

VIDEO INDÍGENA, AUTORIDAD ETNOGRÁFICA Y ALTER-ANTROPOLOGÍA

CHRISTIAN LEÓN*

Universidad Andina Simón Bolívar (UASB)
y Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) · Ecuador

*christian.leon@uasb.edu.ec

Artículo de investigación recibido: 21 de octubre de 2015; aprobado: 15 de junio de 2016

RESUMEN

El “video indígena”, un significante en disputa entre distintos actores, campos de saber y culturas, plantea una controversia para la antropología. Este artículo explora, por un lado, las conceptualizaciones acerca de este en antropología y, por otro, las definiciones ofrecidas por organizaciones y cineastas indígenas. A partir de esta confrontación cuestiona la autoridad etnográfica y el pensamiento indígena en el contexto de las políticas del saber producidas mediante las tecnologías audiovisuales. Por último, ahonda en la vida, el discurso y la obra del cineasta ecuatoriano Alberto Muenala como ejemplo de alter-antropología visual.

Palabras clave: antropología visual, audiovisual, descolonización, indígenas, medios, video.

INDIGENOUS VIDEO, ETHNOGRAPHIC AUTHORITY AND ALTER-ANTHROPOLOGY

ABSTRACT

“Indigenous video”, a disputed signifier between different agents, fields of knowledge and cultures, is a controversial field for anthropology. This article explores, on the one hand, the conceptualizations about indigenous video in anthropology and, on the other hand, the definitions offered by indigenous organizations and filmmakers. It confronts them to question ethnographic authority, indigenous thought, and the politics of knowledge when it is produced using audiovisual technologies. Finally, it delves into the life, the discourse, and the work of the Ecuadorian filmmaker Alberto Muenala as an example of visual alter-anthropology.

Keywords: visual anthropology, audiovisual, decolonization, indigenous persons, media, video.

VÍDEO INDÍGENA, AUTORIDADE ETNOGRÁFICA E ALTERANTROPOLOGIA

RESUMO

O “vídeo indígena”, um significante em disputa entre diferentes atores, campos de saber e culturas, propõe uma controvérsia para a antropologia. Por um lado, este artigo explora as conceituações sobre o vídeo em antropologia; por outro, as definições oferecidas por organizações e cineastas indígenas. A partir desse confronto, questiona a autoridade etnográfica e o pensamento indígena no contexto das políticas do saber produzidas mediante as tecnologias audiovisuais. Por último, aprofunda na vida, no discurso e na obra do cineasta equatoriano Alberto Muenala, como exemplo de alterantropologia visual.

Palavras-chave: antropologia visual, audiovisual, descolonização, indígenas, mídia, vídeo.

Este ensayo analiza los discursos acerca del video indígena tanto desde la antropología como desde el conocimiento de realizadores y organizaciones indígenas. En la primera parte, realizo un estado de la cuestión mediante el cual presento los debates centrales acerca del video indígena en la antropología de medios y en la antropología visual. Luego, reviso críticamente la forma como se ha conceptualizado el video indígena en oposición al filme etnográfico. En la segunda parte, presento el discurso y la obra del cineasta ecuatoriano Alberto Muenala, partiendo de su historia de vida, con el objetivo de reconstruir la significación que tuvo su trabajo a escala nacional y continental. Por medio de una etnografía multilocal, analizo algunas intervenciones que a lo largo de tres décadas ha realizado el cineasta ecuatoriano para establecer sus concepciones sobre prácticas audiovisuales. Tomando como punto de partida el pensamiento nativo de este cineasta, planteo una serie de elementos que pretenden enriquecer la reconceptualización del video indígena en el contexto de la construcción de una alter-antropología de carácter audiovisual.

DEFINICIONES EN PUGNA

El video indígena ha sido un objeto de reflexión constante tanto para sus propios realizadores como para las comunidades de solidaridad integradas por activistas, gestores culturales, curadores o investigadores. De hecho, las primeras definiciones del mismo surgieron en los años ochenta en el contexto de las actividades de las organizaciones de pueblos y nacionalidades, la celebración de festivales y el ejercicio de los propios realizadores. En los años ochenta, en el marco de la lucha por potenciar procesos de educación, formación y capacitación audiovisual, la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Video de los Pueblos Indígenas (CLACPI) propuso la siguiente definición:

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 (Córdova 2011, 86).

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, el video indígena, más allá de la mera eficiencia comunicativa o científica, es una herramienta para la auto-expresión, la participación y el desarrollo.

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

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 estas. 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 han tenido clara conciencia del lugar que ocupa la producción y la 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, han planteado el derecho a la creación, la auto representación y el acceso a las tecnologías en íntima conexión con el reconocimiento y la restitución cultural.

Desde el punto de vista de la investigación académica, uno de los conceptos más influyentes ha sido el de “medios de comunicación indígenas”, introducido por Faye Ginsburg para caracterizar la comunicación interna y externa de los indígenas desde de los de movimientos de autodeterminación y resistencia a la cultura dominante. De acuerdo con la antropóloga norteamericana, los recursos audiovisuales permiten

nuevos modos de expresar necesidades, fortalecer tradiciones y afirmar la identidad de minorías marginadas y estigmatizadas por los medios masivos. “Los medios de comunicación indígenas ofrecen una significación —social, cultural y política— para la reproducción y la transformación de la identidad cultural de las personas que han sufrido la invasión política, geográfica y económica masiva” (Ginsburg 1991, 96). Ginsburg concibe los medios de comunicación indígenas como parte de la producción, distribución y circulación de saberes de comunidades minoritarias. En consecuencia, los considera como expresiones de “activismo cultural”, o en otra versión de la misma idea, de “activismo imaginario”, que abarca una gama amplia de productos (videos comunitarios, transmisiones de tv, cine arte e independientes), dirigidos a audiencias aborígenes (comunidad) y neoaborígenes (festivales, foros, las ONG, emisiones nacionales), que están al servicio de luchas políticas, defensa de los derechos culturales y alianza con otras comunidades (Ginsburg, Abu-Lughod y Larking 2002).

