

EN BUSQUEDA DEL SUMAK KAWSAY:
HACIA UN NUEVO CINE INDIGENISTA
ECUATORIANO DEL SIGLO XXI

by

HENRY TARCO CARRERA

ANA CORBALÁN
MARIE-EVE MONETTE, COMMITTEE CO-CHAIR
SARAH MOODY, COMMITTEE CHAIR
CONSTANCE JANIGA-PERKINS
MANUEL MEDINA

A DISSERTATION

Submitted in partial fulfillment of the requirements
for the degree of Doctor of Philosophy
in the Department of Modern Languages and Classics
in the Graduate School of
The University of Alabama

TUSCALOOSA, ALABAMA

2020

Copyright Henry Tarco Carrera 2020
ALL RIGHTS RESERVED

ABSTRACT

This dissertation examines *indigenista* cinema from Ecuador and how non-native Ecuadorian directors enact a process of decolonization in their cinematographic productions through construction of different images that seek to empower, rescue and preserve the traditions and cultures of the Kichwa people in Ecuador. This pattern is apparent in such films as Galo Urbina's *Ayawaska* (2007), José Paúl Moreira's *Saraguro: historia con sangre Inka* (2010), Víctor Arregui's *El facilitador* (2013), and Gabriel Páez's *Vengo volviendo* (2015).

These *indigenista* motion pictures incorporate the indigenous inhabitants' epistemologies, principles and worldviews, which, excluded by modernity, lead to the philosophy of life known as Sumak Kawsay, or the attainment of a full life, defined as a harmonic and balanced state of being. In this manner, the films move away from traditional feature films made in Ecuador or in broader Latin America, which only tend to display values and ideals of Western civilization. In contrast, these *indigenista* films portray the indigenous way of life and the native epistemes in a positive light, thereby contributing to an intercultural dialogue with the aim of imagining a future decolonized Ecuador, free of the hierarchies of the modern/colonial world-system.

These cinematographic productions can be linked to the demands for justice and equity that the Confederation of Indigenous Nationalities of Ecuador has repeatedly made of the Ecuadorian state. The government's imposition of neoliberal economic policies led to economic and political instability beginning with the government of former president Jamil Mahuad, lasting until 2007 and occurring again in October of 2019. Indigenous peoples demanded that the Ecuadorian state carry out social, political and economic reforms to the benefit of all its citizens.

These demands had a significant impact on the films made in Ecuador, which have become artistic devices that reflect the ideals of the indigenous peoples.

ACKNOWLEDGMENTS

La presente disertación cuenta con el apoyo de varias personas, tanto en los Estados Unidos como en Ecuador, quienes me ofrecieron invaluable aporte que me sirvieron en el proceso de la escritura. En primera instancia, la Dra. Marie-Eve Monette, quien comprendió desde el inicio lo que quería escribir y me apoyó para que realice este proyecto. En su seminario *Indigenism in Latin American Cinema* tuve la oportunidad de analizar el tema de la descolonización en un largometraje ecuatoriano, pero sabía que no tenía que conformarme con ello, debía indagar más acerca de las nuevas producciones indigenista de Ecuador. También, la guía intelectual de la Dra. Sarah Moody ha sido súper importante, sus lecturas minuciosas y cada uno de sus comentarios me ayudaron a profundizar cada uno de mis argumentos. A ambas profesoras mi agradecimiento por su infinita paciencia, motivación y por compartir su conocimiento que me sirvió de mucho para poder redactar la presente disertación.

Asimismo, deseo agradecer al comité de mi disertación, a la Dra. Ana Corbalán por su atenta lectura y por sus comentarios; además, por sus obras muy iluminadoras que me han servido de mucho. También, a la Dra. Constance Janiga-Perkins por sus lecturas rigurosas. Al Dr. Manuel Medina por sus comentarios, en particular, sobre el Sumak Kawsay; asimismo, por invitarme a publicar un artículo sobre cine ecuatoriano en *Diálogo*. Igualmente, mi agradecimiento a la Dra. Susan Carvalho por sus valiosos comentarios a la propuesta de este proyecto.

De la misma manera, a los directores de cine de Ecuador, Galo Urbina, José Moreira y Gabriel Páez, por las entrevistas que me concedieron y por responder a cada una de mis

inquietudes que tenía de sus largometrajes. Así también, quisiera agradecer a Víctor Arregui por haber aceptado ser entrevistado en Quito, pero la fecha que me propuso no coincidió con mi estancia en Ecuador; en algún otro momento será.

Agradezco al Department of Modern Languages and Classics, a Capstone International Center y a la Graduate School de la University of Alabama por haberme respaldado para que presente mis trabajos en un sinnúmero de conferencias nacionales e internacionales. También quiero agradecer por el Graduate Council Fellowship y por el Southern Regional Education Board Fellowship que me permitieron que me dedique por completo a la escritura de la disertación.

Asimismo, me gustaría agradecer a Ramón Grosfoguel por responder a una pregunta que tenía acerca de la descolonización. Igualmente, a Marc Becker por facilitarme uno de sus artículos sobre el indigenismo en Ecuador. De igual manera, a Armando Muyolema por responder a ciertas inquietudes que tenía con respecto a la experiencia de los pueblos kichwas. A la Asociación de Ecuatorianistas porque en sus congresos anuales puede leer varios de mis trabajos sobre cine ecuatoriano y en donde he tenido el privilegio de conocer a un sinnúmero de críticos, con los cuales compartimos la misma preocupación de continuar investigando los productos culturales de Ecuador.

Quiero agradecer a mis padres, Hilda y José, por su amor y apoyo; me han dado todo, son una constante bendición en mi vida. Finalmente, mi agradecimiento a mi amada esposa Diana, por su amor, comprensión; por ser mi todo, mi vicio, mi adicción y mi filosofía. Igualmente, a mi amada hija, Dianita María, por su comprensión y por llenar de alegría mi existencia; este proyecto está dedicado a ellas y a mis padres.

CONTENTS

ABSTRACT.....	ii
ACKNOWLEDGMENTS	iv
INTRODUCCIÓN	1
Plateamiento de la tesis e importancia	1
Metodología	9
Crítica sobre el cine indigenista ecuatoriano de ficción del siglo XXI.....	15
Orden de capítulos.....	22
CAPÍTULO 1: ELENA BALMES Y JUAN CARLOS GUAMÁN. DESCOLONIZACIONES EN EL NORTE GLOBAL.....	25
Introducción	25
Sinopsis.....	27
La ideación y filmación descolonial de Ayawaska	28
La construcción del espacio español: Entre el espacio público y el espacio doméstico	31
De la metrópoli a la selva: En búsqueda de sanidad en supuesto espacio “bárbaro”	38
Descolonizar las relaciones amorosas, amistosas y laborales.....	44
Elena y Guamán: una relación descolonial hetero-étnica y otros ejemplos	44
La psicología, el tarot y la medicina tradicional: Delineando un paradigma pluriversal	50
Hacia la interculturalidad en el norte global: más allá del reconocimiento de la diferencia.	63
Conclusión.....	72
CAPÍTULO 2: ELENA Y GALO. DESCOLONIZACIÓN EN EL SUR GLOBAL	76
Introducción	76
Sinopsis.....	78
¿Quién es Víctor Arregui?.....	79
La experiencia de un pueblo oprimido, la experiencia de todos los pueblos nativos de Abya Yala.....	80
<i>El facilitador</i> frente a la crítica.....	83
Época en la que se estrenó el largometraje.....	85
¿De que se descolonizan los kichwas andinos?	86
Primer paso: Entender la colonialidad del ser, para descolonizar el ser.....	87
Segundo paso: Hacia la descolonización del ser de los indígenas	93

¿De qué se descoloniza Elena Aguirre?	100
Medicina tradicional para sanar el ser de Elena	108
El amor descolonial en los tiempos del neoliberalismo	111
Conclusión.....	120
CAPÍTULO 3: LUZ E ISMAEL, DESCOLONIZACIONES DE LA MENTE EN LA PROVINCIA DEL AZUAY	123
Introducción	123
Sinopsis.....	123
¿Quiénes son Isabel Rodas y Gabriel Páez?	124
La descolonización del proceso filmico	125
El periplo descolonial de Ismael Tacuri.....	130
El primer trayecto: valorando la cultura originaria	140
El segundo trayecto: su confirmación como curandero y su retorno como un héroe.....	146
La formación descolonial del héroe a través de leyendas andinas y geografías musicales	150
Primera historia en el camino: La loca del pueblo y la descolonización de la religión y de los deseos.....	150
Segunda historia en el camino: El señor de las aguas o la descolonización de la colonialidad del poder	156
Viajando con sabor intercultural: Geografías musicales de la sierra ecuatoriana	160
Conclusión.....	167
CAPÍTULO 4: TOA HUACO Y MANCO QUISPHE. LA DESCOLONIZACIÓN CULTURAL EN SARAGURO	170
Introducción	170
¿Quién es José Moreira?.....	171
Acercas de la crítica periodística.....	177
Teoría: La descolonización cultural y la estética etnográfica.....	179
Descolonización cultural o la dignificación cultural Kichwas: Las fiestas Raymi.....	181
La minka o labor comunitaria.....	188
La minka cinematográfica	190
El nombre kichwa y descolonización	191
Descolonización del deseo de emigrar	196
Negociación descoloniales con la modernidad	200
Ventas de artesanías desde la perspectiva local del sur global.....	200

La preparación intelectual con fines práctico	205
Sanando a la modernidad, o la afirmación de la medicina tradicional	207
Conclusión.....	214
CONCLUSIÓN.....	217
OBRAS CITADAS.....	228

INTRODUCCIÓN

Plateamiento de la tesis e importancia

El propósito de la presente investigación es determinar cuáles son los aportes del nuevo cine indigenista ecuatoriano de ficción de inicios del siglo XXI. Este campo cinematográfico es instaurado por directores ecuatorianos que no son indígenas, pero utilizan la tecnología del cine para mostrar imágenes de relaciones interculturales de parejas, y por medio de estos romances, los cineastas procuran dignificar y empoderar la cosmovisión no occidental del sur global. De modo que trazan un proyecto descolonial, porque desobedecen seguir las directrices del cine tradicional ecuatoriano, el cual se caracteriza por propagar únicamente imágenes de los valores de la nación “uninacional” y monocultural ecuatoriana. En efecto, muestran imágenes del universo indígena, el cual no se cierra a establecer negociaciones con el mundo moderno, pero son quienes deciden cómo hacerlo para el beneficio de la comunidad, y para establecer una convivencia en armonía, entre todos los seres humanos, para alcanzar una vida en plenitud. Avistamos esta dinámica en los siguientes largometrajes indigenistas: *Ayawaska* (2009) de Galo Urbina, *Saraguro: historia con sangre Inka* (2010) de José Paúl Moreira, *El facilitador* (2013) de Víctor Arregui y *Vengo volviendo* (2015) de Isabel Rodas y Gabriel Páez.

El director ecuatoriano Sebastián Cordero en su artículo, “Ecuador y Latinoamérica: ¿Es su cine de mala calidad?”, manifiesta que el éxito de un largometraje depende de los personajes y de las situaciones familiares con los que el espectador pueda identificarse (20). La afirmación del cineasta parece que ha sido adoptada por los directores del país andino sin cuestionamiento, porque en las producciones de ficción procuran que el espectador contemple o se identifique

mayormente con personajes de piel clara o mestizos, quienes comparten una misma cultura, idioma e identidad. Notamos este *leitmotiv* en los diez largometrajes más taquilleros de Ecuador que demuestran perfectamente nuestra observación. Pongamos por caso la película *Dos en el camino* (1981), de Jaime Cuesta y Alfonso Naranjo, o *Pescador* (2012) de Sebastián Cordero; si bien los largometrajes fueron exhibidos en épocas diferentes, lo que resalta de los argumentos son sus personajes de tez blanca y que además hablan exclusivamente en castellano. Inferimos que los directores, al excluir en sus películas a sujetos indígenas o afroecuatorianos, lo que establecen en sus producciones es un proceso de blanqueamiento del texto visual, para poder tener mayor aceptación a nivel local e internacional.

Ahora bien, tal dinámica insinúa que los sujetos que evocan la supuesta antítesis, tanto del ser moderno como de la civilización occidental, no son dignos de ser incluidos en el cine ecuatoriano. Debemos comprender que la supuesta diferencia étnica-cultural que delinear los directores, al incluir tan solo al sujeto de piel clara en el texto visual, obedece a que “son fenómenos contruidos y reproducidos [...] por la experiencia de colonización y subalternización social, política y cultural, tanto del pasado como del presente” (Walsh Interculturalidad 28). Por ello, el indígena—a finales del siglo XX en el país andino—era considerado como una raza vencida:

La idea de que los indios eran un pueblo vencido en vías de extinción era dominante en el país hasta fines de los años 80 [...] Sin embargo, cuando los indios se levantaron en junio de 1990, y protagonizaron a lo largo de la década una serie de movilizaciones con nuevas tácticas nacidas de su práctica cultural de resistencia centenaria, que culminó con aquella que contribuyó al derrocamiento del gobierno de Jamil Mahuad el 21 de enero del 2000. (Sylva 70)

Pero hay más, en la reciente movilización indígena y popular del 2 de octubre de 2019, en respuesta a las medidas neoliberales implementadas en Ecuador por el dictamen del Fondo Monetario Internacional que duró once días, varios líderes ecuatorianos emitieron frases que denigraban a los representantes de la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE). Por ejemplo, el exvicepresidente Alberto Dahik consideró a los pueblos indígenas como incivilizados: “Demostremos que, con la ley, con el derecho y la civilización, se vence a la barbarie (Alberto Dahik llamó 0:00:56)”. Incluso, el político denunció a Jaime Vargas, presidente de la CONAIE, de “terrorismo” (Alberto Dahik llamó 0:00:57). En este contexto, en las redes sociales salió a flote un sinnúmero de epítetos en contra del dirigente, tales como: “‘indio bruto’, ‘indio estúpido’, puede volverse ‘peligroso’: ‘el plumífero dirigente’” (Cahuasquí 1). Más aún, antes de la movilización indígena, el exalcalde de Guayaquil, Jaime Nebot, exclamó: “¡Qué se queden en el páramo!” (Los indígenas 00:01:02). Con esa frase procuraba disuadir a los pueblos indígenas de la movilización nacional que se realizó en octubre de 2019. Por lo tanto, la concepción que tienen las élites blancas con respecto a los pueblos nativos continúa anclada a la colonialidad del poder, en donde “la diferencia es asumida como ‘barbarie’” (Cahuasquí 1).

Nótese que los largometrajes de nuestra investigación se realizaron en la época del extinto Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador (CNCine), que fue creado por la Ley de Fomento del Cine Nacional en el 2006 en Ecuador. El ente estatal fue establecido para promover la cinematografía ecuatoriana y uno de sus ejes de apoyo fue financiar la realización de películas ecuatorianas: “La presente Ley regula el régimen de incentivos que el Estado reconoce a la industria del cine nacional, con la finalidad de estimular las actividades dedicadas a este tipo de producciones en el país [...] Que la temática y objetivos tengan relación con

expresiones culturales o históricas del Ecuador” (Congreso Nacional 3). Sin embargo, en el informe del CNCine, “Películas ecuatorianas estrenadas en salas de cine comercial entre 2007 y 2015” (2016), notamos que se estrenaron 40 largometrajes de ficción, pero tan solo veintitres filmes recibieron fondos del Estado ecuatoriano, de los cuales, veintiún largometrajes se caracterizan por retratar a una sociedad uniforme, sin sujetos indígenas ni afroecuatorianos. Empero, dos películas indigenistas dan cuenta de los pueblos originarios, las cuales utilizamos en nuestra investigación.

Sin embargo, los veintiún metrajes mencionados en el documento del CNCine se caracterizan por mostrar imágenes de la cultura hegemónica y en donde se impone el gusto y la belleza de occidente. Recordemos que la estética es una idea que tuvo su origen en Europa en el siglo XVIII y su función, como afirma Walter Mignolo, fue controlar el gusto: “la estética moderna [... es] un discurso que colonizó la *aesthesis*, el sentir, las sensaciones y las reguló en los principios de lo bello y lo sublime” (Estéticas descoloniales 437). De donde inferimos que la experiencia local europea y, también, estadounidense, continúan regulando la concepción de lo que debe considerarse “hermoso” a nivel global. Desde luego, la mayoría de las películas ecuatorianas de ficción lo sugieren así, ya que las imágenes de los sujetos se circunscriben al canon de belleza del norte global y no de la realidad andina. De modo que los cineastas ecuatorianos en sus propuestas cinematográficas sugieren no tener sensibilidad para percibir otras bellezas como de los habitantes originarios de su país, de los afroecuatorianos o mestizos.

Para ilustrar lo antedicho seleccionamos algunas películas patrocinadas por el CNCine. En las cintas comprobamos que el director privilegia la estética y la belleza occidental sobre la no occidental; es decir, en el cine ecuatoriano se impone la estética del cine hollywoodense y se excluye la experiencia mayoritaria del ser ecuatoriano, que, como indicamos, se caracteriza por

ser mestiza, negra e indígena. Así, por ejemplo, *Esas no son penas* (2007), de Anahí Hoeneisen y Daniel Andrade: es una película que toma lugar en el norte de Quito, y la historia es acerca de la amistad de tres mujeres blancas de clase media alta. Mientras, en la película de Mateo Herrera, *Impulso* (2008), avistamos la vida de una mujer joven de piel clara, de clase media, que busca a su padre que nunca conoció y, conjuntamente, miramos las afueras de la capital, donde están las casas de campo de las familias pudientes. En el largometraje *Ciudad sin sombra* (2014), de Bernardo Cañizares, el argumento gira en torno a la vida de una mujer de tez blanca, quien es “punkera” y libera a su abuelo de ser usado por una farmacéutica que experimenta nuevos medicamentos con el anciano. Inferimos que la mentalidad colonizada de los directores del país suramericano se exterioriza en sus filmes, dado que se limitan a presentar historias en donde sus personajes representan la elite ecuatoriana y rechazan mostrar la plurinacionalidad que es vasta en el país andino.

La mayor parte de la cinematografía ecuatoriana financiada por el Estado y la independiente es sucursal de otras realidades foráneas, de otros saberes y por consiguiente sus imágenes desplazan la realidad intercultural, plurinacional y multilingüe de Ecuador. En las imágenes hay una imposición de la hegemonía cultural, así como lo subraya Antonio Gramsci:

El ejercicio “normal” de la hegemonía [...] se caracteriza por la combinación de la fuerza y del consenso que se equilibran diversamente, sin que la fuerza domine demasiado al consenso, incluso tratando de obtener que la fuerza parezca apoyada en el consenso de la mayoría, expresado por los llamados órganos de la opinión pública-periódicos y asociaciones. (81)

Desde luego, la colonialidad del poder (o elite) mantiene la hegemonía al reproducir su dominación por medio de la cultura, al emplear como dispositivos de sus ideales la educación o

los medios de comunicación tal como el cine. A través de las narrativas visuales en cuestión, advertimos que se cuele la ideología de la clase dominante al interpelar al espectador ecuatoriano a valorar las culturas del norte global, y al mismo tiempo hay un proceso que le lleva al espectador a subestimar la interculturalidad mayoritaria del país, por ejemplo, la herencia indígena, como si las culturas originarias no tuvieran valor, moral, conocimiento, ciencia ni belleza.¹

Ahora bien, hemos señalado que en el reporte del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador se destaca la realización de cuarenta largometrajes, los cuales fueron rodados entre el 2007 y el 2015. En este periodo, advertimos que tan solo dos películas superan la visión “uninacional” y “monocultural” porque muestran imágenes que comunican tanto de la interculturalidad, como de los pueblos indígenas: *El facilitador* (2013) de Víctor Arregui y

¹ Las producciones cinematográficas independientes ecuatorianas también excluyen, tanto a los habitantes oriundos de Abya Yala (América Latina) como a los afroecuatorianos, así como lo advertimos en *Alegría de una vez* (2001) de Mateo Herrera; el tema es la juventud de clase media que se interesa en la diversión e ignora la situación social en la que viven, toma lugar en la ciudad de Quito. *Un titán en el ring* (2002), de Viviana Cordero, toma lugar en un pueblo andino, donde un religioso blanco incursiona en la lucha libre para recaudar dinero para cambiar la situación económica del poblado. El filme *Cara o cruz* (2003), del insigne director Camilo Luzuriaga, estriba en el retorno de una mujer migrante ecuatoriana que vivió por 25 años en la ciudad de New York. El cuarto largometraje de Luzuriaga, estrenado en el 2004, *1809-1810 mientras llega el día*, es de corte histórico y da cuenta del primer proceso revolucionario de independencia de Ecuador. La película *Crónicas* (2004), de Sebastián Cordero, se basa en hechos reales de un violador de menores que atormentó a la sociedad ecuatoriana, y muestra la pobreza de la clase trabajadora de Ecuador. *Qué tan lejos* (2006), de Tania Hermida, es un filme que aborda la repentina amistad de una turista española y una ecuatoriana, y muestra paisajes majestuosos y la inestabilidad política y económica del país andino. Otra película de Viviana Cordero, *Retazos de vida* (2008), muestra imágenes de la vida glamurosa de las modelos y de las mujeres de clase trabajadora de Guayaquil. En el 2010 se estrenó *Zuquillo Exprés*, de Carl West, largometraje en el cual se expone el tema de la emigración y la vida de la clase trabajadora. Sin duda, las películas antedichas dan cuenta de un mosaico de sucesos que remiten a la vida real ecuatoriana; no obstante, no figuran personajes que den cuenta de la interculturalidad ecuatoriana.

Vengo volviendo (2015) de Gabriel Páez e Isabel Rodas. Hay otras películas indigenistas independientes, que no forman parte del documento antedicho: *Ayawaska* (2009) de Galo Urbina y *Saraguro: historia con sangre Inka* (2010) de José Paúl Moreira. Los cuatro largometrajes citados demuestran, por un lado, la existencia de un exiguo *corpus* filmico que proyecta imágenes acerca de los sujetos indígenas y de sus culturas; por otro, revela el contraste con el gran número de películas de ficción hechas en Ecuador que se caracterizan por promover únicamente los valores de la cultura hegemónica.²

Con respecto a la poética del cine indigenista de nuestra investigación, nos interesa destacar sobre quien realiza estas producciones, las razones por las cuales hemos seleccionado las películas que aludimos antes y cuáles son los indígenas representados en las cintas. En primera instancia, el artífice de estas producciones filmicas es un director que no es indígena,

² Incluso, podemos rastrear una exigua genealogía filmica indigenista ecuatoriana en el siglo XXI que incluye imágenes que dignifican la experiencia de los habitantes originarios. El primer indicio lo advertimos en la película *Fuera de juego* (2002) de Víctor Arregui. Si bien la cinta muestra imágenes de la vida de Juan (Manolo Santillán), joven mestizo de la clase trabajadora que desea emigrar a España por la crisis económica, también hay escenas de la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE) que se pronuncia en contra de las medidas neoliberales; son imágenes que reflejan eventos que experimentó la sociedad ecuatoriana en el ocaso del siglo XX. De hecho, la CONAIE incursionó en la política como artífice de cambios en beneficio de la sociedad, por medio de levantamientos masivos para exigir el cese de los gobernantes de turno que se distanciaban de sus promesas electorales, tal como aconteció con la destitución del expresidente Jamil Mahuad, quien implemento el modelo neoliberal y desató la conocida crisis financiera del Ecuador en 1999. Añadamos otro largometraje, *Sara la espantapájaros* (2006) de Jorge Vivanco, que consideramos pionera del nuevo cine indigenista ecuatoriano. La película estriba en la historia de Yuyari (joven kichwa otavaleño) que ayuda a una espantapájaros (que cobra vida) a cumplir su sueño de volar. Sin duda, el realismo mágico se utiliza para humanizar a la “espantaja” y para representar a Latinoamérica. De ahí que, avistamos la unión de dos experiencias culturales: la nativa y la cultura occidental. En el trayecto que emprende Yuyari para ayudar a Sara, el cineasta recrea las leyendas orales del pueblo kichwa Otavalo, tal como el bosque hablador, en el cual habitan personajes como la Chificha, la Kurikinga, el Taita Churo, el Guagua Chivo, el Duende Musgo, el Árbol Andante y el Ojo de Agua. Definitivamente, la descolonización cultural se articula en la retórica visual porque se dignifica la cultura kichwa.

que utiliza la tecnología del cine con el objetivo de presentar imágenes de las culturas originarias y de sus habitantes. Este realizador, al no pertenecer a ningún pueblo tradicional, se da a la tarea de inquirir la cultura y la vida de los habitantes que proyecta en sus textos visuales; por ejemplo, en la preproducción de las cintas el director vive entre los habitantes de las comunidades originarias, quienes a su vez colaboran en la realización de las películas, como actores o en la revisión de los guiones. De hecho, los directores retratan en las películas a los Kichwas de la sierra, los cuales forman parte de las 14 nacionalidades originarias de Ecuador, su idioma es el kichwa y hay cerca de 2.000.000 de personas que hablan esta lengua de acuerdo con el último censo del 2010, realizado por el Instituto Nacional de Estadística y Censos (INEC).³ Lo que es más, en las películas indigenistas hay varios temas en común, como la interculturalidad, que está representada por las relaciones de personajes de diferentes culturas, particularidad que evoca al Sumak Kawsay porque la unión de los personajes procura ser armoniosa. De igual modo, retratan en los filmes la medicina tradicional, que metafóricamente sana al mundo moderno occidental. De esta manera, los directores fijan un proceso de descolonización de las jerarquías de dominación múltiples, debido a que muestran varios aspectos del mundo de los kichwas, como las epistemes, las prácticas culturales, la cosmogonía, el idioma ancestral, la interculturalidad, entre otros elementos, con la finalidad de que se valore las contribuciones de los pueblos nativos

³ Las 14 nacionalidades originarias son las siguientes: Awá, Chachis, Épera, Tsa'chila, Achuar, Andoa, Cofán, Huaoraní, Secoya, Shiwiar, Shuar, Siona, Zápara, Kichwa Amazonía y Kichwa Sierra) y los 18 pueblos originarios: Chibuleo, Cañarí, Karanki, Cayambi, Kisapincha, Kitukara, Panzaleo, Natabuela, Otavalo, Purwá, Palta, Salasaka, Saraguro, Waranka, Huancavilca, Manta, Secoya, Siona y Cofán)” (Unda 13).

a la descolonización de las continuidades de las relaciones coloniales que se manifiestan en la sociedad ecuatoriana.⁴

Metodología

Notemos, además, que hay un proceso subyacente en el régimen de los filmes indigenistas que gira en torno al Sumak Kawsay, que en castellano equivale a vida en plenitud. Según la CONAIE, es un principio filosófico de los pueblos kichwas y, además, la confederación lo define así:

Sumak significa: lo máximo, plenitud, sublime, grandioso, magnifico y superior; Kawsay significa vida, vivir y estar. Por lo tanto, Sumak Kawsay, es la vida en estado de plenitud, con excelencia material y espiritual. Sumak Kawsay, expresa la magnificencia, la hermosura, la felicidad, la armonía, el equilibrio interno y externo de la comunidad viviente. Es un proceso dinámico permanente de vida, de la totalidad de existencia. El Sumak Kawsay, es la vida Comunitaria, el conocimiento y la cultura de la Vida [...] Mientras que el Sumak Kawsay es una institución, una vivencia que se desarrolla en las entrañas del sistema de vida comunitaria [...] El Sumak Kawsay es un sistema de vida que propone garantizar la vida de los seres humanos en relación armónica con la naturaleza. (Proyecto político para la construcción del Estado Plurinacional 16)

Nótese que, desde la perspectiva de los pueblos indígenas, el Sumak Kawsay no significa en castellano Buen Vivir, sino, una vida en estado de plenitud, es decir, una concepción local de vida en donde se manifiesta el equilibrio y la armonía entre las personas y el ecosistema. De

⁴ Si bien consideramos incluir la película *Killa* del director indígena Alberto Muenala, no lo hicimos porque no estaba disponible al público cuando estábamos redactando la disertación. No obstante, incluiremos la película en nuestra próxima investigación que gravita en torno al cine producido por los directores indígenas.

igual manera, esta apreciación comparte el intelectual indígena Ariruma Kowii: “*Sumak* significa lo ideal, lo hermoso, lo bueno, la realización; y *Kawsay*, es la vida, en referencia a una vida digna, en armonía y equilibrio con el universo y el ser humano. En síntesis, el *Sumak Kawsay* significa la plenitud de la vida” (El *Sumak Kawsay* 168). Por lo tanto, la ideología referida se circunscribe a la vida comunitaria de los pueblos indígenas, paradigma que se caracteriza por la convivencia armónica con todos los seres humanos, juntamente con la naturaleza.

Ahora bien, el aporte epistémico fue incorporado en la nueva Constitución de la República del Ecuador de 2008, pero debemos señalar que la CONAIE desaprueba la traducción que se le otorga al *Sumak Kawsay* en la carta magna: “*Sumak Kawsay* no corresponde al Buen Vivir, porque al traducirlo a la lengua original kichwa significa *Ally Kawsay*, que no guarda el mismo significado que *Sumak Kawsay*” (16). Precisamente, como dijimos más arriba, la traducción que los pueblos indígenas aprueban es la de una vida en plenitud, adherida a las lógicas y éticas originarias de la comunidad.

Es así como podemos entender mejor la inclusión del *Sumak Kawsay* en la constitución ecuatoriana de 2008, que reza en el preámbulo de este modo: “decidimos construir una nueva forma de convivencia ciudadana, en diversidad y armonía con la naturaleza, para alcanzar el buen vivir, el *Sumak Kawsay*” (Constitución 15).⁵ Es significativa la cita, porque se propone por

⁵ El protagonismo de los pueblos y nacionalidades en la arena política fue crucial para que se tomara en cuenta sus epistemes en la constitución de 2008. De igual modo, su presencia en la vida política ecuatoriana fue clave para los cambios que se hicieron en la constitución de 1998, tal como lo indica Marc Becker: “La Constitución de 1998 preveía muchos logros para el movimiento indígena, como el fin de su invisibilidad en la política y la necesidad de representación directa en el Estado. Luis Verdesoto (2007, 153) aplaude a los movimientos indígenas por negociar con éxito sus intereses en la Asamblea. Van Cott (2002, 58, 60) afirma que los avances constitucionales fueron el resultado de la intersección de una crisis de legitimidad y gobernabilidad con el surgimiento de movimientos indígenas maduros que presionaron por cambios políticos radicales.” (¡Pachakutik! 68)

primera vez delinear una ciudadanía circunscrita bajo los preceptos comunitarios de los pueblos indígenas, pero, los que redactan la norma jurídica cometen el error de equiparar el Sumak Kawsay con el Buen Vivir. Pero, los demás puntos que se aluden en la introducción de la carta magna coinciden con la visión de la CONAIE. Por eso, para Luis Maldonado, el paradigma antedicho no es una teoría nueva ni una utopía, sino “una práctica social de los pueblos indígenas; un proyecto societal indígena en permanente construcción, abierta a otros aportes, en el que quepan todas las entidades históricas y sociales comprometidas con la construcción de una nueva sociedad” (209). Lo anterior sugiere que la vida en plenitud no es de exclusividad de los pueblos indígenas, sino que es una propuesta intercultural.

Además, Blanca Chancosa expresa que el Sumak Kawsay es un paradigma que se caracteriza por “la reciprocidad, la solidaridad, la igualdad, el respeto mutuo en la diversidad, el apoyo conjunto en todos los espacios y momentos” (223). Notemos que las características citadas son primordiales en la vida en plenitud, ya que se manifiestan en el sistema comunitario, así como lo afirma Luis Macas: “Es una vivencia y es el pensamiento que se constituye en el pilar fundamental del proceso de construcción social del sistema comunitario en *Abya Yala*” (EI Sumak Kawsay 180).⁶ Por lo tanto, la episteme al emerger y practicarse en la comunidad es un

⁶ Previo a la invasión de Cristóbal Colón y de las huestes europeas a lo que hoy se conoce como América Latina, sus habitantes originarios de Panamá y Colombia lo conocían con el nombre de Abya Yala, que significa “tierra en plena madurez, tierra de sangre vital, tierra de vida, tierra noble que acoge a todos” (Quillaguamán 1). Con base en la cosmogonía de la población Guna, han pasado cuatro ciclos en la formación de la *Allpa mama* (Madre Tierra). Cada etapa es designada con su nombre: “La primera es Gwalagunyala. En esta etapa, luego de ser creada, la tierra fue consecuentemente arremetida por ciclones. La segunda, Dagargunyala, se caracteriza por ser una etapa de caos, enfermedades y miedo que culmina en oscuridad. En la tercera, Dinguayala, la madre tierra es atormentada por fuego. Actualmente, vivimos en la cuarta etapa: Abiyala territorio salvado [...] Abiyala es, además, el nombre que los Guna emplean para referirse a lo que para otros es hoy día, el continente americano en su totalidad” (Del Valle Escalante (21). Además, El activista boliviano Constantino Lima (más conocido por su nombre

saber descolonial porque se distancia de la lógica del pensamiento occidental con respecto al ser y estar en el mundo.

En efecto, Philipp Altmann subraya que el conocimiento en cuestión es de carácter descolonial por ser una ideología local, comunitaria:

This discourse as such can be considered decolonial, as fighting coloniality of power with its different manifestations. The central argument here is that the decolonial character of this discourse in general and the concept of *sumak kawsay* in particular resides in its radically local nature—it is about a place-based everyday reality that is opposed to abstract and universalizing Western ideas of state, society, or public sphere. (750)

Ciertamente, el Sumak Kawsay nos ayuda a repensar, por un lado, en la inclusión y representación en un mismo espacio fílmico de otras experiencias socioculturales, así como lo advertimos en las películas indigenistas de nuestra investigación. Por otro, la propuesta de vida en plenitud no puede implementarse sin descolonizar la colonialidad en los diferentes ámbitos que se retratan en la retórica visual: como del ser, del poder, de la cultura, del amor, o del conocimiento.

Por eso es relevante destacar lo que significa la colonialidad, porque se manifiesta en los filmes indigenistas que utilizamos. Según Aníbal Quijano, la idea en cuestión es una matriz de

indígena Takir Mamani) popularizo el nombre indígena del continente debido a que “colocar nombres foráneos a nuestras villas o ciudades y continentes es equivalente a someter nuestra identidad a la voluntad de nuestros invasores y sus herederos” (Quillaguamán 3). Por ello, en la actualidad los pueblos indígenas han decidido volver a nominar Abya Yala a sus tierras en lugar de América, porque rechazan nombres foráneos y objetan someterse a la voluntad de sus invasores y de los herederos de éstos.

poder que emergió en la colonización de Abya Yala (América Latina), asentada en la idea de la “raza” y de las supuestas disimilitudes entre los invasores españoles y los pueblos originarios:

La colonialidad [...] se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo [...] la codificación de las diferencias entre conquistadores y conquistados en la idea de raza, es decir, una supuesta diferente estructura biológica que ubicaba a los unos en situación natural de inferioridad respecto de los otros. Esa idea fue asumida por los conquistadores como el principal elemento constitutivo, fundante, de las relaciones de dominación que la conquista imponía [...] En América, la idea de raza fue un modo de otorgar legitimidad a las relaciones de dominación impuestas por la conquista. (Colonialidad del poder, eurocentrismo 778)

En la diferencia colonial que alude Quijano, también la humanidad de los habitantes de Abya Yala fue cuestionada por los invasores, así como expresa Nelson Maldonado-Torres: “En términos generales, entre más clara sea la piel de uno, más cerca se estará de representar el ideal de una humanidad completa” (La descolonización 132). Desde esta perspectiva eurocéntrica, los nativos estaban alejados de la concepción de seres humanos, porque supuestamente carecían de ser, lo que les situaba a nivel de la naturaleza; por ello, los invasores podían maltratarlos, azotarlos, violarlos e incluso matarlos. Igualmente, los españoles impulsados por su eurocentrismo consideraban sin valor las culturas de los pueblos de Abya Yala, de ahí que las epistemes nativas fueron marginadas y en otros casos destruidas.

Ciertamente, la colonialidad no cesó con la eliminación de las administraciones coloniales en el siglo decimonónico. Así lo enfatizan los intelectuales Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel: “De ahí que una implicación fundamental de la noción de ‘colonialidad del poder’ es que el mundo no ha sido completamente descolonizado. La primera descolonización

(iniciada en el siglo XIX por las colonias españolas) fue incompleta, ya que se limitó a la independencia jurídico-política de las periferias” (Prólogo 17). De hecho, en las independencias de los países latinoamericanos no se superaron las relaciones de dominación colonial, las cuales afectan hasta el presente siglo a los pueblos indígenas y a los afroecuatorianos. Por eso, es importante otra descolonización, que complete lo que se inició en el siglo XIX: “la segunda descolonización –a la cual nosotros aludimos con la categoría decolonialidad– tendrá que dirigirse a [...] las múltiples relaciones raciales, étnicas, sexuales, epistémicas, económicas y de género que la primera descolonización dejó intactas” (Castro-Gómez y Grosfoguel Prólogo 17).

Agregando a lo anterior, Walter Mignolo sostiene en “Estéticas decoloniales”, que la colonialidad es una matriz hegemónica que organiza y maneja las poblaciones y los recursos naturales (8). También, el crítico expresa que la descolonización da cuenta de los procesos de resistencia a ese patrón subyugador por parte de los habitantes originarios, quienes procuran desvincularse de esa estructura opresora, y trabajan para no ser controlados por ella (Estéticas 9). Sin duda, los directores indigenistas se suman a este proceso descolonizador, ya que por medio de sus obras cinematográficas buscan apartarse de los dictámenes de las jerarquías de dominación de la cultura europea y estadounidense. El resultado es un cine descolonizado, porque dignifica la cosmovisión tradicional del pueblo kichwa, que el cine hegemónico ha ignorado.

En síntesis, nuestra investigación diálogo con los críticos descoloniales, como Mignolo, Grosfoguel, Castro-Gómez y Maldonado-Torres, entre otros, para demostrar que sus teorías son aplicables en el cine indigenista ecuatoriano. Al mismo tiempo, nuestra lectura crítica y pionera nos permite contribuir a la comprensión de la cinematografía en cuestión, porque demostramos

que, por medio de las relaciones de los personajes principales, avizoramos varios aportes epistémicos de los pueblos kichwas, los cuales procuran delinear una nación plurinacional e intercultural con diferentes lógicas “civilizatorias” en el país andino.

Crítica sobre el cine indigenista ecuatoriano de ficción del siglo XXI

El cine indigenista ecuatoriano de ficción del siglo XXI carece de crítica especializada, ya que no hay publicaciones dedicadas, por ejemplo, a los largometrajes que utilizamos en nuestra investigación. Por esta razón, nuestra disertación se constituye en un trabajo pionero, debido a que dilucidamos la existencia de un nuevo cine indigenista en el país andino. Incluso si revisamos las exiguas publicaciones dedicadas al cine filmado en Ecuador, advertimos que soslayan las películas de nuestro estudio, tal como ocurre en *Proceso de construcción de un cine diferente: cine indígena en el Ecuador* (2014) de Norma Gómez. Sin embargo, el trabajo aludido nos sirve como punto de partida para esclarecer varios pormenores del cine indigenista ecuatoriano.

En primera instancia, debemos aclarar que el trabajo de Gómez gira en torno al cine realizado por directores indígenas. Empero, también realiza un lacónico e incompleto análisis del cine indigenista ecuatoriano, y argumenta que estas películas representan al nativo bajo una nube de estereotipos que datan de la época colonial:

El cine indigenista muestra a los pueblos originarios desde una mirada dominante, lo representa como el otro, el diferente y en muchos de los casos se lo presenta como un objeto de estudio, y al ser objetos, se pierde la posibilidad de generar verdades, de promover conocimientos, de narrar la historia y fundamentar la simbología que desde la filosofía de vida los identifica. (30)

En realidad, la afirmación de Gómez es de esperarse, debido a que indaga obras filmicas que retratan la heterogeneidad.⁷

Por ello es crucial tener en cuenta lo que significa el concepto aludido. Antonio Cornejo Polar manifestó (a finales de la década de los 70) que el creador indigenista al no ser indígena le resulta difícil representar la interioridad del universo nativo y, si lo hace, distorsiona la experiencia del habitante originario en sus narrativas:

El escritor indigenista puede conocer profundamente el mundo indígena y puede sentir por él y sus valores una gran devoción, más tal no significa que a través de su ejercicio literario (claramente dependiente de un sistema no indígena) lo exprese “desde dentro”, interiormente. En este preciso sentido es que el mundo indígena es otro: otro, distinto, ajeno [...] para quien no es indio. Y el escritor indigenista no es indio ni produce su literatura dentro del sistema socio-cultural indígena. El concepto de heterogeneidad da razón de estos hechos y no de otros. (120)

Como se advierte, la idea de la heterogeneidad fue utilizada para el análisis de la narrativa indigenista; sin embargo, la misma dinámica acaece en la retórica visual, debido a que el director que no es indígena también ha intentado representar por medio de imágenes el mundo de los nativos. No obstante, el indígena (como en la literatura) ha sido representado desde una óptica colonial en casi todas las películas indigenistas, como bien lo asevera Gómez. De ahí que la crítica, al obviar el concepto de Cornejo Polar, únicamente se conforma en dilucidar las

⁷ Un dato que debemos señalar es que tanto Gómez como Christian León, no mencionan si su crítica gira en torno al documental o al cine de ficción indigenista. Para ellos los dos géneros parecen no tener importancia en su investigación, pero, de acuerdo con las obras que emplean, notamos que en su investigación se enfoca en el documental indigenista, al cual ambos catalogan como “cine indigenista.”

características de ciertas películas indigenistas que deforman la experiencia de los pueblos nativos, sin ofrecer una lectura crítica congruente acerca de los textos visuales.

