se libra ante todo en la mente del hombre. Las fronteras ideológicas sustituyen a las convencionales, los medios de difusión de masas a las armas bélicas. Para el neocolonialismo, los *mass communication* son más eficaces que el napalm. Un ejército de psicólogos, sociólogos, analistas motivacionales, *public relation*, tratan de dividir y enfrenar las organizaciones sindicales, políticas, estudiantiles. Las movilizaciones populares son silenciadas o difamadas, sus dirigentes calumniados. Filmes, revistas, audiciones, periódicos intentan despolitizar al pueblo, sembrar el escepticismo, la evasión. Se desarrolla el prejuicio y el complejo por lo nativo, se enseña a pensar en inglés (Solanas y Getino, 1968, Capítulo 12: “La guerra ideológica”, 01:11:12).

El nuevo cine latinoamericano nació y se desarrolló dentro del marco de la “filosofía de la liberación”, que se produjo en América Latina al calor de los movimientos populares, las guerrillas y las rebeliones estudiantiles.

Como se señaló anteriormente, los costos de producción se vieron reducidos por el avance tecnológico. A su vez, Internet permite conocer el uso de los programas de edición a través de tutoriales, y también es un medio para distribuir y exhibir. Por estas razones, grupos que sistémicamente habían sido invisibilizados por los medios de comunicación, encuentran en el documental una herramienta que les permite auto-representarse y dar a conocer su propia versión de la historia de sí mismos. Uno de estos grupos, como lo veremos a continuación, son los indígenas. En particular hablaremos de los indígenas ecuatorianos.

Movimiento indígena en Ecuador

En la década de los setenta, en Ecuador, los pueblos indígenas comienzan a dialogar entre sí, a reconocerse como sujetos y nacionalidades, tal como comenta Macas (2011). En los ochenta, estos esfuerzos estaban por consolidarse en una organización nacional; primero surge la CONACNIE (Coordinadora de Nacionalidades Indígenas del Ecuador) organización que llama a un primer congreso que, en 1984, fue impedido con violencia irracional por el ejército, enviado por el gobierno (Macas, 2011). Es hasta 1986 que se puede llevar a cabo en el Campamento Nueva Vida, en Quito, y se constituye la CONAIE (Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador). Uno de sus objetivos es luchar por la identidad cultural de los pueblos indígenas contra el colonialismo y por la dignidad de pueblos y nacionalidades indígenas.

La académica Ivonne Farah comenta que actualmente asistimos en el mundo a una ola de reivindicación popular y añade:

En países latinoamericanos como Bolivia y Ecuador donde se han producido “revoluciones” profundas en materia política, cultural y económica, la acción política es protagonizada por movimientos sociales, sindicales, campesinos e indígenas que igualmente cuestionan la desigualdad y la exclusión social y que [...] han anticipado un

horizonte de futuro que añade a la transformación de las relaciones de poder, y a las demandas redistributivas y de derechos, aquellas originadas en “gramáticas de la dignidad” apegadas al reconocimiento de su identidad y de sus estructuras organizativas de reproducción (Farah, 2015, p. 15).

Por su parte, Sousa (2015) señala también que una característica de la barbarie del progreso es que los pueblos del continente “podían tener un pasado, pero nunca un futuro. El único futuro permitido era el futuro eurocéntrico del progreso” (p. 36).

El audiovisual para el movimiento indígena ecuatoriano

Como mencionamos con anterioridad, los documentales audiovisuales son representaciones sociales. Como veremos, esta herramienta de comunicación ha sido utilizada por los movimientos indígenas, especialmente de Ecuador, para mostrar representaciones de los pueblos originarios alternativas a las dominantes. Dávalos (2005, p. 25) menciona que

Cuando se constituye el Estado moderno, los indígenas [...] serían excluidos de hecho y derecho de los sistemas de representación. De hecho, en los marcos constitucionales que se establecieron al inicio de las repúblicas latinoamericanas, la figura del ciudadano no contemplaba la diferencia y excluía de manera explícita a los indios de todo el sistema de representación, de todo el entramado institucional del Estado.

Los indios, para el poder, estaban fuera de la política, fuera del Estado, fuera de la república, fuera del presente y de la historia. El orden que se construye los excluye de facto y de juris. Para ser ciudadano es necesario ser blanco-mestizo.

Para León (2015), un proceso regional en que las organizaciones indígenas ecuatorianas han estado muy inmersas ha sido la producción audiovisual indígena. Esta actividad ha sido promovida desde finales de los años ochenta principalmente por la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI) mediante festivales y espacios de capacitación y discusión itinerantes en diferentes países latinoamericanos.