Amalia Córdova, siguiendo a Ginsburg (1994), plantea la noción de “estéticas enraizadas” para referirse a la apropiación de las nuevas tecnologías de comunicación —especialmente del video— por parte de comunidades indígenas para generar productos de distinto tipo. Según la curadora e investigadora chilena, “gran parte de estas obras se desarrollan 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” (Córdova 2011, 83). Según la autora, el video indígena contribuye tanto a la visibilización y participación política como a las luchas lingüísticas, legales y culturales de los pueblos aborígenes. En concordancia con esta perspectiva, la producción audiovisual indígena está orientada temáticamente 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, 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 relacionados con movimientos de resistencia que construyen una diversidad de culturas audiovisuales indígenas. Por ende, Mora sostiene

que lo particular de este tipo de manifestaciones es “la relación entre la introducción de tecnologías audiovisuales, la explosión de identidades étnicas [...] y las reivindicaciones recientes de movimientos indígenas en el campo de la comunicación” (2012, 10). Finalmente, caracteriza estas producciones a partir 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; (d) trabajo colectivo que parte de la comunidad y está dirigido a su servicio; (e) lenguaje propio, autónomo, independiente y descolonizado; (f) carácter educativo; (g) búsqueda de equidad e inclusión; (h) apropiación de herramientas tecnológicas; y (i) visión y cosmogonía de los pueblos (Mora 2014, 77-78).

DEBATES EN EL CAMPO ANTROPOLÓGICO

La antropología visual y la antropología de medios problematizaron distintos aspectos de las prácticas audiovisuales agenciadas por sujetos indígenas privilegiando las distintas formas de construcción y negociación de las identidades étnico-culturales en el marco del giro posmoderno en las ciencias sociales. Las discusiones sobre video indígena en el campo antropológico son relevantes al menos en tres sentidos: la crisis de la autoridad etnográfica, la antropología de medios en contextos no occidentales y la reivindicación del conocimiento nativo.

En primer lugar, la emergencia del video indígena en los años ochenta coincide con las discusiones sobre la crisis de la representación, la preocupación por el texto etnográfico dialógico y la búsqueda de la autoridad etnográfica compartida planteada por la antropología posmoderna. James Clifford, en su influyente ensayo sobre la autoridad etnográfica, planteó una aguda crítica al monopolio letrado y occidental del conocimiento y dejó abiertas las puertas para otras formas de saber etnográfico:

Es intrínseco a la quiebra de la autoridad monológica que las etnografías ya no se dirijan más a un único tipo de lector. La multiplicación de lecturas posibles refleja el hecho de que la conciencia “etnográfica” ya no puede ser vista como monopolio de ciertas culturas y clases sociales de Occidente (1995, 73).

Los debates sobre video indígena llevan la preocupación por la autoridad etnográfica al campo del texto audiovisual a partir de la

discusión de una serie de estrategias para incorporar las perspectivas de los sujetos indígenas en el filme etnográfico. Esta línea de discusión termina inevitablemente planteando la necesidad de establecer un cambio del sujeto de la enunciación mediante la transferencia tecnológica o entrega de la cámara a los propios sujetos nativos con fines de autorepresentación. Desde este punto de vista, el video indígena se constituye como un suplemento del filme etnográfico; muestra los límites del dialogismo del dispositivo etnográfico y pone en discusión las epistemologías del pensamiento indígena en un contexto tecnológico. Ya en los años ochenta, Adolfo Colombres advertía sobre los desafíos que la autorepresentación generaba a la autoridad del etnógrafo:

El cine antropológico, al igual que lo que llamamos antropología, no solo que comienza por casa [...] sino que se acaba (al menos como tal) cuando los de casa toman conciencia de sí y el control absoluto de su imagen (1985, 45).

En segundo lugar, el video indígena se produce en un momento en el cual las interacciones sociales están cada vez más mediadas por la imagen. Esta situación —advertida como tendencia en el mundo occidental y efecto de la sociedad del espectáculo, las industrias culturales y la cultura mediática— es un escenario que atañe también a prácticas alternativas de comunicación de los pueblos indígenas. Autores como Ginsburg, Abu-Lughod y Larking (2002) y Askew (2006), plantearon la necesidad de pensar los medios, tecnologías y prácticas en contextos socio-culturales diferenciados, llámense estos no occidentales, minoritarios o subalternos. La intención de este tipo de enfoque es cuestionar la separación de los medios de sus marcos de referencia cultural para plantear al acto mismo de ver y escuchar, así como los procesos técnicos de audiovisión, como fenómenos situados culturalmente. En consecuencia, la necesidad de una teoría de los medios audiovisuales genuinamente transnacional que aborde la diversidad de formas audiovisuales en las distintas culturas, lo cual abre la puerta a la comprensión de las particularidades de los procesos de producción, circulación y consumo mediático de los pueblos no-occidentales, es patente.

Finalmente, un tercer aspecto del debate antropológico respecto al video indígena tiene que ver con los procesos de descolonización de la disciplina y con la búsqueda de legitimidad del conocimiento

nativo, así como de las formas de visualidad que lo acompañan. Como lo planteamos en otro lugar, la producción tecnológica de imágenes —iniciada por la fotografía y el cine— realizada por viajeros, naturalistas y antropólogos fue parte de “un proyecto general de construcción de un imaginario ilustrado que articula de forma ambivalente el discurso reivindicativo de la modernidad con legados coloniales” (León 2010, 30). La autoridad ilustrada del científico social, fundada en jerarquías coloniales, permaneció incuestionada hasta la segunda mitad del siglo xx. Sin embargo, durante los años sesenta y setenta tres factores posibilitarían 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 y (c) la revalorización de la voz nativa (Ginsburg 1991, 95). Los procesos de luchas anticoloniales llegaron a su culminación dejando atrás los últimos remanentes del colonialismo, por lo cual, a escala global se habla de una época de cierre del colonialismo político y económico que mantenían las potencias imperiales. Ahora bien, paralelamente, en las ciencias sociales y humanas tuvo lugar una profunda politización, que llevó a una revisión crítica de los legados coloniales en todas las áreas del saber y la investigación. Y, en consecuencia, los investigadores sociales buscaron revalorizar las miradas, perspectivas y voces de los pueblos y naciones que hasta ese entonces habían sido privados de participación.