El crítico peruano formulaba que los indigenistas debían dejar de abordar temas relacionados al mundo indígena porque no lo representaban desde su interioridad. Notamos que en esa época, Jorge Sanjinés, director no indígena, contradijo tal argumento porque filmó varias películas indigenistas que intentaban acercarnos al universo de los nativos, tal como sucede en las siguientes películas: *El coraje del pueblo* (1971), *Jatum auka* (El enemigo principal, 1973) y *Llocsi caimanta* (¡Fuera de aquí!, 1977). Incluso, una década antes estrenó dos metrajes: *Ukamau* (¡Así es! 1966) y *Yawar Mallku* (Sangre de Cóndor, 1969). Núria Vilanova manifiesta que los filmes del cineasta boliviano “llevaron a la pantalla grande la cosmovisión, la resistencia y la lucha de quechuas y aymaras del altiplano andino desde una nueva narrativa estética y política” (91). Por eso inferimos que la cinematografía indigenista de Sanjinés fue ignorada por el crítico peruano Cornejo Polar por ser incómoda a su argumento, ya que el cineasta filmó sus películas con la participación de las poblaciones indígenas, y es así como pretendía acercarnos a la civilización de los nativos. Sin duda, la cinematografía de Sanjinés sugiere una fuerte crítica a la postura cerrada de Cornejo Polar. Por un lado, el cineasta supera el dilema de la heterogeneidad del mundo indígena, al mostrarnos imágenes que dignifican las culturas tradicionales de los nativos y, por otro, utiliza la tecnología cinematográfica para denunciar los atropellos que enfrentaban los nativos.

Otro aspecto que debemos destacar de la heterogeneidad es la perpetua pugna entre los valores de la modernidad occidental, o de las lógicas del “sistema-mundo Europeo/Euro-norteamericano moderno/colonial capitalista/patriarcal” (Grosfoguel La descolonización de la economía 17), frente al universo indígena en la narrativa indigenista. Así lo plantea Cornejo

Polar: “no aparecen yuxtapuestos, sino en contienda” (17). Ahora bien, en las películas de nuestra investigación notamos que los directores ecuatorianos no continúan con los paradigmas eurocéntricos; esto es, no reproducen las lógicas de dominación, sino que se apartan de ellas. De ahí que emerge un giro descolonial en las películas indigenistas, porque emergen fuertes críticas del sur global a los problemas del norte global o del “sistema-mundo Europeo/Euro-norteamericano moderno/colonial capitalista/patriarcal” (Grosfoguel La descolonización de la economía 17). Debido a esta dinámica, avistamos una heterogeneidad fílmica más exitosa que la esperada por Cornejo Polar, en donde los aportes epistémicos indígenas se despliegan para delinear una convivencia que procura ser armónica con la cultura occidental y con todos los habitantes, en aras de un Sumak Kawsay o vida en plenitud.

Agregando a lo anterior, debemos destacar que el indigenismo aparentemente se ha presentado como un discurso reivindicativo de los pueblos indígenas de Abya Yala, pero en realidad, ha sido un proyecto para asimilar a los nativos a los designios del estado “uninacional” y “unicultural,” así como lo expresa el indígena Armando Muyolema:

el indigenismo es un proyecto de los no indígenas [...] en sus vertientes artísticas y disciplinarias, es una respuesta práctica a la “cuestión indígena”: busca producir argumentos, imágenes y representaciones con una supuesta validez epistemológica para justificar compulsivas políticas de intervención y asimilación cultural de los pueblos llamados indígena. (37)

Incluso, en el discurso indigenista ecuatoriano, así como lo expresa Marc Becker en “The Limits of ‘Indigenismo’ in Ecuador”, no se valoró las culturas originarias, ni mucho menos se encaminaba a fortalecer la interculturalidad:

The underlying liberal ideologies that informed indigenista activities in Ecuador were representative of broader elite attitudes toward indigenous peoples. Instead of recognizing the value of indigenous cultures and strength in diversity, elites regarded indigenous peoples as disrupting national unity and halting the country's economic development. (59)

Es así como podemos advertir dos grupos de filmes de corte indigenista de ficción: el cine que asimila e incorpora al indígena a la comunidad nacional, en el cual se retratan imágenes del mundo indígena desde una visión colonizadora, que justifica su civilización; y las recientes producciones cinematográficas indigenistas que afirman el mundo nativo, que analizamos en el presente estudio.

Es primordial destacar, por lo menos, algunas cintas que representan al universo indígena desde una perspectiva colonial. Tal es el caso de *La punta de la lanza* (2005) de Jim Hanon, en dicho largometraje hay misioneros estadounidenses que viajan a la selva ecuatoriana para evangelizar a los nativos de la Amazonia. Por lo visto, en la cinta se dignifica el heroísmo de los evangelizadores norteamericanos, que dan su vida por propagar el evangelio en zonas de “salvajes”, y se sugiere que los habitantes amazónicos necesitan ser convertidos al cristianismo para salvar sus almas e ir al cielo. En *Sueños de amor* (2009) de Rogelio Gordón, advertimos que el indígena de Otavalo está evangelizado, despojado de su cosmovisión y sus tradiciones degradadas. Las historias de las películas aludidas agravan a los pueblos nativos porque establecen un jerarquía espiritual porque sugieren que la cosmogonía nativa debe ser reemplazada por la religión cristiana. Lo dicho hasta aquí, en primera instancia, demuestra la existencia de un cine indigenista de ficción que retrata a los nativos desde una óptica colonial; visión, efectivamente, que difiere con el nuevo cine indigenista de nuestra investigación.

Lo cierto es que en nuestra disertación demostramos cómo los cineastas ecuatorianos crean estéticas que transforman el nuevo cine indigenista del país andino, con la finalidad de construir imágenes descoloniales; es decir, afirman y dignifican las culturas originarias en el texto visual por medio relaciones interculturales. Al mismo tiempo, inferimos que los directores no procuran continuar en sus propuestas filmicas con los paradigmas eurocéntricos, como la marginación, la destrucción de la cultura hegemónica o de otras culturas, sino que las imágenes comunican los vínculos y negociaciones de sus personajes nativos con la civilización occidental. Incluso la medicina tradicional en las cuatro propuestas cinematográficas se utiliza metafóricamente para sanar a la modernidad occidental. De ahí que, en las imágenes subyace la búsqueda del Sumak Kawsay o vida en plenitud, es decir, el proyecto de vida que procura unificar la existencia humana juntamente con la *Allpa Mama* (Madre Tierra).⁸

Mas aún, en las propuestas cinematográficas estudiadas en esta disertación, notamos que se descolonizan diferentes áreas de las lógicas de la modernidad, como el conocimiento, el deseo, el amor, la universalidad, el estado nación, el ser, la cultura, el poder, la música, la medicina y las relaciones étnicas. Por todo esto, la descolonización revela las diferentes facetas de la civilización de los pueblos originarios, supuestamente “atrasada” y despreciada, pero que delinea la posibilidad de unificar a todos los seres humanos para delinear un nueva convivencia en Ecuador.

Igualmente, en las películas indigenistas que analizamos se retratan principios que se manifiestan en las comunidades originarias, como el *tinkuntin*, que se relaciona con la

⁸ La naturaleza es parte de la subjetividad misma de las culturas originarias, de ahí que el paradigma de vida milenario se presenta como una experiencia y una visión totalmente distintas a la realidad de la cultura occidental que cosifica a la *Allpa Mama*.

complementariedad entre el hombre (*cary*) y la mujer (*warmi*), cuya unión sirve para mantener el Sumak Kawsay: “La complementariedad es tratarse en igualdad de condiciones [...] También es romper la imposición, el egoísmo y la individualidad. Es el aporte de lo que le falta al otro. Es apoyarse mutuamente para resolver, desarrollar e impulsar sueños conjuntos” (Chancosa 224).

Asimismo, Ariruma Kowii añade que la dualidad forma parte de la complementariedad:

es importante notar la presencia de la pareja, mujer, hombre, sea en las personas, en las montañas, en los objetos, la presencia de la dualidad está vigente en todo momento [...] La presencia de la dualidad en los mitos de los pueblos ancestrales, emite el mensaje de estar, avanzar juntos, estar presente, establece la diferencia, pero al mismo tiempo el respeto, el amor y la igualdad con lo cual refrenda la importancia del concepto de complementariedad, igualdad y equidad. (*El Sumak Kawsay* 162)

Por un lado, el lente capta el principio de la dualidad de los kichwas en las narrativas visuales que indagamos, pero, este mito fundamental del pueblo originario se transforma, en el sentido que las parejas no únicamente son entre indígenas, sino que también son “heteroétnicas”. Por otro lado, las relaciones de los protagonistas nos sirven para ordenar los capítulos de la disertación; esto es, tomamos en consideración los espacios en donde toman lugar sus respectivas historias.

Por tal motivo, nuestros capítulos muestran una secuencia espacial y de relaciones de pareja. Iniciamos nuestro periplo crítico en el norte global, en España (espacio supuestamente hegemónico en la dinámica de la colonialidad), y nos trasladamos hacia el sur global, a los espacios y saberes descolonizados (como Saraguro). Al mismo tiempo, nos enfocamos en la importancia de las relaciones de pareja, de modo que podemos trazar la siguiente secuencia: comenzamos nuestra investigación con la relación de Elena Balmes (mujer española) y Juan

Carlos Guamán (indígena kichwa) en España. Luego, indagamos la unión de una mujer ecuatoriana blanca (Elena) y un kichwa (Galo) en Quito. Después, abordamos la relación entre Luz (mujer mestiza) e Ismael (nativo) que se movilizan entre los cantones de Cuenca o Paute de la Provincia del Azuay. La última relación es entre los nativos Toa y Manco con el mundo moderno, historia que toma lugar en el pueblo kichwa Saraguro. Hay que destacar que, mediante las relaciones de las parejas, se exponen diferentes descolonizaciones, tanto en el espacio de la metrópoli europea como en un pueblo nativo.

Orden de capítulos

En el Capítulo 1, empleamos el largometraje *Ayawaska* (2009), del director Galo Urbina, para enfocarnos, en la relación de Elena (catalana) y de Guamán (inmigrante kichwa) en Barcelona, España. Demostramos que, por medio de la unión de estos dos personajes, se descolonizan varias áreas de la vida de los protagonistas. De hecho, la relación de ambos es descolonial, por superar una imposición colonial, que separaba a los sujetos por supuestas diferencias de su “raza”; nótese que tal separación se ha perpetuado hasta nuestros días. Por tal razón, es crucial la unión de la pareja en la película porque la historia de ambos se utiliza para la descolonización de otros aspectos, tal como el universalismo para la delineación del “pluriversalismo”, en donde otras estructuras de conocimiento son incluidas. Asimismo, analizamos la descolonización del concepto de estado nación, por la confluencia de otras experiencias culturales en el texto visual. También, en la película la medicina tradicional se convierte en remedio para el sujeto español y para los males de la modernidad occidental.

En el Capítulo 2, nos enfocamos en *El facilitador* (2013) de Víctor Arregui. En esta cinta se resalta la unión de dos personajes que representan dos culturas en Ecuador, las cuales están representadas por Elena (blanca ecuatoriana) y Galo (kichwa). La relación de ambos delinea una

nueva nación plurinacional, pero para ello, es fundamental el amor descolonial. También, vemos la descolonización del ser de los kichwas que, por medio de un *Pachakutik*, logran descolonizarse para exigir la reconfiguración del estado, para que vele por los intereses de todos los habitantes ecuatorianos. Asimismo, en la retórica visual se descoloniza la medicina, tal como hemos observado en el capítulo anterior, ya que se muestran imágenes de la medicina tradicional que, por un lado, sana a Elena (mujer que representa a la elite quiteña) y que, por otro, cura metafóricamente al mundo occidental.

En el Capítulo 3, empleamos el largometraje *Vengo volviendo* (2015), de los directores Gabriel Páez e Isabel Rodas. A través de la relación de Luz (mujer mestiza) e Ismael (nativo), se articula la descolonización de los deseos de este último, quien es el personaje principal de la historia. Para ello se “indigeniza” el cine de carretera y el periplo del héroe, con la finalidad de que Ismael tome conciencia de la riqueza epistémica, cultural y geográfica de la Provincia del Azuay. Como resultado, el personaje desiste emigrar a los Estados Unidos y resuelve –junto con Luz y su abuela– establecer una relación con el mundo occidental por medio de la venta de medicina tradicional. Su decisión implica, además, proveer remedios para sanar metafóricamente a la civilización occidental. Igualmente, en los periplos de los dos personajes, por un lado, la música es crucial porque celebra la interculturalidad y, por otro, se desprenden historias que descolonizan otras esferas, como las del poder y de la religión.

En el Capítulo 4, indagamos la película *Saraguro: historia con sangre Inka* (2010) del director lojano José Paúl Moreira. En esta obra cinematográfica, a diferencia de las otras películas antedichas, la relación es entre los nativos, Toa y Manco, de nacionalidad kichwa, pero quienes establecen vínculos con el mundo moderno. Por medio de esta relación se articula la descolonización cultural, acuñada por Enrique Dussel, que estriba en la exaltación de las culturas

propias. Por lo tanto, en la película se dignifica y se retrata la importancia de las manifestaciones culturales de los saraguro, tal como las celebraciones de la siembra o *Raymis*. Así también, el personaje principal toma conciencia de su civilización originaria y, por ello, descoloniza su deseo de emigrar a Italia. Como en las otras películas, la medicina tradicional es clave, porque sana a personajes que representan las coordenadas occidentales, pero sobre todo el pueblo establece negociaciones con la modernidad.

En suma, en esta disertación demostramos la existencia de un nuevo cine indigenista ecuatoriano realizado en los albores del siglo XXI. En cada película las relaciones de las parejas son cruciales porque manifiestan que son posibles las relaciones interculturales y hetero-étnicas; por ello, en los largometrajes se pretende mostrar imágenes de la convivencia armónica entre individuos que representan experiencias culturales diferentes. Relaciones que se circunscriben a la filosofía de vida conocida en los Andes como el Sumak Kawsay, pero para alcanzar la vida en plenitud, es crucial la descolonización de las jerarquías de dominación en los diferentes ámbitos de la vida del sujeto andino, como del ser, del saber, del poder, del amor, de la religión. Es así como en las películas se afirma la cultura kichwa, tanto sus epistemes, cosmogonía y cosmovisión. Mas aún, observamos que los personajes establecen negociaciones con la modernidad, pero ellos son los que deciden lo que incorporan del mundo occidental para el bienestar de todos los miembros de su pueblo.

CAPÍTULO 1: ELENA BALMES Y JUAN CARLOS GUAMÁN. DESCOLONIZACIONES EN EL NORTE GLOBAL

Introducción

En la filmografía ecuatoriana figuran tres largometrajes del director quiteño Galo Urbina, en los cuales el cineasta construye una poética de la inmigración para presentar imágenes que reflejan la vida de los inmigrantes ecuatorianos afincados en España. Más aún, el director utiliza diferentes géneros cinematográficos como la comedia o el drama para acercarnos a la experiencia de los sujetos suramericanos en el país ibérico. Cabe notar que su tercer metraje, *Ayawaska* (2008), incluye una estética del cine indigenista porque a través de la construcción de distintas imágenes de una historia de amor, entre la catalana Elena Balmes (Luna Roca) y el indígena ecuatoriano Juan Carlos Guamán (Amaruk Caizapanta), Urbina articula diferentes sucesos descoloniales en España.

En primera instancia, abordamos de cómo el cineasta Galo Urbina realizó su película, con la finalidad de señalar que la cinta fue realizada como una *minka* (apoyo colectivo), de modo que advertimos el aporte cultural de los kichwas en la producción cinematográfica. Después, procederemos a demostrar cómo el director, desde una mirada descolonizada, cuestiona el supuesto desarrollo y modernidad del espacio español al retratar espacios públicos, en contraste con espacios domésticos pequeños y de poco valor; creando una sensación de claustrofobia y en donde los personajes habitan como rehenes del lugar. Con la yuxtaposición de los espacios aludidos, la cámara intenta mostrar cómo en realidad vive la gente en un país que se autodenomina de “primer mundo”. Nótese que Urbina proyecta esta visión binaria, de opulencia y pobreza, en *Paella con ají* (2006), para retratar la vida de los ecuatorianos en Madrid. El

director ecuatoriano corrobora la dicotomía en cuestión, en una entrevista concedida a Araceli Masterson-Algar: “Madrid cambió. Muchas partes se ornamentaron, se elevaron puentes, carreteras...la ciudad se volvió más ornamental, entonces se volvió más ‘bonita’. Pero yo tengo que representar Madrid tal como la veo yo, como migrante, y como la ven los migrantes, y eso es lo que busco” (67). De donde se colige que el director está consciente que este espacio hegemónico se lo “ornamenta” para evocar modernidad y progreso, pero ese rostro no le interesa, sino el de las clases trabajadoras y de los migrantes, tal como lo retrata en *Ayawaska*. En este contexto, proponemos además que Urbina intenta exhibir una metrópoli que automatiza a la gente, tal como ocurre en la experiencia de la española Elena, pero, quien se desengancha de la vida moderna y encuentra alivio en la selva ecuatoriana. Por ello, el lente exhibe el espacio andino como descolonizado del discurso peyorativo decimonónico, que lo identificaba como un espacio en el cual habitaba únicamente la barbarie. En el largometraje la cámara proyecta imágenes que contradicen y cancelan tal perspectiva eurocéntrica.

En lo tocante a la representación de los protagonistas, como lo indicamos arriba, el director destaca la relación entre una mujer blanca y un indígena: unión que se aleja de las que se fundaron en la época colonial, por lo que la relación va en contra de las lógicas de las relaciones occidentales, por eso, es descolonial. Mas aún, vemos que Elena, frente a los dilemas sentimentales que experimenta con su pareja, busca respuestas en la psicología, en el esoterismo y en la medicina tradicional; en este contexto la mujer desvela la existencia de otros sistemas de conocimiento que delinean, desde nuestra perspectiva, un paradigma “pluriversal”. Éste cuestiona y se desengancha del universalismo provincial europeo, que se caracteriza por la imposición del conocimiento del hombre occidental en la experiencia de todos los seres humanos. Para terminar, enfatizamos que la película, al ser rodada por un director ecuatoriano en

España, retrata la otra cara de la multiculturalidad, es decir, a los inmigrantes despojados de estereotipos. Al representar otras culturas y por hablar otros idiomas, estos personajes descolonizan los valores tradicionales del Estado-nación o Estado de hegemonía, que se caracteriza por representar a una población, a una identidad, a una cultura y a un idioma. De modo, que el lente destaca una visión positiva y sanadora de la inmigración como modelo de la interculturalidad necesaria en España hoy día. Antes de proseguir con el análisis de la película, resumimos el argumento de la cinta.

Sinopsis

El largometraje *Ayawaska* gira en torno a la historia de amor entre la catalana Elena Balmes (Luna Roca) y el indígena Juan Carlos Guamán (Amaruk Caizapanta). Al inicio de la relación los protagonistas se llevan muy bien. Empero, la omisión a su novia de parte del inmigrante que éste arrienda “pisos” porque es agente de una inmobiliaria, será el detonante de diversos eventos, como llamadas telefónicas que causan malestar y celos a Elena. Por tal motivo, los enamorados comienzan a tener fricciones en su relación. Los novios para subsanar su situación sentimental recurren a un psicólogo-psiquiatra, a una tarotista y, asimismo, emprenden un periplo al sur global, con la finalidad de ingerir una bebida tradicional de los nativos de la amazonia. Sin duda, la vida de Elena cambia en el momento que arriba al espacio andino y, más aun, cuando bebe la *ayawaska*. Sin embargo, Elena fallece en un atentado terrorista en un tren que toma en la estación de Parla, en Madrid.⁹ Al final de la historia, el narrador omnisciente manifiesta que Guamán, frente a la muerte de su novia, se da cuenta que por no haber sido

⁹ Las imágenes del ataque terrorista atañen al perpetrado en la capital española el 11 de marzo de 2004. En dicho siniestro fallecieron 193 personas, entre las víctimas había seis de nacionalidad ecuatoriana, y alrededor de dos mil resultaron heridas (Ortiz García 51).

sincero con ella—por haber ocultado que arrendaba “pisos” y que por los cuales recibía llamadas—propicia un sinnúmero de confusiones en Elena. Por ello, el nativo considera que es primordial el diálogo sincero entre sujetos que representan dos culturas distintas: “Como dice Guamán [...] si la única solución a esta relación de pareja, a esta relación de amor entre dos culturas, es la comunicación, hablar desde el inicio con la verdad, ya que dos culturas tienen siempre diferentes actitudes” (*Ayawaska* 01:11:41). Como podemos darnos cuenta, la comunicación sincera, es clave en el proyecto descolonial, para de esa manera evitar tragedias.

La ideación y filmación descolonial de *Ayawaska*

En la conversación que tuve con Galo Urbina el 10 de julio de 2017, el cineasta ecuatoriano comentó varios aspectos de su vida. En primera instancia, comentó que emigró a la ciudad de Nueva York en el 2001, en la metrópoli tuvo “un proyecto cinematográfico [...] sobre migración” (Entrevista a Urbina 1), pero no le convenció el lugar.¹⁰ Luego, en el 2003 se muda a España, por una invitación que le extendió el Consulado de Ecuador en Madrid, para exhibir sus obras de arte. En la capital del país ibérico, el cineasta presencié las vivencias de los inmigrantes ecuatorianos que, a su juicio, se prestaban “para realizar documentales, escribir libros, etc. Cada familia, cada individuo era un drama, ¡miles de dramas!” (Entrevista a Urbina 1). Precisamente, la experiencia de los inmigrantes le motivó al cineasta a rodar su cortometraje *Latiñoles* (2004). Esta película es una comedia romántica que muestra imágenes de los ecuatorianos en el país

¹⁰ El director Galo Urbina realizó sus estudios universitarios en Arte en la Universidad Central del Ecuador. Es un artista plástico, actor, director de cine y de televisión (Entrevista a Urbina 1). Ha realizado exposiciones de pintura en Ecuador, México, Alemania, Austria, España, Finlandia y en los Estados Unidos. Vivió por un lapso de 20 años entre los Estados Unidos y Europa, con varios años en Grieskirchen, Barcelona y Madrid, y estancias cortas de meses en varias ciudades europeas como Hamburgo y Helsinki (Entrevista a Urbina 1).

europeo, pero, como lo indica el director, buscó “el contrario al dolor” (Entrevista a Urbina 1). No conforme con esta cinta, Galo Urbina extendió el tema de la inmigración ecuatoriana en dos largometrajes, *Paella con Aji* (2006) y *Ayawaska* (2009). La trilogía cinematográfica del ecuatoriano se constituye como la única rodada en España por un director del país suramericano, que “está llena de muchos colores, hay tragedia, drama, dolor, pero también alegría, satisfacciones” (Entrevista a Urbina 1).¹¹

Con respecto a la película *Ayawaska*, el director concibió la idea de la historia en uno de sus viajes, “entre Madrid y Viena, cuando realizaba una visita a un familiar” (Entrevista a Urbina 1). Al mismo tiempo, el cineasta expresó sobre esta misma inquietud, en la entrevista con Isadora Romero, que el interés por realizar la película aludida surgió en el 2006 cuando rodaba *Paella con aji*. Al director le tomó dos años escribir el guion y lo hizo en sus estancias en Quito, Barcelona y Madrid. Además de esto, para la creación del personaje femenino de Elena Balmes, Galo Urbina revela que se inspiró en la novela *Sepultada entre locos* (2003), del escritor ecuatoriano Jorge Pasquel Villamar. En la redacción de la historia de *Ayawaska*, no tuvo en mente un público en particular, sino que, como afirma el cineasta, la película fue diseñada para “todo público: en realidad no me enfoqué en un público emigrante, ecuatoriano o latino” (Entrevista a Urbina 1).

Por otro lado, Urbina subraya que el respaldo económico a los directores de cine por el Estado ecuatoriano es mínimo: “aparte de ser exiguo, son displicentes con los creadores, con los

¹¹ El director Sebastián Cordero es el segundo cineasta ecuatoriano en dirigir en España. Ha rodado únicamente la película *Rabia* en el 2009, el argumento de la película gravita en torno a una pareja de latinoamericanos en el país europeo. La única referencia a la cultura ecuatoriana es la canción “Sombras” de Julio Jaramillo.

artistas” (Entrevista a Urbina 2). Es más, el director no recibió el auspicio del extinto Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador (CNCine) para realizar sus películas: en el informe “Proyectos beneficiados por el Fondo de Fomento del Consejo Nacional de Cine entre 2007 y 2015” (2016), notamos que sus obras cinematográficas no figuran dentro de los proyectos que recibieron el respaldo económico. El cineasta debió subvencionar sus largometrajes con sus creaciones artísticas: “Generalmente mis producciones están financiadas por mis obras de arte. Realizo exposiciones, subastas, canjes de mi obra con alimentación y estadía” (Entrevista a Urbina 2). El reparto de actores, actrices y el personal de producción en *Ayawaska* consistió, como lo hace notar el director, de “un aproximado de 50 personas entre ecuatorianos y españoles” (Entrevista a Urbina 2). Cabe observar que el director, por falta de recursos, no remuneró al elenco del filme. No obstante, el trabajo de los personajes principales se compensó con la publicidad que recibieron de la película: “Amaruk y Luna tienen la oportunidad de darse a conocer en festivales y muestras de cine a más (sic) de colaborar como promotores culturales de la película *Ayawaska* y de su propia imagen en sus ciudades de residencia, generándose así un sueldo a largo plazo” (Romero 4).

El tiempo que le tomó al cineasta realizar el largometraje fue de un año. El filme se estrenó, de acuerdo con el director, en Supercines de Ecuador en el 2009 y en la Casa de América en Madrid en el 2010. La recepción de la película, tanto en España como en Ecuador, como lo afirma el cineasta, “[f]ue una gran novedad, tuve varias invitaciones a festivales de cine” (Entrevista a Urbina 2). Justamente, *Ayawaska* participó en el Festival del Bosque en Helsinki, Finlandia. Además, la película ganó el premio del público del Festival de Cine Kunturñawi en el 2009. La estrategia que utilizó el cineasta para promocionar el filme consistió en resaltar la relación de una pareja que representa dos culturas: “Una película que fusiona a dos

culturas a través de los dos personajes, un encuentro de dos mundos” (Entrevista a Urbina 2). Nótese que al celebrarse una década de haber sido estrenado *Ayawaska*, su director expresa que es una obra inacabada, pero se siente “motivado para seguir en este mi camino del arte” (Entrevista a Urbina 2). En la actualidad Galo Urbina tiene planeado exhibir otra película indigenista: *Kinti, la princesa Colibrí*.

La construcción del espacio español: Entre el espacio público y el espacio doméstico

Los centros hegemónicos se han caracterizado por construir imaginarios de su poder basándose en sus lógicas etnocéntricas, estableciendo jerarquías y desigualdades entre europeos y no europeos, en la esfera “del poder, económica, social, cultural, intersubjetiva, política” (Quijano Colonialidad del poder, cultura 140). La construcción de sus espacios como locus modernos y civilizados, han interpelado en los deseos de los sujetos del sur global, es decir, han colonizado las aspiraciones de los sujetos de las periferias, quienes anhelan vivir en las geografías del primer mundo con la finalidad de salir del subdesarrollo. Precisamente, tal raciocinio procura ser descolonizado en *Ayawaska*, debido a que el director presenta imágenes de espacios públicos y domésticos de Barcelona. De hecho, advertimos que los lugares públicos evocan majestuosidad, prosperidad, modernidad y poder, mientras los lugares privados contradicen tal imagen, ya que son lugares reducidos y sencillos. Hay más imágenes de los espacios públicos, y el encuadre subjetivo nos coloca como espectadores de varios lugares emblemáticos. Observamos, por ejemplo, la avenida de la Reina María Cristina, las Torres Venecianas y la fuente de la Plaza de España. Aún más, para presentar estos sitios, que forman parte del patrimonio cultural catalán, el director emplea un plano holandés para crear una sensación (superficial) de admiración y dinamismo. Inferimos que la yuxtaposición de los

espacios públicos y privados en el largometraje no es fortuita, ya que se articulan para poner en evidencia la contradicción en la que viven los habitantes de la ciudad europea.

El filósofo francés Michel Foucault desarrolló la idea del panóptico, tomando en consideración el diseño de la cárcel del británico Jeremy Bentham, y enfatiza que el esquema penitenciario es polivalente y aplicable en la sociedad actual, que busca producir sujetos disciplinados: “Panopticism is the general principle of a new ‘political anatomy’ whose object and end are not the relations of sovereignty but the relations of discipline” (208). Este pormenor se puede destacar con las dos Torres Venecianas, dado que son retratadas varias veces, pero en la última escena se las proyecta en un plano contrapicado; de este modo a las estructuras se les atribuye grandeza, poder y control. Ciertamente, las dos últimas acepciones remiten a la de un panóptico, dado que las torres ocupan el centro del encuadre, y desde este sitio se propone un régimen que ejerce control sobre la siquis de los habitantes de la ciudad. Evidentemente, cuando Guamán va a tomar el metro, al indígena se lo presenta como un ciudadano disciplinado porque sigue los códigos de este lugar. Lógicamente, esta conducta está interpelada por las estructuras mencionadas, que además simbolizan el poder hegemónico del Estado. Ahora bien, el lugar emblemático del patrimonio cultural catalán se contrasta con los espacios domésticos, como los “pisos” o las salas de estar, con la finalidad de mostrar la realidad en la que viven los españoles de clase trabajadora y en particular los migrantes ecuatorianos.

El crítico Louis Giannetti expresa que en el cine se establece una jerarquía espacial al asignar mayor espacio al personaje dominante, mientras lo menos dominante o secundario ocupa menos lugar:

In film, dominant characters are almost always given more space to occupy than others
[...] Authoritarian figures like kings generally occupy a larger amount of space than

peasants; but if a film is primarily about peasants, they will dominate spatially. In short, dominance is defined contextually in film—not necessarily the way it's perceived in real life. (71)

En la película el director emplea, por un lado, planos generales para mostrar las Torres Venecianas, encuadre que le otorga protagonismo e importancia a la estructura emblemática que simboliza, como hemos aludido, a una sociedad disciplinaria. Por otro, notamos el uso de planos enteros para retratar la reunión de Guamán con dos de sus amigos ecuatorianos: Walter (Diego Mignone) y René (David Andrade). En el *mise-en-scène* (en la puesta en escena) observamos una sala pequeña y dos objetos: un taburete que usa el nativo y un sofá que ocupan sus coterráneos. Los pocos muebles son suficientes para dimensionar el sitio doméstico, el cual se caracteriza por ser pequeño y por esta razón los personajes no tienen suficiente espacio para movilizarse. Por consiguiente, el encuadre atribuye un valor insignificante a los inmigrantes debido a que están en un lugar reducido y porque se los retrata casi juntos, en contraste con las Torres Venecianas que se las proyecta en una superficie amplia, planos que el director utiliza para otorgar más importancia a las estructuras que a las personas.

Evidentemente, la concatenación de imágenes, tanto de la edificación emblemática como de la sala de estar, sugieren que los migrantes (y los habitantes de esta ciudad) viven en una suerte panóptica, esto es, un régimen carcelario, ya que, por un lado, las torres insinúan la vigilancia constante a los pobladores. Por otro, los supuestos apartamentos, en donde viven los ecuatorianos, se los retrata reducidos, como si fueran celdas, de ahí que la secuencia traza una estructura carcelaria.

Debemos tener en cuenta que las Torres Venecianas fueron construidas—juntamente con la Plaza de España, La Fuente Mágica, Las Cuatro Columnas, entre otras obras—para la

Exposición Internacional de Barcelona de 1929. El historiador Juan Antonio Simón expresa que la construcción del complejo arquitectónico para el magno evento sirvió para la modernización de la ciudad europea y para presentar a España como un país moderno ante la comunidad internacional:

se convirtió en el motor de modernización de la ciudad y, al mismo tiempo, en una herramienta de propaganda con la que se buscó la difusión de una nueva imagen de progreso y modernidad [...] se utilizó la celebración de la Exposición Internacional [...] como un elemento ideal con el que conseguir transmitir al exterior la imagen de un país moderno y avanzado. (1)

Notemos, entonces, que el inmueble catalán localizado en un sitio público—en donde se erigen las demás edificaciones representativas de Barcelona—simboliza el poder y la modernidad de la ciudad de europea. El filósofo Henri Lefebvre plantea que el sujeto crea el espacio en el que habita, y en dicho proyecto confluyen diferentes intereses, en particular, el de las estructuras de poder. Más aún, Lefebvre indica que una de las características de los espacios es su carácter visual: “They are made with the visible in mind: the visibility of people and things, of spaces and of whatever is contained by them” (75). Ciertamente, percibimos que la cámara muestra las edificaciones emblemáticas de Barcelona como adornos de la ciudad, que sirven para mostrar este sitio como un lugar próspero y moderno. Así, pues, toda la perceptibilidad de grandeza de la ciudad catalana no es más que una superficie (metafóricamente adornada) que se limita a evocar una utopía de una sociedad próspera, aunque no todos sus habitantes puedan alcanzar ese ideal en sus vidas, pero por lo menos parece que les consuela el ver y caminar por estos sitios A diferencia de los “pisos” que, por sus dimensiones, los pocos objetos materiales y la

intrascendencia que se otorga a los moradores del lugar, no concuerda con el proyecto de modernidad que empezó en 1929 en la ciudad europea.

En otro ejemplo, Urbina yuxtapone una playa y una sala de estar. En el sitio privado miramos a Elena y Guamán, quienes están viendo la televisión en una sala pequeña. En la escena se utiliza un plano subjetivo que nos coloca junto a los personajes. Desde este punto de vista notamos que las dimensiones del apartamento son reducidas, dado que el lugar se llena con una mesa de televisión pequeña, dos pequeños veladores, una silla y un sofá, éste último ocupado por los dos personajes. Inmediatamente hay un corte y observamos una toma de la Playa de La Barceloneta. Ahora bien, el litoral de la ciudad catalana fue remodelado con motivo de los Juegos Olímpicos de Barcelona de 1992:

a lo largo del paseo marítimo se instalaron esculturas y monumentos [...] Barcelona se transformó urbanísticamente, se abrió al mar [...] Las playas de esta gran metrópolis cuentan con una línea costera de más de 5km. de ininterrumpida playa [...] En pocos años, Barcelona pasó de la nada a ser prácticamente el primer reclamo turístico de Cataluña. (Prats 166)

Precisamente, el director utiliza el travelling retro para proyectar imágenes de sus personajes, de personas en la playa y para indicar que es un lugar próspero por el turismo. En este sitio Elena está charlando con su exnovio Marcos acerca de su relación con Guamán. En la conversación se confirma que, si Elena termina su relación con el ecuatoriano, ella no tendría un lugar para vivir. Por eso su exnovio le ofrece a la catalana su apartamento: “yo estoy a tu entera disposición para lo que haga falta [...] yo te puedo dar unas copias de las llaves del piso” (Urbina 00:21:09). La protagonista rehúsa la propuesta de Marcos, pero debemos destacar que Elena, a pesar de vivir

en una ciudad, como hemos indicado, con una industria de turismo fuerte, vive en una situación económica precaria, como en un país en vías de desarrollo.

Por lo tanto, no todos los habitantes catalanes gozan de la economía del sistema mundo capitalista moderno instalado en la ciudad europea. El antropólogo Llorenç Prats señala que “Barcelona se ha convertido en una ciudad cara para los mismos barceloneses [...] La vivienda, sumando la afluencia turística [...] está fuera del alcance de los habitantes de la ciudad” (166). Incluso, la Secretaría técnica del Acuerdo Ciudadano por una Barcelona Inclusiva en su estudio más reciente, *Estrategia de inclusión y de reducción de las desigualdades sociales de Barcelona 2017-2027*, detalla las siguientes cifras de la pobreza en la urbe:

En el año 2016, un 22,5 % de la población catalana estaba en riesgo de pobreza o exclusión social [...] en los barrios de rentas más bajas, la proporción de familias que manifiestan que tienen dificultades para llegar a fin de mes es del 37,2 %, en contraste con los barrios de rentas más altas, donde la cifra baja hasta el 14,8 %. Otro ejemplo: el 13,3 % de los menores de 16 años de la ciudad viven en hogares donde no pueden mantener la vivienda a una temperatura adecuada durante los meses de invierno, y, en los barrios de rentas más bajas, este porcentaje llega hasta el 25,9 %. (38)

Inferimos que la experiencia de la catalana obedece a la crisis “civilizatoria” de la modernidad occidental en su patria. Santiago Castro-Gómez expresa que la modernidad deja de ser operante a su propósito el momento en que “el Estado nacional pierde la capacidad de organizar la vida social y material de las personas” (Ciencias 94). Por lo tanto, la vida de la española demuestra

que en Cataluña (territorio controlado por España), no todos sus pobladores viven bien, debido a que sufren las consecuencias de las lógicas del capitalismo global como la pobreza.¹²

Por tanto, si observamos las imágenes de los espacios públicos y los privados, Urbina logra desmitificar la modernidad del país ibérico. Si bien los lugares emblemáticos simbolizan el poder, la grandeza y la opulencia de Barcelona, tales imágenes chocan con el interior de los “pisos” y con la pobreza de Elena; es decir, la modernidad occidental no vela por el bienestar de todos los habitantes del “primer mundo”. El crítico Walter Mignolo expresa que “hoy conocemos bien cuáles son las consecuencias de la salvación por medio del desarrollo” (La colonialidad 43). Como se advierte, el sistema mundo moderno capitalista no ha beneficiado a la clase trabajadora: Elena no posee un lugar para habitar, y el inmigrante indígena Guamán únicamente tiene un apartamento muy pequeño. En contraste con las imágenes de las estructuras emblemáticas que se erigen en el espacio público, que proyectan a una ciudad pujante, pero en el interior de las viviendas de la clase trabajadora la realidad es distinta. Viven una vida metafóricamente “carcelaria”.¹³

¹² La ciudad de Barcelona se ha dado a conocer como un lugar próspero, pero las estadísticas nos demuestran que no todos gozan de los réditos del capitalismo, porque “entre los años 2007 y 2016 la tasa de paro se ha doblado, y ha pasado del 5,5% al actual 11,6%. En el año 2016, el número de personas desempleadas en Barcelona era de 82.597 [...] el número de personas sin hogar [...] ha sufrido oscilaciones importantes durante el periodo 2008-2015 [...] ha incrementado en un 38,8% [...] la ciudad de Barcelona, igual que todas las ciudades de la Europa mediterránea, ha visto incrementados los procesos de desigualdad social y la precarización social a partir del 2008” (Secretaría técnica del Acuerdo Ciudadano por una Barcelona Inclusiva 58). El director mexicano Alejandro González Iñárritu profundiza este rostro menesteroso de la capital catalana en su película *Biutiful* (2010).

¹³ Así como la cámara de Sebastián Cordero retrata los lugares en donde habitan los migrantes ecuatorianos en *Rabia*, en esta cinta los espacios son muy reducidos como celdas.

De la metrópoli a la selva: En búsqueda de sanidad en supuesto espacio “bárbaro”

Teniendo en cuenta que la historia sentimental de Elena y Manco toma lugar tanto en España como en Ecuador, observamos escenas que rememoran la dicotomía de civilización y barbarie. No obstante, la ideología decimonónica se subvierte; es decir, el país que simboliza la modernidad occidental se lo retrata cuasi bárbaro: por la violencia y por el vida de la ciudad que cansa e indispone a la española. En cambio, al espacio que se lo asignó con el epíteto de barbarie se lo representa como un locus de paz, seguro, en donde se puede encontrar medicina para contrarrestar los males de la civilización occidental.

Tengamos en cuenta que en el siglo decimonónico, el escritor argentino Domingo Sarmiento planteó que en Argentina y en Latinoamérica confluían dos experiencias: la civilización localizada en la ciudad que simbolizaba el progreso, en contraste con la barbarie o lo salvaje que representaba el atraso y que se situaba en el campo. Notemos, además, la postura etnocéntrica de Sarmiento frente a los habitantes rurales, a quienes les atribuía el epíteto de barbarie. En el periódico *El Progreso* de Chile, Sarmiento aseveraba su sentir sobre esta población: “¿Lograremos exterminar a los indios? Por los salvajes de América siento una invencible repugnancia sin poderlo remediar. Esa canalla no son más que unos indios asquerosos a quienes mandarían a colgar ahora si reapareciesen” (Sarmiento 2).

Algo semejante sucedió en la experiencia del indígena y afroecuatoriano en la naciente República de Ecuador, dado que para la elite criolla los sujetos en mención no formaban parte de la nación, porque los consideraban como un obstáculo al progreso de la república. Más aún, la ideología decimonónica latinoamericana criolla, como lo expresa el crítico kichwa Armando Muyolema, “representó la negación total de las sociedades colonizadas, de sus lenguas, culturas y modos de vivir” (3). De hecho, en el cine ecuatoriano del siglo XX los directores proyectaban

imágenes de los pueblos indígenas como si fueran incivilizados, así como lo expresa Christian León: “los filmes producidos en esta etapa histórica apelan al relato modernizador que buscó transformar al indígena en ciudadano e integrarlo a la economía nacional” (147). Sin duda, la dicotomía establecida por el criollo en el siglo diecinueve, Galo Urbina procura resignificar en su largometraje.¹⁴

En primera instancia, en la cinta se presenta la contradicción de la civilización, dado que en el espacio español la vida moderna afecta a los habitantes, así como experimenta Elena; asimismo, la protagonista fallece en un atentado terrorista en la capital madrileña. Al inicio de la historia, la mujer española se dirige a la estación de Parla de Madrid y un narrador omnisciente proporciona información acerca de su situación: “Elena Balmes, catalana, 35 años, lleva cinco años con su pareja. Se encuentra en el paro [desempleo] debido al fuerte estrés que le causó el excesivo trabajo y el ajetreo de la ciudad” (Urbina 0:02:42).¹⁵ Notemos, entonces, que el

¹⁴ Incluso, en la vida real, en el paro nacional, que se realizó del 2 al 13 de octubre de 2019 en el país andino, los funcionarios públicos, periodistas y académicos no únicamente emitieron diversos epítetos denigrantes contra los indígenas, sino que todavía los consideran como la barbarie de la nación, así como se refirió el exvicepresidente Alberto Dahik acerca de los pueblos indígenas. Igualmente, brotaron frases racistas como “indio encontrado, indio preso”, atribuida a los periodistas Anderson Boscán y Luis Eduardo Vivanco. Como resultado el Frente Popular manifestó su preocupación por el “ambiente de estigmatización y discriminación contra los pueblos y nacionalidades indígenas en el Ecuador” (1). De modo que la movilización de octubre sirvió para mostrar cómo son representados e imaginados los indígenas por parte de la sociedad ecuatoriana, por lo menos los pueblos originarios todavía siguen siendo vistos como en el siglo decimonónico, por ser supuestamente un obstáculo a los proyectos del estado neoliberal.