De suerte que en Ecuador se pueden identificar tres instituciones indígenas relacionadas con los audiovisuales. Estas son la Corporación de Productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos (CORPANP), la Asociación de Productores Audiovisuales Kiwchas (APAK) y Selva Producciones, de Eriberto Gualinga del pueblo amazónico Sarayaku. En sus objetivos, estas instancias dan un claro ejemplo del uso de este medio por organizaciones sociales indígenas.

En su página de Internet, la APAK se presenta a sí misma de la siguiente forma:

APAK es la Asociación de Productores Audiovisuales Kichwa-Otavaló, creada para la promoción y difusión del patrimonio cultural material e inmaterial de los pueblos y nacionalidades originarias del Ecuador, a través del uso de los medios audiovisuales y los medios de comunicación masivos. Investigamos con profundidad y responsabilidad las expresiones culturales; siendo indígenas presentamos nuestra cultura con un enfoque introspectivo, destacando los significados y la espiritualidad que contienen las diversas prácticas culturales. El propósito de nuestro trabajo es fortalecer la identidad cultural, facilitar el reconocimiento de la diversidad como riqueza y aportar a la convivencia intercultural. Para cumplir estos propósitos trabajamos en coordinación con organizaciones comunitarias, instituciones públicas y privadas. (Asociación de Productores Audiovisuales Kichwas, s.f.).

En cuanto a la Corporación de Productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos (CORPANP), esta, como señala Escola (2013, p. 95), “obtuvo su vida jurídica el 25 de febrero del 2008 tras la resolución No. 857 del CODENPE, siendo parte del proceso de fortalecimiento comunicacional para las Nacionalidades y Pueblos que persigue el movimiento indígena del Ecuador”.

La autora menciona también que la CORPANP desarrolla desde su fundación producciones audiovisuales que dan a conocer la cosmovisión y perspectivas de los pueblos y nacionalidades del Ecuador (Escola, 2013, p. 95). En su canal de *YouTube* pueden verse

muchas de estas producciones:
<https://www.youtube.com/channel/UCZ8cpaLfBytNaQ_nxRd0Dtg>.

Entienden su relación como pueblos indígenas en torno a los medios de comunicación de la siguiente manera:

Como parte de los Pueblos y Nacionalidades que conforman nuestro país, hemos entendido que la verdadera construcción de un Estado Plurinacional supone la creación y participación real de todos sus habitantes en las estructuras estatales, pero sobre todo que a través de contar las realidades desde nosotros mismos podremos reflejar a través de los medios y formas de comunicación nuestra manera y formas de entender, sentir y vivir la vida. Hacer comunicación constituye para quienes somos parte de la CORPANP un verdadero reto de integración entre los Pueblos y Nacionalidades en Ecuador, así como con el resto de la sociedad de este país. Este reto emprendido es para nosotros una herramienta y el inicio por construir una sociedad consiente que la diversidad no supone la exclusión sino un elemento fundamental para reconocernos como diversos pero comunes para construir una vida justa y en armonía con los seres humanos y la naturaleza. (Corporación de Productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos, 19 de septiembre de 2009)

Por su parte Eriberto Gualinga, quien dirige Selva Producciones, es el primer cineasta originario que documenta un caso que ha accedido al Sistema Interamericano, y hecho desde su propia cosmo-existencia y mirada de denuncia encarnada en la problemática.

De acuerdo con Galindo Aguilar (2016), la primera producción de Gualinga, *Sachata kishipichik mani: Soy defensor de la selva*, de 2003, hablada en *kichwa*, es un referente de lucha para diversos pueblos originarios debido a que muestra la fuerza con que su pueblo, y en especial las mujeres, afrontan la defensa de su territorio.

Respecto a esta producción, Gualinga comenta:

Yo quería hacer una memoria viva de Sarayaku, quería grabar los cuentos, los cantos, la medicina, las leyendas, la forma de vida. Todo me parecía interesante, todo lo que el mundo de acá no conocía. Nunca quise mostrar lamentaciones, quise mostrar un poco de la música, un poco de la vida, los problemas, las soluciones, la fuerza que tiene. Entonces lo que quería hacer lo hice mezclando también la resistencia de Sarayaku. En la primer película tengo varios personajes que hablan testimonios muy fuertes de su concepción de la selva, de la lucha, de la resistencia pacífica, hablan de derechos. No sé que cómo hice el primer video, tenía que hacerlo ya, porque lo iban a militarizar y nos estaban tildando de un pueblo peligroso que está oponiéndose al desarrollo del Ecuador, quise demostrar que hay otros conceptos de desarrollo. Mostré la otra cara de Sarayaku, mucha gente se volteó a mirar, la prensa puso mucho más atención, eso fue el inicio de la lucha de comunicación desde Sarayaku. (Entrevista a Eriberto Gualinga, El Puyo, Ecuador, mayo de 2016).