En su intento por revalorizar los procesos de simbolización nativos, Terence Turner (1996) ha sostenido que en las prácticas videográficas indígenas existe una matriz cultural distinta que establece una poderosa mediación en el uso y apropiación de la tecnología. Según el antropólogo norteamericano, en el uso indígena del video entran 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 (2012) estudia el video indígena en relación con el problema de la “soberanía audiovisual”, entendiéndola 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.

Debido a la crítica de nociones coloniales y a la revalorización de las representaciones nativas, la disciplina antropológica inició un complejo

proceso de cuestionamiento de las formas de construcción de los saberes y una valorización de otras epistemologías y racionalidades organizadas fuera del estatuto científico del saber occidental. El saber científico producido por la investigación antropológica ha sido cuestionado por los discursos y prácticas de los comunicadores, realizadores y líderes indígenas, quienes han desarrollado “un pensamiento propio objetivado de manera autónoma” (Mora 2014, 76). Desde este punto de vista, el video indígena es comprendido como una forma del pensamiento autorreferencial, en cuanto práctica de producción de sentido que permite la generación de conceptos autónomos que posibilitan imaginar una antropología nativa o alter-antropología como lo propone Eduardo Viveiros de Castro.

El investigador brasileño propone que el camino que tiene la antropología para descolonizarse es abandonar su narcisismo y reconocer que existen formas equivalentes de conocimiento antropológico en las culturas no-occidentales. La pregunta central que se hace Viveiros de Castro es “cuál es la antropología de los pueblos, la antropología que tiene ese pueblo como agente y no como paciente teórico” (2010 70). Como respuesta propone la noción de “alter-antropología” para referirse a “otras economías intelectuales no-occidentales” que crean conceptos y producen conocimientos. A diferencia de la ciencia occidental, fundada sobre las diferencias simbólicas entre culturas, la alter-antropología es “una antropología indígena formulada en términos de flujos orgánicos y de codificaciones materiales, multiplicidades sensibles y devenires-animales antes que expresada en los términos espectrales de nuestra propia antropología” (Viveiros de Castro 2010, 32).

El video indígena sería una particular forma de alter-antropología que se realiza mediante tecnologías audiovisuales que permiten poner en acción cuerpos, epistemologías y cosmovisiones diversas con la finalidad de producir conceptos, conocimientos y acciones que desafían las certezas del pensamiento científico y la cultura occidental. Por esta razón el video indígena puede ser leído como una forma de desfundamentación y relativización de los principios ontológicos y pretensiones universalizadoras de la antropología visual y el filme etnográfico. Como lo ha planteado recientemente Frewa Schiwy, el video indígena puede ser una poderosa herramienta para la “provincialización del conocimiento académico dominante” (2016, 36).

FILME ETNOGRÁFICO Y VIDEO INDÍGENA

Uno de los aspectos que más se ha problematizado en el campo de la antropología visual son las diferencias entre el filme etnográfico y el audiovisual indígena. Así, por ejemplo, Ginsburg sitúa el debate sobre el video indígena en el seno de la búsqueda de métodos más participativos y nuevos estilos de representación que se estaban produciendo en el cine antropológico (1991, 95). La antropóloga norteamericana interpretaba la emergencia de producciones indígenas teniendo como trasfondo las nuevas formas de representación reflexivas que emergieron a partir de los años cincuenta con realizadores como Jean Rouch, Tim Asch, David y Judith McDougall, John Marshall, Barbara Myer y Jorge Preloran. Autores como Ginsburg (1991), Turner (1996) o Mora (2014) afirman que existen notables diferencias entre el filme etnográfico y el video indígena en las audiencias, las intenciones y los estilos de representación. Así, el filme etnográfico está dirigido a una comunidad académica que valida y legítima el uso de los medios audiovisuales como parte de un método etnográfico cuya finalidad es obtener un conocimiento acerca de una realidad que se considera ajena y desconocida. En cambio, el video indígena tiene como audiencia primaria la comunidad que lo produce —lo cual no excluye a otras audiencias solidarias—, su finalidad es contribuir a las luchas culturales y políticas de los pueblos y su sentido surge de los procesos de autorepresentación que tienen como punto de partida las cosmovisiones, valores y narrativas propias. El filme etnográfico está edificado sobre una ontología moderna que separa naturaleza y cultura, es decir, atribuye la cultura exclusivamente a los humanos y, por ende, concibe a la naturaleza como una y a la cultura como múltiple. El video indígena, por su parte, está basado en el perspectivismo amerindio y en el multinaturalismo ontológico que, según Viveiros de Castro, son el fundamento de la alter-antropología (2010, 26). El perspectivismo indígena plantea que la condición de sujeto no es privativa del ser humano, animales, vegetales y minerales poseen el estatus de persona y, por tanto, subjetividad. El multinaturalismo ontológico es una inversión del cartesianismo que plantea que la naturaleza es el reino de la multiplicidad y la cultura el suelo común que comparten todos los seres, humanos y no humanos. Estas diferencias se encuentran graficadas en la siguiente tabla:

Filme etnográfico	Video indígena
Medios antropológicos	Medios indígenas
Comunidad académica	Comunidad étnica
Audiencias especializadas	Audiencias comunitarias y solidarias
Conocimiento científico	Conocimiento localizado (lucha cultural y política)
Doctrina antropológica	Cosmovisión aborígen
Método etnográfico	Metodologías colaborativas y trabajo horizontal
Representación del otro desconocido	Autorepresentación en los términos propios
Perspectivismo moderno	Perspectivismo amerindio
Multiculturalismo	Multinaturalismo

Tabla 1. Filme etnográfico y video indígena.

Fuente: elaboración del autor.

Si bien es cierto que estas dos formas del relato audiovisual atienden epistemologías, usos sociales y matrices culturales distintos, la convivencia entre ellas ha estado organizada por una matriz jerárquica de origen colonial que afirma la dicotomía entre el orden cultural y el orden natural, concepciones occidentales y no-occidentales, el conocimiento científico y el saber ancestral, la producción experta y las prácticas comunitarias. Es justamente esa racionalidad jerárquica la que provoca que los dos tipos de producciones gocen una legitimidad y prestigio diferenciado. Por esta razón, es necesario radicalizar el cuestionamiento al monopolio de la autoridad etnográfica y ampliar la crítica al colonialismo planteada por la antropología perspectivista hacia el campo de la visualidad. Quizá un programa futuro para los estudios de visualidad sea llevar las teorizaciones del denominado “giro ontológico” proclamado por Holbraad, Pedersen y Viveiros de Castro (2014) al campo de la antropología visual.