¹⁵ Conviene subrayar que Elena es de Barcelona, los habitantes de este territorio tienen su propia lengua, el catalán. Gustavo Capdevila expresa que el territorio aludido está “bajo la tutela de los estados español y francés y una pequeña parte lo constituye Andorra, único Estado que tiene como lengua oficial el catalán y sus jefes de Estado son el obispo de la Seu d’Urgell y el presidente de Francia” (1). En otras palabras, los habitantes de Cataluña al hablar castellano manifiestan el peso de la dominación tutelar del estado español. De hecho, el pueblo catalán en los últimos años se ha movilizó de forma democrática por su independencia – un claro ejemplo es el Referéndum de independencia de Cataluña de 2017 – es decir, los habitantes procuran

narrador devela la contradicción de la vida civilizada porque el ritmo de vida en la urbe afecta la psiquis de Elena, el filósofo Santiago Castro-Gómez expresa que el capitalismo “va de la mano con la aceleración de los ritmos de vida” (Tejidos 62). De ahí se infiere que la chica es una víctima de la modernidad y simultáneamente su experiencia se articula como una crítica al sistema mundo capitalista en el que la mujer vive. Conjuntamente, observamos a otras personas en la estación del tren que, por su indumentaria formal, representan a una sociedad que sigue rutinas para ofrecer su fuerza de trabajo al mercado, las cuales afectaron a la protagonista. Además, el impacto del trabajo en la subjetividad de la mujer puede ser entendido como una metáfora de las dinámicas del sistema capitalista que se han caracterizado, como afirma Grosfoguel, por la “capacidad de destrucción de los mecanismos de subsistencia para la reproducción de la vida humana, la desigualdad de ingresos” (Del final 48). Con ropa casual, Elena se diferencia de los otros sujetos que van a tomar el tren, secuencia que da cuenta de su búsqueda por un cambio, por una ruptura y descolonización. Precisamente, al final la mujer encuentra una bebida medicinal en la región Amazónica de Ecuador conocida como la ayawaska que reconfortará su vida.

Ciertamente, cuando Elena viaja a la amazonia ecuatoriana, ella experimenta, por un lado, la descolonización de su mente, porque desaprende acerca del modo de vida urbano moderno

apartarse del estado español. Y aunque es una comunidad autónoma, no por ello deja de estar sometida a los designios del estado de hegemonía. No olvidemos que en el pasado las metrópolis imperiales se apropiaban de espacios geográficos y de los cuales sacaban el mayor provecho para sus intereses. Parece que la mentalidad pretérita de apropiación todavía influye en el nacionalismo español porque advierte que puede beneficiarse de Cataluña, tal vez no de sus bienes materiales, pero sí para consolidar su nación, tal como lo subraya el Real Instituto Elcano “Sin Cataluña, el proyecto nacional español fracasaría. Es algo parecido a lo que ocurre con Canadá (en relación con Quebec), mientras que Escocia es percibida en última instancia como menos indispensable para el resto del Reino Unido.” (32). De ahí se infiere que si la comunidad autónoma catalana no tuviera ese rostro “capitalista pujante”, otra sería su situación.

para reaprender acerca de la existencia de otro tipo de vida de los pueblos originarios, y, por otro, logra sanarse de los malestares provocados por la vida agitada de la urbe europea. A continuación, vamos a abordar las diferentes etapas que demuestran la descolonización y sanidad de Elena.

La primera etapa de la descolonización de la mente de Elena inicia a partir de su ingreso a la selva amazónica. La mujer llega a la ciudad Francisco de Orellana, conocida como Coca, localizada al norte de la región Amazónica del Ecuador. No se queda en la pequeña urbe, sino que se adentra en la selva, donde es interpelada por un afecto que emana del espacio amazónico. Para entender lo que ella siente al estar en la selva empleamos la idea acuñada por Teresa Brennan: *the transmission of affect* o la transmisión de afecto. La crítica ilustra su idea al expresar que una persona al entrar a un lugar va a sentir la atmosfera del sitio:

The ‘atmosphere’ or the environment literally gets into the individual [...] The origin of transmitted affects is social in that these affects do not only arise within a particular person but also come from without. They come via an interaction with other people and an environment [...] By the transmission of affect, I mean simply that the emotions or affects of one person, and the enhancing or depressing energies these affects entail, can enter into another. (3)

Por eso, la idea de Brennan nos permite afirmar que el momento que Elena inicia su travesía en la selva del Coca y, al relacionarse con los habitantes del lugar, es interpelada por la transmisión de un afecto que emana del espacio amazónico e impacta su subjetividad. De ahí que, la catalana cambia de opinión acerca de la amazonia, ya que desaprende lo que ha aprendido erróneamente con respecto al espacio en cuestión. Sin duda, la mujer “reaprende” o toma conciencia que el sitio amazónico es un mejor lugar que el espacio moderno de donde ella es originaria. Lo expresa

de este modo: “El paisaje no es como me imaginaba [...] Las plantas y los árboles son más verdes, tiernos; es la atmósfera o el aire que mantiene frescor a la naturaleza de estos lugares” (Urbina 01:02:37). Mientras más Elena se adentra en el espacio ecuatoriano, más su mente se descoloniza. Lo que en el siglo decimonónico significó un locus que albergaba la antítesis del sujeto civilizado y obstáculo a la modernidad, para la protagonista se convierte en un lugar de pertenencia, de liberación y descolonización: “era increíble, me encontraba en sintonía con el lugar, no sentía miedo de la selva. Todo me parecía tan familiar. Yo diría que mi alma pedía esto, esa naturaleza que nunca pudo ni podrá llevarse ningún conquistador, esa tierra dueña algún día de nosotros cuando muramos [sic] en sus entrañas” (01:04:31).

Aunque Elena se desprende de las coordenadas occidentales por la trasmisión del afecto del lugar, la descolonización de su ser se profundiza cuando bebe la ayawaska. Los pueblos indígenas de la amazonia preparan la bebida medicinal aludida a base de la planta yagé. El ingeniero agroecólogo Edwin Trujillo expresa que es una bebida que se ha consumido “desde tiempos ancestrales dentro de un contexto ritual indígena [...] utilizada en la Amazonia de Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia y la parte oeste de Brasil” (152). Albert Hofman menciona que la bebida ha sido usada en la medicina y “está profundamente arraigada en la filosofía y mitología nativas” (124). Es más, la bebida lleva un nombre kichwa: *ayawsaka*, palabra compuesta por dos vocablos. *Aya* que significan alma, persona o espíritu; mientras *waska* connota cuerda o liana, que traducido al castellano significa bejuco del alma o soga del ahorcado, que sugiere la liberación del alma. Lo cierto es que al beber la ayawaska y al estar en el espacio amazónico, Elena logra descolonizar su mente, ya que advierte otro tipo de vida, que se desliga de la vida subyugada a la ideología del progreso que le impone su país. Lo expresa de este modo:

Estuvimos [...] mirando el infinito dentro de nuestra conciencia e inconciencia.

Aparecieron miles de visiones. Lo más trascendental era la relación que teníamos con los animales, los árboles y los ríos [...] sumergidos en ese mundo mágico parecido al de Alicia en el país de las maravillas, eso era, estábamos en el mundo de las maravillas, la verdadera realidad, este era el verdadero mundo, no quería que el efecto de la planta se acabase nunca [...] Cuánto dista de esa verdad a medias que se vive en las grandes ciudades llenas de confusión y caos. (Urbina 1:06:34)

La crítica Laura Mulvey expresa que la cinematografía hegemónica del norte global ha sido cómplice de promover las ideas y valores del patriarcado, en donde las mujeres han sido cosificadas: “to-be-looked-at-ness” (837). Agregando a lo anterior, la mujer en el cine tradicional, como lo observa Mulvey, es castigada o salvada por el hombre (840). En cambio, el director ecuatoriano se aparta del carácter misógino del cine hegemónico, en vista que la mujer en *Ayawaska* es liberada y sanada de los regímenes de la sociedad del trabajo por una bebida hecha a base de plantas. Detalle que insinúa que Elena es reconfortada de sus males por los frutos de la Madre Tierra (es decir por la figura de otra mujer) y así se cancela la ideología patriarcal en la cinta indigenista.

Añádase a esto, el espacio y sus habitantes ecuatorianos retratados en el filme no se circunscriben a la ideología decimonónica de barbarie, la cual se extendió en el siglo XX. El crítico Christian León señala que algunos estereotipos acerca de los habitantes de la selva se mantuvieron latentes por el interés de directores de documentales, que procuraban “registrar los últimos reductos de vida salvaje al margen de la civilización” (86). Conjuntamente, comenta León que algunas imágenes de los nativos en los textos visuales indigenistas realizados en el siglo XX evocaban a los estereotipos construidos en el siglo XIX, como “la figura del ‘mal

salvaje’, el indio no civilizado aún, misántropo indómito” (86). Por el contrario, Urbina representa al sujeto amazónico y a la selva como regidos por lógicas civilizatorias que contribuyen a la descolonización de los pensamientos.

En suma, *Ayawaska* representa la amazonia como habitado por una civilización originaria que brinda con sus epistemes liberación y sanidad al sujeto europeo. Mientras, que el espacio español se lo representa como un locus que afecta la vida de sus habitantes, además de peligroso, en vista que Elena fallece por la explosión del tren en el que viaja.

Descolonizar las relaciones amorosas, amistosas y laborales

Elena y Guamán: una relación descolonial hetero-étnica y otros ejemplos

En el largometraje debemos destacar que la relación de los personajes principales es “hetero-étnica”, porque es una relación entre sujetos que representan dos experiencias culturales distintas. Lo opuesto a este tipo de relación sería “homo-étnica”, que es entre sujetos de una misma cultura. Antes bien, la relación de Elena y Guamán se desprende de las relaciones homo-étnicas coloniales.

Para aclarar lo anterior recurrimos a Anibal Quijano, quien plantea que en la constitución de América o Abya Yala emerge “la idea de raza, en su sentido moderno” (Colonialidad del poder, eurocentrismo 202). La idea surge por la desemejanza fenotípica entre españoles y los pueblos conquistados, que luego se utilizó para “la producción de nuevas identidades históricas como “‘indio’, ‘negro’, ‘blanco’ y ‘mestizo’, impuestas después como las categorías básicas de las relaciones de dominación y como fundamento de una cultura de racismo y etnicismo” (Raza 757). Hay que entender además que las categorías, como plantea Quijano, “han sido mantenidas y reproducidas por los dominadores [...] como hace 500 años” (Raza 775). De donde se infiere,

que la elite blanca en Abya Yala ha utilizado las categorías coloniales con la finalidad de no mezclarse y así mantener la preservación de su “raza” y su hegemonía.¹⁶

El predominio de la relación homo-étnica colonial ha perdurado casi inmutable quinientos años, como acontece en la experiencia de la sociedad ecuatoriana. Aunque en América Latina se han dado excepciones, ya que hay investigaciones que demuestran acerca de las relaciones hetero-étnicas coloniales.¹⁷ Esto no significa que en Latinoamérica sea un espacio en donde predomine las relaciones entre sujetos de diferentes razas. En el caso ecuatoriano constatamos las marcadas divisiones raciales que existen, en donde es casi impensable la relación entre un indígena y una blanca quiteña o entre un blanco guayaquileño con una afroecuatoriana, etc. Destacamos que al no haber más relaciones como la de Elena y Juan Carlos en el espacio ecuatoriano, lo que predomina son las relaciones que evocan a las categorías que se formaron en la época colonial, a las que hemos denominado homo-étnicas. Esto explica la importancia que tiene la relación sentimental de la española Elena y el indígena Guamán en la película, debido a que la unión se desprende de las relaciones coloniales.

En la secuencia del viaje de Elena en el tren, el narrador omnisciente (Víctor Hugo Gallegos) menciona que la española piensa que algunos ecuatorianos “son más racistas que los

¹⁶ Los términos homo-étnico y hetero-étnico los hemos desarrollado para comprender las jerarquías de raza en el país andino. Ramón Grosfoguel manifiesta que “todavía necesitamos desarrollar un nuevo lenguaje que dé cuenta de los complejos procesos del sistema-mundo capitalista/patriarcal moderno/colonial sin depender del viejo lenguaje heredado de las ciencias sociales decimonónicas” (17). En este sentido contribuimos con dos nuevas palabras que esclarecen las jerarquías raciales en la colonialidad.

¹⁷ Véase *De amores y seducciones. El mestizaje en la Audiencia del Nuevo Reino de Granada en el siglo XVII* (2003) de María Cristina Navarrete, *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del Siglo XVIII* (2004) de Ilona Katzew o *Pautas de convivencia étnica en la América Latina colonial (indios, negros, mulatos, pardos y esclavos)* (2005) de Juan Manuel de la Serna.

españoles; entre ellos tienen una gran disputa regionalista y racial; a pesar de estar en el siglo veintiuno siguen juzgando a las personas por el color de la piel” (Urbina Aywaska 00:16:28).

Desde la perspectiva de Elena, el sujeto ecuatoriano continúa adscrito a las relaciones coloniales, debido a que clasifica a los habitantes “sobre la idea de raza”, que, como lo enfatiza Anibal Quijano, “es una construcción mental que expresa la experiencia básica de la dominación colonial” (Colonialidad del poder, eurocentrismo 777). De modo que la relación de Elena y Guamán es relevante, porque se desprende de las relaciones coloniales, ya que descoloniza la clasificación pretérita que, si bien se muestra como una excepción en el largometraje, el argumento sugiere que debería ser este tipo de relación la que predomine en un espacio como Ecuador, en donde han habitado por más de 500 años indígenas, negros y blancos. Incluso si pensamos en el mestizaje en el país andino, la mezcla racial en Ecuador no significa que haya cesado la reproducción de las relaciones homo-étnicas, así como lo indica Eduardo Kingman Garcés:

no elimina el conflicto étnico y racial, no solo porque el mundo indígena y negro continúan reproduciéndose, sino porque el mestizo [...] no deja de ocupar una posición de inferioridad frente al blanco. El propio funcionamiento de la vida social continúa siendo en gran medida, estamental, lo que condiciona la construcción de relaciones ciudadanas. (4)

Fijémonos que la cita subraya que el sujeto ecuatoriano en el siglo XX continuó circunscrito a valores estamentales, es decir, se reproducían los límites étnicos. Sin embargo, desde nuestra interpretación, la vida del indígena y del afroecuatoriano están adheridas a la colonialidad, por la continuidad de las jerarquías raciales en pleno siglo XXI,. Lo que revela que a través del tiempo las relaciones no han superado del todo su carácter colonial.

Hecha esta observación, debemos señalar que la relación de Elena y Juan Carlos no es perfecta, pero el narrador omnisciente comenta que, según el indígena, la clave en una relación hetero-étnica, como lo aludimos más arriba, es el diálogo y la sinceridad (Urbina Ayawaska 1:11:39). De hecho, los protagonistas enfrentan altibajos en su relación, pero la española rehúsa la propuesta de regresar con su exnovio español Marcos (Manel Bocero).

El rechazo de Elena a su expareja no únicamente implica seguir con alguien de su misma cultura, sino que rechaza estar con alguien que posee una supuesta “belleza” circunscrita a los criterios de los cánones europeos. Antes, para solidificar las diferentes categorías étnicas en Abya Yala, los españoles emplearon diversos discursos, como el religioso, para distinguirse del indígena, el cual era considerado carente de alma por supuestamente no tener religión, tal razonamiento consistía, como plantea Grosfoguel, de la siguiente lógica: “1) si no se tiene religión, no se tiene Dios; 2) si no se tiene Dios, no se tiene alma; y 3) si no se tiene alma, no se es humano, sino más cercano a un animal” (Racismo 45). Es así como la modernidad occidental impuso la noción de humanidad en la colonización de Abya Yala, e inició el debate sobre si los indígenas eran humanos. Lo cierto es que el argumento en cuestión negaba la humanidad de las poblaciones indígenas y justificaba la formación de las relaciones homo-étnicas, como también el asesinato de los habitantes originarios, el despojo de sus tierras e incluso las violaciones a las mujeres.

Ahora resulta notorio que, con la perpetuación de la colonialidad, emerge la “belleza física” como un discurso que ordena y separa, para que las categorías coloniales continúen en oposición binaria, que aparta lo blanco de lo indio, o lo blanco de lo negro, etc. La crítica Shilpa Madan recalca que la belleza es subjetiva porque no hay una definición absoluta, pero la cultura influye en la construcción de la idea de belleza: “beauty is culturally driven and subjective” (8).

En cualquier caso, la concepción de belleza en Ecuador está influenciada por las ideas del norte global, así como lo asevera la antropóloga María Moreno: “La topografía cultural del Ecuador no está desligada de lo global, y por lo tanto se ve influida por las ideas de belleza producidas en las sociedades euro-americanas” (84). Inferimos que la estética física del indígena Guamán no encaja dentro de los cánones de belleza de las culturas hegemónicas. A pesar de ello, Elena desobedece seguir tales parámetros que le impone su cultura, y así desarticula la perpetuación de la relación homo-étnica en su experiencia sentimental, porque no deja que su gusto se adhiera al discurso de la belleza occidental.¹⁸

Otro ejemplo que Urbina presenta en su largometraje acerca de las relaciones descoloniales o hetero-étnicas lo observamos en la secuencia de Guamán en la estación de la Plaza España. Notamos el uso del plano medio, que sirve para mostrar a varios pasajeros que por su aspecto físico sugieren que son de otros países. De hecho, el inmigrante ecuatoriano observa a una pareja, a la que identifica como “europea-latino [sic]” (00:05:44), la cual está conformada por una mujer blanca (Alexandra Lawler) y un hombre negro (Raúl Reymer), quienes manifiestan sus sentimientos con acciones de afecto en el interior del transporte público. Al ver Guamán a esta pareja le rememora el día que conoció a Elena: “¡yo también encontré lo anhelado [...] se proyectó claramente aquella tarde, cuando entró Elena a mi oficina” (0:16:28).

Las otras relaciones hetero-étnicas que se proyectan son las de amistad. En la cinta se emplea el plano conjunto para retratar la camaradería cercana que tiene Guamán con sus amigos

¹⁸ Conviene advertir que la imagen de la mujer se ha utilizado en la narrativa o texto visual como alegoría de la nación con el objetivo de “promover un espíritu de nacionalismo que contribuya a que los grupos de individuos que comparten las mismas historias [...] se sientan miembros del mismo grupo” (Soliño 10). Sin embargo, Elena se aleja de esa perspectiva “homogenizante” y “monoétnica”, para resignificar a la nación desde una perspectiva intercultural y plurinacional.

cuando los visita en Madrid, son ecuatorianos blancos: René (David Andrade) y Walter (Diego Minogne).¹⁹ En la secuencia del encuentro del ecuatoriano con sus coterráneos, la concatenación de planos permite que el espectador advierta los rasgos fenotípicos de sus amigos y que, a su vez, se contrastan con la del huésped. Deducimos que el viaje de los amigos al espacio ibérico es el catalizador para valorización de las relaciones hetero-étnicas, razón por la cual la discriminación hacia el indígena se cancela y entablan una sincera amistad. La realidad es distinta en el espacio ecuatoriano; por ejemplo, los estudiantes indígenas son excluidos de la formación de amistad con estudiantes que no son originarios. El sociólogo Patric Hollenstein comenta que entre las formas discriminatorias que enfrentan los alumnos indígenas en Quito son “la exclusión social de grupos de amistad” (72). La experiencia de Guamán con los ecuatorianos en España contrasta con esta realidad, porque el narrador omnisciente considera que son “muy buenos esos amigos de Madrid, sobre todo René y su hermana. Siempre le echan una mano y sin ningún interés. Sobre todo, la hermana de René, la Vero, le trata como si fuera de su familia” (Urbina Ayawaska 00:18:17). De esta forma, el director presenta la antigua metrópoli española como el espacio que posibilita también la amistad hetero-étnica entre ecuatorianos. Empero, el cambio de actitud de los amigos sugiere que su supuesta superioridad que ostentaban en el sur global es confrontada con su nueva realidad en el país ibérico, porque pasan a formar parte de la periferia dentro de la metrópoli. De modo que la diferencia étnico cultural no es natural sino una construcción (Walsh Interculturalidad 28).

¹⁹ En esta secuencia los dos actores ecuatorianos, radicados en España, han formado parte del reparto de producciones insignes. David Andrade es conocido por su actuación como médico residente en la serie de televisión española *Hospital Central* (2002-2011), mientras que Diego Mignone se ha dado a conocer por su participación en la telenovela internacional producida por Telemundo, *Reina del Sur* (2011).

Queda por añadir la amistad de Guamán con el psiquiatra español Marín (Jesús López). El narrador revela, en primera instancia, el interés del amigo europeo por ciertas historias andinas que “Guamán le contó cuando volaban de Barcelona a Madrid” (Urbina Ayawaska 00:39:35). Lo que es más, el indígena le confiesa sus problemas sentimentales a su amigo psiquiatra, quien determinó que Elena padecía de celotipia. Justamente, en la secuencia de la conversación entre el ecuatoriano y el europeo, notamos que se emplea el plano medio corto, que destaca la proximidad de los dos amigos y descontextualiza su entorno, con la finalidad de que toda la atención recaiga en la conversación de los dos sujetos que representan dos culturas distintas. De este modo, se proyecta el mejoramiento de las relaciones hetero-étnicas de amistad en la cinta.

Colegimos que las categorías basadas en la idea de la raza fueron un mecanismo que el conquistador español utilizó no únicamente para tener control del espacio y de la gente, sino también para no mezclarse con las supuesta razas inferiores. Esta diferencia étnica no es natural, como lo subraya Catherine Walsh, sino que es un fenómeno construido y reproducido a través del tiempo en Ecuador (Interculturalidad 28). Mirándolo así, las relaciones coloniales se descolonizan en el texto visual, por esa razón observamos la unión romántica de Elena y Guamán, y las amistades que el indígena tiene con hombres blancos. De modo que se cancela las relaciones homo-étnicas con la finalidad de establecer un nuevo paradigma de relaciones interculturales. En este sentido el argumento de la película sugiere que para alcanzar el Sumak Kawsay es importante también las relaciones entre sujetos que pertenecen a otras culturas.

La psicología, el tarot y la medicina tradicional: Delineando un paradigma pluriversal

En la apertura del largometraje, en la secuencia de Juan Carlos Guamán en la Estación de Plaza España, el narrador (*voice-over*) desvela pormenores de la vida del inmigrante ecuatoriano;

en particular expresa que el indígena se dedica “al negocio inmobiliario” (Urbina Ayawaska 00:04:31). Nótese que Elena, desconoce que Juan Carlos arrienda “pisos” y que por su trabajo recibe un salario mensual. Lo cierto es que esta parte de la vida del personaje, ignota para su novia, se articula para delinear un efecto mariposa (acepción a la teoría del caos) que desencadena molestias para la catalana, como las llamadas telefónicas que recibe Guamán de su amiga y colega Verónica. Mas aún, el personaje no discierne que cuando no le dice a Elena con quién está hablando por teléfono, incita a que su pareja sospeche que está siendo engañada y sienta celos, aunque la conversación con Verónica sea breve y estrictamente de índole profesional. En el marco de este dilema, observamos que Elena y Guamán recurren a tres estructuras de conocimiento: a la psicología, al tarot/esoterismo y a la medicina tradicional. La catalana en su búsqueda de los conocimientos aludidos, desde nuestra óptica, traza un proyecto “pluriversal”; es decir, advierte que hay una diversidad epistémica que proponen diferentes soluciones a su situación.

En primera instancia, para resolver los percances con su pareja, Guamán busca una solución en la psicología. El narrador omnisciente (V́ctor Hugo Gallegos) comenta los pormenores del diálogo entre el ecuatoriano y el psicólogo/psiquiatra español:

Al igual que a Clemencia, [Juan Carlos] le contó todo, aun los más íntimos detalles de lo sucedido y las consecuencias de los hechos. Celotipia: son los excesivos celos que pueden llegar a provocar alucinaciones en las personas afectadas. Los que padecen esa enfermedad son capaces de creer que su pareja le es infiel [...] le explicaba el doctor Marín [...]. (Urbina Ayawaska 00:40:34)

Para presentar al galeno/psicólogo se emplea el plano americano y el primer plano, no únicamente para destacar la buena relación que tiene con él, sino para evidenciar que es un sujeto

blanco y que emplea la psicología, como la única forma occidental válida para la comprensión del comportamiento humano. La pretensión universal de la psicología, así como lo hace notar Grosfoguel, obedece a que “las ciencias occidentales [...] han permitido al hombre occidental [...] poder representar su conocimiento como el único capaz de lograr una conciencia universal y desechar el conocimiento no-occidental tildándolo de particularista e inferior y, por ende, incapaz de alcanzar la universalidad” (La descolonización 12).

En el caso de Elena, ella está consciente que tanto el psiquiatra como su novio la catalogan de loca, porque ellos valoran su *siquis* desde de una episteme occidental, y como resultado no logran entenderla: “Según ellos estoy loca. Lo que pasa que nunca me entenderán. Así que mejor paso de ellos. Son sus propios males lo que me quieren echar encima. Por otro lado, no descarto el cúmulo de conocimiento que deben de tener” (Urbina Ayawaska 00:49:00). No cabe duda de que Elena rehúsa ser encasillada y diagnosticada desde los marcos teóricos universales de la psicología, es decir, desde las experiencias particulares que han servido para desarrollar diversas teorías para comprender la conducta del ser humano. El filósofo Santiago Castro-Gómez destaca que no se cuestiona el *locus* particular desde el cual se habla y se desarrolla el conocimiento de la modernidad occidental, esta característica la denomina como “la *hybris* del punto cero”, que se refiere a “la invisibilización del lugar particular de enunciación para convertirlo en un lugar sin lugar, en un universal” (La *hybris* 79). Por eso, si procuramos indagar la particularidad de la psicología que supuestamente informa la experiencia de Elena, simplemente está invisibilizada, porque el *modus operandi* del pensamiento de occidente funciona encubriendo su provincialismo para así mostrarse como un conocimiento no situado. Como consecuencia, las ideas de Sigmund Freud han sido fuertemente criticadas por las feministas, por su pretensión universal y misóginas: “all excoriated Freud as a principal font of

modern misogyny” (Robinson 6).²⁰ De modo que Urbina representa la psicología como un conocimiento provincial, que se asigna a las necesidades de todos los habitantes sin tomar en consideración la experiencia histórico-social de otros espacios geográficos en el planeta.

Luego, Guamán expone su vida sentimental a Clemencia, su tía abuela en segundo grado, quien representa otro sistema de conocimiento: el esoterismo. Ella revela los recovecos de la vida de Elena por medio de la lectura del tarot. Este punto se puede observar en un plano medio corto, que nos permite poner toda nuestra atención en Clemencia, a las barajas y a un tapiz con los signos del zodiaco, el cual remite a la astrología. De hecho, la lectura del tarot se presenta como una estructura de conocimiento poderosa, en virtud de que la tarotista, después de escuchar los sucesos que atraviesa Guamán con su pareja, escudriña la genealogía e historia familiar y las aspiraciones de Elena, y emite una respuesta acerca de su comportamiento: “Elena busca la perfección, busca su alma gemela perfecta, desde los inicios de su encarnación” (Urbina Ayawaska 00:36:00). Más aún, Clemencia al analizar los naipes se adentra a la historia familiar de la española. De este modo, la mujer demuestra que el esoterismo le permite descifrar, hurgando en el pasado, los pormenores del comportamiento actual de Elena: “Ahora vamos a una

²⁰ Asimismo, el hombre negro ha criticado las ideas freudianas como el psicoanálisis por difundirse como una episteme universal. El célebre psiquiatra Frantz Fanon ha sugerido que el Complejo de Edipo es una realidad particular de la clase media austriaca y por eso cuestiona la supuesta universalidad del conflicto edípico desarrollado por los galenos austriacos, Sigmund Freud y Alfred Adler: “I have preferred to call this chapter ‘The Negro and Psychopathology’ well aware that Freud and Adler and even the cosmic Jung did not think of the Negro in all their investigations [...] It is too often forgotten that neurosis is not a basic element of human reality. Like it or not, the Oedipus complex is far from coming into being among Negroes” (152). El autor sugiere (y generaliza) que el concepto aludido no es aplicable a la experiencia de las familias negras, debido a que insinúa que tienden a ser matriarcales, en contraste con la familia europea, que es patriarcal; es decir, no aplica el complejo de Edipo a las familias negras en un mundo blanco. Ni tampoco los psicólogos tomaron en cuenta la experiencia de los indígenas de la zona andina, ni de los afro-ecuatorianos.

parte de su pasado, la rueda de la fortuna, junto al As de espadas sobre la sacerdotisa, me indican que Elena es un alma errante” (Urbina Ayawaska 00:36:23).

Alejandro Jodorowsky y Marianne Costa se refieren al tarot como una catedral nómada, enciclopedia de símbolos o como una obra sagrada. En particular, mencionan que el tarot es “un libro que compendia todas las ciencias y cuyas infinitas combinaciones pueden resolver todos los problemas” (23). Por todo esto, Clemencia revela que la española en su vida pretérita fue condenada a vivir en su reencarnación una vida de confusión y de caos. Considerando así el asunto, la episteme esotérica manifiesta que la conducta de Elena está ligada con su vida pasada. Con todo, la pareja de Guamán desestima la lectura del tarot: “¡Que no Clemencia!, que mi comportamiento agresivo con Guamán está muy claro, él es el causante de todo, por su actitud de mitómano, que no se entera” (Urbina Ayawaska 00:49:46). Sin duda, Elena acusa de su conducta a su pareja y, más aún, desecha la valoración de Clemencia, debido a que su opinión está sesgada: “a veces me parece que siempre está a favor de Guamán, no hace más que siempre darle la razón” (Urbina Ayawaska 00:49:40); de modo que Elena rehúsa el dictamen de la tarotista.

Es evidente que Elena no acepta los dictámenes emitidos tanto por el psicólogo/psiquiatra como por la tarotista. Pero su amistad no cambia por las diferencias de opinión con ambos personajes: “El doctor Marín y Clemencia, que por cierto son simpáticos, se parecen mucho entre ellos, sobre todo a la hora de juzgarme, pero bueno no me caen mal, con cada una de estas personas había entablado una buena comunicación” (Urbina 00:48:55). Incluso la protagonista no duda, ni desprecia el vasto conocimiento de sus conocidos en sus respectivas ramas epistémicas.

Sin duda, el valor que Elena otorga al esoterismo simboliza la reapertura del sujeto europeo a conocimientos que han sido marginados por la epistemología producida por los

intelectuales del norte global, quienes han definido para el resto de la humanidad “lo que es conocimiento verdadero y válido [...] es decir, se supone que sus teorías son suficientes para explicar las realidades histórico-sociales del resto del mundo” (Racismo 55). Un corolario más, la arrogancia del conocimiento occidental, como lo hace notar Boaventura de Sousa Santos, se ha caracterizado por haber excluido y destruido otros saberes:

Desde la perspectiva de las epistemologías abismales del Norte global, vigilar las fronteras de los saberes relevantes es muchos más decisivo que argumentar sobre las diferencias internas. Como consecuencia, se ha realizado un epistemicidio [sic] masivo en los últimos cinco siglos, por el que una inmensa riqueza de experiencias cognitivas ha sido perdida. (57)

Notemos que la española no se circunscribe a tal raciocinio, ya que valora el conocimiento esotérico de la tarotista y la episteme tradicional, como lo vamos indicar a continuación.

De hecho, la protagonista reconoce la epistemología de los pueblos indígenas de la amazonia, porque Elena se entera acerca de la ayawaska por su amigo psiquiatra y lo hace participe de esta información a Guamán:

he estado hablando con el doctor Marín y me ha contado que unos amigos suyos que han viajado a Suramérica y dicen que hay una planta que te desdobra el alma y que te vuelve a tu nacimiento, a tu origen [...] principalmente que es una planta milenaria medicinal, que crece de forma silvestre en la selva amazónica. (Urbina 00:45:00)

Fijémonos que el personaje después de que desestimó tanto los criterios de la psicología como del esoterismo, muestra interés por la medicina tradicional para sanarse de su civilización y para salvar su relación con su novio: “sé que había pensado que tal vez podríamos probarla para

olvidar nuestros problemas y empezar de nuevo” (Urbina 00:45:51). De este modo, la mujer europea reconoce que hay otros conocimientos, silenciados por la modernidad, que puede utilizar para sanar su vida y su relación con su pareja. De hecho, en la secuencia de la conversación telefónica que entabla con Guamán, observamos en la puesta en escena detalles que manifiestan el interés por la “planta” amazónica, tal como un libro con el título *Ayawaska*.

También, la protagonista expresa que ha investigado acerca de la bebida milenaria y alude acerca de su mitología y tradición:

la ayawaska se ha concebido como madre de todas las plantas medicinales que nos lleva al mundo de los dioses. Otro sentido contemporáneo entiende la ayawaska como una extraordinaria sustancia química equivalente a un neurotransmisor hormona cerebral que activa el siquismo y pone de manifiesto o revela las infinitas potencialidades humanas.

(Urbina 1:00:39)

Aparentemente la información que lee Elena acerca de la ayawaska parece convincente, pero es errónea, lo que sugiere que la investigación en el norte global sobre la flora de los nativos no es rigurosa, ya que Elena menciona que la ayawaska se la asocia con una planta o sustancia química. Pero en realidad es una bebida ancestral que está hecha de dos plantas: “Dos especies muy allegadas del género malpigiáceo *Banisteriopsis* (*B. caapi* y *B. inebrians*) son las plantas más importantes en la preparación de la ayahuasca” (Hofmann 124). Lo cierto es que la catalana desea beber el remedio con el objetivo de liberarse de la vida que experimenta en el capitalismo global. Advertamos que la sociedad del trabajo en la civilización occidental, de acuerdo con Castro-Gómez, es una vida colonizada por sus dinámicas a las que están sometidos los sujetos en sus quehaceres cotidianos (La hybris 194). Por lo tanto, de esa vida laboral y del modo de existencia que a la protagonista la indisponen, se aparta en el espacio amazónico.

Considerando así el asunto, la solución al estilo de vida que lleva Elena en la urbe y a sus conflictos emocionales, la encuentra al viajar a Ecuador. Notamos que el cambio anímico empieza el momento que Elena finiquita los detalles para su viaje al país suramericano. En el encuadre se registra la imagen de alegría de la protagonista al momento de hablar por teléfono con un guía turístico. Superficialmente pudiéramos pensar que la mujer desea escapar de su entorno, pero en realidad su acto de huir comunica su desprendimiento de los regímenes de existencia en el capitalismo. Para el crítico Walter Mignolo el deseo del sujeto por desengancharse o descolonizarse de las lógicas culturales de occidente, responde al desencanto de la “modernidad occidental y de los ideales humanos y de las promesas de crecimiento económico y prosperidad financiera” (Mignolo Desobediencia 11). No olvidemos que Elena, a pesar de vivir y trabajar en un país supuestamente desarrollado, no tiene los medios económicos para tener una vivienda propia. Sobre este punto, la voz en *off*, al momento de narrar acerca de la vida de los dos protagonistas, comenta de manera lacónica acerca de la crisis inmobiliaria de España iniciada en el 2008: “el negocio inmobiliario que ha caído estrepitosamente durante estos años” (Urbina Ayawaska 00:04:28). La información del narrador omnisciente no es fortuita, debido a que la situación de Elena sugiere que está relacionada con las consecuencias de la burbuja inmobiliaria que enfrentó España. Sin embargo, la crisis se manifestó a nivel global, así como lo indica Arturo Escobar: “La crisis económica que comenzó en 2007 que causó el colapso de las instituciones financieras y la burbuja inmobiliaria y la recesión en las bolsas de valores, principalmente en el Norte, tuvo importantes consecuencias a nivel mundial en términos de desaceleración de la actividad económica, disponibilidad de crédito y comercio internacional”

(35). Lo que el crítico insinúa es la necesidad de un nuevo paradigma económico que favorezca a los más vulnerables.²¹

También la situación adversa que enfrentó el país europeo tuvo consecuencias en el bienestar de los inmigrantes ecuatorianos radicados en Madrid, Barcelona, Murcia y Valencia, quienes por falta de empleos no pudieron pagar sus hipotecas, así como plantea la Defensoría del Pueblo: “Con relación al colectivo de los ecuatorianos la estimación más barajada [...] es la franja de 8.000 a 15.000 familias ecuatorianas incursas en el procedimiento de ejecución hipotecaria por no poder hacer frente al pago de sus hipotecas” (6). En cambio, otros ecuatorianos retornaron a su patria por la crisis económica en el “primer mundo”: “desde España habían regresado a Ecuador aproximadamente 11.000 personas que se han beneficiado del Plan Voluntario de Retorno” (Defensoría 37). Por lo tanto, el narrador omnisciente al comentar acerca de la situación inmobiliaria de España y las imágenes que retratan a Elena sin un lugar para vivir, informan de la crisis que provoca los modelos económicos de la civilización occidental. Sobre este aspecto Boaventura de Sousa Santos comenta que “domina la idea de que la dimensión de lo que hay que hacer para garantizar la posibilidad de un mundo mejor implica un cambio civilizacional” (Para descolonizar 62). Por lo tanto, las estructuras de conocimiento del sur global son contribuciones esenciales para delinear nuevos patrones civilizatorios, así como Sousa

²¹ Los economistas José Manuel Naredo y Carlos Taiblo comentan tres aspectos provocados por el mercado inmobiliario en el ámbito económico, ecológico y social en el país europeo:

el modelo inmobiliario español [...] ha generado endeudamientos y desequilibrios que llevaron a la economía española a una profunda crisis [...] El problema ecológico estriba en que la construcción es una actividad muy exigente en energía y materiales que tiene una gran incidencia territorial, directa e indirecta [...] pero la desmaterialización originada por la crisis, al estar ligada al aumento del paro, la frustración y el empobrecimiento de buena parte de la población dista mucho de ser deseable. (24)

Santos alude en “Epistemologías del Sur”: “La sabiduría ancestral que porta el pensamiento de los pueblos originarios, expresados por sus tradiciones, ritos [...] no muere con Occidente, sino que renace desde el Sur con el “Sumak Kawsay” (17); en el largometraje observamos el aporte de la epistemología tradicional en la experiencia de Elena.

Precisamente, casi al final de la historia se muestra una secuencia del periplo de la española en Ecuador. La concatenación de imágenes en dicho país dura cinco minutos y es el tiempo suficiente para que la protagonista encuentre soluciones a sus problemas. La primera escala de Elena es en la capital ecuatoriana, San Francisco de Quito.²² En un travelling aéreo nos permite observar la Basílica de San Juan y el centro histórico, pero la protagonista no se deslumbra al ver el espacio urbano, ni expresa ningún elogio ni reproche por la capital, sino que prosigue su travesía a la selva amazónica. Inferimos que Quito representa un locus occidentalizado, con las mismas relaciones de dominación como España, de las cuales la protagonista desea liberarse y descolonizarse. En el espacio amazónico Elena enaltece la vegetación que observa desde el carro en el que se traslada. El plano subjetivo que Urbina emplea en esta secuencia nos hace partícipes de lo que ella mira, y el color verde es el que más sobresale de los paisajes. Deducimos que la tonalidad del color antedicho influye en el estado de ánimo de la protagonista. El color verde por lo general connota tranquilidad, distanciamiento y

²² La ciudad fue fundada por el invasor español Sebastián de Benalcázar el 6 de diciembre de 1534. El historiador Enrique Ayala Mora señala que el inca Rumiñahui, al advertir que el lugar iba a ser invadido, decidió destruirlo, pero luego el soberano “fue bárbaramente ejecutado” (13). Por otra parte, los cuatro siglos de vigencia le han convertido en un espacio muy importante para el país, y el 8 de septiembre de 1978 fue reconocido como Patrimonio Cultural de la Humanidad por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). No obstante, es un espacio que se ha constituido en un lugar de protestas y demandas por los pueblos originarios, tanto en los siglos XX y XXI. Es decir, es un sitio en donde se denuncian los efectos de la colonialidad, el lado oscuro de la modernidad.

serenidad (Giannetti 23); estas acepciones son las que experimenta Elena, tanto en el espacio amazónico, como cuando bebe la ayawaska.

Por medio del monólogo interior de Elena o voz en *off*, la mujer narra la secuencia de su experiencia en el espacio amazónico y cómo se debe ingerir la bebida milenaria. Desde luego, la protagonista al beber la ayawaska expresa su distanciamiento de los paradigmas de la modernidad occidental, que, como hemos reiterado, la tienen colonizada y enferma. Por ello, el líquido milenario le adentra, como ella expresa, a su conciencia. Al mismo tiempo, Elena sintetiza su asombro de la vida originaria con la experiencia de *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll. La crítica Lourdes Íñiguez Barrena expresa que en la novela de Carroll, el personaje femenino va a un lugar maravilloso: “original y mágico; atrayente, pero desconocido y hasta inquietante, porque en él las cosas no son como en la realidad” (9). Por su parte, Sonia Herrera Sánchez, comenta que Alicia al estar en un mundo maravilloso, que se rige por otras lógicas, debe “aprender para comprender el nuevo universo que la rodea” (3). En el caso de Elena, la mujer desaprende lo que se le ha impuesto como lo normal o lo correcto, para “reaprender” que hay otros modos de vida.