A través de los tres casos que hemos revisado, podemos constatar la necesidad en los movimientos indígenas ecuatorianos de auto-representarse tomando como eje su cosmovisión y su cultura ancestral. En los tres casos, la cultura digital potenció la capacidad de los grupos indígenas de utilizar los medios de comunicación audiovisuales para contar los hechos desde su propio entendimiento, impulsando la conservación de identidades propias. Tanto la APAK como la CONAPARP tienen series documentales que buscan reconocer a los otros pueblos indígenas, dando así muestra de su interés en reconocer a los otros pueblos y la diversidad cultural en general.

Referencias

Ardèvol, E. (1994). *La mirada antropológica o la antropología de la mirada: De la representación audiovisual de las culturas a la investigación etnográfica con una cámara de video* (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona. Recuperada de <http://csh.izt.uam.mx/labs/antropologiavisual/spip.php?article122>

- Abric, J.-C. (2001). Las representaciones sociales: Aspectos teóricos. En Autor (dir.), *Prácticas sociales y representaciones* (pp. 11-32). México: Instituto Francés de América Latina.
- Abril, G., Castañares, W., Peñamarí, C., y Sánchez, M. J. (2007). Comunicación. En Barañano, A., García, J. L., Cátedra, M., y Devillard, M. J. (eds.), *Diccionario de relaciones interculturales: Diversidad y globalización* (pp. 33-34). España: Editorial Computlense.
- Asociación de Productores Audiovisuales Kichwas (s.f.). *Nosotros*. Tomado el 17/11/2016 del sitio en Internet de la APAK <http://apakotavalo.tv/>
- Cascardi, J. J. (2012). La visualización del “otro” en los comienzos del cine etnográfico. *PINACO: Investigaciones sobre Antropología Cognitiva*, 7, 33-44.
- Castells, M. (2009). *Comunicación y poder*. España: Alianza.
- Coelho, T. (2004). *Diccionario crítico de política cultural: Cultura e imaginario*. España: Gedisa.
- Corporación de Productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos. (19 de septiembre de 2009). CORPANP [Mensaje en el blog de la CORPANP]. Recuperado de <http://corpanp.blogspot.mx/>
- Dávalos, P. (2005). *Movimientos Indígenas en América Latina: El derecho a la palabra*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Recuperado de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20101026124338/2Davalos.pdf>
- Escola, K. S. (2013). *Shuyukuyuchikka punasuyu runakunapak pacharikuyta sinchiyachinkapak tiksimi kan = El audiovisual como elemento de recuperación y valoración de la cosmovisión andina* (Tesis de licenciatura). Universidad Central del Ecuador.
- Farah, I. (2015). Presentación (Parte I). En J. L. Exeni Rodríguez (ed.), *Revueltas de indignación y otras conversas* (pp. 13-16). Bolivia: Alice.
- Galán, M. (2012). Cine militante y videoactivismo: Los discursos audiovisuales de los movimientos sociales. *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 1(10), 1091-1102. Recuperado de http://revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa6/085.Cine_militante_y_videoactivismo-los_discursos_audiovisuales_de_los_movimientos_sociales.pdf

- Galindo Aguilar, I. (2016). *Rostro de la tierra heredada: Cine documental indígena para la defensa del territorio*. Manuscrito inédito. Maestría en Antropología, Universidad Nacional Autónoma de México.
- León, C. M. (2015). El documental ecuatoriano en el nuevo siglo. En C. M. León y C. S Burneo (eds.), *Hacer con los ojos: Estados del cine documental* (pp. 105-102). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2009). *La pantalla global: Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- Macas, L. (2011). El movimiento indígena en Ecuador. *Hojarasca* (suplemento de *La Jornada*). Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2011/10/08/oja-indigena.html>
- Nuevo Cine Latinoamericano. (2017). En Céspedes, L. (coord.), *EnCaribe: Enciclopedia de Historia y Cultura del Caribe*. Disponible en <http://www.encaribe.org/es/article/nuevo-cine-latinoamericano/909>
- Nuska, P. (2015). *DSLR video and its impact on the conventions in filmmaking* (Tesis de maestría). Charles University in Prague.
- Reguillo, R. (2002). El otro antropológico. Poder y representación en una contemporaneidad sobresaltada. *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, 29, 63-79.
- Rojas Mix, M. (2006). *El imaginario, civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo.
- Solanas, F. y Getino, O. (Directores). (1968). *La hora de los hornos* [Película]. Argentina: Grupo Cine Liberación.
- Sousa de, B. (2015). Las revueltas mundiales de indignación: Su significado para la teoría y para la práctica. En J. L. Exeni Rodríguez (ed.), *Revueltas de indignación y otras conversas* (pp. 17-36). Bolivia: Alice.
- Thompson, J. B. (1998). *Los media y la modernidad: Una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Touraine, A. (1984). Les mouvements sociaux: Objet particulier ou problème central de l'analyse sociologique?. *Revue Française de Sociologie*, 25(1), 3-19.