ALBERTO MUENALA

La importancia de este realizador, educador y gestor cultural otavaleño en el desarrollo del video indígena en América Latina no ha sido reconocida hasta la fecha. En las reseñas y estudios sobre el surgimiento del movimiento de video indígena 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 mestizos¹. Junto a ellos existe la figura invisibilizada de un indígena kichwa que desarrolló una intensa labor de realización, educación, gestión de festivales, creación de instituciones y que, además, teorizó sobre descolonización del cine y el video tempranamente.

Alberto Muenala, hijo de un artesano tejedor, nació el 28 de febrero de 1959 en Otavalo, en la sierra norte de Ecuador. Desde muy joven se involucró en el movimiento artístico otavaleño que a mediados de los años setenta apostó por el orgullo identitario y la afirmación cultural frente la apuesta de clase y agraria 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 generalizaría 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 fue invitado a participar en un grupo de danza y teatro popular que tuvo mucho impacto en la comunidad debido a que ponían en escena obras críticas que analizaban los conflictos culturales de la evangelización para las familias indígenas. A partir de esta experiencia, Muenala descubrió el poder de las artes para transmitir mensajes. Apoyado por su padre, e influenciado por el cine de Jorge Sanjinés, decidió dedicarse a estudiar cine.

En 1980 se trasladó a México, donde inició sus estudios en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Autónoma de México (UNAM). Terminó sus estudios, trabajó un año en ese país y se vinculó a la Coalición Obrera Estudiantil del Itsmo (COSEI), una organización activa que ha generado un importante movimiento cultural indígena. De este período 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

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

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” (2014, 2).

En 1985 regresó a Ecuador y creó la Corporación Rupai, dedicada a impulsar proyectos educativos, comunicacionales y culturales. Ante la dificultad de filmar en formato cinematográfico, empezó a trabajar con tecnologías de video. Inicialmente con una pequeña cámara de VHS y luego con una Super 8, registró fiestas como el Inti Raymi, y, posteriormente, realizó su primer cortometraje de ficción en video *Yapallag* (1989). Esta obra está basada en la 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 Muenala (2014, 3), quien para entonces ya era conocido como un importante realizador indígena en Sudamérica. En 1987 fue invitado a participar como jurado en el II Festival Latinoamericano de Cine de los Pueblos Indígenas en Brasil. En 1990 realizó el documental *Ay Taquicgu*, que aborda la importancia de la música en el mundo andino desde el testimonio de músicos otavaleños.

En 1992, como parte de los actos de resistencia por el quinto centenario de la conquista española, realizó, conjuntamente con Organización de los Pueblos Indígenas del Pastaza (OPIP), el documental *Allapamanta, Kawsaymanta; Katarisun (Por la tierra, por la vida, levantémonos)*. La película constituye una crónica de carácter místico de la marcha, de más de 500 kilómetros, que realizaron los indígenas de la Amazonía con el objetivo de obtener la legalización de sus tierras.

En ese mismo año, Muenala —junto con Iván Sanjinés y Martha Rodríguez— impartió 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. Marta 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 (2013, 72).

Adicionalmente, la antropóloga y documentalista colombiana subrayaba la distancia que existía entre sus referentes, derivados de la academia francesa, y los de los talleristas, al respecto comentaba el papel fundamental que jugó Muenala en la metodología del taller, ya que era un cineasta indígena que venía de registrar los levantamientos recientemente acontecidos en Ecuador.

Durante este período un importante debate dentro del movimiento de video indígena latinoamericano tuvo lugar. En la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI) inició una fuerte discusión sobre las relaciones de poder en el organismo, así como acerca de la participación real de indígenas en la conducción de los procesos. En ese entonces surgieron:

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, abogó por llevar los principios de autodeterminación a las prácticas de producción, educación y exhibición audiovisual de las instituciones y colectivos de video indígena. En 1994, estas ideas llevaron al cineasta 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 primero organizado por indígenas, incorporó muestras itinerantes que llegaron a 43 comunidades rurales y no solo a las grandes ciudades. En el Catálogo del Festival,

Muenala planteaba que el video indígena debía “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 que:

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, 2B).

En estas dos declaraciones ya se aprecia una visión crítica de Muenala que, mediante 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 realizó *Mashikuna (Compañeros)*, un mediometraje 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 la opresión y se vuelven líderes de movimientos por los derechos indígenas” (Serrano 2011, 130).

En 1996 volvió a participar, junto a Iván Sanjinés y Marta Rodríguez, en un nuevo taller para la formación de realizadores indígenas; en esta ocasión organizado por la CEFREC en Bolivia. La realización de estos talleres continuaría 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 agenciada por organizaciones sociales (Wortham 2000, 3).

Entre 2000 y 2008, Muenala residió en México donde llevó a cabo 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. Fue nombrado Coordinador general de CLACPI de 2006 a 2008 para

finalmente regresar a Ecuador con un proyecto para capacitar a videastas indígenas. Estos talleres de capacitación formaron jóvenes realizadores que hoy están renovando la producción audiovisual indígena, entre ellos Humberto Morales, Rocío Gómez, Patricia Yallico. En 2010, por mediación de la Corporación Rupai, Muenala creó el festival itinerante *Ñawipi. Cine y video de los pueblos originarios*. En los últimos años, el cineasta ha estado trabajando en la preproducción, escritura y filmación de *Killa Ñawpamukun (Antes que salga la luna)*, que actualmente se encuentra en proceso de edición. El largometraje es un thriller que, mediante elementos de intriga y acción, relata la historia de un periodista kichwa que 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, lo que lo llevará a tomar una decisión de vida o muerte.