En realidad, para la protagonista el espacio nativo se constituye en “la verdadera realidad, este era el verdadero mundo” (Urbina Ayawaska 1:06:30), debido a que no está estructurado por las jerarquías de dominación múltiples que se manifiestan en las grandes ciudades. Desde su punto de vista, éstas están “llenas de confusión y caos” (Urbina Ayawaska 1:06:30). Elena reconoce que necesitaba estar en contacto con la naturaleza. Todo ello se refuerza por medio de planos subjetivos, que nos incitan a observar la vegetación, los árboles y su color verde; que sin duda simboliza tranquilidad, atributo que ciertamente su ciudad no le provee. En especial, la

protagonista se percata que en este espacio el aire es puro y ella es parte de este sitio porque se encuentra “en sintonía con el lugar” (Urbina Ayawaska 01:04:31).

A fin de cuentas, Elena dispone de tres estructuras de conocimiento para solucionar su dilema sentimental y existencial. La primera alternativa es el análisis de su conducta por medio de la psicología. La segunda opción es la lectura del tarot que procura, de igual manera, encontrar la razón al comportamiento de la española. Estos dos primeros intentos no le satisfacen. Por último, la protagonista elige la medicina milenaria conocida como la ayawaska para contrarrestar sus males. Por lo tanto, el sujeto europeo no es el único capaz de producir conocimiento. Ni tampoco el conocimiento desarrollado en Europa de carácter particular, que define para toda la humanidad lo que es universal, es lo que acepta Elena para sanar su vida, sugiriendo que el diagnóstico de la psicología no es aplicable a su vida. La protagonista no desprecia ni destruye simbólicamente al conocimiento aludido, ni al esoterismo (cuando nos referimos al tarot), sino que los ve como otras epistemes útiles pero que no son aplicables a su vida. La única solución que la española está decidida a aceptar es la del conocimiento indígena; de este modo logra delinear un nuevo paradigma que no reproduce los esquemas y estructuras eurocéntricas que han consistido en deshacerse de los conocimientos del otro. Demuestra que la diversidad epistémica permite que exista más opciones para el bienestar de la protagonista, y ella elige lo que más le conviene. Incluso, como lo indicamos anteriormente, subyace una lectura feminista en la secuencia de Elena en la búsqueda de la ayawaska. Si recordamos, la crítica Laura Mulvey advierte que el cine hegemónico del norte global se ha caracterizado por presentar a la mujer como un ser pasivo, que es castigada o salvada por el hombre. No obstante, en el caso de Elena, la mujer se desprende del sistema patriarcal para ser salvada por una bebida hecha de

plantas que, como lo indicamos, simboliza a la Madre Tierra, es decir, es redimida por otra mujer.

Enrique Dussel manifiesta que los conocimientos que han quedado marginados en la exterioridad de la modernidad europea se constituyen precisamente en un corpus poderoso de crítica de la modernidad. La finalidad de la diversidad epistémica “pluriversal” en la retórica visual sugiere la necesidad imperante de que el ser humano construya un mundo descolonizado, transmoderno y pluriversal, en donde es necesario la comunicación y el diálogo horizontal que superen las praxis de sometimiento y de abuso del sistema-mundo:

El diálogo, entonces, entre los creadores críticos de sus propias culturas no es ya moderno ni postmoderno, sino estrictamente “trans-moderno”, porque, como hemos indicado, la localización del esfuerzo creador no parte del interior de la Modernidad, sino desde su exterioridad [...] La exterioridad, no es pura negatividad. Es positividad de una tradición distinta a la Moderna. (Transmodernidad 25)

Este punto se puede destacar el momento que Elena advierte que la bebida ayawaska, que está excluida de la modernidad, es una medicina importante y valiosa para su bienestar. Por esta razón investiga, viaja y la ingiere en el lugar en donde la preparan los nativos ecuatorianos.

Si bien Elena valora los conocimientos marginados por la civilización occidental en el mundo hay más estructuras de conocimientos excluidas, así como los sugiere Boaventura de Sousa: “no solo hay muy diversas formas de conocimiento de la materia, la sociedad, la vida, y el espíritu, sino también muchos y muy diversos conceptos de lo que cuenta como conocimiento y de los criterios que pueden ser usados para validarlo” (Una epistemología 184). De modo que, si se valora y se incluye los conocimientos de otras experiencias culturales, juntamente con lo

mejor de la modernidad, se delinea “un pluriverso trans-moderno (con muchas universalidades: europea, islámica, vedanta, taoísta, budista, latinoamericana, bantú, etc.), multicultural, en diálogo crítico intercultural” (Dussel Transmodernidad 26). Por lo tanto, la búsqueda de una explicación a la conducta de Elena es el pretexto para divisar un conjunto de conocimientos y sugerir que otras epistemes pueden contribuir a la creación de una pluriversalidad de significados y conceptos, en donde el diálogo horizontal epistemológico delinee y redefina conceptos y se cree nuevos significados. De manera que Galo Urbina en su película critica la supuesta universalidad occidental y exalta el pluriverso, en donde todas las epistemes se despliegan para beneficio de todos.

Hacia la interculturalidad en el norte global: más allá del reconocimiento de la diferencia

Por medio de la relación de la catalana Elena y del indígena Guamán, avistamos a otros personajes secundarios que representan otras nacionalidades y otras culturas en el país ibérico. La concatenación de estas imágenes se estructura para descolonizar la idea de la imagen homogénea de la nación española y para sugerir que España debe reconocerse como un país intercultural y plurinacional. Grosfoguel afirma que no a todos los sujetos que habitan este espacio geográfico se los puede catalogar como españoles, en vista de que hay otros pueblos en el país europeo. Incluso expresa que “España es un concepto colonial en reacción a muchos otros pueblos que están ahí, que tienen otras identidades y otras lenguas” (Descolonización y geopolítica 00:07:04). Ciertamente, la dinámica que observamos en el texto visual da cuenta a lo que llamamos descolonización de la idea de la nación homogénea de España, porque Urbina, al proyectar imágenes de personajes que pertenecen a otras experiencias culturales, procura que el espectador (por lo menos el ecuatoriano) desaprenda acerca de la idea de la nación española como un espacio homogéneo, con la finalidad de que “reaprenda” acerca de la realidad

intercultural y plurinacional de la antigua metrópoli. Aunque hay pueblos que están sometidos a los dictámenes del nacionalismo español, como Cataluña, que no tiene derecho a decidir si rompe o se queda con el estado español, debido a que le impide la Constitución de 1978. Por ello, la soberanía la sigue teniendo, como Grosfoguel advierte, el “Estado imperial-colonial español” (Si te posicionas 12).

Las críticas Ana Corbalán y Ellen Mayock expresan que hay discursos que han presentado a España como si fuera una nación homogénea, pero no mencionan a ninguno: “Spain has never been a homogenous nation, although many discourses tend to highlight this supposed standardized, but unique, Spanish identity” (xiii). Sin embargo, la visión de España como una nación homogénea en América Latina obedece, por un lado, a varias películas latinoamericanas de inicios del siglo XXI, en las cuales sus personajes españoles al hablar en castellano insinúan que el país europeo tiene una identidad.²³ Por otro lado, las elites criollas latinoamericanas

²³ En varios largometrajes realizados en Latinoamérica observamos la presencia de mujeres españolas, quienes hablan castellano, pormenor que sugiere que las protagonistas representan a una nación, a una población y a una identidad. Sirva de ejemplo las siguientes películas: *Amores perros* (2000), de Alejandro González Iñárritu, en la cinta se incluye la historia de Valeria Amaya (Goya Toledo). En el largometraje *Y tu mamá también* (2001) de Alfonso Cuarón, figura la española Luisa Cortés (Maribel Verdú). En la película *Crónicas* (2004) de Sebastián Cordero, observamos a la reportera española Marisa Iturralde (Leonor Watling). En *Qué tan lejos* (2006) de Tania Herminda, la historia gira en torno a la turista española Esperanza (Tania Martínez). También, en las películas de los directores latinoamericanos que han rodado en el país ibérico no hay indicios de que existan otras culturas u otras nacionalidades en España porque únicamente el lente retrata a personajes que hablan castellano, particularidad que evoca al estado español. Ilustremos lo dicho con *Rabia* (2006) de Sebastián Cordero, película que toma lugar en una mansión en España, este espacio se convierte en un microcosmos del país ibérico, en donde únicamente se habla castellano, lo que sugiere que el director homogeneiza al país europeo. Nótese que Cordero en la entrevista con René Idrovo Zambrano y Álvaro Pazmiño, expresa que realizó el rodaje en el País Vasco, “en una casa que estaba muy botada, los dueños la usaban sólo los veranos” (111). Además, el cineasta llevó a cabo la posproducción en Barcelona: “la gente con la que trabajé, tanto para edición como para diseño de sonido, coincidió que estaban en Barcelona ambos, entonces terminé pasando más tiempo ahí” (111). A pesar de que el director había estado en dos espacios geográficos que tienen sus idiomas y sus nacionalidades, nada de ello forma parte de la película. Mientras que los entrevistadores ecuatorianos con sus preguntas

emplearon el discurso fraternal de la familia, debido a que consideraban sus independencias como una separación de la “Madre Patria”, tal concepción ha permanecido en el imaginario del ser ecuatoriano.

Sin dudas, el discurso fraternal de la familia que usaron las elites criollas del país suramericano sirvió para imaginar a España como una patria “uninacional”, dado a que su independencia la contemplaban como una separación de una “madre”. El antropólogo Rafael Karsten, al abordar acerca de la emancipación de Ecuador, alude la metáfora de la familia, porque sugiere que el acto de emancipación fue como una separación de una hija de su madre: “Ecuador fue uno de los primeros países donde la idea de la autonomía echó raíces y donde se manifestó en movimientos revolucionarios, que tenían como propósito lograr que la colonia se independizara totalmente de la Madre Patria” (35). El historiador Guillermo Bustos Lozano reitera que después de un siglo de las independencias (en Latinoamérica) se continuó usando la metáfora de la familia al referirse a España, en primera instancia como la “Madre Patria” y, luego, como una hermana:

Así, al cabo de una centuria de la independencia, la antigua relación entre la “madre patria” y sus múltiples hijas adquirió un sentido fraternal y se convirtió en una hermandad trasatlántica de sangre. El empleo de la metáfora de la familia con el propósito de

insinúan que para ellos también España es un espacio homogéneo. En *Biutiful* (2010) de González Iñárritu, el argumento acontece en Barcelona y el lente capta exclusivamente la pobreza en la que vive sumida la clase trabajadora barcelonesa y la explotación a los migrantes. Para nuestro propósito, lo que nos llama la atención es el protagonista Uxbal (Javier Bardem) porque al incluir al actor español en el reparto, lo que logra la cinta es la “españolización” de Barcelona. Como nos podemos dar cuenta el cine se ha convertido en un instrumento que favorece al Estado español porque logra que nos imaginemos al país europeo como un Estado-nación de una población.

resignificar la emancipación ecuatoriana era un medio para anclar una independencia.

(494)

Lo cierto es que en Ecuador para referirse al país ibérico, se emplea como sinónimo la metáfora de la Madre Patria, que sugiere que es una “madre” que habla tan solo castellano, de religión católica y que tiene una identidad; esto es, un estado que representa una nación y a una población. No es fortuito el uso de la alegoría de la madre, ya que oculta la experiencia de las otras naciones que habitan el territorio español.

Efectivamente, en el largometraje se crea un espacio en donde se proyectan varios personajes que representan varias culturas y nacionalidades como la catalana, la kichwa, la española y la de los migrantes, espacio que lo podemos denominar como un *nepantla*.²⁴ La palabra náhuatl fue utilizada por primera vez en 1579. Es un vocablo y metáfora que quiere decir “estar en medio” (Durán 237). El crítico Ramón Troncoso Pérez expresa que el topónimo puede interpretarse de varias maneras, entre ellas figuran las siguientes:

Nepantla como el espacio donde se da la unión de los elementos, como ‘aquello que une o donde se une’ [...] *Nepantla* como espacio, elemento o agente de unión de los diversos elementos que componen un sistema o conjunto, que se unen para formar una nueva instancia [...] producto de la fusión [...] *nepantla* puede venir también de la

²⁴ Usualmente los críticos para aproximarse a los productos culturales de Latinoamérica utilizan teorías producidas en el norte global, las cuales casi siempre son ajenas a la realidad de América Latina. Paradójicamente, tal abordaje es valorado y celebrado por la academia. Ramón Grosfoguel cataloga tal práctica como “racismo epistémico”, porque se privilegia el conocimiento producido en el “primer mundo” y se subestima el conocimiento producido por los intelectuales latinoamericanos, indígenas, afrolatinos, etc. De esta postura procuramos alejarnos, al utilizar un concepto que emerge en la época de la invasión y colonización de lo que hoy conocemos como México, es una idea relevante, que nos sirve para analizar el espacio en el cine latinoamericano.

interpretación ‘sobre sí mismo’, ‘encima de sí mismo’, representación de aquello que no está subordinado a otros elementos, que ocupa un lugar preponderante. (394)

Como resultado, el encuentro de las subjetividades reconfigura el espacio español para formar una nación plurinacional e intercultural, pero el estado moderno español se limita únicamente en reconocer el multiculturalismo porque permite que cada grupo tenga su espacio y celebre su identidad, pero los grupos no tienen injerencia en las decisiones que toma el estado de dominación uninacional, así como lo afirma Catherine Walsh: “el reconocimiento de y la tolerancia hacia los otros que el paradigma multicultural promete, no solo mantiene la permanencia de la inequidad social, sino que deja intacta las estructuras sociales e institucionales que construyen, reproducen y mantienen estas inequidades” (Interculturalidad 72). De modo que las imágenes en el texto visual sugieren que el estado español necesita identificarse como un estado plurinacional, porque no basta, ni es suficiente reconocer la identidad de los diversos grupos, sino que amerita que todas las subjetividades formen parte de las decisiones del estado: “El Estado Plurinacional [...] se refiere a la organización gubernamental que representa la unión del poder político, económico y social de todos los pueblos y nacionalidades, unidas bajo el mismo gobierno y dirigido por una Constitución. Distinto del Estado Uninacional que solo representa los sectores dominantes” (Interculturalidad 57).

Con esto en mente, en el espacio *nepantla* se humaniza y visibiliza a Elena y a Guamán, protagonistas que representan dos nacionalidades y experiencias culturales distintas.²⁵ Doreen

²⁵ También el *voice-over* comenta que Elena es catalana. Información que evidencia que España, la “Madre Patria”, no es homogénea. La experiencia cultural de la mujer nos recuerda que la nación castellana impuso su gobierno al pueblo catalán y a otras naciones, así como expresa Enrique Dussel: “the Castilian nation imposed the Spanish state on Catalonians, Andalucians, Basques, and Galicians” (Beyond 176). De modo que el estado moderno español no es un estado-nación debido a que “es un Estado formado desde la unidad de Castilla-Aragón (bajo la

Massey indica que el espacio es el producto de interrelaciones, que posibilita la existencia de la multiplicidad de experiencias y que está siempre en construcción: “it is always in the process of being made. It is never finished; never closed” (9). Por lo tanto, España está resignificándose tanto por las naciones—que no se conforman con la multiculturalidad—y por los migrantes del sur global, como es el caso de los kichwas de la zona andina.²⁶ La investigadora Pilar Cruz Zúñiga expresa que también los indígenas ecuatorianos han emigrado a España en búsqueda de un mejor porvenir: “Entre las personas que arribaron para buscar bienestar y mejores condiciones de vida a ciudades y pueblos de la geografía española se encuentran también personas procedentes de pueblos indígenas [...] de Ecuador” (81). Agrega Cruz Zúñiga que los indígenas que más han emigrado a España figuran los de nacionalidad kichwa: “La migración iniciada por personas de pueblos de distintas nacionalidades indígenas, sobre todo kichwa [...] a España y otros países europeos, comenzó a ser una fuente para la obtención de mejores recursos económicos” (88).

hegemonía castellana) y por dominación de las otras naciones (Cataluña, País Vasco, Asturias, Galicia, etcétera)” (Dussel Filosofía 224). De manera que España en realidad es un estado de hegemonía sobre otras naciones, por eso es relevante que el narrador destaque la nacionalidad de la protagonista, ya que así la diferencia de la nacionalidad hegemónica impuesta en el país ibérico; empero, la experiencia de las otras naciones sugiere que el país ibérico debe implementar un estado plurinacional.

²⁶ El *voice-over* comenta acerca de la vida del indígena Guamán. Expresa que el personaje llegó a España hace once años, de los cuales cinco años lleva trabajando como agente inmobiliario en Barcelona, también menciona que el protagonista es oriundo de Quito, del barrio de Chimbacalle.²⁶ Los datos sugieren que Guamán, al ser de la capital ecuatoriana, es de nacionalidad kichwa andino, del pueblo kitu kara. De acuerdo con el antropólogo Ricardo Gómez, los nativos kitu kara han vivido desde antes de la época colonial en lo que hoy conocemos como Distrito Metropolitano de Quito (Indígenas 107). Más aún, el barrio Chimbacalle “fue una parroquia indígena rural de Quito hasta que en 1908 llegó el ferrocarril” (Gómez 108). Lo anterior parece confirmar que es un indígena de los andes y la información revela que los nativos también viven en espacios urbanos.

Hay que destacar imágenes de otros personajes que aparecen en el texto visual, en particular, los pasajeros de la estación Badal, del metro de Barcelona, que representan otras culturas. En este espacio, en un plano general, advertimos a un grupo heterogéneo de personas que, por su apariencia física, se puede clasificar entre oriundos de la ciudad catalana (por su tez clara) y a jóvenes, que por su color de su piel sugiere que son migrantes, incluso si pensamos que son hijos de inmigrantes nacidos en Cataluña, pueden ser confundidos o “racializados” como recién llegados al país. También observamos como parte de los inmigrantes la actuación especial del director de la película, Galo Urbina, quien está conversando con una mujer rubia; también observamos a un joven de ascendencia africana con una mujer blanca estadounidense. En la secuencia Urbina emplea la luz propia de la estación, la cual ilumina el espacio y nos permite observar a todos los pasajeros, el lente en particular capta el comportamiento de los personajes, el cual a todas luces se circunscribe a las normas del lugar. Ciertamente, los migrantes en las películas realizadas en España, como expresa Ana Corbalán, “aumenta la visibilidad de los cambios demográficos que se están experimentando en el territorio español” (197). De manera que en *Ayawaska* se insinúa que por todas las subjetividades existentes en el país europeo debe dar paso el Estado imperial-colonial español a un Estado Plurinacional, para superar “la reproducción y persistencia de las viejas jerarquías etnoraciales coloniales en un mundo ‘poscolonial’ y ‘posimperial’ [que] han existido desde la formación del sistema-mundo capitalista en el siglo XVI” (Grosfoguel Migrantes 13). Justamente, las relaciones hetero-éticas en la cinta, se articulan para superar la irracionalidad de la tendencia homo-étnica que el invasor español diseñó en América Latina hace más de 500 años y que ahora la reproduce en España con el desprecio hacia el inmigrante.

También, Corbalán manifiesta que en las producciones cinematográficas españolas “se observa el impacto y los retos originados por la inmigración, así como la xenofobia y racismo que caracterizan a la sociedad española” (197). De hecho, en las películas del país europeo tienden a proyectar una constelación de estereotipos negativos de los inmigrantes, en vista que los representan como sujetos “pobres, delincuentes, marginales, violentos, etc.” (Cavielles-Llamas 17). En tanto que en la película de Urbina la representación de los inmigrantes se aleja de la visión estereotipada, dado que se presenta una visión más positiva de la inmigración, Guamán es un jefe inmobiliario, que genera fuentes de trabajo para los españoles, el migrante establece una relación con una mujer catalana, por lo que rehúsa tener una relación homo-étnica, ni tampoco representa lo extraño o lo que amenaza en el argumento de la cinta.

En otras escenas, avistamos imágenes de otros inmigrantes ecuatorianos, amigos de Guamán, como Walter (David Mignone), René (David Andrade) y Verónica (María Eugenia Muñoz), se nota que el color de piel representa al sujeto blanco ecuatoriano, que también ha emigrado a España. En el *nepantla* las imágenes resaltan la unión y amistad cordial entre el indígena y sus amigos quiteños, una convivencia plurinacional basada en la igualdad. Recordemos que en Ecuador “existe discriminación hacia la población indígena y la población afroecuatoriana” (Distrito Metropolitano de Quito 26). Empero, en el intersticio nos percatamos que se une lo que antes estaba separado por las diferencias que produce la jerarquía etnoracial en el país de origen, y su unión resignifica el espacio de acogida. De este modo, en el nuevo espacio formado por los inmigrantes en España, en donde confluyen diferentes grupos étnicos, se supera el racismo, tal como lo demuestran los amigos del nativo al cancelar su propensión homo-étnica. Por consiguiente, delinean un nuevo paradigma de convivencia alejados de su país de origen.

Cabe observar que los inmigrantes ecuatorianos son humanizados en el *nepantla*, ya que en este espacio los sujetos ocupan un “lugar preponderante” (Troncoso Pérez 394), porque es un espacio en donde se desobedece “las viejas jerarquías coloniales [que] se reproducen aún hoy dentro del territorio metropolitano” (Grosfoguel Migrantes 22). De modo que los personajes no son estigmatizados, no son tratados como el Otro; por ejemplo, el camarero ecuatoriano Iván (José Farid Rodríguez), trabaja en una cafetería y atiende a Elena y Guamán, pero no avistamos una relación asimétrica, porque observamos un trato cordial entre la catalana y el mozo. Las imágenes demuestran que *nepantla* es como un espacio donde se une diversos personajes para “formar una nueva instancia” (Troncoso Pérez 394); en este caso es intercultural, por la transformación social que se manifiesta en las relaciones interpersonales, por eso Elena no niega el ser del inmigrante. Al mismo tiempo, la iluminación del espacio en donde toma lugar la secuencia de las imágenes del mesero es muy importante porque la luz es natural y clara, que visibiliza al inmigrante e insinúa que es un sujeto trabajador y bondadoso.

La verdad es que las imágenes de los personajes en la película de Urbina se alejan de los estereotipos que han construido los directores españoles en sus producciones cinematográficas. Chema Castiello con respecto al cine del país europeo que aborda el tema de la inmigración expresa lo siguiente:

el cine sobre inmigración realizado en España tiene como principal centro de atención la situación de extraordinaria marginalidad en que se encuentran estas personas, ya sea por las condiciones de clandestinidad en que la inmigración se ve condenada a sobrevivir, ya sea por la invisibilidad con que la sociedad responde a la presencia de las gentes procedentes de otros ámbitos geográficos y culturales. (22)

Castiello destaca que el cine español generaliza y homogeniza la inmigración y se orienta únicamente a resaltar un lado de la migración en el país ibérico. En tanto que en *Ayawaska*, se proyecta el otro rostro de la migración, que afirma la diversidad étnica del país europeo, por sujetos que desobedecen la jerarquía etnoracial de España y que desafían las normas dominantes del estado uninacional, para así trazar la convivencia intercultural con la finalidad de refundar: “las bases de la nación y cultura nacional, para no simplemente sumar la diversidad a lo establecido, sino repensar y reconstruir haciendo que lo intercultural [...] sea eje y tarea central” (Walsh Interculturalidad 2010). De modo que la experiencia de los personajes en el espacio *nepantla*, delinea una nueva instancia intercultural, la cual plantea la necesidad de que se forje un estado plurinacional en España, a fin de que supere—como expresa Dussel—el estado de hegemonía. Porque, como afirma Grosfoguel, este tipo de estado de dominación de una nación “ha creado más problemas que soluciones. Es la forma de autoridad política por excelencia de la Modernidad occidental, que lo que hace es crear estructuras de dominación, de exclusión” (Si te posicionas 1). A fin de contrarrestar las relaciones asimétricas, se requiere imaginar alternativas más allá del nacionalismo español o del multiculturalismo liberal; solo así se puede aspirar a una vida en plenitud o Sumak Kawsay en el norte global.

Conclusión

El director Galo Urbina en su largometraje *Ayawaska* nos presenta una historia de amor desde una perspectiva descolonizada. El argumento toma lugar en Barcelona, y el lente retrata varias edificaciones emblemáticas de esta ciudad europea, estructuras que representan la modernidad eurocentrada. No obstante, las imágenes de grandeza de las construcciones se contrastan con los espacios domésticos, que demuestran que los habitantes no gozan de los pretendidos avances de la modernidad occidental, ya que viven en lugares muy pequeños y

modestos, en donde la opulencia no existe. Por lo tanto, el sujeto migrante y las clases trabajadoras europeas al ocupar sitios pequeños en el texto visual, parece que viven en estructuras carcelarias.

En este marco Urbina presenta una crítica a los patrones civilizatorios hegemónicos del norte global que afectan a sus habitantes. El intelectual Edgardo Lander con respecto a los paradigmas de la civilización occidental comenta que “la humanidad vive una profunda crisis, crisis terminal multidimensional del patrón civilizatorio moderno-colonial que está destruyendo las condiciones que hacen posible la producción y reproducción de la vida en el planeta Tierra” (Crisis 9). En el largometraje notamos que el ritmo de vida en el sistema capitalista está afectando el bienestar del ser humano, esto lo observamos en la vida de Elena, quien, agobiada por la vida de la ciudad, busca un espacio con diferentes lógicas culturales que le puedan brindar paz. De hecho, su mente se descoloniza cuando llega a la amazonia ecuatoriana, y al beber la ayawaska se desprende de los patrones civilizatorios que ha internalizado de su país, y es así como la mujer logra finalmente estar en sosiego juntamente con la naturaleza. Esta parte de la historia toma lugar en la amazonia, pero es crucial en el argumento de la película, porque Elena descubre otro modo de vida, apartado de las coordenadas occidentales.

Es un acierto que Urbina haya empleado la relación de Elena Balmes y de Juan Carlos Guamán, porque descoloniza las categorías raciales establecidas en la colonia. Las categorías desde hace 500 años siguen perpetuándose en Ecuador, en donde rara vez se observa relaciones entre personas de diferentes razas o etnias. La influencia de la colonialidad en el presente siglo en el país andino es grande, pero tales categorías se descolonizan en el filme. Urbina sugiere que deberían ser casi la norma las relaciones hetero-étnicas por la convivencia de las categorías coloniales (indígena, negra, blanca y mestiza) por mucho tiempo en un mismo espacio. También,

el largometraje insinúa que, para superar las tensiones entre inmigrantes y pobladores nativos del norte global, las amistades y relaciones hetero-étnicas son esenciales, para evitar la exclusión y marginalización.²⁷

Al ser rodado por un inmigrante, el filme logra mostrar otras experiencias que reivindican a los migrantes en España. Por eso avistamos imágenes de ecuatorianos profesionales y trabajadores, que se apartan de los estereotipos que el cine español reproduce. En particular, la unión de los personajes en el espacio *nepantla* forja un espacio intercultural que se aleja del Estado de hegemonía, con la finalidad de crear una nueva concepción de estado que incorpora las nuevas subjetivas al país europeo. Es evidente que el encuentro de diferentes culturas en *nepantla* contribuye al intercambio epistémico, y el resultado es una concienciación de la necesidad de descolonizar, por ejemplo, la noción de “universalidad”, que únicamente da cuenta de la experiencia europea, que se impone en otros países del sur global. De hecho, en la película observamos que Elena tiene varias opciones epistémicas para sanar su vida, entre las que figuran las excluidas por la modernidad como la ayawaska.

²⁷ En *Ayawaska* se plantean dos reacciones frente a la imposición de las lógicas civilizatorias de occidente. Por un lado, Elena delinea un paradigma pluriversal y establece una relación hetero-étnica para superar las relaciones de dominación en el norte global. Por otro lado, el ataque terrorista, acto injustificable y repudiable, se articula en la película como una supuesta represalia a los dictámenes e injerencia de la civilización occidental en otros espacios geográficos. Por lo tanto, Urbina sugiere que el fallecimiento de la catalana obedece a la imposición en otros lugares del “sistema-mundo capitalista/patriarcal occidental-céntrico/cristiano-céntrico moderno/colonial” (Grosfoguel Hay que tomarse 42), el cual se convierte en un obstáculo para la relación intercultural que se retrata en la retórica visual. En este contexto, la tragedia interpela al espectador que, como en las ficciones fundacionales latinoamericanas, sea quien deba hacerse cargo de quitar el obstáculo que enfrentan las relaciones hetero-étnicas, pero debe hacerlo desde una perspectiva descolonial, así como Elena lo hizo con las diferentes estructuras epistémicas que le imponían, a las cuales no las destruyó sino que las incluyó juntamente con otros conocimientos, para crear un paradigma pluriversal.

Lamentablemente, no hay más directores ecuatorianos que hayan filmado en España sobre la vida de los inmigrantes del país suramericano. Ni mucho menos, en donde participe un indígena, con un rol estelar como Guamán, ni que se aborde la descolonización. Por todo esto, esta obra audiovisual es imprescindible en la filmografía ecuatoriana y latinoamericana.

CAPÍTULO 2: ELENA Y GALO. DESCOLONIZACIÓN EN EL SUR GLOBAL

Introducción

Las películas del director ecuatoriano Víctor Arregui se caracterizan por mostrar imágenes de la ciudad de Quito y de los diferentes conflictos que experimentan sus habitantes en la esfera económica, política o racial, tal como el lente proyecta en *Fuera de juego* (2002) o *Cuando me toque a mí* (2006). No obstante, el cineasta en su tercera cinta, *El facilitador* (2013), ya no tan solo retrata la capital de Ecuador, sino que incluye el espacio del páramo y a sus habitantes, los kichwas de Chumillos Alto del Cantón Cayambe. Ciertamente, es una película indigenista que contribuye a la descolonización del cine ecuatoriano, dado que observamos las tradiciones culturales de los indígenas, como la *minka*, la medicina tradicional, el *pachakutic* (o levantamiento que exige justicia) y la autonomía comunitaria del pueblo. Sin duda, las expresiones tradicionales cuestionan la lógica de la modernidad con respecto, por ejemplo, al rol del territorio, del agua, de la reciprocidad, de lo humano y de la naturaleza; aspectos que reciben un tratamiento diferente desde el paradigma local como la vida en plenitud o Sumak Kawsay.

Sin embargo, las imágenes que resaltan el mundo nativo en *El facilitador* se yuxtaponen con el lado oscuro de la modernidad; esto es, con la colonialidad, que está representada por los empresarios y políticos corruptos que imponen medidas neoliberales, con la finalidad de privatizar los espacios de los pueblos originarios. Ciertamente, los kichwas por la imposición del modelo neoliberal, por parte de los políticos y empresarios, incurren en diferentes estrategias descoloniales, como el *pachakutic* o insurrección, con la finalidad de no ser dominados, ni

controlados, o sea, para descolonizar su ser de la colonialidad que impone la elite ecuatoriana en el largometraje.

Ahora bien, la colonialidad no afecta únicamente al pueblo indígena retratado en la película, sino a la clase alta ecuatoriana, tal como lo experimenta Elena Aguirre (María Gracia Omegna). La posición social de la mujer no le ayuda a resolver los interrogantes que tiene de su vida, pero, lo que sí es evidente: su subjetividad se construye en el sistema mundo capitalista (el cual también impacta en la vida de la catalana Elena, en el norte global, como lo demostramos en el capítulo anterior). Así pues, asistimos a un proceso descolonizador del ser de la protagonista. Por ello, en este capítulo respondemos a las siguientes interrogantes: ¿De qué se descoloniza Elena? y ¿Cómo se descoloniza? Inferimos que después de vivir una vida construida por los preceptos de la modernidad y por traumas del pasado, la protagonista descoloniza su ser en el momento que un curandero (médico indígena) la sana de sus males. Al recibir la “limpia” o sanación no occidental, la protagonista comienza un cambio de su ser: valora su vida y la de los indígenas.

Más aún, en la transformación de Elena, observamos varios actos, tales como la solidaridad, empatía y alianza con el pueblo kichwa y la relación con el indígena Galo (Marco Bustos), que da cuenta de un amor descolonial, que intenta delinear una nueva nación descolonizada o apartada de la colonialidad, de la estructura de dominación que produce injusticia en su país.

Nuestra lectura crítica de *El facilitador* nos permite dilucidar los diferentes procesos descoloniales a los cuales incurren los personajes, para así dejar de ser considerados carentes de ser (dasein) y tratados como si no fueran humanos por la modernidad. Sobre este aspecto, Ochy Curiel Pichardo enfatiza que en la colonización: “las hembras y machos colonizados no eran

mujeres ni hombres, ni eran considerados humanos” (50). Por lo tanto, argüimos que el mundo retratado en la retórica visual es fuertemente informado por las relaciones coloniales de dominación. De ahí que no hay descolonización sin colonialidad, tal como lo advertimos en la experiencia del pueblo kichwa y en el de Elena Aguirre.

Sinopsis

Conviene que nos dirijamos a los dos argumentos del largometraje de Arregui, porque en ellos advertimos las nuevas características del cine indigenista ecuatoriano. Primeramente, la película proyecta a la clase alta del país andino literalmente enferma. Así, por ejemplo, avistamos al empresario Miguel Aguirre (Francisco Febres Cordero), quien es diagnosticado con un cáncer en fase terminal. Frente a tal dictamen, pide a su hija Elena (que vive en Chile) que regrese a Ecuador para estar con ella el tiempo que le resta de vida. De todos modos, la primogénita a su regreso pasa fuera del hogar, creándole problemas: atropella a un ciclista y el accidente es silenciado por su tío Cesar (Juan Carlos Terán). Por tal suceso, su padre le envía a pasar una temporada con sus familiares, quienes viven en las afueras de la ciudad.

En la casa de campo, Elena se reencuentra con su abuelo y sus dos tíos, pero advierte que sus familiares están enfermos; nótese que ella también está enferma. Empero, en este lugar la protagonista vuelve a ver a su amigo de infancia, Galo, quien es indígena.²⁸ A través de esta relación, se desprende el segundo argumento, que es la situación de los pueblos originarios y su lucha por sus derechos más básicos, tales como el acceso al agua y a sus tierras. La situación e infortunio que viven los indígenas es por responsabilidad de don Miguel, debido a que el

²⁸ Notemos que en el largometraje se emplea el epíteto “indio,” palabra que los ecuatorianos utilizan para referirse al sujeto nativo.

empresario negocia los terrenos de los kichwas con una empresa extranjera para el uso de los recursos hídricos.

¿Quién es Víctor Arregui?

En la entrevista “Víctor Arregui, un cineasta forjado en la calle,” concedida al periodista Francisco ‘Pájaro’ Febres Cordero, el director comenta sobre su vida y su formación cinematográfica.²⁹ Expresa que empezó su preparación universitaria en la carrera de comunicación, pero abandonó sus estudios en el primer año, debido a que no le gustó la educación formal que recibía en la universidad. Por esa razón, el cineasta se dedicó a trabajar como costurero y a escribir, junto con su hermano, el guion de su primera película, *Fuera de juego* (2002). Posteriormente, trabajó con el insigne director ecuatoriano Camilo Luzuriaga en la fotografía y además adquirió experiencia en diferentes áreas del quehacer cinematográfico:

de cargar cables, pasé a ser iluminador, a hacer fotografía, a ser asistente de dirección, a ser director. Aprendí todos los pasos, uno por uno, aunque eso me tomó muchos años [...] Entonces pasé a dirigir cortometrajes e hice un poco de publicidad, hasta que dije: ¡quiero dirigir una película! (Un cineasta 2)

Al mismo tiempo, el director destaca tres formas para realizar cine desde su experiencia: estudiando, viendo mucho cine o haciendo cine. La última opción aplica al director, ya que le tomó quince años aprender cómo producir su primera película y pudo realizarla por una donación

²⁹ Nótese que el entrevistador, Febres Cordero, debutó en la actuación como Miguel Aguirre en *El facilitador*. Pero hecha esta salvedad, el cineasta señala en la entrevista que nació el 23 de junio de 1962 en Guaranda, Ecuador. Vivió en su ciudad natal hasta el primer año de secundaria, luego, por enfermedad de su padre se mudó junto con su familia a Quito. En la capital asistió a varios planteles escolares, en algunos centros de educación lo expulsaron y en otros perdió el año lectivo: “pasé por todos los colegios habidos y por haber. Es que el estudio nunca me gustó” (Un cineasta 1). Finalmente, terminó su bachillerato en Ciencias Sociales en el Colegio Fiscal Eloy Alfaro.

de 4.000 dólares de su amigo Alberto Andino, y con el respaldo de sus amigos formó “una especie de cooperativa, con lo que recuperamos pagamos deudas (una de las cuales pude pagar luego de ocho años). Con la peli fui al Festival de San Sebastián y gané el premio Cine en Construcción” (Un cineasta 2). Hasta aquí hemos abordado sobre la vida de Arregui y acerca de su primera experiencia cinematográfica, a continuación vamos a ocuparnos sobre su película indigenista.

La experiencia de un pueblo oprimido, la experiencia de todos los pueblos nativos de Abya Yala

En lo que se refiere a la película *El facilitador*, Arregui manifestó al periodista Febres Cordero que el largometraje se rodó en el 2011, en dos meses, en más de 60 locaciones, tanto en Quito como en el páramo, en Chumillo Alto. De hecho, la ciudad y el páramo son los espacios más representados en la cinta. La articulista Cristina Peláez destaca que la película costó 420.000 dólares y el financiamiento fue provisto por varias entidades, entre las que figuran, el extinto Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador (CNCine), el Ministerio de Cultura y Patrimonio de Ecuador, el Programa Ibermedia y por la empresa privada.³⁰ También, el largometraje fue estrenado en los países de los coproductores: en Chile por el patrocinio de Geoimagen y en los Estados Unidos por Black Box Studioz.

En cuanto a los temas que Arregui retrata en *El Facilitador* (2013), la cámara capta las jerarquías de dominación múltiples: en la esfera racial, la elite ecuatoriana procura emplear la “raza” para abusar de los pueblos originarios; en lo relacionado a lo económico, en la película se

³⁰ Se debe agregar que Arregui reprochó al Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador (CNCine) por el exiguo presupuesto anual, que oscilaba entre los 700.000 dólares, para apoyar veinte producciones ecuatorianas.

proyecta la dinámica del neoliberalismo y su impacto en la sociedad; y en lo tocante al racismo epistémico, los saberes excluidos por el mundo occidental, como las epistemologías de los kichwas, se perfilan como contribuciones para la sanidad de los personajes y del mundo moderno. En una entrevista con la periodista Rosalía Arteaga, Arregui sostiene que siente la obligación de realizar un cine que denuncie y muestre las desigualdades sociales:

contar esas historias que en cierto momento produzca una reflexión en la gente.

No soy nadie para decir o juzgar, no juzgo a nadie, pero sí pensar y salir de la sala de cine: ¡Sí!, ¡esto pasa en el país!, cuestionando [...] al recibir diferentes elementos de identidad que están dentro de la película [...] que a uno le cuestionan. (Arregui Cara a cara 00:09:36)

Sin duda, el cineasta en su película confronta al espectador con imágenes que demuestran la prevalencia de la colonialidad en el siglo XXI y las jerarquías de dominación. Por eso, el director proyecta en la retórica visual las diferentes situaciones que los pueblos tradicionales deben confrontar y, al mismo tiempo, cómo ellos incurren en métodos descolonizadores frente a un estado que implementa, sin el consenso de la ciudadanía, nuevos paradigmas económicos en base al modelo neoliberal, que perjudican el bienestar de los nativos, de los obreros, de la clase trabajadora, es decir, de casi todos los ecuatorianos.

Desde la posición de Arregui, uno de los problemas circunscritos a la colonialidad, que no supera la nación ecuatoriana, es el racismo. En una charla patrocinada por TEDxQuito, el cineasta enfatiza que el ecuatoriano es racista y tiene un problema de identidad al rechazar lo indígena:

somos extremadamente racistas, y no nos queremos los unos a los otros [...] debemos aprender a querernos, aprender a ser vecinos [...] yo creo que en las casas nos pasamos

veinticuatro horas del día pensando si eres más o menos largo que el vecino, en vez de irnos a trabajar, de ser amigos [...] hay que cambiar, yo hago unas películas extremadamente críticas a la ciudad, pero con el único ánimo de provocar una reflexión y poder cambiar [...] vamos para adelante, somos un pueblo lindo, espectacular.

(TEDxQuito 00:13:53)

De acuerdo con el director, el ecuatoriano pierde su tiempo pensando en si es más o menos “largo” en comparación con los demás sujetos que le rodean. La palabra antedicha se utiliza ampliamente en Ecuador para referirse al indígena, pero ésta contiene una fuerte carga despectiva hacia el nativo porque evoca lo marginado, lo subordinado, lo dominado y la apariencia física que se diferencia de los cánones de belleza occidental, por eso al ecuatoriano le preocupa ser catalogado de largo.

Sin duda, Víctor Arregui utiliza el texto visual para retratar los problemas de identidad del ser ecuatoriano, al presentar la negación de su ascendencia indígena, su búsqueda por “blanquearse,” su incursión en discursos foráneos y vivir culturas que no dan cuenta de su propia realidad cultural. En este marco, el director establece ciertas pautas de cómo contrarrestar dicha actitud con imágenes descoloniales, como las relaciones interculturales que enriquecen y fortalecen a la nueva comunidad imaginada de carácter plurinacional en su filme indigenista.