POR UN LENGUAJE AUDIOVISUAL KICHWA

Desde el año 2008, cuando conocí a Alberto Muenala, 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, Muenala ha propuesto y discutido visiones y conceptos críticos acerca de las prácticas audiovisuales indígenas en foros, organizaciones dedicadas al audiovisual y en la prensa. En pleno auge de los estudios subalternos, Freya Schiwy (2002) proponía comprender al video indígena como una práctica post-colonial fronteriza que estaba cambiando la perspectiva y los términos de la producción del conocimiento, y sostenía que hay que comprender a sus realizadores como intelectuales que generaban reflexiones críticas sobre la cultura y la sociedad. En este sentido, valoramos a Muenala como un intelectual que trabaja con nuevos medios desde una perspectiva situada culturalmente en un ejercicio alter-antropológico, puesto que ha elaborado discursos que muestran la construcción de un pensamiento reflexivo y autónomo y abren camino a la reconceptualización de las prácticas audiovisuales indígenas en sus propios términos.

En principio, Muenala parte de reconocer, como lo ha 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 ha expresado la necesidad de desarrollar una mirada compleja de las prácticas videográficas indígenas que no las encasille en el registro de acontecimientos, en su función testimonial o de denuncia, en géneros como el documental, o en formas de producción comunitarias. En el II Festival Latinoamericano de Cine de los Pueblos Indígenas, realizado en Brasil en 1987, Muenala hizo un llamado a pensar el video indígena como una forma de activismo cultural, así como una 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” (Rodríguez 2013, 70).

Más tarde, en un contundente artículo —que es una especie de manifiesto del video indígena ecuatoriano— Muenala rechazaba la integración del indígena al sistema occidental, su reducción a la noción de clase proletaria o campesina y planteaba, así, la necesidad de buscar 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 folclore, 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 (1995, 34).

Para el cineasta, mientras los pueblos y nacionalidades indígenas estén al margen del desarrollo del cine y video ecuatoriano, continuarán reproduciendo los mensajes colonizadores que los conciben como objetos y no como sujetos protagonistas de sus propias historias. De ahí que Muenala sostenga que el documental antropológico realizado desde una mirada occidental está bien, pero no es suficiente, y en su lugar prefiera expresiones más creativas, muchas veces basadas en cuentos, leyendas y mitologías (León 2009b). Frente a la racionalidad científica del documental etnográfico, Muenala reivindica relatos mítico-poéticos, que, en su caso, entrelazan cosmologías kwichuas y códigos del relato occidental, como otra forma de acceso al conocimiento.

Otro de los puntos que el cineasta rechaza con vehemencia es la reducción de las prácticas audiovisuales indígenas a lo comunitario y 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 a 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 a estos guiones, pero de alguna manera es una persona la que está proponiendo esto. El trabajo es colectivo, pero hay que valorizar al creador, es importante que se le dé un reconocimiento. No siempre el trabajo es comunitario, aunque sí colectivo (Muenala 2014, 3).

Por otro lado, frente a la idea que tienen algunos investigadores sobre la naturaleza política y cultural del video indígena, Muenala ha sostenido en varias ocasiones que es necesario elaborar una estética cinematográfica que se alimente de la tradición oral, las ceremonias tradicionales, las manifestaciones artísticas, las cosmovisiones y el pensamiento político. 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, 2B). 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 el silencio dice muchas cosas, ese tipo de actitudes hay que recuperarlas en el audiovisual. Hay muchos elementos, muchos símbolos, colores sobre todo” (Muenala 2014, 4).

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 2014, 5).

MIRADA Y VOZ DE LA SELVA

Una de las obras más relevantes del realizador es *Allapamanta, Kawsaymanta; Katarisun* (1992). Este documental no solo es el primer filme sobre el movimiento indígena realizado por un cineasta indígena, sino que es uno de los primeros trabajos que cuestionan la colonización cultural y el eurocentrismo (Alverar y León 2009, 109).

En las movilizaciones por el quinto centenario de la conquista de América, en abril de 1992, representantes de 148 comunidades agrupadas en la Organización de Pueblos Indígenas de Pastaza (OPIP) realizaron una marcha, con respaldo de la CONAIE, desde la selva amazónica hasta Quito. La marcha tenía como consigna la reclamación de la titularidad de sus tierras, así como la reforma de la Constitución en favor de la plurinacionalidad. La movilización logró que Rodrigo Borja, entonces presidente de Ecuador, adjudicara una parte de las tierras sobre las que reclamaban titularidad. Este logro fue un hito decisivo en la consolidación del movimiento indígena como actor del escenario político nacional. Junto con la productora Estudios Altercine, Alberto Muenala recibió el encargo de registrar el recorrido, las incidencias y los resultados finales de la marcha. Con una cámara ligera y un equipo sonidistas que iba rotando, Muenala filmó los 45 días de la caminata de quinientos kilómetros, así como de las negociaciones en Quito y la entrega de los títulos. Son estos registros los que, gracias a la edición de Pocho Álvarez, luego darían origen a *Allapamanta, Kawsaymanta, Katarisun*.

Según el director, el documental fue concebido como una forma de difusión de las demandas del movimiento, pero también como una ruptura con el estilo del documental antropológico que se venía haciendo en Ecuador (León 2009b). 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. Mediante la superposición de la voz de los líderes sobre imágenes de la selva se produce una poderosa metáfora que evoca el perspectivismo amerindio para el cual los animales y las plantas están dotados de subjetividad (Viveiros de Castro 2010, 43). Gracias a los efectos musicales y sonoros la película recrea un ambiente místico y la dota de un poder de extrañamiento. La voz de los líderes parece ser, por momentos, la voz de la selva. De ahí que la película nos deje una extraña sensación que evoca el mundo animista y espiritual de las cosmovisiones indígenas.

Lejos de ser un simple registro de urgencia como muchos de los audiovisuales de las organizaciones indígenas, la película apuesta por una narrativa compleja que se articula en dos niveles. En un primer nivel, mediante el montaje de planos que engrandecen la figura y la voz de los líderes que participaron de la marcha, sintetiza el discurso y las demandas de las organizaciones indígenas. En un segundo nivel, por medio de un montaje paralelo, pone en escena imágenes que testimonian la actividad de los marchantes.