En su largometraje no se menciona la nacionalidad de los habitantes nativos, ni el nombre del pueblo al cual pertenecen, pero en la entrevista: “Víctor Arregui, director de la película *El facilitador*”, el cineasta desvela que los habitantes que retrata en su largometraje son del páramo de “Chumillos Alto, una comunidad en Cayambe” (00:00:15). De modo que los indígenas son kichwas andinos. Si bien el argumento se enfoca en el impacto de la colonialidad en la vida de los nativos, su experiencia hace eco a la situación similar que viven los demás pueblos

originarios de Ecuador y de Abya Yala; es decir, el director ambiciona dar una representación testimonial a través de la cotidianidad de los nativos de Cayambe.

Con respecto al poblado, la ingeniera en turismo Martha Gordón subraya que el pueblo fue parte de la hacienda La Compañía, propiedad de los jesuitas en la época colonial: “Los campesinos que trabajaron en esta hacienda fueron sometidos a trabajos fuertes, sin compensaciones” (41). En 1964, por la reforma agraria, la hacienda se dividió y varios lotes de terrenos fueron otorgados a los indígenas. El idioma de los habitantes es el kichwa y el castellano, por lo que los habitantes son bilingües. Según el censo del 2010, hay aproximadamente 300 habitantes en Chumillos, quienes son “miembros de la UCICAQ (Unión de Organizaciones Campesinas Indígenas del Cantón Cayambe Quito)” (Gordón 42). Todos estos detalles acerca de este pueblo no se mencionan en el texto visual, porque el argumento de la película sugiere representar la vida de los indígenas como una experiencia testimonial, que da cuenta de otros pueblos originarios que viven la colonialidad.

El facilitador frente a la crítica

Si bien la película de Víctor Arregui ha tenido muy buena acogida en Ecuador, en lo que se refiere a trabajos de crítica dedicados a la cinta, hay únicamente dos estudios. El primero, “Propuesta de promoción de una película nacional en Ecuador: El caso del largometraje ‘El Facilitador’ del director Víctor Arregui” (2014) de Rodrigo Cueva, gira en torno a la importancia de promocionar los proyectos cinematográficos ecuatorianos en todas sus etapas de producción. El crítico sostiene que los directores ecuatorianos han subestimado las diferentes fases de mercadeo y promoción de sus obras filmicas. Por lo que Cueva desarrolla un plan para promocionar *El facilitador*; sin embargo, no da la debida importancia a los habitantes del páramo y a las empleadas domésticas. Por ello, tanto los indígenas como las sirvientas no forman parte

de su estudio. De manera que Cueva promueve exclusivamente la cultura occidental, en contraste con la intención de Víctor Arregui, ya que en su largometraje el director dignifica la cultura de los kichwas, descoloniza la colonialidad y las sirvientas tienen un rol importante en el argumento de la película.

En cuanto al estudio “El cine como medio de comunicación y los estereotipos de género en la representación de la mujer en las películas ecuatorianas *La tigra*, *El facilitador* y *Sin otoño, sin primavera*” (2015), Daniela Quelal afirma que hay un cambio en la representación de la mujer en *El facilitador*, para ilustrar su argumento se enfoca en Elena Aguirre, quien es hija de un acaudalado empresario ecuatoriano y expresa que este personaje “es la muestra de la nueva mujer joven, un tanto perdida de la vida, llena de independencia y dudas, lo cual la hace equivocarse de diversas formas, pero que al fin busca hallar su puesto en la sociedad” (46). La aseveración prescinde de la descolonización del ser de Elena y del feminismo eurocéntrico blanco occidental. Mas aún, excluye la representación de otras mujeres, como Hortensia (Tamara Navas) y Ofelia (Pilar Olmedo), empleadas domésticas que laboran en las residencias de los Aguirre, ya que ambas tienen un protagonismo significativo en el filme. Por ejemplo, Hortensia, además de encargarse de los quehaceres domésticos, en ocasiones asume el rol de madre de Elena porque está pendiente del bienestar de la chica. Casi al final de la película, la joven ve en la anciana a una figura maternal, a quien le cuenta sus pesares. Entretanto, Ofelia al observar que Elena se encuentra mal, logra diagnosticar que la joven está “espantada.” Sin duda, la joven determina consultar su enfermedad a un curandero (médico nativo), quien le sana del espanto y su restablecimiento anímico es radical y evidente. Cabe señalar que la tía de Elena, al convivir con su sobrina, no advierte que su pariente está enferma. Ciertamente, la película sugiere que las mujeres de la élite ecuatoriana (que han forjado su patrimonio a base de la apropiación de

recursos de los nativos) y que viven de acuerdo con las exigencias, expectativas y directrices del sistema capitalista global, están enfermas e insensibles de sus malestares. Mientras, las empleadas indígenas están sanas porque no están colonizadas por el capitalismo global.

En suma, los aportes de Rodrigo Cueva y Daniela Quelal proporcionan información somera de la película de Arregui, porque la visión de ambos no supera la colonialidad, ya que los personajes trascendentales en su investigación son únicamente los blancos, apreciación que sugiere que para ellos no tiene importancia la vida de los pueblos indígenas ni de la servidumbre. Precisamente, la internalización de las estructuras de dominación o la negación del ser de los nativos y de las mujeres de clase trabajadora, que Cueva y Quelal exteriorizan en sus trabajos, avistamos en el largometraje, porque para los personajes de tez clara (salvo Elena Aguirre) tampoco existen estas personas, a pesar su protagonismo en el argumento. En este trabajo nos alejamos de la visión de los dos críticos y de los personajes de la elite ecuatoriana, por ello abordamos la descolonización del ser, para apreciar la vida de los indígenas y de las sirvientas.

Época en la que se estrenó el largometraje

El largometraje *El facilitador* (2013) se realizó en el periodo presidencial del economista Rafael Correa, que inició en el 2007 y terminó en mayo del 2017. Correa fue electo presidente por el voto y apoyo de los pueblos indígenas de Ecuador, pero muy poco duraría su alianza con los habitantes originarios. La dirigente indígena Mónica Chuji, exsecretaria de Comunicación en la administración de Correa, fue una de las más críticas del mandatario y puso en evidencia que el expresidente impulsaba “un neoliberalismo remozado con cara progresista y bajo el paraguas del discurso del socialismo del siglo XXI” (2). Mas aún, Chuji manifestaba que el gobierno del exmandatario continuaba favoreciendo a la minería y extracción del petróleo, olvidándose de esta manera de las promesas hechas a las nacionalidades o naciones originarias.

Ciertamente, Correa –quien despertó la atención internacional por su revolucionaria Carta Magna, emitida en el 2008, que brinda derechos a la naturaleza y adopta saberes como el *Sumak Kawsay*, para fomentar una convivencia en beneficio de toda la sociedad – paulatinamente regresaba a la vieja política de gobierno circunscrita a los principios del neoliberalismo. Según el historiador Marc Becker, “La CONAIE denunció que un proyecto de Ley del Agua, propuesto en la Asamblea, abriría el acceso de las corporaciones mineras transnacionales a las reservas de agua, mediante apropiación con lo cual se violaba la Constitución de 2008 que prohibía su privatización” (¡Pachakutik! 218). Es evidente que en *El facilitador* de Arregui, se recrea la preocupación de la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador con respecto a la privatización del agua y de los espacios de los nativos.

Sin duda, en la retórica audiovisual se proyectan imágenes de empresarios y políticos corruptos que, de manera deliberada, planifican la apropiación de las tierras de los kichwas de Chumillos Alto, por medio de medidas neoliberales, con el objetivo de construir una central hidroeléctrica. Mientras tanto, los habitantes del lugar se oponen a la privatización de sus espacios y se manifiestan para detener tal proyecto, ya que el modelo económico pone en riesgo sus vidas y el de su *Allpa Mama* (Madre Tierra).

¿De que se descolonizan los kichwas andinos?

Ahora nos interesa exponer acerca de la descolonización del ser que se manifiesta en *El facilitador*, pero para analizar el desprendimiento del pueblo nativo de la colonialidad, debemos tomar en cuenta los eventos que niegan la humanidad de los indígenas. Por eso, abordamos la colonialidad del ser ya que responde “a la necesidad de aclarar la pregunta sobre los efectos de la colonialidad en la experiencia vivida” (Maldonado-Torres, Sobre la colonialidad 130). Uno de los impactos que el lente muestra es la negación sutil de la existencia de los indígenas en el texto

visual, hecho que impulsa a los personajes a la descolonización de su ser, por medio de un *pachakutik* (protesta pacífica). Por lo que planteamos que la película nos permite detectar las dinámicas y los efectos de la colonialidad y, asimismo, los mecanismos descolonizadores que emplean los nativos para descolonizarse de la matriz colonial; por lo cual, no puede haber descolonización si no hay colonialidad.

Walter Mignolo asevera que la modernidad es una creación europea que tiene “una cara oculta y más oscura, la colonialidad. En otras palabras, la colonialidad es constitutiva de la modernidad: sin colonialidad no hay modernidad” (La colonialidad 39). En tanto que Aníbal Quijano expresa que la colonialidad: “fue y aún sigue estando organizada sobre y alrededor del eje colonial. La construcción de la nación y sobre todo del Estado-nación han sido conceptualizadas y trabajadas en contra de la mayoría de la población, en este caso, de los indios, negros y mestizos” (Colonialidad del poder, eurocentrismo 237). Por supuesto, los kichwas en el largometraje emplean sus epistemes, su cultura y sus protestas pacíficas para descolonizarse de la cara oculta de la modernidad, es decir, de la estructura que se caracteriza por organizar y manejar a las poblaciones y a los recursos naturales.

Primer paso: Entender la colonialidad del ser, para descolonizar el ser

Maldonado-Torres ha contribuido a los estudios descoloniales con el concepto: colonialidad del ser, que estriba en la negación de la existencia del otro, tal como ocurrió en la invasión y colonización de Abya Yala, evento que el intelectual lo considera como una guerra perpetrada contra los indígenas:

la normalización de eventos extraordinarios que toman lugar en la guerra. Mientras en la guerra hay violación corporal y muerte, en el infierno del mundo colonial la muerte y

la violación ocurren como realidades y amenazas diarias [...] Es ahí en donde sentimientos de superioridad e inferioridad, la esclavitud racial, la indiferencia ante los diferentes, el genocidio y la muerte se hacen patentes como realidades ordinarias [...] lo que indica que la modernidad es, entre otras cosas, un proceso perpetuo de conquista.

(Sobre la colonialidad 152)

Ciertamente, en la guerra la ley está dictaminada por el vencedor, y el adversario puede ser matado, esclavizado, violado o maltratado. De hecho, la experiencia del contrincante es definida por la negación de su humanidad, que supuestamente legitima toda clase de vituperios sobre su cuerpo colonizado. En consecuencia, la negación del ser que experimentaron los habitantes de Abya Yala (en la época de la invasión y colonización), continúa manifestándose en diferentes formas en la experiencia de los pueblos originarios. Por lo cual, inferimos que es crucial la descolonización de las relaciones raciales o étnicas que la primera descolonización (en el siglo decimonónico) dejó intactas con el objetivo de “completar aquello que Europa pudo haber hecho pero que el *ego conquiro* hizo imposible: el reconocimiento de todo humano como miembro real de una misma especie” (Maldonado-Torres, Sobre la colonialidad 161). Pero, para llevar a cabo el proyecto descolonizador, se requiere evidenciar la continuidad de las estructuras de la matriz colonial.

La cámara en *El facilitador* muestra varias imágenes que ilustran la negación de la humanidad del kichwa. Así, por ejemplo, en una reunión de negocios, el empresario Miguel Aguirre, su socio Tío César (Juan Carlos Terán) y el extranjero Reiner (Christoph Baumann), determinan negociar las tierras de los indígenas como si fueran geografías deshabitadas y disponibles para el usufructo de los empresarios. Nótese que hace más de 500 años, las huestes invasoras de España también concibieron al supuesto “nuevo mundo,” como un espacio vacío,

despoblado, así como lo infiere Armando Muyolema: “las nociones de ‘descubrimiento’ o del ‘nacimiento’ del Nuevo Mundo, sugieren la imagen de una geografía deshabitada” (6). Tal concepción obedece a que el habitante originario fue concebido “como cosa” (Dussel El encubrimiento 41). Por lo visto, el discurso colonial ha perdurado a través del tiempo y Aníbal Quijano lo subraya así:

La colonialidad ha probado ser, en los últimos quinientos años, más profunda y duradera [...] La colonialidad es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial / étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder, y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia cotidiana y a escala social. (Colonialidad del poder y clasificación 93)

De modo que, la estructura pretérita prosigue afectando la experiencia de los pueblos indígenas, tal como el lente proyecta en el largometraje.

Por supuesto, en la secuencia de la reunión de los tres personajes de la elite ecuatoriana, observamos que los empresarios para apropiarse de las tierras de los indígenas, en primera instancia, niegan la existencia de los indígenas, con la finalidad de introducir una medida neoliberal que les otorga derecho de privatizar los espacios geográficos de los kichwas, todo ello en complicidad del estado. Para ese fin, el extranjero Reiner busca la colaboración de Miguel y César, empresarios corruptos, que tienen gran influencia en la esfera política ecuatoriana: “Para eso necesito que me ayuden, para que el ministro de finanzas dé su aval a la firma de los contratos de socios estratégicos” (Arregui 0:22:50).

Incluso, ambos empresarios influyen en la selección de los funcionarios públicos, tal como sucede con Rodríguez (Alfredo Espinosa), electo nuevo ministro de finanzas. César lo expresa de este modo: “Me llamaron a consultar el nombramiento, todo el mundo lo apoya, tengo buenas referencias de él y está de nuestro lado, que es lo mejor” (00:17:37). El crítico Rodrigo Cueva en su acercamiento al largometraje, se limita en resumir el rol del empresario Reiner: “Interpreta al gerente de una empresa multinacional que usa los servicios de un facilitador para comprar a políticos y lograr un negocio: privatizar el agua” (45). Sin embargo, Cueva soslaya que el extrajero, junto con Miguel y César, para implementar su proyecto neoliberal, ignora la existencia de los indígenas y, en efecto, corrompe la esfera política, a tal punto que el servidor público deja de velar por los intereses del pueblo para beneficiar a la elite que lo eligió; dinámica que sugiere que los indígenas no viven en un país democrático, sino en una plutocracia, en un sistema que favorece a los empresarios, al capital y a la clase alta.

Otro rasgo de la colonialidad del ser es la indiferencia por el otro. Tanto es así que, en una conversación entre los empresarios, Miguel Aguirre y Tío César pretenden no saber quiénes son los indígenas, ni los sujetos excluidos de su sociedad. En la secuencia de la charla de los dos protagonistas, en un primer plano, la cámara resalta las expresiones faciales de Miguel y el tono de sus palabras, que sugieren la apatía que siente por los nativos: “este ministro es un tipo raro. Ahora le oí, en una entrevista de radio y hablaba de los indios, de los postergados, de los marginados” (Arregui 00:34:09). Acto seguido, en un plano medio corto, advertimos también los gestos del rostro y los movimientos de los hombros de César, que da a entender que tampoco sabe de los sujetos a los que se refiere Miguel.

Hay otros ejemplos que evidencian el repudio hacia el ser indígena, por ejemplo, en la conversación entre Elena Aguirre y Tío César, en donde los movimientos corporales son usados

para reiterar la supuesta inexistencia del nativo. De hecho, la protagonista comenta a su pariente que estuvo con Galo, su amigo indígena. En la secuencia, el plano americano facilita que el espectador aviste los movimientos corporales del tío, que refuerzan la curiosidad del pariente por saber quién es el joven. También, en la escena podemos ver el rostro de asombro de Elena, porque César le dijo que vivió desde los trece años con los abuelos Aguirre, por lo tanto, el protagonista debe conocer a Galo y a su madre Ofelia (Rita Olmedo) y por ello Elena expresa: “¡Galo! El hijo de Ofelia, la señora que trabaja con mi abuelo” (Arregui 00:46:57). Incluso, el argumento de la película sugiere que César puede ser padre de Galo, fruto de la relación con Ofelia. Por esa razón, el personaje cuando lleva a Elena a la casa de sus abuelos nunca entra a la vivienda de sus familiares. Por lo tanto, se comprueba de este modo que Tío César (representante de la elite) no reconoce el ser de los indígenas, porque insinúa desconocer a Galo (supuesto hijo), y a la empleada indígena (con quien supuestamente tuvo a su vástago); trabajadores que han vivido toda su vida en la casa de los Aguirre. Obsérvese, además, que para el tío de Elena los indígenas, en general, representan una amenaza. En un primer plano, miramos el semblante de preocupación de César, porque Elena está con los indígenas y le advierte: “Tienes que tener cuidado, mijita. No te olvides que todas las tierras eran de tu abuelo y los indios trabajaban para él. Tu abuelo decidió vender algunas tierras a unas fundaciones extranjeras y otras a tu padre” (Arregui 0:47:29). No es extraño entonces, que la actitud de indiferencia del tío (y del padre de Elena) por los pueblos originarios y por las capas sociales menos favorecidas, no son arbitrarias, en vista de que la negación de la existencia de los pueblos les permite arrebatarles sus tierras para sus proyectos, casi como en la época colonial.

Todo esto significa que los empresarios niegan la existencia de los kichwa con el objetivo de apropiarse de los bienes materiales de los nativos. Tal acontecimiento extraordinario que

implementan los socios obedece a la prevalencia de la colonialidad que, como expresa Maldonado-Torres en “Ten Theses on Coloniality and Decoloniality:” “involves the expropriation of land and resources [...] through the logic of the market [...] This leads to a situation of colonies where their native and colonized subjects continue experiencing vast forms of dispossession even after independence” (17). Todo eso se lleva a cabo en el marco de la tercera fase de la modernidad, periodo que se caracteriza por la preminencia del mercado, como plantea Walter Mignolo en *The Darker Side of Western Modernity* (2011) : “The third stage—a stage that continues today—began the moment the corporations and the market became dominant” (14). Sin duda, en el tercer rostro de la modernidad, el estado desestima el consenso del pueblo, y en particular el de las nacionalidades originarias; quienes pasan a conformar organismos sin tierra y gente sin recursos, en un estado que en el fondo se adhiere a un sistema plutocrático, que favorece a los intereses de los grupos dominantes.³¹ Por lo anterior, parece confirmar, que en la tercera modernidad, al salvaguardar el capital, el Estado crea un ambiente que atenta contra el bienestar de los habitantes, aspecto que evoca una negación sutil de la humanidad de los pobladores ecuatorianos.³²

³¹ Cabe observar que la aplicación del modelo neoliberal en Ecuador no ha favorecido al mejoramiento económico desde la gestión del exmandatario Osvaldo Hurtado (1981-1984), tal como lo expresa Geovanna Palacios, “la aplicación de estas medidas económicas no ayudó a mejorar la situación del país sino más que la deterioró [...] estas medidas beneficiaron a un grupo pequeño de: exportadores [...] banqueros y dueños del sistema financiero” (52). Otro ejemplo ilustrativo de la ineficacia de las nuevas políticas económicas aconteció en el gobierno de Sixto Durán Ballén (1992-1996), que impactó “en la reducción de puestos de trabajo, la gratuidad de los servicios de educación básica y la inversión en salud pública” (54). Además, la crisis económica entró en una etapa insostenible en la administración de Jamil Mahuad (1998-2000), razón por la cual se dolarizó la economía ecuatoriana. De estas circunstancias inferimos que el neoliberalismo ha estimulado “desempleo, pobreza, inestabilidad económica, política y social” (56).

³² Dentro de los ajustes económicos del modelo neoliberal esbozados en el Consenso de Washington, se destacan, por ejemplo: “la liberalización de los mercados [...] la primacía de las exportaciones, el recorte del gasto social [...] y la concentración del poder mercantil en las

Segundo paso: Hacia la descolonización del ser de los indígenas

Ahora vamos a demostrar cómo el sujeto kichwa descoloniza su ser. En la retórica audiovisual advertimos que el pueblo se descoloniza por medio de un *pachakutik* o levantamiento masivo. Lo sabemos el momento que Hortensia, sirvienta indígena del empresario Aguirre, está en la cocina observando las noticias. El presentador (Polo Barriga) informa acerca de un servidor público y de la situación de los indígenas frente a las medidas neoliberales:

Y el que hasta la noche de ayer fuera ministro de finanzas, abandonó el país, en horas de la mañana, a pesar de tener una orden de captura por un juicio político y dos penales. Por otro lado, las organizaciones indígenas, uno de los movimientos más fuertes del país, rechazan las concesiones de uso del agua, otorgadas por el Estado a transnacionales y a grandes terratenientes, amenazan con un levantamiento nacional. (Arregui 0:12:45)

Por lo visto, la noticia en el texto visual presenta un hecho de la vida real: la protesta de la Confederación de Nacionalidades Indígenas de Ecuador (CONAIE), en contra de la privatización del agua, evento que sucedió el 27 de septiembre de 2009. En el periódico *¡Lacta!*, en el artículo “Solidaridad con la movilización nacional en defensa del agua y de la vida en Ecuador”, se comenta que los pueblos nativos se movilizaron en todo el Ecuador por la “defensa del agua y de la vida, exigiendo que sus propuestas sean escuchadas y que el gobierno cumpla con los

grandes empresas multinacionales” (De Sousa Santos 16). Esto significa que el modelo neoliberal privilegia el mercado, y como resultado el ciudadano queda en un segundo plano. Además, David Harvey expresa que el estado, para preservar el libre comercio, puede incurrir a la violencia: “The state must therefore use its monopoly of the means of violence to preserve these freedoms at all costs. By extension, the freedom of businesses and corporations (legally regarded as individuals) to operate within this institutional framework of free markets and free trade is regarded as a fundamental good” (64). Mas aún, Harvey no vacila en aseverar que el modelo neoliberal no ha impulsado el crecimiento del capital, sino que “[it] has broadly failed to stimulate worldwide growth” (154). Asimismo, destaca que el neoliberalismo en América Latina tuvo efectos negativos debido a que “[it] produced either stagnation [...] or spurts of growth followed by economic collapse” (154).

preceptos constitucionales del *Buen Vivir* y Estado Plurinacional” (2). Los habitantes originarios denunciaban la duplicidad del presidente Rafael Correa, debido a que el exmandatario enaltecía, por un lado, la cultura de los pueblos indígenas, pero, por otro, intentaba privatizar los espacios de los habitantes originarios. Lo último, desde el punto de vista de los pueblos tradicionales, demostraba que el estado implementaba “una política neoliberal, militarista y dictatorial” (Solidaridad 3).

La crítica Juliana Flórez anota que los levantamientos o los movimientos colectivos emergen por las vicisitudes de la modernidad: “la *crisis de la modernidad* pasó a ser un elemento clave para comprender el contexto de la acción colectiva contemporánea” (243). Aunque la crisis de la modernidad se manifiesta desde la invasión española a Abya Yala, época que Walter Mignolo identifica como la primera fase de la modernidad: “es la cara ibérica y católica, con España y Portugal a la cabeza (1500-1750)” (La colonialidad 42). De ahí que, el indígena enfrenta una desmesurada alteración de su experiencia con el invasor, así como lo plantea Enrique Dussel: “la víctima inocente es transformada en culpable, el victimario culpable es considerado inocente” (El encubrimiento 74). Esto es, el habitante originario pasa a ser víctima culpable de su propia conquista por su cosmovisión, y el victimario es considerado inocente y sus actos justificados contra los habitantes originarios, porque los sacaba de su supuesto “atraso.” En este contexto y en esa época de conquista comienzan los primeros *pachakutiks* (levantamientos), por la crisis que acontece en la primera etapa de la modernidad, tal como lo hace notar Kintto Lucas:³³

³³ Cabe notar que la intervención de las mujeres indígenas es notable frente a la crisis de la modernidad en el siglo XX en Ecuador, como Tránsito Amaguaña, “quien creó el primer sindicato agrícola del país y dirigió la primera huelga campesino indígena en 1944” (Lucas 10).

la historia del movimiento indígena ecuatoriano se remonta a las primeras rebeliones contra la conquista, y aparece Rumiñahui que dirigió la resistencia contra la invasión española en 1535, o Jumandi que lideró la rebelión de los nativos de la Amazonia en 1578 [...] Daquilema, que en 1871 inició el levantamiento de toda la provincia de Chimborazo [...] contra el gobierno conservador del presidente Gabriel García Moreno.

(10)

Por lo tanto, la crisis contemporánea que alude Flórez no es más que un fenómeno de la colonialidad, por los acaecimientos que acarrea el lado oscuro de la modernidad, como la continuidad de la historia colonial que se manifiesta en el racismo epistémico, en las jerarquías raciales o en el patriarcado de la cristiandad, que impacta la experiencia de los indígenas y de los afroecuatorianos en Ecuador. En este contexto, los condenados a vivir oprimidos se manifiestan contra las lógicas de la modernidad occidental, así como avistamos en la cinta.

Debemos tener en cuenta que los ineficaces principios neoliberales que encaran los kichwas en el texto visual, tienen una historia que se instauró en América Latina en el ocaso de la década de los 90. En esta época, la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE) desafió el 4 de junio de 1990 “a los Gobiernos neoliberales” (Muyolema 234). De este modo, las nacionalidades nativas consiguieron notoriedad en la política ecuatoriana.³⁴ Más aún, la insurrección representó un *pachakutik* (en el idioma quichua *Pacha* significa tiempo y *Kutik* una vuelta), por lo que la palabra significa un cambio (resurgimiento y renovación) a una

³⁴ Las nacionalidades originarias ecuatorianas formaron en 1986 la sólida Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE). El propósito de la agrupación fue crear una agrupación que representara a todos los pueblos y nacionalidades ancestrales de Ecuador, con el objetivo de salvaguardar sus intereses y abogar por reformas que les beneficien dentro del marco social, económico, político y educativo (Becker 27). Las primeras demandas de los indígenas ecuatorianos fueron: la recuperación de sus tierras, la valoración de sus idiomas, la educación bilingüe y la apreciación de su medicina ancestral (CONAIE 5).

nueva era a favor de los habitantes originarios y de toda la población ecuatoriana.³⁵ También, como expresa el historiador Marc Becker, “*Pachakutik* es una ruptura, una fuerza capaz de restaurar el orden; es un giro profundo o una transformación destinada a librar al mundo de la injusticia y de la opresión; conlleva el restablecimiento del orden y la igualdad” (¡Pachakutik! 28). Esta ideología de larga data influyó en los levantamientos de los Andes; como ejemplo, Becker indica el de “Tupak Amaru y Tupak Katari en la década de 1780” (28). Ahora bien, la filosofía originaria renace en los 90 en Ecuador, porque los nativos la retomaron en sus movimientos políticos. Es el caso de la CONAIE, cambió “el equilibrio de poder en el Ecuador” (¡Pachakutik! 28). Esto es, exigió la renovación del estado nacional por uno plurinacional y por una convivencia intercultural justa. Tanto es así que los levantamientos de la CONAIE representan “una contribución pacífica a la democratización de la sociedad en su conjunto” (Muyolema 8). Es necesario recalcar que esta particularidad se ve reflejada en la insurrección de los indígenas en el largometraje como técnica descolonizadora.

En un plano medio, observamos al indígena Galo, quien, en una reunión con su comunidad, expone a los miembros que les han prohibido tomar agua de sus vertientes: “Hoy estamos reunidos, para hablar sobre este problema del agua, es un problema bien fuerte. Están prohibiendo las entradas a las vertientes. Entonces ahora es tiempo de poner, *ñukanchi uma kuna* (nuestra cabeza) con *ñukanchi shungo kuna* (nuestro corazón)” (Arregui 00:42:30). Es significativa la importancia que tienen las palabras del nativo, dado que no únicamente se expresa en castellano, sino que incluye el idioma kichwa. Por un lado, deshace la visión homogénea del estado ecuatoriano “uninacional”. Por otro, Galo enfatiza dos expresiones en su

³⁵ Así se descarta, como afirma Muyolema, “la vieja falacia de la tesis del separatismo indígena” (5).

idioma: la primera evoca a la cabeza y la segunda al corazón. Olaya Sanfuentes Echeverría anota que perder la cabeza del Inca, significaba la ruina del imperio, y asimismo se “crea el mito de que algún día ese cuerpo y esa cabeza reales y divinas se juntarían para recobrar la unidad perdida. Sobrevendría un verdadero ‘*pachakuti*’” (26). De manera que Galo, al evocar dos partes de cuerpo, *uma* y *shungo*, figurativamente está evocando la necesidad de recuperar la unidad de la nación por medio de un *pachakuti*, o una manifestación en contra del modelo neoliberal.

De hecho, un *mashi* (palabra que significa compañero) expresa a los demás que han resuelto llevar a cabo una protesta, para exigir al gobierno que les devuelvan sus tierras:

Ya hemos decidido de que nosotros tenemos que levantar contra estos gringos y contra el gobierno que está entregando nuestras tierras, nuestros páramos, nuestras fuentes de agua, que [son] nuestras, hemos venido cuidando, protegiendo por miles de años nuestras vertientes, entonces esto queda convocado para cerrar la carretera. (Arregui 00:43:09)

Obviamente, el pronunciamiento del indígena manifiesta la necesidad de un *pachakutik* o un cambio para terminar con la injusticia que experimentan por parte de un gobierno y de empresarios que los tratan como objetos y sus terrenos supuestamente vacíos sin dueños, que están disponibles para ser tomados por las elites ecuatorianas.

Lo cierto es que los kichwas de Chumillos se manifiestan frente a las medidas neoliberales que ha implementado el estado. Por medio de planos enteros, observamos el momento del vuelco descolonial. En primera instancia, notamos que no protestan exclusivamente los pueblos originarios, sino que están otros grupos sociales que los apoyan. El levantamiento irrumpe el funcionamiento normal de la ciudad (porque los reclamos toman lugar en una calle, el flujo vehicular se detiene, ya que los que protestan queman neumáticos; además, exclaman a viva voz que las tierras y el agua les pertenecen). Inferimos un cambio en la subjetividad de las

personas que protestan, porque ya no creen en el mito del país democrático, ni en los derechos humanos, ni tampoco en la nación que haya superado la colonialidad; ya que el pueblo no forma parte en el consenso de las medidas económicas. Nótese que el director emplea una angulación de perfil, para retratar a los nativos y a Elena, los cuales están agrupados en forma horizontal; es decir, ella no está delante del grupo liderando o protestando por los nativos, sino que la angulación la coloca como una aliada del grupo. Según Quelal, la presencia de Elena en la protesta obedece a que descubrió que vivía, “una realidad distinta, aprende a defender los derechos de los indígenas y lucha en pro de las injusticias” (46). Sin embargo, no es la intervención de Elena que cambia el destino del pueblo indígena, sino la desobediencia civil o participación de todos los que protestan, quienes forman un solo personaje, en donde las jerarquías se borran por el bien común.

De hecho, este tipo de protesta, como lo expresa Nina Pacari Vega, no gravita en torno al trabajo de una persona ni “de un líder; en el mundo indígena, hay un sistema comunitario [...] En nuestra realidad funciona” (Pacari Vega Prólogo 14). De manera que estamos frente a una movilización circunscrita a la tradición del sistema comunitario de los pueblos indígenas. Además, este tipo de manifestación de los habitantes aludidos ha servido para que sean “reconocidos a nivel nacional y, con alguna perspectiva, a nivel internacional como sujetos sociales” (Pacari Vega 217). Ciertamente, el levantamiento en el largometraje logra difundirse por medio de los noticieros, los cuales retratan los reclamos y las injusticias que padecen los grupos sociales bajo una estructura colonial. Por esta razón, los primeros en reaccionar a la descolonización del ser de los manifestantes son varios soldados, es decir, el ejército ecuatoriano interviene para proteger los intereses de la colonialidad.

En este contexto, los manifestantes que denuncian las injusticias que produce la matriz pretérita, son percibidos como una amenaza a los intereses del estado; por ello, el objetivo de los militares es suprimir la humanidad de los nativos, para nuevamente desaparecerlos del imaginario de la nación y de los proyectos económicos. Esta secuencia exhibe la función del estado neoliberal, que vela por el bienestar del capital y de la propiedad privada, así como manifiesta David Harvey: “The state has to guarantee, for example, the quality and integrity of money. It must also set up those military, defense, police, and legal structures and functions required to secure private property rights and to guarantee, by force if need be, the proper functioning of markets” (2). A pesar de ello, la protesta de los nativos surte efecto, ya que pone al descubierto la continuidad de la matriz colonial, porque la movilización desvela que el estado—con la ayuda de los militares—quiere apoderarse de los espacios de los indígenas para la acumulación y beneficio de los empresarios neoliberales. De hecho, la manifestación interpela al empresario Miguel, a tal punto que el personaje reconoce la humanidad de los indígenas, porque se da cuenta que los manifestantes no van permitir más injusticias por parte de la elite ecuatoriana. En virtud de ello, el empresario intenta finiquitar la privatización de los terrenos antes de que colapse la colonialidad: “Necesito que firme ese contrato ahora. La situación del país se está complicando” (Arregui 01:03:14). El personaje infiere que el *pachakutik* pretende acabar con los abusos que padecen los nativos, y que procura impedir que estas personas dejen de ser saqueadas, manejadas y controladas por los empresarios y por el estado.

Notemos que los reclamos de los nativos también son transmitidos por la radio, información que reitera que la movilización es a nivel nacional, que intenta acabar con las políticas neoliberales. El periodista y amigo de Elena, Arturo (Mauricio Samaniego), en su carro escucha las noticias de la manifestación: “Los levantamientos continúan en la región del sur y el

paso de los carros es imposible. Sin embargo, la mayor concentración está en las parroquias de San Lucas y de Santiago de Loja” (Arregui 01:05:41).³⁶ Lo que importa observar es que el levantamiento de los pueblos indígenas y de los sectores marginados de la sociedad, se articula como un método descolonizador de los principios del modelo neoliberal, los cuales, como expresa Ramón Grosfoguel, “representan una continuación de la acumulación por expropiación iniciada por la expansión colonial europea con la conquista del continente americano en el siglo XVI” (La descolonización de la economía 44). De esta manera el *pachakutic* se perfila como un instrumento que humaniza a los habitantes del páramo, dado que antes de este acontecimiento no eran percibidos como sujetos que existían en Ecuador.

¿De qué se descoloniza Elena Aguirre?

En lo que sigue vamos a demostrar cómo Elena Aguirre descoloniza su ser. En primera instancia, conviene subrayar que la colonialidad del ser no se limita únicamente, como expresa Maldonado-Torres, a la negación de la existencia del otro, sino que la colonialidad del ser también puede definirse como una construcción del sujeto en el sistema capitalista, el cual moldea la subjetividad del individuo, tal como lo plantea Santiago Castro-Gómez:

la colonialidad del ser es la vida en el capitalismo [...] es una vida colonizada, es sujeta a unas dinámicas [...] a unas formas de existencia, a un mundo de expectativas [...] uno adquiere una identidad ahí, uno se siente interpelado y se siente sujeto a la medida que uno se identifique con esos mundos [...] el capitalismo es condición de existencia, es condición de vida. (Tejidos 12)

³⁶ Las parroquias, tanto San Lucas y Santiago de Loja, colindan con Saraguro, pueblo que forma parte del primer capítulo de nuestra investigación.

Ciertamente, la posición social del empresario Miguel Aguirre influye en o construye el ser de su hija Elena, y la protagonista tiene conciencia que es diferente de los demás habitantes quiteños, porque su ser está interpelado por las dinámicas y directrices que delinearían el sistema capitalista globalizado. De hecho, avizoramos que la mujer, por la prevalencia de la jerarquía de dominación económica, en los primeros veintiocho minutos de la acción de la película, ningunea a los personajes que se cruzan en su camino y es insensible con la gente de otras clases sociales.

Ilustremos lo dicho con el montaje de varias escenas, en donde la protagonista desaira y desprecia a otras personas. Por ejemplo, el momento en que Elena consume drogas en un baño de una discoteca, intimida a una chica sin razón alguna. Luego, en otra escena, conduce a exceso de velocidad y atropella a un ciclista sin ningún remordimiento. El incidente es silenciado por su tío César, de modo que Elena es absuelta de cargos penales y lo único que manifiesta a su padre, Miguel Aguirre, es no ser exhortada: “Sin sermones, por favor” (Arregui 00:18:16). Desde luego, la forma de vivir de Elena, de ser y estar en el mundo, está fuertemente marcada por el sistema capitalista global. Por ello la mujer niega (circunscrita a las jerarquías de dominación), la humanidad de sujetos que no pertenecen a su estrato social. Por otro lado, Víctor Arregui sostiene que la conducta de Elena Aguirre obedece a su edad y a sus traumas: “es una joven que está empezando a vivir [...] ella tiene un pasado horrible, además ella tiene unas pesadillas increíbles por la muerte de su madre, nunca supo cómo murió y también esa relación distante con el padre la vuelve frágil emocionalmente” (Representación 93). A pesar de ello, no justifica el menosprecio de la protagonista hacia los personajes que no pertenecen a su estrato social.

Si bien el ser de Elena se construye por la influencia del escalafón social al que pertenece, hay que tener en cuenta que ella experimenta un giro descolonial paulatino; esto es, enfrenta una descolonización de los discursos de dominación que ha internalizado, experimenta

una metamorfosis descolonial. El director de la cinta, Arregui, afirma que la protagonista cambia porque toma conciencia de sus actos: “Elena es un buen personaje porque reflexiona, al comienzo ella está perturbada, y luego ella cambia [...] Es un personaje que sube y baja, no es solo drogas, es reflexión de cómo llevar su vida, de cómo enfrentar al papá, incluso a la policía, cómo se une ella a las vivencias populares para oponerse a su papá” (Representación 93). La aseveración de Arregui se aleja de toda la experiencia de Elena, ya que la protagonista no reflexiona, ni siquiera se inmuta de los hechos perpetrados a los personajes que no se circunscriben a su círculo económico. Pero, coincidimos que Elena cambia, pero es un cambio descolonial, que se aleja de las lógicas de la civilización occidental y del sistema mundo capitalista que han construido su ser. Quelal sugiere que la protagonista trasmuta y logra superar sus adversidades, pero no comenta sobre la indiferencia de Elena frente a los personajes que encuentra en su camino: “En *El Facilitador* se pudo definir que Elena es una muestra de lucha y superación en medio de una vida tormentosa y de la falta de afecto, ella vive la vida y a través de diversas etapas logra encontrarse con su esencia” (96). Tanto Quelal como Arregui comentan superficialmente acerca del cambio de Elena; inferimos que desestiman los detalles como la música, los cuales nos proporcionan pistas acerca de la mutación de la mujer. Por esa razón, a continuación, abordamos todos los elementos que manifiestan la transformación de la protagonista.

Ciertamente, los primeros indicios que predicen el cambio de Elena, lo detectamos en la banda sonora, es decir, en dos canciones que se emplea en la cinta. La primera canción, “Dulzura mía,” interpretada por el legendario cantante surcoreano-estadounidense-ecuatoriano Jinsop Ho Odirling, la escuchamos en el cumpleaños del acaudalado personaje, Miguel Aguirre. En esta fiesta, el empresario pide a su hija, que está indispuesta (acostada en su cama), que baje a la

celebración. Lo que se resalta en esta escena es la música diegética que viene del primer piso de la fiesta:

Eres mi pena y alegría;

Eres mi modo de ser mi vida

No tengas miedo, no cambies nunca. (Arregui 0:11:38)

Estos tres versos de la canción son los que escuchamos cuando Miguel habla con su hija. El primer verso sintetiza lo que significa Elena para su padre, mientras que el segundo evoca el ser de Miguel, que es moldeado por su hija, a tal grado que Miguel desea dejar todos sus bienes materiales a su única heredera. El último verso presagia lo opuesto: Elena va a cambiar y a desprenderse de su estatus social y no va a tener miedo ante su decisión.

Para Quelal, la música en *El facilitador* cumple varias funciones, como la compresión del argumento y menciona que se incluyó dos canciones del cantante Jinsop en la cinta:

Básicamente; la música es utilizada para crear situaciones y establecer espacios y momentos, asimismo, acompaña el desarrollo de las acciones permitiendo mayor comprensión de la historia. Se utiliza especialmente la música del cantautor surcoreano-estadounidense Jinsop Ho Odirling, en dos momentos principales que son la fiesta ostentosa por el cumpleaños de Miguel y cuando Elena bebe con su abuelo y tíos por su despedida. (91)

Notemos que la crítica prescinde de la canción que analizamos, y como consecuencia desentiende el vaticinio del cambio de Elena que se manifiesta en “Dulzura mía.”

La otra canción diegética que presagia el giro descolonial de la protagonista la escuchamos en el festejo del agasajado, se trata de “Si tú me olvidas o De terciopelo negro,”

interpretada por el cantautor ecuatoriano Damiano. La letra es muy importante porque alude a ciertas palabras kichwas que “indigenizan” a Elena y vaticinan la alianza de la mujer con el pueblo:

De terciopelo negro guambrita tengo cortinas.

Para enlutar mi pecho guambrita si tú me olvidas.

Para enlutar mi pecho guambrita si tú me olvidas.

Si tú me olvidas blanca azucena. (Arregui 0:12:11)

En el primer verso de la melodía, la voz poética resalta el color negro que evoca deceso o separación, y ello lo manifiesta a la *guambrita*, una palabra kichwa que significa joven. En el segundo y tercer verso, se afirma el luto que puede provocar si la *guambrita* le olvida. De hecho, en el largometraje, acaece una separación física entre Miguel (que representa a la modernidad y las políticas neoliberales) y Elena (que descoloniza su ser y se desprende de las jerarquías de poder y muestra solidaridad por el mundo de los pueblos originarios). Mas aún, el color en cuestión evoca a la colonialidad, que es el lado oscuro de la modernidad.

Posteriormente, volvemos a escuchar otra canción que anticipa el alejamiento de Elena, pero en esta ocasión es de sus parientes. Así es, su padre pide a Elena que vaya a pasar unos días en la casa de su abuelo (Rolando Moya), donde advierte que su tía María (María Clara Bertini) y su tío Alex (Alex Cisneros) están muy decaídos. Después de convivir con sus familiares tienen una fiesta improvisada. La música diegética o banda sonora juega un rol importante, por razón que la canción “Estrellita Solitaria” insinúa que Elena no volverá a ver a su parentela:

Estrellita solitaria que me vino acompañar

Cuando triste me moría en mi amarga soledad

Estrellita no me dejes cada día que amanece

Mi vida te pertenece aun cuando anochece. (Arregui 00:51:53)

En primera instancia, la estrofa evoca la soledad y decadencia de los familiares, y Elena se constituye en la estrellita solitaria que va a acompañarlos. La soledad de la protagonista obedece en que no tiene madre y, como lo sugiere Quelal, también es huérfana de padre “porque apenas muere su madre, es enviada al extranjero” (93). Por lo tanto, la canción informa acerca de la soledad de Elena. El tercer verso, a pesar de que la voz poética suplica a la estrellita que no le deje, augura que Elena no volverá a ver a sus familiares. Ciertamente, la protagonista después de pasar tiempo con sus parientes no regresa a visitarlos, y no hay más referencias visuales con sus familiares en el largometraje.

Al mismo tiempo, Elena inicia su desprendimiento de la colonialidad del ser en la casa de su abuelo. Así es, el primer cambio notorio de la protagonista acontece en el reencuentro con el indígena Galo. De hecho, la hija de Miguel cancela la jerarquía de dominación racial al reconocer la amistad que le une al joven, que data desde la niñez, con quien, además, establece un diálogo que no lo había hecho con personajes de otros estratos sociales.³⁷ Seguidamente, avistamos otro cambio de la protagonista al aceptar la invitación de su amigo a una *minka* (labor comunitaria), para la construcción de una cuneta: “Mañana, voy a las comunidades, al páramo. ¿Quieres venir? Hay una minga” (Arregui 00:29:50). Luego, en la secuencia de la *minka*, la transformación de Elena es más evidente, ya que ella está trabajando un surco junto a los kichwa,

³⁷ En segunda instancia, en un plano medio corto, observamos el rostro de Elena que está demacrado, sugiriendo que está enferma por llevar una vida desenfrenada, por los excesos y deseos que su estrato social le permite vivir (más adelante ahondaremos acerca de su sanidad y cambio). La imagen del rostro de la mujer blanca se contrasta con el semblante de Galo que, al no tener una vida circunscrita al capitalismo, no es retratado enfermo como su amiga o como los demás familiares de ella.

para que la comunidad tenga acceso al agua. Quelal nota que la mujer está feliz en la faena junto a los indígenas: “vemos a esta niña mimada cavando en la tierra, cansada, pero muy feliz.

Asimismo, le brindan un poco de chicha y ella luce extasiada en este nuevo mundo” (83). En un plano entero, la cámara resalta su rostro de tez clara, su cabello rubio, su ropa que evoca la moda occidental de la época, y su inexperiencia con el azadón. Todos estos elementos nos sirven para diferenciarle de los demás miembros del *ayllu*, pero ahora comparte el mismo objetivo: el bienestar de la comunidad, acción que demuestra la descolonización interna de los pensamientos de Elena, ya que deja de ser un sujeto individualista y pasa a interesarse en una labor que beneficia a una comunidad.

Otra transformación en el ser de Elena es su empatía y solidaridad por los kichwas, quienes han sido despojados de sus tierras y por este motivo no tienen acceso al agua. La mujer está consciente que su padre es el responsable de los padecimientos de los nativos y lo confronta. El director Víctor Arregui expresa que la protagonista desafía a su progenitor y es como “una luchadora contra la corrupción y contra este tipo de asuntos, ella es parte de ellos, y a la vez la antagonista dentro de la casa que quiere acabar con todo eso” (Representación 91). Empero, el cambio de Elena se circunscribe al proceso descolonial porque deja la actitud racista e individualista para asumir una actitud de cooperación.

La secuencia de la cena que tiene Elena con su padre es importante, porque el lente muestra el cambio radical de la protagonista. En primera instancia, para resaltar la diferencia entre progenitor e hija, el director utiliza un plano medio corto, para aislar a Miguel Aguirre de Elena y descontextualizarlo; con ello se establece una diferencia entre ambos personajes. En efecto, Miguel (que representa al neoliberalismo y a la modernidad) expresa, sin tomar en cuenta a los pobladores originarios, que las tierras son de propiedad de la familia y que por ese motivo

hay guardias que cuidan estos espacios: “Fue para proteger las tierras de tu madre. Ahora son tuyas Elena. Yo compré esas tierras a tu abuelo, si no de qué crees que viven ahora” (Arregui 00:58:00). La aseveración del empresario omite a los verdaderos propietarios de las tierras, puesto que los kichwas en una reunión revelan que el estado está negociando sus espacios geográficos, que han cuidado y protegido desde tiempos inmemoriales.³⁸

Asimismo, Elena rechaza la propuesta de recibir las tierras que su padre le ofrece, debido a que sabe que los terrenos que su papá le concede fueron de las poblaciones nativas. Pero más todavía, la protagonista amenaza a su progenitor que el pueblo originario no va a permitir que él (y la matriz colonial que representa) continúe imponiéndose en sus vidas. A todas luces, la descolonización del ser de Elena es notoria, debido a que defiende a sujetos que para su padre y para la modernidad no existen, de donde resulta que Elena cancela su sesgo racista construido por las dinámicas del sistema capitalista. Maldonado-Torres destaca que la alteración de la actitud “racista o individualista de la modernidad a la actitud des-colonial de cooperación en la ruptura con el mundo de la muerte colonial es el momento más fundamental del giro des-colonial. La descolonización no se puede llevar a cabo sin un cambio en el sujeto” (La

³⁸ En el filme observamos que los nativos han enfrentado constantes despojos de sus espacios por dos generaciones de los Aguirre: el abuelo de Elena fue “propietario” de tierras y los nativos trabajaron para él, dato que sugiere el pasado latifundista de la familia. Mas aún, si consideramos la edad avanzada del personaje, nos lleva a rastrear un evento que sucedió en Ecuador en la década de 1960. Los terratenientes no remuneraban a los pueblos indígenas o huasipungueros por su trabajo, ya que los dueños de las haciendas no “tenían capacidad para pagar salarios” (Korovkin 20), lo que insinúa que los nativos eran explotados, razón por la cual, deseaban liberarse de un sistema colonial con el objetivo de recuperar sus tierras. Sin embargo, los huasipungueros no lograron recobrar sus parcelas; tanto es así que “perdieron el acceso a los pastizales y otros recursos de las haciendas (leña, agua)” (21). De modo que la historia del filme sugiere que el cambio o *pachakutik* debía haber ocurrido muchos años atrás, es decir, en la época del abuelo Aguirre, dado que los indígenas desposeído de sus lugares trabajaban para él. Mientras que su hijo, Miguel, que representa la segunda generación, desea vender sus “terrenos” a la empresa privada.

descolonización 67). Sin duda, Elena demuestra varios cambios de su ser: reconoce su amistad con un indígena, rechaza ser cómplice del saqueo perpetuo de los espacios de los kichwa, confronta a su padre (a la colonialidad del poder) por ser el responsable de la vida que llevan los nativos, todo ello por su descolonización de su ser, lo que lleva a aliarse y sentir empatía por los habitantes del páramo.

Medicina tradicional para sanar el ser de Elena

En lo que concierne a la salud de Elena, notamos que el director se enfoca en el rostro de la protagonista para dar cuenta de su condición delicada de salud. De hecho, cuando la joven Aguirre está en la casa de su abuelo, observamos su cara demacrada, que sugiere que está enferma por llevar una vida desenfadada, por los excesos y deseos que su estrato social le permite vivir. La imagen del rostro de la mujer blanca se contrasta con el semblante del indígena Galo que, por no circunscribir su vida al sistema capitalista, no es retratado enfermo como su amiga o como los demás familiares de ella.³⁹

³⁹ También, Elena es cosificada por el sistema-mundo europeo/euro-norteamericano capitalista/patriarcal moderno/colonial. Hay imágenes de su tío César fotografiándola cuando era una niña, escena que demuestra que su pariente es un pedófilo. Cuando retorna de Chile, la protagonista tiene un “amigo de compañía,” Arturo (Mauricio Samaniego), que su padre ha contratado para ella. Asimismo, la vida de la joven Aguirre da cuenta de la construcción social, cultural e histórica llevada a cabo por el patriarcado, tal como lo sugiere Simone de Beauvoir: “One is not born, but rather becomes, a woman. No biological, psychological, or economic destiny defines the figure that the human female acquires in society; it is civilization as a whole that develops this product, intermediate between female and eunuch, which one calls feminine” (207). En este contexto, la mujer burguesa blanca, como Beauvoir, se ha pronunciado frente al patriarcado, pero, olvidándose de la experiencia de la mujer indígena o de color, como expresa la activista y teórica Ochy Curiel Pichardo: “de esa modernidad occidental desde donde también surge el feminismo como propuesta emancipadora supuestamente para todas las mujeres. Pero no nos hemos dado cuenta de que no ha sido para todas las mujeres” (51). Asimismo, la filósofa María Lugones comparte la aseveración de Curiel: “pero es claro que las mujeres burguesas blancas, en todas las épocas de la historia, incluso la contemporánea [...] No se ocuparon de la opresión de género de nadie más” (95). No obstante, Elena en el largometraje se aleja de esa visión, dado que defiende a una niña nativa, confronta a su padre por ser responsable de las medidas neoliberales

Además de su aspecto enfermizo, la protagonista tiene pesadillas y remembranzas del misterioso fallecimiento de su madre, que la indisponen a vivir una vida normal. La empleada doméstica, Ofelia (madre de Galo), diagnostica el mal de la protagonista. De hecho, la mujer indígena observa que el personaje se despierta abruptamente y la Aguirre responde el motivo: “Esas luces. Luces que veo desde que soy chica” (Arregui 00:33:00). Luego, en un plano picado, Ofelia observa el rostro de Elena y le indica que está espantada (o contaminada espiritualmente). No es fortuito que se emplee la angulación cinematográfica aludida, dado que sirve para enfatizar que Elena está enferma y débil. Ella no es la única que está en esa condición: su padre tiene cáncer, su abuelo y sus tíos se los retrata enfermizos, por lo cual, metafóricamente, se sugiere que el “sistema-mundo europeo/euro-norteamericano capitalista/ patriarcal moderno/colonial” (Grosfoguel La descolonización 17), al cual ella representa y pertenece, está enfermo. Notemos que Quelal no advierte el papel importante de la madre de Galo, quien diagnostica la enfermedad de Elena. Pero, como hemos demostrado, la protagonista confía en el diagnóstico de la empleada y visita a un *yachac*, o curandero indígena, para sanarse del espanto.

La curación toma lugar en el interior de una choza, o casa de un nativo. En la secuencia, notamos que el lugar es circular, con paredes de barro y el techo con troncos cubiertos de paja. En este espacio Elena va a ser intervenida del espanto. De acuerdo con Carla Noemi Morales, en la tradición nativa, “en el espanto siempre se produce una separación del espíritu, a causa de las emociones fuertes o sustos, originados en caídas o en acciones de personas o animales. El espíritu se queda en el lugar del susto [...] y provoca vómito, diarrea, deshidratación, astenia,

que afectan a los kichwas e incluso su amor descolonial delinea, juntamente con Galo, una nueva nación plurinacional.

trastornos del sueño” (35). De lo anterior, la protagonista constantemente tiene pesadillas, que le asustan y le atormentan, al recordar el fallecimiento de su madre.

Para la sanidad o limpia, como lo expresa Morales, el curandero utiliza su episteme tradicional. Entre los objetos que emplea figuran el cuy, licor de caña, agua de colonia, plantas medicinales “como el marco, la ortiga, el chilco y además claveles de color blanco y rojo que son frotados en todo el cuerpo del paciente” (16). En la secuencia, el *yachac* bebe licor, que lo retiene en su boca para luego soplarlo a una vela encendida, lo que provoca una llama que va en dirección hacia Elena. Después, el curandero pasa un cuy vivo por el cuerpo de la enferma y la misma faena realiza con hierbas medicinales. Al final, avistamos que el curandero se acerca a Elena y mueve sus manos como si estuviera expulsando algo que está en el cuerpo de la protagonista. La limpia surte efecto en la vida de la mujer, porque ella recuerda la muerte de su madre y logra ver claramente (en sus recuerdos) quién asesinó a su mamá. En particular, observa que su madre, Rebeca, descubre que César es un pedófilo, ya que ella lo encuentra fotografiando a Elena cuando era niña. Precisamente, el tío al verse descubierto de su acto lascivo lanza a la mamá del segundo piso, donde la mujer muere.

El diagnóstico de Ofelia y la sanación o episteme del *yachac* no se circunscriben a las lógicas de la civilización occidental, ni al conocimiento desarrollado por países de Europa occidental o de los Estados Unidos, que se caracteriza por ser “el único generador de experiencias globales” (De Sousa Descolonizar el saber 54), sino a conocimientos que han sido marginados por la colonialidad e irrelevantes para el conocimiento moderno.⁴⁰ El sociólogo

⁴⁰ El insigne sociólogo Boaventura de Sousa Santos observa que, en el genocidio perpetrado en Abya Yala en el siglo XVI, se destruyó también gran parte del conocimiento de los habitantes originarios, evento que identifica como “epistemicidio,” en conexión con la eliminación de las personas nativas.

Edgardo Lander argumenta que las epistemes regionales, locales e incluso provinciales de Europa se han convertido en las formas hegemónicas, debido a que se presentan como:

objetivas, universales del conocimiento [...] para el análisis de cualquier realidad [...]

Estos saberes se convierten así en los patrones a partir de los cuales se pueden analizar y detectar las carencias, los atrasos, los frenos e impactos perversos que se dan como producto de lo primitivo o lo tradicional en todas las otras sociedades. (23)

Asimismo, el conocimiento de otras partes del mundo que no se circunscribe a la lógica occidental, tal como la del pueblo kichwa, es considerado inferior en relación con la episteme desarrollada por sujetos, como expresa Grosfoguel, de cinco países: “Italia, Francia, Inglaterra, Alemania y los Estados Unidos [...] que conforman el canon de pensamiento en las humanidades y las ciencias sociales” (Racismo 35). Sin duda, la inclusión del conocimiento del *yachac* en el largometraje tiene la función de desprendernos de las lógicas impuestas desde los centros de poder, que pretenden ser las únicas fuentes validas de conocimiento y de carácter universal, a pesar de que dan cuenta de su experiencia local.

El amor descolonial en los tiempos del neoliberalismo

En lo que sigue vamos a tratar sobre el amor descolonial de Elena por el pueblo kichwa y por Galo. El concepto aludido lo ha acuñado la crítica Chela Sandoval, quien expresa que diferentes intelectuales, entre ellos, Ernesto Guevara, Frantz Fanon, Gloria Anzaldúa, Emma Pérez y la propia autora, consideran que el amor no se lo puede encasillar como un sentimiento romántico el cual se caracteriza por perseguir desmedidamente sus propios intereses personales, sin tomar en cuenta a los demás; de modo que el amor puede ser interpretado de diferentes

maneras.⁴¹ Ciertamente, Sandoval considera al amor descolonial “as a hermeneutic, as a set of practices and procedures that can transit all citizen-subjects, regardless of social class, toward a differential mode of consciousness and its accompanying technologies of method and social movement” (139). Esta interpretación del amor no gravita en torno a uno romántico, sino en un sentimiento distinto, que procura un cambio en la esfera social, porque es un sentimiento que humaniza y reconoce al otro, al negado por la colonialidad del ser. Incluso, como lo advierte Maldonado-Torres, es un amor que “inspira una justicia, también des-colonial, donde se abre un espacio para la opción preferencial por el *damné*” (Sobre la colonialidad 156), o por los condenados de la tierra como diría Frantz Fanon, para cancelar las jerarquías múltiples de dominación.

A continuación, vamos a tratar sobre la relación que establece Elena Aguirre con la población kichwa y con Galo; proponemos que su relación estriba en un amor descolonial, que

⁴¹ El amor en la cultura occidental se asocia a los sentimientos que tiene una persona por otra, que busca únicamente su interés personal y no tiene la finalidad de cambiar las jerarquías de dominación como la racial. Sin embargo, este amor romántico se ha reforzado tanto en la narrativa como en el cine latinoamericanos. Incluso, el significado del sentimiento en cuestión lo encontramos en las tres primeras definiciones que proporciona el *Diccionario de la lengua española* (2018):

1. m. Sentimiento intenso del ser humano que, partiendo de su propia insuficiencia, necesita y busca el encuentro y unión con otro ser.
2. m. Sentimiento hacia otra persona que naturalmente nos atrae y que, procurando reciprocidad en el deseo de unión, nos completa, alegra y da energía para convivir, comunicarnos y crear.
3. m. Sentimiento de afecto, inclinación y entrega a alguien o algo. (300)

Las tres acepciones recalcan que el amor es meramente un sentimiento que siente una persona hacia otra, que procura alcanzar su interés personal, tal como ocurre en la novela *El amor en los tiempos del cólera* (1985), de Gabriel García Márquez. En esta obra, Florentino, personaje principal, siente un fuerte sentimiento por Fermina Daza, pero debe esperar cerca de cinco décadas para declararle su amor. Sin duda, el amor aludido no abordamos en este trabajo, sino el descolonial, el que busca el bienestar del otro.

intenta acabar con la colonialidad del ser, la cual emplean los empresarios y políticos que, como hemos indicado, estriba en la negación de la humanidad de la población indígena para arrebatárles sus tierras.

Desde luego, la protagonista y el indígena (juntamente con su pueblo) representan dos culturales. Por un lado, Elena simboliza a la elite ecuatoriana, grupo que, de acuerdo con el largometraje, ha forjado su patrimonio a base de la apropiación de los bienes de los pueblos originarios y que a través del tiempo ha implementado diversas estrategias para el perpetuo saqueo, tal como las políticas neoliberales que únicamente benefician al exiguo grupo de poder. Por otro lado, Galo representa a una nueva generación de líderes indígenas, que motivan a los demás miembros del *ayllu* a movilizarse contra de un estado opresor, el cual desea ceder las tierras y fuentes de agua a las trasnacionales.

El primer acto que gira en torno al amor descolonial de Elena, es el momento que reconoce la humanidad de su amigo Galo. De hecho, en la secuencia del reencuentro entre la protagonista y el nativo, la mujer lo trata con respeto, como a un miembro más de su familia, acto muy importante, ya que la joven al inicio del largometraje, antes de su descolonización de su ser, cosifica y menosprecia a las personas que no son de su clase social. En cambio, el sentimiento descolonial cancela el sesgo racista de la mujer blanca y acepta no tan solo al nativo como su amigo, sino que se alía al pueblo kichwa. Es importante señalar que el objetivo de la Confederación de Nacionales Indígenas del Ecuador (CONAIE) es la creación de un estado plurinacional que reconoce “la diversidad para alcanzar la Unidad. Una propuesta para construir un nuevo Estado y una nueva sociedad desde los excluidos” (2). Empero, para que la meta se cristalice, advertimos que el amor descolonial es clave, para superar las jerarquías de dominación racial, tal como Elena lo demuestra con sus unión al pueblo originario.

El segundo acto que gravita en torno al amor descolonial de Elena estriba en su deseo por conocer y relacionarse con los nativos. Así es, en una reunión del *ayllu*, en un plano medio, observamos a Elena que escucha atenta (junto a otros miembros de la comunidad) los sucesos que enfrentan los kichwas. La mujer blanca, quien representa la matriz que subyuga a los nativos, no incomoda a los habitantes de Chumillos Alto. Es más, Elena advierte que los indígenas son incluyentes: no la marginan, ni tampoco procuran echarla del lugar, sino que la hacen parte del grupo, a pesar de que es la hija del empresario que se ha apoderado de sus tierras. La protagonista puede inferir que el trato que recibe se circunscribe al Sumak Kawsay o vida en plenitud, que se circunscribe en el vivir en armonía con todos los seres humanos y no en una convivencia exclusiva entre los nativos, ya que la propuesta plurinacional, como lo sostiene la CONAIE, “[n]o se trata de una propuesta étnica, de los indios para los indios” (Confederación 2).

El tercer acto que demuestra que Elena es movida por su amor descolonial, es el momento que tiene empatía por el sufrimiento que padece el pueblo kichwa, el sentimiento aludido le impulsa a tomar acciones concretas para un cambio, es decir, se convierte en una activista, en una aliada de la población indígena. Quelal comparte nuestra observación del cambio de Elena: “se convierte en un miembro activo de la comunidad indígena” (89). Por supuesto, en la reunión del *ayllu*, Elena se percató que los nativos no cuentan con los servicios más básicos para vivir, como tener acceso al agua. Asimismo, la mujer advierte que la comunidad indígena ha sido desposeída de sus tierras, que incluso en el páramo hay extensiones de parcelas que están vigiladas para que no se acerquen y no tomen nada de estos lugares. Simultáneamente, Elena emplea su estatus social para defender a una niña indígena que fue golpeada por un guardia:

¡Oiga!, ¡venga! ¿Cómo se le ocurre maltratar a un par de niños? [...] ¿y a usted quién le dio el derecho para impedir el paso, si ellos han pasado por aquí toda su vida? [...]
¡Golpeó a una niña, imbécil! ¿Quiénes son los tarados que cerraron el paso? [...] Bueno, yo voy hablar con la persona que está a cargo y se va a enterar de quién soy yo. (Arregui 0:44:21)

La escena demuestra que el ser de Elena está en transformación. Por un lado, si antes la Aguirre sin motivo insultaba y desairaba a la gente que no pertenecía a su clase social, ahora defiende a una niña indígena que ha sido maltratada injustamente. Precisamente, Maldonado-Torres destaca que el amor descolonial:

nace cuando el grito de espanto ante el horror de la colonialidad se traduce en una postura crítica ante el mundo de la muerte colonial y en una búsqueda por la afirmación de la vida de aquellos que son más afectados por tal mundo [...] El amor decolonial lleva el deseo de formar comunidad de insurgentes en contra de la colonialidad. (La descolonización 67)

Desde luego, la empatía que siente Elena por la niña exhibe un sentimiento que se desprende de la colonialidad del ser, porque ella reconoce y afirma la humanidad de la niña. No obstante, la joven Aguirre, al convivir con los kichwas, se percató que para hacer frente a las lógicas que impone la civilización occidental, debe seguir métodos descolonizadores, que contribuyan a cambiar la sociedad a la que pertenece, por una más justa.

El cuarto acto que revela el amor descolonial de Elena es su renuncia a la herencia de su padre, que consiste en terrenos ubicados en el páramo. La chica está consciente que las tierras son de los indígenas y está decidida a no ser cómplice del atraco que su familia ha perpetuado

por años; al rehusar el patrimonio que su padre le ofrece impide que una nueva generación de los Aguirre continúe el hurto cometido a los kichwas. Más aún, si ella decidiera aceptar las tierras y dárselas a los nativos, por un lado, no cambiaría la matriz colonial que afecta a todos los habitantes del país, los cuales se pronuncian en contra del neoliberalismo. Por otro, si la mujer diera su herencia a los kichwas se constituiría en salvadora de los nativos, idea que va en contra de su deseo que estriba únicamente en “defender los derechos de los indígenas” (Quelal 90). Es por esa razón que ella se suma al levantamiento de los nativos para manifestarse frente a los opresores. Hecha esta observación, en un plano entero avistamos a padre e hija cenando. La selección del encuadre cinematográfico posibilita mirar un exiguo distanciamiento entre ambos personajes, que va a la par con la conversación, dado que Elena increpa a su padre por los guardias que prohíben a los moradores acercarse a las vertientes de agua. Es más, la hija rechaza las tierras que su padre le ofrece: “Yo no necesito nada tuyo. No me interesa tener nada tuyo. Y los indígenas no van a permitir que tu juegues con ellos, no te lo van a permitir, ni yo te lo voy a permitir. ¿Oíste?” (Arregui 00:58:57). Sin duda, la cita demuestra que el sentimiento descolonial de la mujer le permite comprender que su padre no es un buen hombre, por lo que la protagonista decide aliarse a la protesta de los indígenas para exigir el cese de la colonialidad. También, Víctor Arregui expresa que Elena se da cuenta “que no pertenece al mundo corrupto de su padre, desafiándolo y alejándose de él” (Representación 96). Desde luego, Elena descubre otra forma de vida con los indígenas, en donde las personas buscan, por ejemplo, el bienestar del *ayllu*. El rechazo de Elena al patrimonio mal habido de su progenitor es uno de los actos que fractura la colonialidad.

El quinto acto que ilustra el amor descolonial de Elena, es su apoyo al pueblo kichwa en su movilización contra el gobierno, es decir, la mujer se convierte en una aliada o *mashi* (palabra

kichwa que denota compañera o amiga) de los nativos. Ciertamente, en la secuencia de la sublevación del pueblo, los planos medios cortos resaltan la presencia de Elena que, por su sentimiento descolonial, está junto con los miembros de la comunidad, apoyándolos en la manifestación para tener acceso al agua y recuperar las tierras. También, Quelal percibe el cambio de Elena porque se involucra en el *pachakutic*, aunque en su lectura no explica que la protagonista cambie por un proceso descolonizador que experimenta, “en medio del grupo indígena, puede verse a Elena gritando junto con ellos en pro de una buena causa, demostrando que encuentra sentido en su vida defendiendo los derechos de los demás” (81). Lo cierto es que la protagonista interpelada por su amor descolonial participa junto al pueblo kichwa para no permitir que se privatice el agua. La cámara la retrata con los manifestantes que gritan que “se vayan los gringos” (Arregui 00:59:24), y le avistamos exclamar con los demás participantes la consigna: “El pueblo unido jamás será vencido” (Arregui 01:01:02). Aunque Elena apoya la protesta, quienes dirigen el levantamiento son los indígenas, y un *mashi* (compañero) manifiesta de este modo: “Estamos aquí, haciendo nuestro levantamiento, por nuestra agua, por nuestros páramos, nosotros estamos cuidando nuestros páramos y nuestras fuentes de agua” (Arregui 1:01:24). El reclamo de todos los manifestantes exhibe la descolonización de su ser que les impulsa a pronunciarse contra una plutocracia enferma.

Antes del final del largometraje, en un plano medio, el lente aísla a Elena y a Galo, que representa una relación descolonial, que los impulsó a manifestarse en un *pachakutik*, con el propósito de cancelar las jerarquías de dominación múltiples que experimentó el pueblo kichwa. Es un amor descolonial, que se estableció el momento en que Elena reconoció la humanidad no sólo de Galo sino de todo el pueblo nativo. La relación de los protagonistas es la única que sobrevive en la historia, y Elena trae consigo una bolsa pequeña, que insinúa que no va a regresar

a vivir con su progenitor, lo que implica que rechaza la herencia de su padre y la colonialidad. Víctor Arregui expresa que Elena en esta escena se marcha de su casa para vivir en donde se siente en paz: “al final vemos finalmente que ella sale y se va a donde tiene paz y se queda, pero lejos de su padre” (Representación 91). Luego, se yuxtapone otra escena de la pareja que ilustra que la relación está circunscrita a la cosmovisión de vida del Sumak Kawsay, ya que avistamos a ambos en un encuadre general, que posibilita que miremos simultáneamente el paisaje que les rodea: las montañas, las praderas, de donde la cámara resalta el color verde, que evoca prosperidad, fertilidad, proseguir hacia adelante y estar protegidos. En este espacio el lente retrata la unión de dos culturas: Elena simboliza la occidental y Galo representa la kichwa—que después de la movilización y exigir al gobierno ecuatoriano el cese de la privatización de las tierras—la relación de ambos se proyecta en armonía, juntamente con la *Allpa Mama* (Madre Tierra), esto es, se delinea un nuevo paradigma de vida o una nueva utopía ecuatoriana.

También, podemos interpretar a la mujer en la escena como alegoría de la nación, pero el argumento sugiere que ella desea que las personas oriundas de este terruño sean quienes tomen las riendas no solo del páramo sino del estado. Maldonado-Torres considera que el amor descolonial “es peligroso en la Modernidad/colonialidad, pues intenta cruzar fronteras establecidas y crear nuevas formas de ser, poder, y conocer” (La descolonización 15). Así es, la imagen sugiere que la unión de ambos evoca la construcción de una nueva nación bajo las directrices de un poder plurinacional e intercultural, debido a que los personajes que representan la colonialidad están enfermos o los asesinan; por ejemplo, el empresario Miguel Aguirre está pronosticado a morir por un cáncer terminal, casi como recompensa por su corrupción, ya que hasta la última de sus acciones usó su poder omnipotente para manipular y corromper la política en beneficio de los empresarios neoliberales. El tío César, uno de los facilitadores que lleva a

cabo todos los negocios turbios de Miguel, es asesinado por orden de su socio. Los hermanos Aguirre están psicológicamente enfermos que no representan una amenaza y el abuelo simboliza el ocaso de una aristocracia venida a menos. A esto se añade, el asesinato del periodista Arturo, con quien la joven Aguirre salía como pareja al inicio de la película y quien conocía los negocios oscuros de Miguel y publicaba noticias falsas para favorecer al empresario.

Aun podemos pensar que las imágenes de la relación de Elena y Galo tienen la finalidad de interpelar a los espectadores, para que sean éstos quienes despojen los obstáculos que enfrentan este tipo de relaciones en la vida real. El objetivo parecería acabar con las jerarquías de dominación como la racial de la sociedad ecuatoriana; es decir, la narrativa audiovisual apela a uno de los presupuestos de la narrativa fundacional decimonónica, que consistió en la reconciliación nacional por medio del amor de parejas que representaban diferentes grupos sociales en las novelas fundacionales. Así lo hace notar Doris Sommer:

The classic examples in Latin America are almost inevitably stories of star-crossed lovers who represent particular regions, races, parties, economic interest, and the like [...] At the same time as they arouse our sympathies for the love affairs between ideal heroes and heroines, they also locate a social abuse that frustrates the lovers.

Therefore, they point to an ideal state [...] after the obstacle is overcome. (173)

Ciertamente, las novelas motivaban al lector, en el plano real, a quitar los impedimentos que se anteponían a ese tipo de romances de diferentes clases sociales o raciales. Nótese, que al director Víctor Arregui, en la conferencia dictada en TEDxQuito, le preocupa la perpetuación de las jerarquías coloniales existentes en Ecuador, debido a que los quiteños discriminan a las personas por su “raza” y lo que él desea es un cambio en la sociedad, en donde todos los habitantes se lleven bien. Ciertamente, proyecta su anhelo por cancelar el racismo en la cinta con la relación

de Elena (blanca) y Galo (indígena), sugiriendo que el racismo y la colonialidad pueden cancelarse con el amor descolonial.

Conclusión

En la propuesta cinematográfica de Víctor Arregui el lente muestra imágenes, tanto del pueblo indígena de Chumillos como de Elena Aguirre, que se desprenden de la colonialidad del ser. De hecho, los habitantes del páramo se descolonizan de quienes niegan su humanidad, tal como de los empresarios neoliberales y de los políticos corruptos. Mientras que Elena se descoloniza de las lógicas del sistema capitalista que han moldeado su ser. En efecto, al inicio de la película el lente capta imágenes de las jerarquías raciales, en donde la mujer blanca es indiferente con personas que no son de su “raza,” ni de su escalafón social. Sin embargo, como indica Quelal, la protagonista “descubre lejos de la corrupción e intereses de su padre el verdadero significado de la vida” (46). Empero, el cambio de Elena es paulatino, como una metamorfosis, pero descolonial. El primer indicio de su cambio lo observamos cuando ella se reencuentra con Galo, su amigo kichwa, y lo estima como a un miembro más de su familia. Para la protagonista, volver a verlo es fundamental porque aprende otro estilo de vida austero de los indígenas del páramo, que se funda en el Sumak Kawsay. En este espacio la protagonista encuentra: paz, sanidad, propósito para su vida y como consecuencia su ser se descoloniza. Quelal afirma que la protagonista en “medio de ellos descubre la fuerza del trabajo verdadero y se siente en paz” (89), mientras que Víctor Arregui expresa que Elena percibe que los kichwas son personas que no “son llevadas por el poder y el dinero, sino que solo defienden sus derechos” (Representación 46). Justamente, el amor descolonial incita a Elena a sumarse al *pachakutik* para exigir el cese de las propuestas neoliberales. Al final, la relación de Elena con

Galo simboliza la nueva nación ecuatoriana: fundada en el reconocimiento e inclusión de todas las culturas ecuatorianas y nacionalidades indígenas.

Asimismo, la cámara proyecta, tanto imágenes que retratan la perpetuación de la colonialidad y su repercusión en la cotidianidad del pueblo kichwa, como también secuencias que retratan el desprendimiento de los nativos del lado oscuro de la modernidad que, como hemos señalado, los cosifica. En este contexto, observamos un levantamiento multitudinario de los pueblos indígenas con el propósito de interrumpir la dinámica del pasado, la cual anula el ser de todo sujeto que no se circunscribe a las coordenadas occidentales. Efectivamente, la insurrección de los nativos se convierte en una estrategia descolonizadora que pretende un cambio radical, un *pachakutik* a favor de las capas más desfavorecidas de la nación ecuatoriana, con la finalidad de establecer un estado plurinacional justo, representado por todos los estratos sociales, con el objetivo de solucionar el impacto de la colonialidad que se refleja en “la pobreza, el desempleo, el racismo [...] hasta llegar a satisfacer las necesidades básicas materiales, espirituales y culturales” (Confederación 13), de todos los ecuatorianos.

Así como lo pretende la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE) que, con su filosofía de vida circunscrita al Sumak Kawsay (vida en plenitud), pretende contribuir a la construcción de un nuevo estado plurinacional que vele por los intereses de todos los habitantes:

Que el Ecuador es una sociedad Plurinacional [...] por lo que propugnamos el establecimiento de un Estado Plurinacional y Pluricultural. Que en el Ecuador los principios fundamentales de la Democracia: igualdad, libertad, fraternidad y paz social, no se han cumplido, y por lo mismo sólo el Estado Plurinacional y las Nacionalidades garantizarán su aplicación y vigencia. (Confederación 6)

La propuesta de los pueblos indígenas y de los intelectuales descolonizadores traza una utopía para fundar un país descolonizado. En ese sentido el filme nos ilustra plenamente que podemos ser el inicio del cambio que la sociedad necesita, tal como ocurre en la vida de Elena Aguirre. La mujer propicia un giro descolonial y radical en la esfera política, económica y social, al reconocer la humanidad de la comunidad indígena. Efectivamente, el amor descolonial es importante para posibilitar cambios trascendentales en nuestra sociedad, ya que no es un sentimiento egoísta: intenta cambiar las estructuras de poder en beneficio de toda la sociedad. Sin duda, Elena, movida por su sentimiento descolonial, decide apoyar a la comunidad indígena en sus reclamos legítimos, y al final ella se constituye en el nuevo prototipo de ser criollo que se caracteriza por establecer un diálogo y convivencia con el universo indígena. Mientras tanto Galo, renuncia a tener una pareja indígena, por establecer una relación con Elena. Los dos unen y dan sus vidas con el objetivo de construir un nuevo estado plurinacional. Todo ello acontece, además, por una descolonización mental y afectiva, ya que ambos se desprenden de estructuras internalizadas de dominación, tal como el individualismo.

CAPÍTULO 3: LUZ E ISMAEL, DESCOLONIZACIONES DE LA MENTE EN LA PROVINCIA DEL AZUAY

Introducción

Este capítulo tiene como propósito dilucidar la contribución del largometraje indigenista *Vengo volviendo* (2015), de los directores Gabriel Páez e Isabel Rodas, a la descolonización cinematográfica ecuatoriana. Precisamente, notamos características que se distancian de las directrices hegemónicas del cine del país andino, dado que la comunidad forma parte en la producción fílmica. Añádase a esto, los directores retratan el paradigma de la interculturalidad al mostrar imágenes del mundo indígena, a sujetos mestizos y blancos ecuatorianos. Es más, se emplea la música indígena y la música nacional ecuatoriana para celebrar la interculturalidad. También, la película indigenista exterioriza la crisis de la modernidad (o civilización occidental) al retratar las vicisitudes de la emigración de los pobladores de la Provincia del Azuay a los Estados Unidos. Ciertamente, para contrarrestar la debacle de la tercera modernidad, observamos la importancia de las estructuras epistémicas tradicionales, como la medicina tradicional. De hecho, los personajes originarios deciden comercializar sus remedios y se dan cuenta que pueden vivir de un saber no occidental en su país, sin necesidad de emigrar.

Sinopsis

En la película *Vengo volviendo* se retrata la vida del indígena Ismael Tacuri (Juan Zumba), quien crece al cuidado de su abuela Mariana (Rosario Macas), ya que sus padres emigran a los Estados Unidos. Al vivir con su pariente, Ismael en su niñez aprende acerca del poder curativo de las plantas que su abuela utiliza para diferentes males, pongamos por caso, la manzanilla con cebolla para el dolor del estómago. En una prolepsis, Ismael ya adulto determina

emigrar para reunirse con sus progenitores. No obstante, su amiga Luz (Carolina Lozada), quien regresa después de haber vivido ocho años en los Estados Unidos, le insta a que no emigre. No es fortuito el nombre de su amiga, porque metafóricamente es la luz que ilumina la vida de Ismael. De hecho, ella motiva a su amigo a que ayude a su abuela a repartir los pedidos de medicina tradicional, con un objetivo muy claro: que su fuente de empleo sea preparar medicina a base de plantas y que por la venta de los productos pueda percibir un salario, de modo que no necesite emigrar al país estadounidense en búsqueda de trabajo. También, ambos en el camino se encuentran con otros personajes, de donde se desprenden otras historias intercaladas, tales como “La loca del pueblo”, “El señor de las aguas” y “La caja ronca”, cuentos que procuran conservar las creencias y las raíces de los pobladores de La Provincia del Azuay. Más aun, la historia central, que estriba en la vida de Ismael, retrata a la medicina tradicional como una contribución epistémica no europea, que al final se constituye en un conocimiento valioso que le permite vivir al personaje principal y, además, simbólicamente representa un remedio para la modernidad que metafóricamente está enferma.

¿Quiénes son Isabel Rodas y Gabriel Páez?

Los directores del filme *Vengo volviendo* son Isabel Rodas y Gabriel Páez, quienes, además de ser colegas, son esposos. Han producido y dirigido dos películas de ficción, *Santa Elena en bus* (2012) y *Vengo volviendo* (2015), y el documental *Sacachún* (2018). También, Rodas ha fungido como coordinadora en la producción del documental *Defensa 1464* (2010) de David Rubio y del metraje *La llamada* (2012) de David Nieto. Asimismo, estuvo a cargo de la distribución y del estreno de dos películas: *Cuba el valor de una Utopía* (2008) de Yanara Guayasamín y *Cuando me toque a mí* (2008) de Víctor Arregui. Páez fue director asistente de los siguientes filmes: *Herida abierta* de Alfredo León, *Defensa 1464* de David Rubio y *Yakuaya* de

Marcelo Castillo. El cineasta estudió cine y televisión en la Universidad San Francisco de Quito y una maestría en teoría y estética del arte en la Universidad de La Plata, Argentina. Por otro lado, Isabel Rodas estudió la licenciatura en administración de empresas en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y cine en el Instituto Superior Tecnológico de Cine y Actuación (INCINE).

La descolonización del proceso filmico

En el libro *Indianizing Film: Decolonization, the Andes, and the Question of Technology* (2009), la autora Freya Schiwy analiza películas, documentales y videos realizados por directores nativos de Abya Ayala. La catedrática advierte que las propuestas visuales retratan los universos de los pueblos originarios, y que el propósito de los proyectos estriba en empoderar las culturas, los saberes y las historias de los pueblos originarios. Apunta un corolario más, que las producciones cinematográficas son destinadas para el público indígena, aspecto que implica un cambio de mirada, dado que cancela la hegemónica y la constelación de estereotipos promulgados por el cine occidental. Al advertir estas características, Schiwy acuña el concepto *Indianizing Film*, que en sus palabras es: “appropriating an industrial, capitalist, and colonial art form to a cultural politics of decolonization that is critical of capitalism” (209). Justamente, notamos la “indigenización filmica” en los nuevos largometrajes indigenistas de nuestro estudio, porque las tecnologías de la civilización occidental o de la “ciudad letrada” están siendo utilizadas con nuevos propósitos, tal como la dignificación de la cultura propia nativa. Es así como el cine indigenista supera la mirada hegemónica, al apartarse de los estereotipos indígenas, tal como ocurre en el largometraje *Vengo volviendo*. Especialmente, una de las características de la película en cuestión, es la novedosa realización del largometraje junto con los miembros de la comunidad.

En el inicio del largometraje, observamos varios textos que informan acerca de la producción cinematográfica. En particular, se menciona que estuvo a cargo de jóvenes de la Provincia del Azuay, quienes recibieron capacitación para realizar su primer filme: “Entre julio y diciembre de 2014 en la provincia del Azuay-Ecuador [...] 21 jóvenes vivieron un ENCUENTRO CON EL CINE [...] Basándose en sus tradiciones y leyendas escribieron y filmaron su primera película” (Páez y Rodas 0:02:06).⁴² Al mismo tiempo, se yuxtaponen diferentes cortes, en donde se exhiben a los integrantes que realizan diferentes labores, tal como redactar el guion literario—que fue usado para realizar la película que observamos—o asistir a un taller de cine. Ciertamente, estos pormenores proponen una configuración innovadora de hacer cine en el país andino.

La propuesta cinematográfica de Páez y Rodas se distancia de los esquemas tradicionales del quehacer fílmico en Ecuador. En la entrevista con el director ecuatoriano, el 21 de julio de 2017, manifestó que con su esposa fundaron la productora “Encuentros con el Cine” en el 2010, con el propósito de aproximar “el cine a la gente y la gente al cine, confiando en los talentos escondidos fuera de las aulas de las universidades, en los campos, en los poblados rurales, en las escuelas públicas y en las calles” (Entrevista a Páez 1). Al mismo tiempo, el director expresó que sus filmes reflejan la interculturalidad del país. También, su deseo es dar a conocer las raíces ancestrales de la patria y las “inquietudes como individuos partícipes de una sociedad multicultural y diversa” (Entrevista a Páez 1). Con estos objetivos, los directores ecuatorianos han realizado documentales y películas de ficción.