En el primer nivel, partiendo de las locuciones que los líderes indígenas dirigieron al presidente de Ecuador, Muenala entreteje un discurso de carácter colectivo que recoge las demandas del movimiento. Esta voz colectiva pluripersonal, ilustrada con imágenes de la selva y de la lucha indígena, es desarticulada de marcas espacio-temporales concretas para transformarse en una enunciación, en una resonancia mítica y poética. En este nivel, el cineasta pone en escena el discurso de cinco líderes (cuatro hombres y una mujer) que se dirigen al presidente. Los líderes argumentan sobre la fortaleza cultural, política y civilizatoria de los pueblos indígenas que han sido históricamente desconocidos por la sociedad y el Estado ecuatoriano. Argumentan a favor de una nueva forma de convivencia, de una nueva forma de democracia que supere la discriminación y el desconocimiento de los pueblos y naciones. Defienden la necesidad de un Estado pluricultural y plurinacional que respete la multiplicidad de culturas que conforman la nación ecuatoriana. Y, finalmente, argumentan a favor del reconocimiento estatal de la propiedad de los territorios ancestrales.

Como lo he descrito en otro lugar, la imagen audiovisual del indígena estuvo vinculada a una serie de procedimientos narrativos y visuales que los subordinan, secundarizan y les privan de pensamiento propio (León 2010, 106). Las imágenes de Muenala, por primera vez, muestran a sujetos autónomos que tienen un complejo discurso que interpela la majestad del Estado, representada en la figura del presidente, desde su propia visión cultural. En una de las escenas, filmadas en el Palacio de Gobierno, uno de los líderes, ataviado con un gorro de pieles y la cabeza de un Tucán, toma la palabra y dice lo siguiente:

Venimos a nombre de la vida, de todos los seres que habitan nuestro territorio, de los pájaros, de las mariposas, de las lagunas, de los ríos, de los espíritus que nos ayudan a convivir con todos los seres. Venimos porque estamos palpando realidad destructora que algunas compañías transnacionales están realizando.

En un tipo de representación inédita en el audiovisual ecuatoriano, Muenala filma a los líderes en plano contrapicado engrandeciendo su figura sobre el telón de fondo de los oropeles del Palacio de Gobierno. El plano tiene la función de devolver la grandeza y dignidad a los actores indígenas. La voz de los líderes es montada sobre imágenes tomadas en distintos paisajes que hacen que la locución se desligue del contexto de enunciación y se desplace a través de las imágenes generando un efecto de desterritorialización. Mediante estos dos mecanismos la imagen y la palabra de los líderes indígenas adquieren valor y, por un efecto metonímico, un nuevo valor audiovisual es adjudicado a los pueblos que tradicionalmente habían sido mal representados en la historia audiovisual ecuatoriana.

En el segundo nivel, mediante el registro sonoro y visual directo, retrata en una crónica en tiempo presente el recorrido de los marchistas, sus momentos de descanso y alimentación, así como las manifestaciones de solidaridad que recibieron en el camino. A diferencia del primer nivel, este segundo nivel elabora un registro más cotidiano y apela a marcas espacio-temporales concretas que reconstruyen el recorrido espacial y temporal de las masas indígenas. En este nivel, las acciones cobran protagonismo sobre los discursos, las masas sobre los individuos y el plano general sobre el primer plano.

Así, observamos a los indígenas marchando, gritando consignas, cantando, tocando tambores a lo largo de distintos paisajes rurales y

urbanos de Puyo, Mera, Río Negro, Baños, Ambato, Salcedo, Latacunga, Macachí y Quito, lugares significativos por donde transcurrió el recorrido de la marcha. La parte final del documental capta a los indígenas acampando en el parque El Ejido. Mientras tanto, sus representantes aparecen celebrando reuniones, en las cuales explican sus demandas y aspiraciones, con autoridades del poder legislativo y ejecutivo del Estado ecuatoriano. En este nivel también se incluyen registros de adhesiones y manifestaciones de solidaridad con la causa de los indígenas, que permanecían a la espera del cumplimiento de sus demandas, entre ellas la de Joan Manuel Serrat.

A estos dos niveles de la narración se suma una escena, que abre y cierra el filme, que representa el despertar de una familia en la selva, un par de niños caminan mientras sale el sol. En el epílogo del filme, la imagen de los niños dirigiéndose hacia el horizonte como metáfora de un renacer, un despertar, aparece de nuevo.

AUTORIZARSE A SÍ MISMO

La obra y el discurso de Muenala plantean la necesidad de no encajillar la producción audiovisual indígena, de apartarla de concepciones esencialistas, románticas y primitivizantes, y cuestiona, además, los lugares establecidos que asigna la sociedad tanto a los productores como a las obras indígenas. El calificativo de “indígena” al hablar de audiovisual designa un lugar limitado, colindante con lo folclórico, lo artesanal, lo comunitario, lo étnico, por oposición al filme etnográfico que, mediante la hegemonía del lenguaje científico de la antropología, es concebido como universal. Con su obra y su pensamiento, el realizador kichwa deconstruye las jerarquías cimentadas por la modernidad colonial y abre el camino para la decolonización de lo indígena por medio de una alter-antropología audiovisual. Quizá por esta razón reivindica la necesidad de que el indígena ocupe el lugar del antropólogo o del artista como una manera de desafiar las estructuras coloniales de división del trabajo cultural.

A lo largo de varias décadas, Muenala ha elaborado un pensamiento posicionado culturalmente y una obra que se decanta a sí misma en la búsqueda de un diálogo intercultural que tiende puentes entre lo ancestral y lo contemporáneo, llevando, así, a cabo el giro ontológico en el campo del audiovisual. Como muchos intelectuales indígenas, Muenala es crítico con las representaciones del cine y el arte indigenista

que está basado en la figura del indio vaciado cultural y espiritualmente. Frente a esas imágenes, reivindica el trabajo de auto-representación desde la cosmovisión andina como mecanismo de descolonización y trans-antropología. Muenala tiene una compleja noción de interculturalidad basada en la apropiación y uso, por parte de grupos no occidentalizados, de las tecnologías, los saberes y la cultura occidental, así como del tráfico de prácticas en las fronteras de la cultura andina y la cultura occidental. Entiende el video como instrumento de creación y arma política. Y trabaja sobre la particularidad que tiene este medio en la construcción de una estética enraizada que manipula sin pudor las narrativas visuales dominantes. En su extensa obra documental, argumental y educativa ha formulado una poderosa crítica de los estigmas que pesan sobre los pueblos y naciones indígenas, así como del monopolio de la autoridad etnográfica consagrada en los discursos científicos.