⁴² La cinta *Vengo volviendo* ganó tres premios del extinto Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador (CNCine), que cubrió el 70% del costo de la producción, que ascendió a los \$540.000 dólares.

En la producción de sus dos largometrajes de ficción, convocaron a jóvenes interesados en participar en la realización de los filmes, quienes eran oriundos de los lugares en donde rodaron los proyectos visuales. A los seleccionados los instruyeron para escribir los guiones, dirigir las películas y actuar. En *Vengo volviendo*, por ejemplo, hubo doscientos interesados en participar; no obstante, eligieron a veintiún jóvenes, a quienes los equiparon por un lapso de seis meses, con la colaboración de quince profesionales en el cantón de Paute, en la Provincia del Azuay y, además, el proyecto implicó:

un año de preproducción y levantamiento de fondos, seis meses de residencia para un promedio de 45 personas con alimentación incluida, materiales filmicos y sueldos de por lo menos 15 profesionales (instructores y administrativos), un año más de post-producción y dos años de distribución, [...] esto sumado a la producción de un largometraje de ficción (*Vengo volviendo*), seis capítulos de TV del detrás de cámaras (CLACK), [...] un canal de YouTube y todas las redes sociales confabulando para dar a conocer todo lo anterior. (Entrevista a Páez 2)

Los videos CLACK, a los que se refiere el director, nos permiten conocer la vida de los talleristas, por ejemplo, el novel actor William Pulla, quien encarna a un campesino en el relato intercalado “El señor de las aguas”, comenta que “le llena de emoción y de orgullo haber salido del campo y ahora demostrar mi trabajo, como he hecho muchas veces en el campo. Esto es lo que yo soy, yo soy así en la vida real, aunque a veces haga algunas otras cosas, [...] que la gente que está afuera me observe y vea (sic) lo que yo puedo hacer, lo que yo soy capaz de hacer” (Filmarte Ec 0:02:25). Entretanto, Juan Zumba Loja, que da vida al indígena Ismael Tacuri, expresa que es una persona “con grandes sueños y con temor a no cumplirlos. Mi gran sueño ha sido ser sonidista. También me gusta la cámara, ver cómo graban. Las cámaras me fascinan

porque son grandes y saber utilizarlas sería un gran sueño para mí [...] Espero aprender muchas cosas [...] para irme formando más y más” (Filmarte Ec 0:01:09). Evidentemente, al incluir a jóvenes provenientes de estratos marginales en la realización del filme permite que se establezca una nueva mirada y dinámica de hacer cine en Ecuador. Ésta se aleja de la cinematografía hegemónica ecuatoriana, que niega la experiencia de las poblaciones indígenas, campesinas o afroecuatorianas al no incluirlos en sus filmes, o si lo hacen, pasan por un proceso de “blanqueamiento”, en este largometraje tal dinámica no tiene acogida.

Igualmente, en el taller teórico y práctico, los adolescentes redactaron cuatro historias basadas en leyendas locales, que exteriorizan las creencias e idiosincrasia de sus antepasados. Con respecto a la escritura del guion literario, Gabriel Páez expresa que uno de los objetivos fue rescatar la tradición oral:

cada uno de los 21 jóvenes talleristas tenía como la primera asignación al inicio del taller, hablar con sus abuelos e investigar sobre tradiciones, mitos o leyendas locales, luego convertirlas en una historia contada por ellos desde sus palabras y mirada, y luego presentarla y defenderla ante sus compañeros y todos los instructores. Historias cargadas de elementos narrativos exquisitos y de prácticas milenarias transmitidas de generación en generación. (Entrevista a Páez 1)

Ciertamente, las historias elaboradas por los participantes de la película cumplen con el propósito de recuperar sus raíces, con la finalidad de mantener viva la memoria de sus antepasados. Adicionalmente, los cuentos al ser locales sirven para descolonizar la experiencia de los pobladores retratados en la cinta, dado que se alejan de las tradiciones y expresiones culturales de occidente.

A la producción descolonizante, se añade la proyección de la película en espacios inusuales, tal como plazas, canchas, parques o iglesias. El largometraje fue exhibido en los sitios, en los cuales se rodó la cinta, para que el público de estos lugares se identifique con las historias retratadas en la película. Los cineastas deseaban ser incluyentes al ofrecer funciones gratuitas, porque el público pertenecía a un estrato social con limitados recursos económicos. Si bien los asistentes no pagaron por mirar la película, Páez subraya que concienciaban al espectador acerca del valor cultural:

En cada función se hace hincapié en el costo de la producción y de la logística para llevar la película hasta sus comunidades, haciéndoles partícipes de dicha logística al entender que mucho de ese presupuesto viene de auspicios de entidades públicas, lo que significa que [...] todos están aportando, de alguna manera, a la realización de la misma. También invitamos a apoyar el proyecto por medio de la compra de los DVDs o de aportes voluntarios a manera de colaboración. (Entrevista a Páez 2)

Definitivamente, llevar la producción cinematográfica a los pobladores, a los dueños de las historias, sin esperar recibir dividendos, demuestra que el cine indigenista es además de carácter altruista.⁴³ Las acciones de los cineastas demuestran un amor descolonial por sus coterráneos, porque los directores intentan fortalecer las culturas locales, revalorar las prácticas sociales indígenas y las estructuras de conocimiento de este espacio.

⁴³ Nótese que los directores que estrenaron sus películas no indigenistas en el 2015, y que fueron subvencionadas por el extinto Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador (CNCine), no llevaron sus producciones a lugares marginales, ni exhibieron sus largometrajes de forma gratuita. Las siete cintas son: *Julio*, de Javier Andrade; *Buscando a Wajari*, de José Cardoso; *Flores negras*, de Sebastián Arechávala; *Alucina*, de Andrea Moyano; *Donde se esconde el diablo*, de José María Avilés; *Cuando ellos se fueron*, de Verónica Haro; y *Los ángeles no tienen alas*, de María Emilia Ronchetti.

Del mismo modo, los productores del largometraje contemplaron aplicar la misma metodología en veinticuatro películas, que serían rodadas en las 24 provincias que conforman la República del Ecuador. Planearon seleccionar a los participantes, quienes tenían la consigna de escribir los guiones basándose en historias locales, además de actuar y filmar. Pero se dieron cuenta que era un proyecto colosal, que demandaba de muchos recursos y optaron por realizar cuatro metrajes, que representen a las cuatro regiones de Ecuador: a la sierra, a la costa, al oriente y a la parte insular. Por ejemplo, la película *Vengo volviendo*, representa a la sierra y *Santa Elena en bus*, a la costa. La selección de las locaciones para los largometrajes no es arbitraria, debido a que en la sierra se encuentran ciudades muy importantes como Quito, pero no es un espacio que forma parte en la producción de *Vengo volviendo*, ya que decidieron rodar en lugares periféricos, excluidos como en Gualaceo, Paute y Oña. Estos sitios no han sido tomados en cuenta en ningún filme ecuatoriano, y muy poco se conoce de estos lugares geográficos en el cine nacional. De igual modo, la película hecha en la costa no es realizada en la ciudad más grande, como es Guayaquil, sino en Santa Elena, la cuarta provincia más pequeña de la costa del Ecuador. Las dos películas al ser rodadas en lugares olvidados de la cinematografía ecuatoriana logran proyectar historias excluidas que manifiestan la interculturalidad y la descolonización.

A continuación, abordamos acerca del segundo elemento que contribuye el cine indigenista, la valoración del universo indígena, que implica el voto por la descolonización filmica.

El periplo descolonial de Ismael Tacuri

El propósito de esta sección estriba en presentar el giro descolonial que experimenta Ismael Tacuri (Juan Zumba) en los viajes que emprende. El primer periplo lo realiza en el interior de la Provincia del Azuay para entregar pedidos de medicina tradicional. El segundo

viaje da cuenta de su travesía a los Estados Unidos para reunirse con sus padres. Los desplazamientos del personaje le permiten conocerse más de sí mismo, acerca de su herencia indígena y el pasado de su provincia. Nótese que lo anterior está enmarcado desde los presupuestos del género de la película de carretera (*road movie*), de la película de formación (*bildungsfilm*) y del periplo del héroe (*hero's journey*). Con respecto a los largometrajes de carretera realizados en Latinoamérica, la crítica Nadia Lie sostiene que se destacan varias características importantes: la pareja en el viaje puede variar, puede estar conformada por un amigo y una amiga o un padre y un hijo, entre otras variables, pero la movilidad y los automóviles son fundamentales: “Without these two elements, there is no road movie—end of story” (10); señala además que el género en mención critica a la cultura (dominante).⁴⁴ Agregando a lo anterior, los personajes en el cine latinoamericano saben a dónde van y el motivo de sus viajes.

En cuanto a la película de formación, Ben McCann manifiesta que este tipo de largometraje comparte características del *Bildungsroman*: como los años formativos de los personajes, el aprendizaje de una enseñanza, el desarrollo emocional y psicológico. También, el crítico comenta que el *Bildungsfilm* “like the novel [...] depicts a series of events, processes and revelations that will have a major bearing on the development of the protagonist” (20). También, el tópico del viaje forma parte en la película de aprendizaje, así como ocurre en el *Bildungsroman* latinoamericano “it is through their travels [...] that the formation of the protagonists occurs” (Doub 11). Otro rasgo del *Bildungsfilm* desde la realidad de América Latina

⁴⁴ Así mismo resalta sobre los movimientos de cámara, que muestran las carreteras y los paisajes, particularidades que son la base de los filmes. También, Lie afirma que los automóviles no son tan utilizados en las películas latinoamericanas, y expresa que hay otros medios de transporte que se utilizan, tal como buses o trenes.

corresponde a la inclusión de personajes marginales, tal característica lo advierte Julia Kushigian en las novelas escritas en Latinoamérica (15).

Añádase que el personaje principal de *Vengo volviendo* en su viaje pasa por diferentes situaciones que fomentan su aprendizaje o crecimiento, tales como la “separación”, “iniciación y el “retorno”. Estas fases evocan el periplo del héroe, acuñado por el mitólogo Joseph Campbell en su obra el *Hero with a Thousand Faces* (1949). Notemos que las ideas del monomito han contribuido para el análisis de las producciones cinematográficas de este siglo, por ejemplo, Christopher Vogler ha escrito una versión en torno al viaje del héroe en *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers* en el 2007, en dicho ejemplar el crítico emplea las ideas de Campbell para el análisis de varias películas hollywoodenses. Ahora, en cambio, usamos las ideas del mitólogo para el análisis de las películas ecuatorianas.

En su manuscrito Campbell indica que las culturas milenarias alrededor del mundo (incluida la azteca) compartían ideas similares con respecto al mito del héroe, y por eso el mitólogo cataloga a su investigación como “one hero with a thousand faces” (2). El personaje en cuestión, según Campbell, prosigue el siguiente recorrido: “The standard path of the mythological adventure of the hero is a magnification of the formula represented in the rites of passage: separation—initiation—return: which might be named the nuclear unit of the monomyth” (28). La primera etapa, conocida como “separación”, presenta la vida cotidiana del protagonista o héroe antes de recibir el llamado a la aventura. La “iniciación” es acerca de las diversas aventuras del protagonista. En el “retorno” el héroe regresa a su lugar cambiado por el viaje, y el conocimiento adquirido lo puede usar en beneficio de sus allegados.⁴⁵ La unidad de la

⁴⁵ La fase de la “separación” consiste en 5 etapas: “(1) ‘The Call to Adventure,’ [...]. (2) ‘Refusal of the Call,’ [...]. (3) ‘Supernatural Aid,’ [...]. (4) ‘The Crossing of the first Threshold’;

estructura del viaje del héroe nos sirve para abordar la descolonización mental de Ismael en *Vengo volviendo*.

En suma, Rodas y Páez no únicamente “indigenizan” y someten la tecnología audio visual a los intereses del mundo nativo, sino que lo hacen también con los elementos de la película de carretera, con la idea de la evolución del personaje (como ocurre en la película de formación) y con aspectos de la estructura del viaje del héroe para presentar el aprendizaje descolonial de Ismael Tacuri. Esto es, presentan el cambio de la mentalidad del nativo, porque después de los viajes, el indígena valora su cultura, su pasado y las tradiciones de su provincia; por todo esto, al nativo se lo considera como un héroe, por no dejarse colonizar por la cultura hegemónica del norte global.

Al inicio del largometraje, se proyectan varias prolepsis que retratan diferentes etapas de la vida de Ismael con su abuela Mariana. Estas escenas podemos considerarlas dentro de la primera fase del viaje del héroe, que, como hemos señalado, se aborda la vida cotidiana del protagonista antes de empezar su periplo. Efectivamente, lo relevante de las imágenes estriba en la relación del protagonista con la medicina tradicional que su pariente prepara para vender. En primera instancia avistamos (en un travelling de presentación progresiva) las plantas que la mujer usa para la preparación de remedios. Mas aún, para destacar los elementos que Mariana

and (5) ‘The Belly of the Whale,’” (Campbell 34). Mientras que la fase de la “iniciación” tiene 6 etapas: “(1) ‘The Road of Trials,’ [...]. (2) ‘The Meeting with the Goddess’ [...]. (3) ‘Woman as the Temptress,’ [...]. (4) ‘Atonement with the Father’ [...]. (5) ‘Apotheosis’; and (6) ‘The Ultimate Boon.’ (34). La última fase consta de 6 etapas: “(1) ‘Refusal of the Return,’ [...]. (2) ‘The Magic Flight,’ [...]. (3) ‘Rescue from Without’; (4) ‘The Crossing of the Return Threshold,’ [...]. (5) ‘Master of the Two Worlds’; and (6) ‘Freedom to Live,’” (35). Nótese que en nuestro trabajo no vamos a enfocarnos exhaustivamente en las 17 fases del viaje del héroe, sino en algunas para demostrar que el uso de esta estructura es fundamental para mostrar la descolonización mental de Ismael.

utiliza, se emplean varios planos detalle, para que así las plantas medicinales no pasen desapercibidas por la mirada del espectador. Al mismo tiempo, la cámara proyecta imágenes de una educación no occidental, porque la anciana alecciona a Ismael de ocho años (David Leandro Ruiz) de cómo preparar medicina tradicional: “Para la pancita, manzanilla con cebolla; media cebolla y un atado de manzanilla. ¿Si está anotando mijito? - ¡Sí, abuelita!” (Rodas 0:04:36). En otro plano detalle, el lente intenta que nos demos cuenta de cómo es la pedagogía que recibe el personaje. En efecto, se proyecta un cuaderno con un dibujo y apuntes de Ismael acerca de remedios para aliviar los males de la gente: “Para curar a las personas se necesita plantas del campo como ruda, matico, sauco, ataco, santa María. Las personas deben tomar agüita de manzanilla con cebolla. Un atado de manzanilla y media cebolla. Mi abuelita curandera” (Páez y Rodas 0:04:52). En esta secuencia advertimos que el niño a los ocho años recibe una educación impartida por su abuela, quien se encarga de transmitirle un conocimiento de larga data para que su nieto aprenda a elaborar medicina a base de plantas y de la forma más económica; sin duda, son imágenes de una educación descolonial.

Prontamente, en otra prolepsis observamos a Ismael Tacuri de 24 años, en esta etapa de su vida, el azuayo subestima su cultura y la riqueza epistémica de la medicina tradicional que ha aprendido por muchos años. La actitud del personaje remite a una de las fases del periplo, conocida como “El rechazo de la llamada” (*refusal of the call*). En el caso del protagonista, él rechaza su llamado a sanar porque desea buscar su bienestar personal fuera de su patria.

Nótese que la historia de Ismael se desarrolla en la Provincia del Azuay, lugar que cuenta con una alta tasa migratoria. La investigadora Marisol Patiño expresa que las remesas de los migrantes han sido destinadas mayormente a la construcción de viviendas, las cuales se las puede ver en ciudades, cantones o parroquias azuayas: “Basta con observar las grandes casas que

irrumpen en los espacios verdes” (El fenómeno 1). El geógrafo Brad Jokisch agrega que los familiares de los migrantes son los que custodian las propiedades: “La combinación de casas grandes construidas hace 10 o 25 años y la ausencia de sus dueños ha llevado a una situación curiosa en la cual ciertos miembros de la familia y migrantes fallidos cuidan casas que tuvieron un gran impacto cuando fueron construidas” (Las transformaciones 64). La información es importante porque en el filme hay imágenes que evidencian el vacío que ha dejado la migración en la provincia. De hecho, un plano contrapicado retrata la casa de los padres de Ismael deshabitada. No es fortuito que se utilice la angulación antedicha, ya que el efecto de la técnica filmica confiere poder e importancia a lo material y simultáneamente a la modernidad. De ahí que Ismael, seducido por la casa, contempla emigrar en búsqueda de más bienes, pero el precio de su decisión consiste en abandonar a su abuela y acabar con la cultura indígena porque él es el último nativo retratado en el texto visual.

Conjuntamente, en el interior del hogar, en un encuadre medio corto se presenta una postal de los rascacielos de la ciudad de New York, el objeto está colocado en una ventana de la vivienda y afuera de este sitio está un huerto. En primer lugar, la lobreguez es lo que más sobresale de la imagen de la metrópoli estadounidense, que causa miedo e insinúa que es una sociedad distópica y apocalíptica. Paradójicamente, a este lugar es a donde Ismael anhela emigrar. En segundo lugar, al fondo de la ventana de la casa se divisa un huerto, sembríos, árboles, viviendas y plantas. El color que predomina es el verde, que nos lleva a deducir que es un locus tranquilo y que invita a vivir una vida sana junto con la naturaleza. Sin embargo, Ismael rechaza este lugar, y no es el único; sus padres lo hicieron debido a que subestimaron todo lo que les ofrecía su provincia ya que, como el personaje principal, estaban metafóricamente

“dormidos” (así como Luz le dijo a Ismael por su deseo de emigrar) o colonizados. Por ello, no vieron toda la riqueza natural, cultural y epistémica que su país les ofrecía y se marcharon.⁴⁶

Con todo, el personaje está decidido a dejar los pocos bienes materiales que tiene y lo que su patria le ofrece por viajar al extranjero, con el propósito de tener una mejor situación económica; en el diálogo que entabla con su amiga Luz (Carolina Lozada) se evidencia su objetivo:

LUZ: - ¿No me digas que vas a viajar?

ISMAEL: -De ley. Yo aquí no tengo nada.

LUZ: - ¿Cómo que nada? ¿La casa de tus papás? ¿El auto de tu abuelo? ¿Y tu abuela?

ISMAEL: -Vos mismo (sic) dices: La casa de mis viejos, el auto de mi abuelo, ¿Mi abuela? ¿Qué pasa con ella?

ISMAEL: -Ella te crío. ¿No te parece justo que le acompañes y que le ayudes con su negocio?

LUZ: -Ya hablé con el lagarto. Me dijo que en un mes me saca de este hueco.

ISMAEL: -Para ese tipo eres vos un negocio más. Como tus papás, como mis papás, como toda la gente que se va todos los días. (Paz y Rodas 0:12:36).

⁴⁶ Luego de que avistamos las dos imágenes aludidas se yuxtapone una secuencia de Ismael en el balcón de su casa, en donde el lente resalta la ropa que lleva puesto el personaje, que se limita a una camiseta negra, a un pantalón y a un par de zapatos. Por sus prendas inferimos que el protagonista vive en un lugar que tiene un clima acogedor. De acuerdo con Mirian Juca, la temperatura predominante de la provincia es el “Ecuatorial Mesotérmico Semi Húmedo” (42), es decir, el promedio anual fluctúa entre 13 y 14 grados centígrados. Sin embargo, Ismael está decidido a no continuar viviendo en una región que tiene un clima privilegiado. Por el contrario, el personaje desea emigrar a una ciudad estadounidense que tiene los climas más extremos, que por ello los habitantes deben vivir más tiempo en el interior de sus hogares con aire acondicionado.

La conversación de ambos parece confirmar que Ismael por alcanzar sus metas personales está decidido a emigrar, como todos los que han tomado esa decisión de su pueblo. Decisión que se puede ver como un rechazo a su cultura y, en particular, al conocimiento de la medicina tradicional que su abuela Mariana le ha enseñado por muchos años. El mitólogo Joseph Campbell con respecto a esta etapa de resistencia a su llamado agrega: “Often in actual life, and not infrequently in the myths and popular tales, we encounter the dull case of the call unanswered; for it is always possible to turn the ear to other interests” (54).

Sin dudas, el personaje se resiste seguir sus tradiciones por la influencia de la cultura hegemónica del norte global. Nelson Maldonado-Torres expresa que “la globalización de la cultura estadounidense lleva consigo tanto la propagación del deseo por ciertos patrones de consumo, cierta visión del sujeto sumamente individualista y consumista” (La descolonización 64). Lo que sugiere que los deseos del personaje están interpelados por la difusión de los valores de la cultura dominante en el sur global, y como resultado Ismael considera que el “mejoramiento” de su situación económica lo puede conseguir en el país norteamericano. Sin reflexionar que, por alcanzar la supuesta “prosperidad económica,” tenga que abandonar a su abuela (el último miembro de su familia que representa la cultura nativa) y ser uno más a la estadística que se suma a la despoblación de su cantón.

En este contexto, el rol de su amiga Luz (Carolina Lozada) es crucial en la vida de Ismael, ya que ella representa “la ayuda sobrenatural” (*supernatural aid*), personaje que forma parte en el periplo del héroe. Según Campbell el ayudante motiva al héroe a que acepte su llamado y lo prepara para la aventura o desafío: “the first encounter of the hero-journey is with a protective figure [...] What such a figure represents is the benign, protecting power of destiny” (66). Al mismo tiempo, el teórico expresa que el ayudante es usualmente un personaje

masculino: “Not infrequently, the supernatural helper is masculine in form” (66). Empero, en el largometraje la figura que ayuda al azuayo es una mujer, de modo que se aparta de la visión patriarcal que tiene el monomito.

Como se afirmó arriba, Luz se constituye en la ayuda que Ismael necesita para valorar su cosmovisión. Mas aún, nos percatamos que no cualquier personaje puede cumplir el papel de ayudante, ya que la historia del largometraje sugiere que tal rol lo debe ocupar una persona que haya experimentado las vicisitudes que enfrenta un migrante en el país de llegada, en este caso en los Estados Unidos. Sin duda, Luz, después de haber radicado en el país norteamericano por un lapso de ocho años, insinúa que su experiencia no fue del todo positiva, por eso ella expresa, en su encuentro con Ismael, que no va a emigrar nunca más: “Ocho años Isma, ocho años. Ahora sí de aquí nadie me saca” (Páez y Rodas 0:11:59). Inferimos que el desencanto de la protagonista del norte global obedece a que llegó a una zona de contacto, en donde las relaciones son asimétricas. Mary Louise Pratt ha señalado que en los encuentros de sujetos que representan diferentes culturas tienden a repetir la hegemonía de las relaciones de dominación y subordinación: “‘contact zone’ is an attempt to invoke the spatial and temporal copresence of subjects previously separated by geographic and historical disjunctures [...] not in terms of separateness or apartheid, but in terms of copresence, interaction, interlocking understandings and practices, often within radically asymmetrical relations of power” (7).

También, la decisión de Luz —de no volver a emigrar— sugiere que su viaje al extranjero le permitió valorar su cultura y su país. Así es, los cambios que experimentó Luz remiten a la formación gestada en su periplo o *Bildungsfilm* (viaje de formación), idea que se extrae del *Bildungsroman*. El concepto se refiere a la formación de un sujeto en la narrativa, tal como lo hace notar Yolanda Doub: “*Bildungsroman* is to speak of travel: it is through their travels—

literal and metaphorical—that the formation of the protagonists occurs” (11). Pero la idea la aplicamos en la retórica visual y, por lo tanto, el viaje es catalizador en la formación y descolonización mental en la experiencia de Luz.

Ciertamente, la mujer regresa cambiada por su desplazamiento y vida en los Estados Unidos y, por eso, en su representación como ayudante del héroe, anima a su amigo a que valore su provincia, y todo lo que le ofrece su país. En particular, le exhorta a que reconsidere el trabajo que realiza para su abuela, esto es, que aprecie que puede vivir del conocimiento de la medicina tradicional: “Tu abuelita te pidió que le ayudes con las medicinas, con eso te ganas una comisión y mientras más vendes más ganas” (Páez y Rodas 0:13:22). Obviamente, para la ayudante los medicamentos elaborados por la anciana tienen el mismo valor como la medicina moderna. Este detalle logra descolonizar la episteme de larga data que la cultura dominante, como lo hace notar Edgardo Lander, ha transformado “en arcaicas, primitivas, tradicionales, premodernas. Son ubicadas en un momento anterior del desarrollo histórico de la humanidad, lo cual dentro del imaginario del progreso enfatiza su inferioridad” (Ciencias 10).

Efectivamente, en la conversación que tienen ambos personajes, Luz persuade a su amigo a que desista en emigrar y le incentiva a comercializar los remedios, dándole así valor a la episteme ancestral: “Mejor, wake up!, ¡Despierta! [...] Veras [sic] tienes el auto de tu abuelo y tu abuelita te pidió que le ayudes con las medicinas. Con eso te ganas una comisión, mientras más vendes más ganas” (Páez y Rodas 0:13:12). Sin duda, el consejo de la joven reitera su protagonismo como “la ayuda sobrenatural,” porque motiva a su amigo a que siga su llamado. Incluso debemos prestar atención que al inicio de la conversación la mujer emplea la palabra “despierta” en inglés y en castellano. El vocablo aludido es muy importante en el diálogo, por eso debemos escudriñar su significado. De acuerdo con el diccionario de la *Real Academia*

Española tiene seis definiciones, de las cuales hay dos que su amiga “ayudante” utiliza: la primera es para que Ismael reflexione o recapacite que puede comercializar la medicina ancestral y vivir de sus dividendos. La segunda acepción estriba en que Luz le pide a su amigo que se despierte metafóricamente del sueño en el que se encuentra, con el fin de que piense de que no puede vivir de ese modo. Realmente, el viaje que emprenden juntos sirve para que el personaje reflexione acerca de su cultura, su música, su clima o de los bienes materiales que posee, de donde se colige que el despertarse de Ismael simboliza su descolonización mental.

Ciertamente, Ismael es persuadido por su amiga, y uno de sus primeros cambios es continuar repartiendo los medicamentos tradicionales, pero lo hará junto con ella en el carro vetusto de su abuelo. En el viaje que emprenden observamos ciertos cambios en la mentalidad del personaje.

El primer trayecto: valorando la cultura originaria

Como se ha dicho, Ismael decide seguir el consejo de su amiga e inicia a repartir medicina en diferentes lugares de su provincia. La decisión del personaje sugiere otra fase del periplo del héroe, conocida como “El cruce del primer umbral” (*crossing the first threshold*). En esta etapa el protagonista, como manifiesta Campbell, decide seguir la aventura: “With the personifications of his destiny to guide and aid him, the hero goes forward in his adventure” (71). Este aspecto comprueba que la persona entra a la aventura dejando atrás lo conocido, y se aventura a incursionar en lo ignoto, tal como lo ejemplifica Ismael en *Vengo volviendo*.

Así es, en un movimiento de grúa se presenta el camino por donde el personaje inicia la travesía, y un travelling de presentación progresiva resalta elementos de la película de carretera latinoamericana. Justamente, el lente muestra espacios abiertos, montañas, la conformación de la

pareja que no está constituida por dos amigos hombres, así como ocurre en las películas tradicionales, como lo ha identificado Nadia Lie en *The Latin American (Counter-) Road Movie and Ambivalent Modernity* (2017). Incluso, en la película se agregan dos particularidades que evocan al universo nativo: el género musical conocido como el Sanjuanito y la proyección de los paisajes; los elementos aludidos en el filme sirven para revalorizar el terruño y apreciar la melodía andina.

Dicho lo anterior, no es fortuito que en el filme indigenista se emplee elementos de la estética del cine de carretera, porque en el largometraje no se presentan los paisajes únicamente como un símbolo de libertad, sino que la cámara intenta representar la riqueza natural que posee la provincia de donde es Ismael. De hecho, el personaje va muy contento conduciendo el coche por un sendero desde donde el nativo (y el espectador) divisa el esplendor del espacio geográfico. Mientras que en un plano medio se muestra a Luz realizando un gesto de aprecio o de topofilia por su provincia, cuando saca su cabeza por la ventana del carro y grita: “Hola Azuay” (Páez y Rodas 0:14:26). Con respecto a esta secuencia Andrea Tapia expresa que “las tomas abiertas de los Andes, los ríos escénicos, las sombras dentro de las casas de adobe, y la música tradicional [...] crean un sentimiento de nostalgia [...] un Ecuador visto desde la perspectiva de alguien que se ha ido y espera regresar” (5). En este caso, el espacio geográfico es visto por una mujer que ya ha regresado a su patria y no quiere irse jamás, porque ahora puede ver su provincia desde una óptica descolonial, lo que le permite valorar todo lo que le ofrece su terruño.

Luego, la secuencia se yuxtapone con un plano detalle, en donde sobresale una olla con plantas, de donde se infiere que las flores que se divisan en los campos, se usan para elaborar medicina. Es más, el lente muestra el cambio de actitud de Ismael con respecto a la medicina

tradicional, porque en un plano contrapicado se destaca la labor del nativo, que coloca las cajas de medicina en el coche para repartir junto con su amiga.

Incluso, en el momento que recibe Ismael el pago por la medicina, Luz le recuerda a su amigo que los remedios elaborados por su abuela tienen demanda: “Ya viste, vendimos” (Páez y Rodas 0:16:13). En la segunda entrega, de igual modo se confirma el valor de la medicina, porque la consumidora le agradece por el remedio y le paga por el pedido: “Ya le pago [...] Aquí tiene, muchas gracias” (Páez y Rodas 0:17:22). Con todo, en otra venta Ismael se contraria con el trabajo que está realizando, ya que un cliente le paga con una gallina. Este hecho, en un primer plano, destaca el rostro de indignación de Ismael por no recibir el pago en efectivo. En tanto que el cliente al advertir la expresión facial y el tono de disgusto del personaje expresa que la abuela había autorizado el intercambio de bienes: “La Marianita nos dijo que le diéramos lo que tengamos” (Páez y Rodas 1:06:19). En otras palabras, Mariana ha permitido un *Ranti, Ranti*; con respecto a las dos palabras *kichwa*, Luz María de la Torre y Carlos Sandoval expresan que significa: “un intercambio que forma parte de una cadena que da pie a una serie interminable de transferencias de valores, productos y jornadas de trabajo” (33). Inferimos que Ismael no desea cumplir con una de sus tradiciones culturales debido a que piensa desde una perspectiva occidental, ahora para él la entrega de medicina se ha convertido en un negocio con fines de lucro. Es más, el personaje desacredita los remedios que prepara Mariana y señala que son un embuste y los considera frascos llenos de agua con hierbas: “- ¡Ahí está tu gran negocio! [...] ¿Medicina dices? Es pura mentira. Agua con hierba es lo que es” (Páez y Rodas 1:07:14). La situación que enfrenta Ismael es un acontecimiento que insinúa otra fase del viaje del héroe conocida como “El camino de las pruebas” (*the road of trials*). En esta etapa como plantea Campbell, el protagonista enfrenta diversas pruebas para su transformación y, además, “This is a

favorite phase of the myth adventure. It has produced a world literature of miraculous tests and ordeals” (89). Con esto queremos señalar que Ismael, al renegar de una tradición de larga data, como el dar y recibir (*ranti, ranti*), no pasa la prueba porque el personaje todavía mantiene una mentalidad circunscrita a los valores de la vida moderna.

Posteriormente, en la última entrega de remedios, la mujer (Maribel Tacuri) que compra la medicina insta a Ismael que cure a su hermana (María Zúñiga), situación que se constituye en otra prueba y el nativo tiene una postura ambivalente. Por un lado, sostiene que no puede sanarla, pero luego se reconoce como médico (*Yachac* o curandero) y procede a intervenirla. En esta escena se resalta todo el conocimiento tradicional que ha aprendido Ismael para curar:

ISMAEL: - ¡No!, es que yo no sé.

COMPRADORA: - ¡Ayúdeme!

ISMAEL: - ¿Qué pasa?, ¿qué tiene?, ¿qué le duele? [...] ¿Tienes algunas yerbas?
¿Ruda? ¿Marco? ¿Santa María? ¿Ortiga? ¿Romero?

COMPRADORA: -Algunas de esas plantas tengo. Marco, creo que no.

ISMAEL: - [...] si tienes trago también trae. (Páez y Rodas 1:09:10)

Efectivamente, en un plano medio corto se destaca la labor de Ismael como médico, quien atiende a la enferma, primero, con un remedio hecho por su abuela –que anteriormente subestimó. Luego, en un plano entero observamos al joven médico prepararse para realizar una limpia para sanar a la niña. Los insumos que el personaje emplea en este rito milenario son plantas y licor.

De acuerdo con la antropóloga Blanca Alomoto, la limpia es una traducción de la palabra *Chiquipichay*, palabra *kichwa* compuesta de “chiqui: ‘mal agüero’, pichay: ‘barrer, limpiar’”

(18). Además, la acción del ritual tiene como objetivo sanar el cuerpo y el espíritu “bajo parámetros que escapan de la razón científica” (La limpia14). Mientras que la crítica Carla Morales Juma expresa que en las limpias “el *Yachac* solicita [...] licor de caña, agua de colonia y varias plantas medicinales como el marco, la ortiga, el chilco y además claveles de color blanco y rojo que son frotados en todo el cuerpo del paciente” (Métodos 16). Ciertamente, el curandero o médico tradicional pasa sobre el cuerpo del paciente “yerbas, piedras, tabaco y más elementos propios de la ritualidad” (La limpia 18). De hecho, las imágenes muestran que Ismael bebe trago, pero luego arroja el líquido a las piedras que tiene en sus manos. Usa los elementos cubiertos de licor para pasar por la cabeza y por los brazos de la enferma. Luego de la limpia avistamos a la niña que abre los ojos en señal de cierta mejoría. La angulación picada de la escena evoca la fragilidad de los personajes frente al poder sanador del ritual y de la medicina tradicional. Sin duda, el evento forma parte del proceso formativo de Ismael, dado que en un inicio se mostró dubitativo frente a su capacidad de sanar, pero al final curó a la niña. Aunque, en una conversación con su amiga Luz, Ismael persiste en no asumir su labor o llamado como curandero (o médico):

LUZ: -Oye. ¿Cómo hiciste eso?

ISMAEL: - ¿Qué cosa?

LUZ: -Curarle a la guagua.

ISMAEL: -Yo no la curé. No estaba tan grave.

LUZ: - ¡Le acabas de salvar la vida a una niña Ismael! ¡De verdad! (Páez y Rodas

01:12:26)

Si bien Luz enfatiza que Ismael tiene el don de sanar, el personaje rehusará sanar a su abuela Mariana. De hecho, cuando regresa a la casa de su pariente y la encuentra desmayada en

el suelo, se espera que Ismael emplee el conocimiento tradicional para sanarla, pero no lo hace, y permite que su pariente sea atendida en un hospital. En el centro de salud observamos, en un encuadre detalle, la mano de Ismael con un frasco de medicamento hecho de plantas y, simultáneamente, en un plano medio se proyecta el rostro del nativo. Su expresión evoca indignación consigo mismo por no haber socorrido a su familiar. Luz cuestiona a Ismael por no haber atendido a su abuela: “¿Y sus medicinas? ¿Por qué no tratas de curarla?” (Páez y Rodas 1:13:35). Todo esto parece confirmar que el personaje, por la colonización mental, rechaza ser un *yachac* y prefiere una vida supuestamente segura bajo los parámetros del mundo occidental, razón por la cual accede a que su abuela sea atendida en un dispensario médico.

Gabriel Páez en estas escenas sostiene que el personaje se encuentra en el clímax de su conflicto interno:

el no asumir su condición de sanador es una gran manera de no ser lo que se espera de él, de no pertenecer, de no encajar y de no tener una razón poderosa para quedarse [...] Es, además, un momento que la historia necesita un giro, todos pensamos que él la va a curar, que se va a quedar a cuidar de su abuela, pero él nos demuestra que las cosas no siempre pasan como pensamos que pasarán. (Entrevista a Páez 2)

Claro que esto no explica a fondo la actitud ambivalente de Ismael, ya que, como hemos señalado, el personaje está interpelado por la difusión del modelo de desarrollo y progreso de los Estados Unidos que, por la globalización, se ha propagado en el sur global. En síntesis, el rechazo de Ismael a ser un *Yachac* evoca a la fase denominada “La negativa al llamado” (*refusal of the call*), ya que, como hemos indicado, el protagonista desestima su llamado a ser médico por alcanzar su bienestar en el país estadounidense, porque sugiere que dicho lugar tiene la capacidad de satisfacer sus deseos materiales.

El segundo trayecto: su confirmación como curandero y su retorno como un héroe

Ahora nos enfocamos en el segundo viaje que Ismael emprende hacia el norte. En primera instancia, el periplo del personaje dura únicamente dos minutos y los pormenores de la travesía los relata a su abuela al retornar al Azuay. Ciertamente, el viaje al país norteamericano es el menos elaborado en el largometraje, en contraste con el primero, que es un recorrido por el interior de su provincia, que dura casi toda la película. De todos modos, esta segunda travesía es crucial en la vida del personaje porque retorna a su patria cambiado, con otra mentalidad, decidido a usar todo el conocimiento que ha prendido desde niño con la finalidad de vivir de la elaboración de los remedios a base de plantas. Todos estos aspectos los abordamos a continuación.

En primera instancia, los encantos materiales que Ismael observa en las postales de la ciudad de Nueva York lo motivan a emigrar a este espacio. Por eso, el periplo que emprende el personaje al norte global se relaciona a la fase que denomina Campbell como “La mujer como tentación” (*woman as the temptress*). En esta etapa el héroe enfrenta diversas tentaciones (físicas o materiales) que lo pueden desviar de su misión o llamado: “The seeker of the life beyond life must press beyond her, surpass the temptations of her call, and soar to the immaculate ether beyond” (Campbell 112). Si bien el protagonista no se enfrenta a la tentación de una mujer, sí sucumbe a un modelo de vida de una ciudad norteamericana, suceso que le aparta del camino como sanador y lo motiva a emigrar.

Conviene observar que los habitantes del Azuay han sido seducidos, como Ismael, de las promesas materiales que pueden obtener en los Estados Unidos. Por esta razón han emigrado un sinnúmero de azuayos al país norteamericano. Así lo expresa el geógrafo Brad Jokisch: “Las provincias de Cañar y Azuay son sitios de flujos migratorios a Estados Unidos en gran escala,

especialmente al área metropolitana de Nueva York, y en menor medida, a Chicago, Los Ángeles y Minneapolis” (57). El primer éxodo migratorio al país estadounidense desde Azuay inicia a partir de 1980, el segundo empieza a finales de 1990, y toma fuerza en el 2000 por la dolarización de la económica ecuatoriana. No únicamente han migrado a los Estados Unidos sino a España y a Italia. De acuerdo con los datos del Instituto Nacional de Estadística y Censos (INEC), existen alrededor de 1.183.427 migrantes ecuatorianos afincados en el exterior.

En segunda instancia, en la secuencia del viaje que emprende Ismael hacia el norte global, hay varios planos unidos por una canción, que retratan las viviendas de los personajes: como la casa antigua de Mariana junto a una huerta, y la nueva vivienda de los padres de Ismael, rodeada por la naturaleza. La yuxtaposición de la casa de la abuela con las edificaciones de los que han emigrado retrata una situación paradójica, en vista de que las casas esplendorosas están vacías, mientras que la anciana, que no habita en una vivienda moderna, no le falta nada, tiene lo necesario para vivir bien, y no está interesada en emigrar. Lo que sugiere que el sujeto azuayo puede vivir en su provincia, tal como vive Mariana, pero, para ello, debe dejar de anhelar vivir como en el norte global, para que así pueda apreciar que hay otras formas de vida que difieren de la modernidad occidental; por eso, la importancia de esta secuencia, porque vaticina el sino de su nieto si decide emigrar o quedarse.

Debemos indicar que el personaje no se marcha de su país para estar con sus progenitores, ya que nunca comentó, ni sugirió que desea marcharse para estar junto con ellos. Este aspecto se puede destacar cuando Ismael conversa con Luz y el personaje manifiesta que no tiene nada en su cantón, y por ello ansía irse con el propósito de tener sus propios bienes materiales. De acuerdo con Andrea Tapia, el deseo de Ismael de marcharse de su país significa, por un lado, seguir los pasos de los que se han ido de esta zona geográfica y, por otro, buscar

algo más significativo a su realidad actual: “His only dream is to continue the cycle of migration his parents’ generation started, and to leave his hometown in search for something which, despite being elusive, seems more meaningful than the current situation he is living” (12). Con todo, Tapia soslaya el motivo de Ismael de viajar, que, como hemos señalado, obedece a su interés por lo material, por llegar a tener lo que sus padres han logrado en 22 años en los Estados Unidos. Sin embargo, es un viaje trucado, dado que el personaje no llega a su destino final, pero, en el recorrido el protagonista se enfrenta a diversos eventos que le confirman su llamado a ser curandero. Observamos que el azuayo retorna a su patria con otra mentalidad, decidido a establecer negociaciones con el mundo moderno, a usar todo el conocimiento de la medicina tradicional para vivir de los medicamentos en su país.