CRÍTICA DE CONCEPCIONES ANTROPOLÓGICAS

Las nociones propuestas por Muenala nos obligan a complejizar las certezas sobre las cuales se ha definido y discutido el video indígena. En principio, podría pensarse la biografía y el trabajo de este cineasta como una excepción. Sin embargo, si recordamos las primeras definiciones surgidas en el seno de las propias organizaciones indígenas, y que fueron citadas al inicio de este ensayo, encontramos ya una necesidad de reivindicar la auto-expresión a través de una diversidad de géneros y formatos. Este reconocimiento es aún más necesario si pensamos que existe un vasto espectro de prácticas realizadas por sujetos indígenas, mediadas por tecnologías audiovisuales, que no calzan en la definición restringida del video indígena. Así, por ejemplo, existen pequeñas empresas de orientación comercial dedicadas a la grabación de fiestas patronales, bodas y eventos sociales (Kummels 2013 y Rotondo 2013); filmes populares de ficción vinculados al entretenimiento circulan en circuitos informales (Alverar y León 2009 y Rotondo 2013); una industria audiovisual relacionada con la música chicha, la tecno-cumbia y el tecno-folclor (Rosero 2007 y Rotondo 2013); prácticas audiovisuales que circulan en forma de video-cartas entre comunidades migrantes (Ñukanchik People 2012); producción publicitaria e institucional, films de género, películas artísticas, cine experimental, videoarte, video-esculturas, instalaciones, y un largo etcétera. Estos usos de la tecnología

riñen con las nociones de uso común construidas por las definiciones antropológicas que circunscriben el campo del video indígena a su acepción testimonial, comunitaria y política.

El caso de Muenala revela una serie de *impasses* en la conceptualización antropológica del video indígena que nos llama a la apertura conceptual en un momento caracterizado por las hibridaciones culturales, los intercambios interculturales y la crítica de las identidades binarias y esenciales. Este caso particular llama a la expansión de las definiciones de tal manera que la heterogeneidad de prácticas singulares quepan en lo definido y no sean entendidas como excepciones. En oposición a perspectivas que calificaron el uso del video como un contrato fáustico en el cual la utilización de tecnologías debía ser pagada con la occidentalización, surgieron enfoques que conciben la práctica audiovisual como una “situación interétnica”, es decir, la apropiación de la tecnología en los propios términos, la hibridación cultural y la adulteración intercultural (Turner 1996).

Desde su particular lugar de enunciación, cultural y étnicamente situado, el video indígena permite pensar el trabajo de apropiación cultural y social de las tecnologías audiovisuales para la construcción de lenguajes, estéticas y narrativas enraizadas que trabajan de forma crítica en la producción de un conocimiento que desafía las certezas de la ciencia occidental. Mediante esta apertura, el video indígena pasa a concebirse como un conjunto de prácticas heterogéneas que tienen una amplia gama de inscripción y circulación entre distintos campos, espacios y audiencias, sean estos comunitarios, culturales, artísticos, mediáticos o comerciales. Estas prácticas tienen un carácter diverso al margen de cualquier autoritarismo etnográfico: por esta razón están destinadas a satisfacer las necesidades políticas y educativas de la comunidad, o la comunicación institucional, el entretenimiento y la creación.

El video indígena, en esta concepción expandida, 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 heterogéneas, lo que posibilita nuevas formas de escritura y teorización del perspectivismo amerindio y del multinaturalismo ontológico. En consecuencia, el video indígena se transforma en una forma de mediación, conjuro e invocación de la pluralidad de mundos, seres y espíritus más allá de las jerarquías del pensamiento moderno-colonial.

Frente a la crisis de la representación y de la autoridad etnográfica surgida en el seno del debate antropológico, estas prácticas plantean formas de producción de conocimiento, mediadas por tecnologías de la comunicación y construidas desde cosmovisiones indígenas, que analizan los problemas de las sociedades globalizadas y enjuician al mundo occidental. Construyen, así, otro modelo de conocimiento, que parte de una epistemología distinta a la del saber antropológico, desde donde los pueblos y nacionalidades piensan al mundo, a la sociedad y a los otros.

La historia del video indígena puede ser descrita como un proceso por medio del cual individuos y colectividades han ido asumiendo el control de las esferas de pre-producción, producción, distribución, exhibición, consumo e interpretación de sus propias obras. Si en las últimas décadas las organizaciones y colectivos han trabajado en la producción y difusión audiovisual, en la actualidad existe la necesidad de disputar el sentido construido sobre la propia práctica. Las concepciones, definiciones y usos argumentados por los propios actores indígenas, en cuanto portadores de un saber y verdad localizados, nos llevan a pensar en las políticas de producción del conocimiento sobre el video indígena. Más allá del mero análisis de los productos audiovisuales, lo que está en discusión es el poder interpretativo sobre ellos y las formas de conceptualizar y definir la práctica. Siguiendo la propuesta alter-antropológica de Eduardo Viveiros de Castro, las prácticas y discursos de los realizadores indígenas no son objetos o testimonios, sino conceptos y epistemologías distintas a la de la ciencia occidental (2010, 57). De ahí que se pueda caracterizar el video indígena como una forma simétrica e inversa a la antropología visual, es decir, una alter-antropología visual que produce conocimiento desde epistemologías alternativas de carácter nativo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alverar, M. y León C. (2009). *Ecuador bajo tierra. Videografías en circulación paralela*. Quito: Ochoymedio.
- Askew, K. (2006). Introduction. En K. Askew y R. Wilk (eds.), *Anthropology of Media: A Reader* (pp. 13-36). Oxford: Blackwell Publishers.
- Bajas Irizar, M. P. (2005). La cámara en manos del otro. El estereotipo en el video indígena mapuche. *Revista Chilena de Antropología Visual* 12, 70-102.

- Bermúdez Rothe, B. (2003). CLACPI: una historia que está pronta a cumplir 30 años de vida. *Revista Chilena de Antropología Visual* 21, 20-31.
- Clifford, J. (1995). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Colombres, A. (1985). *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: CLACSO.
- CONAIE. (1994). *Catalogo I Festival Continental de Cine y Video de las Naciones de Abya-Yala*. Quito: CONAIE.
- Córdova, A. (2011). Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina. *Comunicación y medios* 24, 81-107.
- Cyr, C. (2012, 19 de marzo). De “objeto etnográfico” a cineasta indígena. Panorama del cine indígena en el continente america. Documento presentado en el Coloquio Internacional Ciencias Sociales y Documental, Festival Contra el Silencio Todas las Voces, Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México, México.
- Diario Hoy*. (1994, 15 de noviembre). En búsqueda de nuevos colores y paisajes. *Diario hoy*, pp. 2B
- Ginsburg, F., Abu-Lughod, L. y Larking, B. (2002). *Media Worlds. Antropology on New Terrain*. Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press, 2002.
- Ginsburg, F. (1994). Embedded Aesthetics: Creating a Discursive Space for Indigenous Media. *Cultural Anthropology* 9(3), 365-382.
- Ginsburg, F. (1991). Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village? *Cultural Anthropology* 6(1), 92-112.
- Holbraad, M., Axel Pedersen, M. y Viveiros de Castro, E. (2014). The Politics of Ontology: Anthropological Positions. *Cultural Anthropology*, online, s. p. Recuperado de <https://culanth.org/fieldsights/462-the-politics-of-ontology-anthropological-positions>
- Kowi, A. (2007). Memoria, interculturalidad e identidad en los pueblos Abya Yala. El caso de los quichua otavalo. En C. Zapata (ed.), *Intelectuales indígenas piensan América Latina* (pp. 113-125). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar; Abya Yala y Universidad de Chile.
- Kummels, I. (2013, octubre). Espacios transnacionales de imaginación: video vernacular en la Región Mixe. Documento presentado en el Primer Congreso Internacional de los Pueblos Indígenas de América Latina, siglos XIX al XXI. Avances, perspectivas y retos, Instituto Cultural Oaxaca, Oaxaca, México.

- León, C. (2009a). Cultura popular, videosfera y geoestética. Notas para el análisis del fenómeno Ecuador Bajo Tierra. En M. Alvear y C. León (eds.), *Ecuador bajo tierra: videografías en circulación paralela* (pp. 11-25). Quito: Ochoymedio.
- León, C. (2009b, 29 de abril). Foro “Cine indígena y autorepresentación”. Documento presentado en el Proyecto “Imaginando al otro. El documental indigenista en Ecuador”, Consejo Nacional de Cinematografía, Quito, Ecuador.
- León, C. (2010). *Reinventando al otro. El documental indigenista ecuatoriano*. Quito: Consejo Nacional de Cinematografía.
- Mora, P. Lo propio y lo ajeno del otro cine otro. Un panorama de la producción audiovisual indígena de Colombia. En C. León (ed.), *El documental en la era de la complejidad* (pp. 57-79). Quito: Cinememoria - Universidad Andina Simón Bolívar.
- Mora, P. (2012). Más allá de la imagen: aproximaciones para un estudio del video indígena en Colombia. *Cuadernos de Cine Colombiano* 17B, 2-19.
- Muenala, A. (2014, 11 de enero). Entrevista con C. Unigarro para el Proyecto de investigación “Políticas y poéticas del video indígena en Ecuador”, Universidad Andina Simón Bolívar, Otavalo, Ecuador.
- Muenala, A. (1995). El cine de los pueblos indios. *Cuadro a Cuadro* (ASOCINE) sv(sn), 34.
- Ñukanchik People. (2012). *Archivo de la Memoria Audiovisual de la Migración Ecuatorina*. Recuperado de <http://proyectoamame.blogspot.com/>
- Rodríguez, M. (2013). Hacia un cine indígena como metáfora de la memoria de un pueblo y de su resistencia. *Revista Chilena de Antropología Visual* 21, 64-79.
- Rosero, S. (2007). El no lugar del atrevimiento delfiniano (¿Quién lo hizo y por qué lo hizo?). M. Kigman (ed.), *La Selecta, cooperativa cultural. Arte contemporáneo y cultura popular desde Quito* (s.p.). Recuperado de <http://www.laselecta.org/2009/07/el-no-lugar-del-atrevimiento-delfiniano-%C2%BF>
- Rotondo, S. A. (2013). Peruwood: la industria del video digital en el Perú. *Latin American Research Review* 48(s), 69-99.
- Salazar, J. F. y Córdova, A. (2008). Imperfect Media and the Poetics of Indigenous Video in Latin America. En M. Stewart y P. Wilson (eds.), *Global Indigenous Media: Cultures, Poetics, and Politics* (pp. 39-57). Durham y Londres: Duke University Press.

- Sanjinés, I. (2013). Usando el audiovisual como una estrategia de sobrevivencia y de lucha, de creación y recreación de un imaginario propio. *Revista Chilena de Antropología Visual* 21, 32-50.
- Schiwy, F. (2016). ¿Hay un común posible? En C. Magallanes Blanco y J. M. Ramos Rodríguez, *Miradas propias. Pueblos indígenas, comunicación y medios en la sociedad global* (17-43). Quito: CIESPAL.
- Schiwy, F. (2002). ¿Intelectuales subalternos? Notas sobre las dificultades de pensar el diálogo intercultural. En C. Walsh, F. Schiwy y S. Castro-Gómez, *Indisciplinar las ciencias sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo andino* (pp. 101-134). Quito: Abya Yala.
- Serrano, J. L. (2011). Alberto Muenala. En E. Casares (ed.), *Diccionario de cine Iberoamericano. España, Portugal y America* (p. 130). Madrid: SGAE.
- Turner, T. (1996). El desafío de las imágenes. La apropiación Kayapó del video. En F. Santos Granero (ed.), *Globalización y cambio en la Amazonía indígena* (pp. 387-438). Quito: FLACSO.
- Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas canibales. Líneas de la antropología posestructural*. Madrid: Katz.
- Wortham, E. (2000). Building Indigenous Video in Guatemala. *Jump Cut. A Review of Contemporary Media* 43, Recuperado de: <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC43folder/GuatemIndigVideo.html>