Según Tapia, el retorno de Ismael se reduce a no identificarse con el colonizador—esto es, con el desarrollo de los Estados Unidos—sino con el sujeto colonizado: “Ismael finally gives in to an identity that doesn’t praise the ‘developed’/colonizer side, but the colonized, the one which has not yet truly defined herself/himself in relation to other referents other than the colonizer” (12). Coincidimos con la autora que el protagonista se aleja del modelo de desarrollo económico del norte global, pero debemos añadir, que el personaje deja de ser un sujeto colonizado de los dictámenes del modelo de la sociedad estadounidense. Es decir, Ismael en su travesía regresa con otra forma de pensar, que lo permiten valorar su cultura y lo motivan a emprender negociaciones con la modernidad, para así tener una vida en plenitud en su país sin necesidad de emigrar. Los diferentes sucesos que lo cambian los relata a su abuela a su regreso de su travesía.

ISMAEL: -Dos semanas estuvimos, en un cuarto asqueroso, sin poder salir. Todos los días llegaban unos, otros se iban; algunos hasta con los huesos rotos. Yo les

ayudaba sobando, masajeando. Algunos me decían hasta el doctorcito.

ABUELA: - ¿Y ahora qué vas a hacer? (Páez y Rodas 1:31:03)

En primera instancia, la cámara muestra que el regreso de Ismael es rápido, casi mágico, que sugiere otra fase del monomito del héroe en el esquema de Campbell, denominada “El vuelo mágico” (*the magic flight*): “The flight is a favorite episode of the folk tale, where it is developed under many lively form” (184). Asimismo, el retorno puede ser peligroso y desafiante como el viaje, pero si el héroe logra sobreponerse a las adversidades, su llegada es para restaurar su sociedad: “If the hero in his triumph wins [...] he is then explicitly commissioned to return to the world with some elixir for the restoration of society” (182). Ismael en su viaje vence a sus miedos y dudas de su llamado, por eso el protagonista regresa de su viaje con un cambio de actitud, decidido a usar la epistemología tradicional para el beneficio no tan solo de él, sino de su abuela y de Luz; y también para restaurar a los habitantes de su provincia.

Añádase a esto, la experiencia de Ismael insinúa que la solución para que la gente deje de migrar es un cambio de mentalidad, esto implica, una descolonización mental del modelo de desarrollo y progreso del norte global, pero para ello es primordial que los habitantes valoren su cultura y epistemología, que se perfilan como una solución al bienestar de los azuayos. De hecho, en un plano detalle Ismael está contando dinero para pagar el arriendo de un local para vender los medicamentos:

ISMAEL: -Veinte, cuarenta, cincuenta, sesenta. Ahí está todo.

DUEÑO: -Perfecto, muchas gracias, Ismael. Ha sido un placer hacer negocios contigo.

ISMAEL: -Igualmente, un gustazo.

DUEÑO: -Dejo en tus manos, un local super bien ubicado. Te deseo mucho éxito.

ISMAEL: -Muchas gracias. (Páez y Rodas 1:33:26)

En esta secuencia, el lente capta un plano detalle para resaltar y proyectar los medicamentos tradicionales que se van a expender en la tienda, los cuales proveerán sanidad a una población colonizada por las lógicas de la modernidad occidental, que les ha arrebatado a sus seres queridos. Es más, Ismael no únicamente ha tomado conciencia en sus viajes que puede usar la medicina para vivir en su país, sino que acepta su rol como sanador (médico indígena), lo que sugiere que también su conocimiento pondrá a disposición en su negocio. Incluso, el personaje insinúa que tiene todo para un Sumak Kawsay o vida en plenitud en su país. Por todo esto, el protagonista se constituye en un héroe que ha triunfado por valorar su cultura, su cosmogonía y epistemología nativa.

La formación descolonial del héroe a través de leyendas andinas y geografías musicales

Primera historia en el camino: La loca del pueblo y la descolonización de la religión y de los deseos

Como hemos indicado, Ismael realiza su primer viaje por el interior del Azuay. En las ciudades y pueblos que pasa, se encuentra con diferentes personajes, a quienes narra leyendas locales. Por ejemplo, cuando vuelve a ver a su amigo Kyman (Israel López), el protagonista relata la historia “El señor de las aguas”. También, cuando está en el hospital esperando por el diagnóstico de su abuela se queda dormido y sueña la segunda leyenda: “La caja ronca”. Pero hay más, al inicio del viaje, Ismael y Luz se detienen al advertir en la carretera a Soledad (Doris Naula), personaje que les pide que le lleven hasta la ciudad de Cuenca. Ya en el carro, la chica les comienza a hablar de su vida; su relato se constituye en la historia intercalada “La loca del pueblo”, que toma lugar en el pequeño pueblo de Oña.

Las reseñas de varios periódicos ecuatorianos destacan que los creadores en *Vengo volviendo* proyectan algunas leyendas de la Provincia del Azuay. La redactora Gabriela Vivanco de *El Comercio* destaca que las historias fueron seleccionadas por los participantes del

largometraje: “La elección se realizó por votación con la que quedaron tres mitos populares: ‘La caja ronca’, ‘La loca del pueblo’ y ‘El señor de las aguas’. Estas leyendas se unen a través de un hilo conductor que es una historia de camino” (1). Mientras que Tapia reitera que la intención de los productores de la cinta no fue imponer sus ideas, sino fungir como facilitadores de la película, para que los participantes sean los que presenten sus propias narrativas: “they wanted to be facilitators of the stories that the youth from those communities had to and wanted to tell” (24). Aun así, nos gustaría añadir que las narraciones intercaladas no únicamente enriquecen la historia principal por ser locales, sino que el hilo conductor es la descolonización, como es el caso de la historia de Soledad, porque ella se desprende de la imposición de la religión católica y del deseo de su madre que le insta a migrar a los Estados Unidos.

En primera instancia, la supuesta locura de Soledad es importante porque su conducta le permite rechazar los dictámenes que le impone su sociedad occidentalizada. Como hemos indicado, la chica narra los pormenores de su vida a Luz y a Ismael, a quienes les manifiesta que ha vivido con su muñeca Uachita desde los ocho años de edad, porque su madre la abandonó por emigrar al país norteamericano. Tampoco vive con su padre (Andrés Galarza), de quien tiene un recuerdo difuso de su niñez. Ciertamente, la relación de Soledad con Uachita propicia que los habitantes del pueblo la tengan por loca. Empero, la muñeca sugiere representar a la madre de Soledad, porque funciona como un objeto de transición (*transitional object*). Según el psicoanalista Donald Winnicott, manifiesta que el infante al darse cuenta de que su madre no puede estar todo el tiempo presente busca consuelo en objetos: “Perhaps some soft object or type of object has been found and used by the infant, and this then becomes what I am calling a transitional object” (90). Si bien el concepto explica la razón por la cual los niños recurren a objetos como peluches o mantas, también nos ayuda a entender que Soledad se aferra a su

muñeca porque sugiere que el objeto sustituye a su madre. No tan solo eso, la conducta supuestamente infantil de Soledad nos dice mucho, porque insinúa que es un mecanismo de defensa de la protagonista para no permitir ser interpelada o colonizada por las lógicas de la civilización occidental.

Desde luego, en Oña casi todas las mujeres del pueblo son católicas y se rigen por los dogmas religiosos, y la excepcionalidad de Soledad en su rechazo del catolicismo demuestra que la protagonista no ha permitido que el cristianismo ejerza dominio sobre su vida. De modo que la joven equipara a la virgen con una muñeca, aseveración que expresa cuando pide al párroco que le ayude a encontrar a Uachita:

SOLEDAD: - ¡Padrecito! Es mi Uachita. Se me desapareció en la laguna. Por favor, padre, reúna a todo el pueblo para ir a buscarla, ya es muy tarde y le debe estar haciendo frío, por favor padre.

PADRE: -Hija, por favor, tenemos cosas más importantes de que preocuparnos. No podemos ir todos a buscar tu muñeca. ¿Acaso no has visto la locura en la que se ha convertido este pueblo por la virgen?

SOLEDAD: - ¡La virgen es una muñeca! ¡Mi Uachita es mi Uachita! (Páez y Rodas 0:29:59)

Fijémonos que para Soledad la figura religiosa no es más que un maniquí, lo que insinúa que la virgen al ser como una muñeca es simplemente un objeto de transición para las feligresas, que al vivir sin sus seres queridos (que han emigrado) buscan consuelo en la efigie sagrada. Así ocurre en la experiencia de las hermanas Julia (Janeth Cuenca) y Venita (Gabriela Córdova), las chicas viven sin sus padres, pero su consuelo es recibir en su casa la talla de madera de la divinidad cristiana. Por eso es importante el comentario que hace Soledad al párroco, porque cancela la

carga del discurso religioso que representa la virgen y devela el quid que impulsa a las mujeres a ser devotas de la imagen.

Asimismo, la experiencia de Soledad en la historia se articula metafóricamente como un espejo, en donde las mujeres de su pueblo se ven en la protagonista. Pero, no aceptan que el abandono de sus seres queridos les está afectando, como sucede con la religiosa Francisca (Isabel Rodas), que es arisca con su hija Judith (Zuriel Rodríguez). Observamos que la mamá es excesivamente severa con la niña por haber ensuciado una prenda de vestir. La niña justifica el comportamiento de su mamá por la ausencia de su padre: “No es culpa de ella, no es siempre así, solo que le extraña a mi papi y yo también” (0:31:26). Al parecer, en el filme se proyecta a un pueblo que está siendo afectado por el éxodo migratorio. La docente Julia Mélida Armijos destaca que del pueblo Oña la migración aumentó en el 2010: “se puede observar que ha sido la población masculina la que se ha desplazado a otros lugares” (31). De modo que la ausencia masculina (con la excepción del cura) afecta a las familias que se han quedado.⁴⁷

También, notamos que Soledad no está colonizada mentalmente del modelo de progreso y desarrollo estadounidense, ya que rehúsa emigrar a los Estados Unidos para ser tratada de su supuesta locura. Es más, rechaza viajar para no estar con su madre:

⁴⁷ El filme no provee más detalles puntuales que impacten a los que no emigran, pero la crítica Cecyl Velástegui López señala algunas de las situaciones que enfrentan los familiares que no dejan su país, entre las cuales: “se quedan con las deudas, pagando altos intereses a los usureros o chulqueros, firmando letras de cambio en blanco, hipotecando y hasta entregando bienes inmuebles, dando margen a todo tipo de extorsiones; todo esto a cambio de las promesas para ser trasladados a los países de destino” (20). Los detalles aludidos no observamos en el argumento, pero se perfilan como causas que también pueden justificar la conducta de las mujeres.

SOLEDAD: - ¡Hola mami!, ¿Cómo estás? [...] ¿Cómo está usted? ¿Mis ñaños? El Fernandito ya debe estar inmenso. Ah, sí. No, mami, no he comprado las pastillas. ¿Cómo así? Ya te he dicho varias veces ¡que no! ¡No insistas! ¡Mamá, por favor! ¿Para qué? ¿Para qué me retes por todo? ¿Para qué me digas lo que tengo que hacer y lo que no? ¿Para qué me trates de loca? ¡Qué me importa los doctores gringos y sus pastillas! ¡Qué me importas tú! ¡No me importa! ¡no voy a ir! (Páez y Rodas 0:27:24)

Por un lado, notamos que la vida de la protagonista se utiliza en la retórica visual para mostrar la vida de los hijos que no han emigrado y las consecuencias en sus psiquis. La estudiosa Velástegui López expresa que la migración produce sufrimiento en los vástagos: “los niños muchas veces no entienden por qué sus padres se han ido y empiezan a sentir odio hacia ellos. A veces el dinero enviado por los padres logra sustituir un poco de amor, pero la mayoría de esos chicos están en desamparo” (20).

Por otro, notamos que Soledad no desea absolutamente nada del norte global, y rechaza creer que la única alternativa para vivir bien sea migrar a los Estados Unidos. Tampoco ansía vivir con su madre por todo el dolor que le ha causado su ausencia. Por esto, la protagonista considera a su muñeca como un ser vivo, ya que ella menciona que su única compañía ha sido su muñeca: “Cuando tenía ocho años, mi mami se fue y me quedé sola con la Uachita. Es mi mejor amiga y mi única compañía. Tenía el cabello hermoso y yo le hacía su ropita. Ella siempre, siempre me escuchaba y nunca me criticaba y no era como el resto” (Páez y Rodas 0:19:04). Bien se comprende que, para la mujer, paradójicamente, la muñeca posee cualidades que el ser humano ha dejado de tener, como amor incondicional, características que se van perdiendo por la vida individualista que impone la cultura hegemónica ecuatoriana.

Por otra parte, el lente capta que Soledad es pintora y su arte sugiere ser descolonial. La formación de la protagonista no se forja en una aula de una escuela para aprender a pintar al óleo, detalle crucial porque insinúa que el conocimiento de Soledad no se circunscribe a una educación occidental. Por el contrario, sin la influencia ni imposición de un saber hegemónico, la mujer crea un arte original, y para ello ha pasado horas pintado cerca de una laguna. Enrique Dussel plantea que la instrucción en Latinoamérica está fuertemente influenciada por el conocimiento de los centros hegemónicos, por lo que falta fomentar la creación de un saber de acuerdo con la experiencia latinoamericana. Por esta razón manifiesta que si no se cambia la dinámica: “no obtenemos creadores sino repetidores, ‘sucursaleros’, que no crean cosas, sino que ponen ‘una sucursal’ del pensamiento europeo, estadounidense o de otras latitudes y que no sirve básicamente a las necesidades e intereses de nuestra propia comunidad” (La pedagógica 12). Precisamente, lo que se repite es un conocimiento provincial, disfrazado de universal, como lo manifiesta Edgardo Lander: “las formas del conocimiento desarrolladas para la comprensión de esa sociedad se convierten en las únicas formas válidas, objetivas, universales del conocimiento” (Ciencias 24). Ciertamente, Soledad no se circunscribe a la imposición de la alta cultura en la creación de sus obras, porque la chica no asiste a ningún establecimiento educativo. Con todo, ella es reconocida por su arte, que no se adhiere a las directrices del arte hegemónico, lo que implica que el ser ecuatoriano puede crear un arte original, sin que este circunscrito a la educación del norte global.

Justamente, al final de la película los personajes principales se enteran de que Soledad ha triunfado con su arte. En un plano detalle, Luz sostiene un recorte de periódico con la noticia: “Artista azuaya, triunfa en la capital” (Páez y Rodas 1:33:39). Lo cierto es que la joven en su exigua travesía de su pueblo a la capital azuaya, evoluciona y principalmente tiene conciencia

que puede desarrollarse como artista en su propio país. Su creatividad es valorada y es reconocida como una destacada pintora. El talento de Soledad sugiere que la preparación intelectual o la educación descolonial es un puntal para crear una nueva matriz productiva y así contrarrestar los éxodos masivos y la ruptura familiar. Como resultado su historia no es de una loca, sino de una heroína porque descoloniza sus deseos de inmigrar a los Estados Unidos; de su mente, porque desecha la educación occidental; como también de la religión católica, porque ella rechaza adherirse al discurso cristiano.

Segunda historia en el camino: El señor de las aguas o la descolonización de la colonialidad del poder

El segundo relato intercalado ocurre cuando Luz e Ismael se detienen en su trayecto por una peregrinación que obstaculiza el camino. En este lugar el personaje principal se encuentra con su amigo Kyman (Israel López), y ambos comentan acerca de la procesión, pero se percatan que Luz no sabe que el recorrido de las personas es por motivo religioso. Dicho evento está relacionado con la leyenda local conocida como “El señor de las aguas”, que Ismael relata. Según la historia, en un pueblo muy pequeño de la Provincia de Azuay no llovía, por lo cual, los pobladores debían pagar con sus bienes materiales a su alcalde para tener reducidas cantidades de agua. Añádase a esto, el edil se aprovechaba de las leyes para dictaminar lo costaba el agua. Los dos personajes principales del relato son Jacobo Pulla (William Pulla) y su esposa Rosita (Ana Tacuri). En este hogar solo les quedan dos animales para intercambiar por agua. Jacobo lleva una gallina para el trueque con el Sr. Alcalde (José Redrovan), y observamos que el campesino recibe un tacho de agua por el animal.

Posteriormente, en una mañana Jacobo busca a su marrano y lo encuentra por un lugar de donde brota agua. Luego, el Sr. Alcalde se entera de que el pueblo ha encontrado un río e intenta apropiarse del lugar manipulando la ley. Los habitantes protestan ante las represalias del alcalde,

y éste al final huye para no ser linchado por el pueblo junto a uno de sus guardias. Después, Jacobo se encarga con la ayuda de la secretaria de devolver las pertenencias que el trabajador público se había apropiado de los campesinos. Ciertamente, el alcalde simboliza a la colonialidad del poder, y el rechazo del pueblo representa su descolonización del régimen del edil, porque se implementa un gobierno que favorece a todos los habitantes.

Aníbal Quijano sostiene que en Abya Ayala (América Latina) se empleó la idea de raza para legitimar la dominación en la conquista, de modo que a los habitantes nativos se los ubicó en una categoría de inferioridad, como también sus saberes, sus culturas y sus atributos físicos. Debemos hacer notar que esta dinámica ha continuado, y “desde entonces ha demostrado ser el más eficaz y perdurable instrumento de dominación social universal” (Quijano Colonialidad del poder, eurocentrismo 203). Evidentemente, en el filme observamos la colonialidad del poder, en donde los habitantes del pueblo, de piel cobriza, están en una posición de inferioridad, a diferencia del alcalde (de piel clara) que gobierna la comarca. Ilustremos lo dicho con la situación de Jacobo cuando va al municipio a canjear su gallina por agua. En la puesta en escena, advertimos la ropa del personaje, como el poncho, el sombrero y las alpargatas, que revelan que es un campesino indígena y, además, su piel es marrón. En cambio, el alcalde lleva un traje limpio, con corbata que evoca la moda occidental; tiene barba, su fisonomía es clara y da órdenes a su secretaria. Al mismo tiempo, utiliza la constitución del poblado para someter al pueblo:

SR. ALCALDE: -Gallina flaca no me alcanza para dar sabor al caldo. Dos tachos de agua.

JACOBO PULLA: -Sr. alcalde esto no me alcanza para nada. Tiene que ayudarme.

SR. ALCALDE: - ¡No hay más agua para vos!

JACOBO PULLA: - ¡Usted es un abusivo! ¡No piensa en la necesidad del pueblo! ¡El

agua no tiene dueño!

SECRETARIA: Artículo 768, literal 345. El ciudadano que llame a la autoridad abusivo y que afirme que la autoridad no piensa en los demás, será sancionado con severidad.

SR. ALCALDE: -A este me lo dan un tacho y me lo sacan de aquí. (Páez y Rodas 00:49:00)

Deducimos que la colonialidad del poder, liderada por el alcalde, organiza y maneja al pueblo a su conveniencia y para su beneficio.

Empero, el poblado frente a ello incurre en un proceso de descolonización, con la finalidad de separarse de la matriz que los controla y los oprime. En el levantamiento del pueblo, en un plano medio corto se aísla únicamente a Rosita (Ana Tacuri), quien exterioriza el sentir de los oprimidos: “Esta agua es un regalo del cielo y de la tierra, para todos los que la labran, para todos los que la cosechan, para todos los que caminamos sobre ella. ¡Esta es nuestra agua! ¡Y es un regalo de nuestra mama Tierra!” (Páez y Rodas 0:59:58). Luego, los habitantes expulsan al alcalde y terminan con la colonialidad que los tenía dominados. En consecuencia, el nuevo liderazgo conformado por miembros del pueblo devuelve todos los bienes materiales que fueron sustraídos por el edil. Por ejemplo: a don Miguel (Miguel Campoverde) le devuelven sus dos cadenas de plata, un par de lentes y una bacinilla. Notemos, que el encargado de entregar los objetos sustraídos es Rómulo (Daniel Montalván), el guardia que antes amedrentaba al pueblo por dictamen del alcalde, pero la descolonización mental que experimenta el personaje lo mueve a servir a sus conciudadanos.

Observemos, además, que el alcalde utilizaba la carta magna para controlar y explotar al pueblo; es decir, la colonialidad del poder no funciona sin la intervención de los intelectuales que

redactan leyes o constituciones para beneficio de las élites, como lo hace notar Ángel Rama, “ciudad letrada [es] el anillo protector del poder y el ejecutor de sus órdenes” (32). No es fortuito que el lente exhiba a la secretaria Gloria leer diferentes artículos de la Constitución en diferentes situaciones, porque tiene la finalidad de someter al campesino a los intereses del poder. Tómese como ejemplo el caso de Jacobo, quien reclama al servidor público de ser injusto, por autorizar que él reciba únicamente un tacho de agua. El edil se limita a ordenar a su secretaria a que lea el libro al insatisfecho habitante: “Artículo 34, literal 876. El ciudadano se mantendrá calladito, mientras las autoridades deciden lo que es mejor para el ciudadano” (Páez y Rodas 0:48:07). Otro ejemplo, es cuando la autoridad emplea la constitución y los diferentes estatutos para intentar adueñarse de la laguna descubierta por los campesinos. La secretaria Gloria por orden de su jefe lee el libro de la ley: “Artículo 35, literal 10: Si de milagro se encontrase una nueva fuente de agua que no perteneciere a la autoridad, la autoridad hará lo que sea necesario para que esa agua le pertenezca” (Páez y Rodas 0:58:16). También, el alcalde en el levantamiento del pueblo intenta disuadir a los habitantes, amenazándolos con castigos que su ley estipula: “Artículo 10, aquel ciudadano que incomode a la autoridad será sancionado con reclusión de cinco a diez años” (Páez y Rodas 0:59:30). Lo anterior revela que el poder de la escritura sirve a la colonialidad del poder, porque “juega un papel importante en todo este proceso de consolidación de la colonialidad del poder y de las geopolíticas de dominación del conocimiento” (Garcés 150).

Sin embargo, divisamos que la hegemonía de la ciudad letrada colapsa por la tradición oral, debido a que Rosita (quien habla por el pueblo en el levantamiento) expresa que el agua pertenece a la gente que trabaja la tierra, y porque es un regalo de la Madre Tierra (*allpa mama*). Notamos la fuerte resistencia del pueblo frente a la matriz colonial y, como nos recuerda Michel

Foucault, “Where there is power, there is resistance” (95). En especial, en el largometraje el malestar del pueblo los mueve a una insurrección que representa un *pachakutik*, es decir, un cambio radical con el objetivo de liberar a las personas de la injusticia y la opresión (Becker 28). Este punto se puede destacar cuando los habitantes toman las riendas del pueblo y el liderazgo está conformado por campesinos indígenas, quienes inician un cambio con la finalidad de favorecer a todos los habitantes de la comarca.

Por lo expuesto podríamos decir que la historia “El Señor de las aguas” muestra imágenes que ilustran la continuación de la sociedad colonial, que se estructura basada en la idea de la raza, dado que el campesino indígena en el filme está en un rango inferior en el escalafón de su sociedad. Mientras tanto, el sujeto que gobierna al pueblo, por sus características fenotípicas, simboliza lo criollo, quien coacciona e intimida a los habitantes con el respaldo de la carta magna. Al mismo tiempo, los habitantes se descolonizan de la colonialidad del poder, por medio del registro oral al exponer públicamente su malestar con el gobierno y, además, propician un levantamiento con la finalidad de establecer un cambio estructural, delinean un nuevo paradigma administrativo.

Viajando con sabor intercultural: Geografías musicales de la sierra ecuatoriana

A lo largo de los viajes de Ismael y Luz escuchamos varias canciones, a tal grado que la banda sonora es como un personaje más, que acompaña a los personajes a los distintos lugares que recorren juntos o cuando Ismael intenta llegar a los Estados Unidos. En ninguna de las reseñas que se han publicado acerca de *Vengo volviendo*, ni en el artículo “Narrating Identity: The Cinematographic Laboratory of ‘Vengo Volviendo’” (2017) de Andrea Tapia, se aborda sobre la importancia de la música en la cinta. Es por esto que nos interesa subrayar que la función de las canciones es crucial en el argumento de la película, porque es una estrategia

descolonial. Cada canción exalta la interculturalidad ecuatoriana. Como hemos señalado anteriormente, en el proyecto político de la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE), la interculturalidad es primordial, porque es uno de los principios ideológicos de los indígenas que intenta la construcción de un “nuevo orden social para el conjunto de la población –indígena y no indígena” (12). De manera que las canciones simbolizan a esa sociedad, porque están hechas de distintos géneros musicales y la unión de todos esos sonidos genera un sonido muy agradable, que evoca la unidad en la diversidad.

Tradicionalmente los grupos de poder en Ecuador han considerado al país andino como una realidad homogénea, No obstante, la música nacional ha demostrado lo contrario, dado que las culturas indígenas o afroecuatorianas han influenciado y han enriquecido el pentagrama ecuatoriano. La música que aludimos está conformada por canciones compuestas entre 1920 y 1950, las cuales han sido canonizadas. Son conocidas mayormente por adultos y ancianos, pero estas canciones en el presente siglo, con nuevos arreglos musicales, están siendo escuchadas nuevamente por un público juvenil.⁴⁸

La etnomusicóloga ecuatoriana Ketty Wong destaca que el canon “consists of urbanized renditions of folk genres of indigenous and mestizo origin” (58). Además, como lo hace notar la catedrática, los géneros que componen el canon son: el yaraví, el danzante, el yumbo, el sanjuanito, el fox incaico, el albazo, el aire típico, el pasacalle y el pasillo. De todos estos géneros, como señala Wong, “the pasillo stands out as the musical symbol of the nation, which explains why intellectuals, journalists, and common people frequently interchange the terms

⁴⁸ Los cantantes ecuatorianos en homenaje a la música nacional han continuado grabando canciones con nuevos arreglos, por ejemplo “Collar de lágrimas” interpretada por la Toquilla, o la canción El chinchinal de la agrupación Chaucha Kings, etc.

música nacional and pasillo as if these were synonymous” (58). Debemos tener en cuenta, que en el largometraje no se emplea el pasillo, ni el aire típico, ni tampoco el pasacalle; géneros que, como plantea el compositor quiteño Enrique Sánchez, tienen mayor presencia armónico-melódica europea. Empero, el sanjuanito o el yaraví que tiene presencia armónico-melódica indígena son utilizados en el filme; esto no quiere decir que vamos analizar únicamente música de influencia nativa.

De hecho, de los géneros en cuestión, también hay otras canciones que se utilizan en la cinta, en particular la música religiosa, la música instrumental y la música vocal. De manera que la banda sonora en el largometraje juega un papel preponderante, como lo vamos a demostrar a continuación, dado que no se limita a resaltar a través de la música a una cultura, sino que visibiliza a varias culturas ecuatorianas, celebrando así la interculturalidad.

En la película se emplean veinticinco canciones de diferentes géneros musicales. Ocho son Sanjuanitos: “Paute, ciudad jardín”, “Viva mi Azuay querido”, “La pollita”, “Mi vecinita”, “Cascada”, “A Sigsig”, “Tushui” y “Un poquito acelerado”. A la lista de canciones aludidas, escuchamos el albazo: “El toro barroso”. Más aún, oímos el género musical yaraví en las siguientes canciones: “La Bocina” y la canción vocal “Ieo”. Al repertorio se agregan las melodías instrumentales: “La caja ronca”, “La limpia”, “Palla”, “Escopolina”, “Persecución”, “Contrabando” y “Let’s Dance”. Nos queda por añadir las melodías religiosas como: “Cristo azuayo” y “Santo es el Señor”. Tengamos en cuenta, que la canción que tiene más duración en el filme y que se repite dos veces, al inicio y casi al final del largometraje, es el fox incaico “Collar de lágrimas”. De este modo, se traza un rico repertorio musical de la sierra ecuatoriana, que se ve reflejada en cada canción de la cinta, en donde sobresalen los instrumentos andinos.

En primera instancia analizamos el Sanjuanito, uno de los géneros musicales que se emplea en la película. El origen de la música aludida se remonta al ritual del *Inti Raymi*, así como lo destaca Ketty Wong:

The *sanjuanito* or *sanjuan* is a song-dance genre of pre-Hispanic origin popular throughout the highland region of Ecuador [...] the *sanjuanito* is performed during the Inti Raymi festival (summer solstice), which coincides with the Catholic celebration of Saint John's day on June 24th where indigenous peasants thank the *Pachamama* with food, music, and dance for the harvest she has bestowed. (75)

Así también, el Sanjuanito está clasificado dentro de los géneros que tiene “mayor presencia armónico-melódica indígena” (Sánchez 57). Otro rasgo de la musical andina indígena es la característica de estar gobernada por un régimen de oposición, como afirma el musicólogo ecuatoriano Mario Godoy Aguirre: “1.- Pareado: macho -hembra; 2.- Atracción o ahuyentadores; 3. Alegría – tristeza; 4. Protección, resguardo – ataque, destrucción; 5. Silencio - palabra [...] Las cuatro primeras categorías son verbalizadas por el indígena de los Andes ecuatorianos” (42).

Es significativa la importancia que tiene la tercera categoría binaria, en vista de que en el montaje de la banda sonora hay una combinación constante de canciones que denotan alegría y tristeza. Por ejemplo, el primer Sanjuanito que escuchamos es “Viva mi Azuay querido”, que evoca alegría. Esta canción alude varios elementos culturales, como la música, la comida y el baile, que remiten a las culturas ecuatorianas y que están representadas en el filme, tal como la indígena, la mestiza y la criolla:

¡Viva mi Azuay querido!, ¡Viva su tradición!,
Cantemos y bailemos, con gozo y emoción,

Con las canciones y las danzas, las tradiciones y el compás,
Del pasacalle y el capishca; la escaramuza y el tucumá,
Con mote, chicha y vacas locas; con cuyes y algo qué brindar,
¡Viva mi Azuay querido!, ¡Viva su tradición!

Tierra de mis mayores, yo siempre aquí quiero volver. (Páez y Rodas 0:03:17)

Efectivamente, en la estrofa se indica que los habitantes azuayos cantan o bailan pasacalles, un ritmo que, como indicamos, tiene influjo de la melodía europea. Así es, el pasacalle se concibe durante el siglo decimonónico con influencia del “pasodoble, ritmo y baile español” (Muñoz 133), y se consolida a mediados del siglo XX con la influencia “de la polka (polca) europea, el corrido mejicano” (Godoy Aguirre 212). Añádase la influencia del “sistema modal pentafónico (cinco sonidos) practicado por las culturas andinas” (Mullo Sandoval 33).

Además de esto, en la estrofa se menciona al *quwi* o cuy, que se degusta en la sierra andina ecuatoriana. El animal tiene diferentes nombres, tal como “cobayo, conejillo de indias, cuye, huanco; oriundo de las quebradas interandinas de Perú, Ecuador, Colombia y Bolivia” (Zumárraga 14). Ciertamente, los pobladores indígenas ecuatorianos han sido los artífices de conservar la tradición de la crianza y domesticación del mamífero que forma parte de la gastronomía ecuatoriana. El cuy es preparado en eventos especiales por las nacionalidades indígenas, en particular “en matrimonios, bautizos, recibimiento de personajes importantes, entre otras celebraciones” (Zumárraga 17). En suma, el sanjuanito “Viva mi Azuay querido” imprime alegría, y la letra de la canción narra varios aspectos culturales como la música o la comida que dan cuenta del carácter intercultural de la Provincia del Azuay.

Inmediatamente, se emplea la canción “Paute, ciudad jardín”, composición de Carlos Freire. El tono de la flauta es triste y coincide con la partida de los padres de Ismael, quienes por

emigrar de forma irregular dejan a su vástago al cuidado de Mariana. La melodía se utiliza en el montaje de varias escenas, que retratan el interior de la vivienda de la anciana, en donde sobresalen los frascos de medicamentos hechos a base de plantas. La música logra que el espectador sienta aflicción y también se emplea la melodía para revelar el desdén hacia el conocimiento ancestral por parte del padre de Ismael (Diego Tapia) y de la madre (Sandra Barrera), dado que no advirtieron que la episteme tradicional y su cultura les podía brindar los medios para vivir en su país.

Otro ejemplo del sistema musical de los pueblos indígenas y de la representación intercultural lo identificamos en dos canciones emblemáticas del repertorio ecuatoriano. La primera es, el fox incaico, “Collar de lágrimas”, composición de Segundo Bautista e interpretada por Maribel Tacuri, que representa la tristeza. Mientras que la segunda canción es el Sanjuanito, “La pollita”, que es cantada por Jaime Encalada y que simboliza la alegría. A continuación, abordamos las dos canciones.

En primera instancia, el fox incaico se incorpora en la cinta cuando se proyecta la casa nueva de los padres de Ismael, que ha sido construida con el dinero que han enviado desde los Estados Unidos. El tono de la canción es triste y va a la par con los diferentes espacios que el lente retrata del interior de la vivienda; por ejemplo, en un plano entero se proyecta un comedor y unos muebles nuevos que están cubiertos de plástico, que nadie ha utilizado porque sus dueños no viven en dicho lugar. Notemos, además, que en un plano detalle se muestra el único indicio de los propietarios de la casa, que es una foto de ellos y, en la parte posterior de la fotografía, está una postal de la ciudad de Nueva York, a donde han emigrado.

En un plano contrapicado se resalta la conversación de Ismael, quien está negociando para ir al norte con un “coyote”, y el fondo musical es la canción “Collar de lágrimas”:

Así, será mi destino. Partir, lleno de dolor
Llorando, lejos de mi patria
lejos de mi madre y de mi amor.
Collar de lágrimas, dejo en tus manos
y mi pañuelito consérvalo mi bien. (Páez y Rodas 0:07:44)

No es fortuito que se haya seleccionado el fox incaico, conocido también como “fox shimmy, fox indiano, fox nativo, o canción incaica” (Wong 78), dado que es un género de música que combina melodías andinas con el ritmo del foxtrot estadounidense. De acuerdo con Wong, el fox incaico fue un baile muy popular a inicios del siglo XX, pero a partir de la segunda mitad del siglo XX, el género musical se dio a conocer más como canción para ser escuchada. Además, la catedrática alude las canciones más emblemáticas de este género: “‘La bocina’ (The Horn), ‘Collar de lágrimas’ (Necklace of Tears), and ‘La canción de los Andes’ (The Song of the Andes) are three popular *fox incaicos* [...] and are synonymous with sadness and solitude” (Wong 78). Notemos cómo la música estadounidense, que influenció en la creación del fox incaico en el siglo veinte en Ecuador, paradójicamente se utiliza en el filme para mostrar imágenes que dan cuenta de la inmigración ecuatoriana al norte global, tal como “Collar de lágrimas”, que es emblemática para los ecuatorianos afincados en los Estados Unidos, en España y en donde quiera que estén los migrantes del país andino.

Añádase la segunda canción, “La pollita”, interpretada por Jaime Encalada, la cual es alegre y es escuchada por Ismael y Luz desde que inician a repartir los pedidos de medicina tradicional. En esta se emplean expresiones coloquiales de la provincia del Azuay, como “eras una pichoncita” y “estás hecho una pollita”, frases que aluden a Luz. Asimismo, la letra contiene

palabras kichwas para referirse a la mujer, tal como *guambrita* (que significa chica) o *longuita* (que significa jovencita):

Cuando yo te conocí guambrita,
eras una pichoncita, longuita.

Como el tiempo ha pasado guambrita.

Ya estas hecho una pollita, guambrita.

Y con todo el amor te canta

Para todas las guambritas de mi Ecuador. (Páez y Rodas 0:14:40)

Por lo visto, la banda sonora en *Vengo volviendo* está compuesta de canciones que han sido influenciadas por diferentes sonidos, ritmos e instrumentos de varias culturas, en particular la indígena, la mestiza y la española. Así la película delinea una interculturalidad musical que celebra la diversidad cultural y enriquece el pentagrama ecuatoriano.

Conclusión

Todo lo anterior confirma que los veintiún jóvenes que participaron en *Vengo volviendo* (2015), bajo la guía de Isabel Rodas y Gabriel Páez, realizaron un trabajo descolonial, en virtud de que los participantes escribieron el guion literario y técnico, basándose en leyendas locales de su provincia. Advertimos que la selección de las historias no es fortuita, porque muestran sus preocupaciones y, al mismo tiempo, se plantean posibles soluciones a cada una de las experiencias de los personajes, así como la descolonización mental en la historia principal de Ismael Tacuri, como también en la descolonización del saber y de la religión en la historia “La loca del pueblo” y en la descolonización del poder en “El señor de las aguas.”

Efectivamente, en el argumento central, que gira alrededor de la vida de Ismael, la cámara muestra imágenes del protagonista aprendiendo sobre medicina, bajo la tutela de su abuela, quien le trasmite un conocimiento tradicional. Sin embargo, el personaje subestima lo que ha aprendido, y su único deseo es emigrar a la ciudad de Nueva York. No obstante, los viajes del protagonista y lo que experimenta en su camino sirven para que Ismael cambien de mentalidad y deje de anhelar vivir en el norte global. La crítica Andrea Tapia, como lo indicamos, expresa que Ismael finalmente no elogia el desarrollo del país norteamericano, sino la vida del sujeto colonizado. En cambio, hemos demostrado que el personaje deja de estar colonizado por el modelo de progreso de los Estados Unidos. Nelson Maldonado-Torres subraya que debe haber un cambio en el sujeto para que se forje la descolonización: “La descolonización no se puede llevar a cabo sin un cambio en el sujeto” (La descolonización 67). Sin dudas, el cambio de Ismael le permite valorar el conocimiento que su abuela le inculcó, y en particular advierte que puede vivir de un saber no occidental en su país. Asimismo, la experiencia de Ismael se perfila como una posible solución a la migración de su provincia, es decir, el protagonista decide vivir de acuerdo a los principios de vida de su civilización, aunque eso implique menos cosas materiales. Su decisión, de quedarse en su país, cancela el ciclo vicioso de la migración que destruye la unión de las familias y el Sumak Kawsay. Mas aún, por todos los eventos que Ismael logra sortear en sus viajes, al final de la historia se lo considera como un héroe.

En el caso de Soledad, de la leyenda “La loca del pueblo”, advertimos que los miembros de su pueblo la catalogan de loca, por vivir con su muñeca. Si bien la conducta de la protagonista puede ser considerada infantil, notamos que es un mecanismo de defensa para no dejarse absorber por la vida del norte global; en otras palabras, para no dejarse colonizar. Incluso,

observamos que Soledad en su viaje a la ciudad de Cuenca, cambia y triunfa como pintora. El crítico Christopher Vogler acerca de los héroes expresa que “An unheroic character can grow to be heroic” (33). Aunque a la chica no se la pueda catalogar como una heroína desde el inicio de su historia, lo cierto es que al final se la considera como tal, por triunfar en su país y por tener una educación descolonial. También porque ella no se circunscribe al currículo de la educación ecuatoriana occidental, que se caracteriza en la repetición de los pensadores de los países hegemónicos.

En la leyenda “El señor de los milagros”, vemos a un pueblo sometido al poder minoritario porque es un espacio que no ha sido completamente descolonizado. De modo que las relaciones raciales han continuado privilegiando al alcalde criollo, mientras que los campesinos indígenas son explotados. Empero, el levantamiento o pachakutik cambia el destino del poblado, porque se establece otro tipo de gobierno, que se preocupa más por los intereses de los moradores que de los que ostentan el poder. Una historia intercala que demuestra que en Abya Yala o en la zona andina, como lo señala Castro-Gómez, es apremiante una segunda descolonización, “que complemente la descolonización llevada a cabo en los siglos XIX y XX” (Giro. 17).

La historia central de Ismael Tacuri y los cuentos intercalados en la retórica visual, demuestran que es una propuesta cinematográfica que descoloniza varios aspectos del ser ecuatoriano, que no han sido del todo descolonizados, como la colonialidad del poder o de la religión. En efecto, el momento que los personajes dejan de pensar desde los parámetros de la civilización occidental y comienzan a vivir desde sus tradiciones y cosmovisión, experimentar un Sumak Kawsay en su terruño, sin necesidad de emigrar al norte global en búsqueda del supuesto bienestar de la modernidad occidental.

CAPÍTULO 4: TOA HUACO Y MANCO QUISPHE. LA DESCOLONIZACIÓN CULTURAL EN SARAGURO

Introducción

El director ecuatoriano José Paúl Moreira ha rodado casi todas sus películas en su ciudad, en Loja. Ha demostrado su topofilia filmica en sus largometrajes como *Atrapan al santo* (2008) o en *Ladrones* (2016). Incluso, ha filmado la historia de la devoción de los lojanos en *Virgen del Cisne, más allá del milagro* (2013). Lo cierto es que Moreira no se ha limitado en presentar únicamente imágenes que remiten a la experiencia lojana occidentalizada; prueba de ello es su largometraje indigenista, *Saraguro: historia con sangre Inka* (2010). En su cinta observamos un giro descolonial debido a que dignifica por medio de la retórica audiovisual a la cultura y cosmovisión del pueblo saraguro, que forma parte de la nacionalidad kichwa.⁴⁹ En este capítulo demostramos cómo Moreira en su película procura retratar, desde una óptica descolonizada y desde una aproximación etnográfica, la vida cotidiana de los nativos del pueblo aludido. Así, por ejemplo, en el filme se presentan imágenes de varias experiencias de larga data, como la celebración religiosa al Inti (Sol) o la labor comunitaria conocida como la minka. Las expresiones culturales nos permiten apreciar a una cultura del sur global que ha sido marginada desde la época en que se impuso los valores de la civilización occidental en Abya Ayala (América Latina) y, al mismo tiempo, las imágenes rompen con la imagen homogénea de la sociedad ecuatoriana.

⁴⁹ El pueblo Saraguro es uno de los catorce pueblos que pertenecen a la nacionalidad kichwa en Ecuador.

También, en el filme notamos la descolonización del deseo por emigrar, hecho que observamos en la experiencia del indígena Manco Quishpe (José Gómez), personaje principal del largometraje. En particular, demostramos cómo el breve periplo del personaje (fuera de su pueblo), la lectura de sus orígenes y el encuentro con su difunto padre son sucesos catalizadores que interpelan al personaje para que valore la riqueza cultural y material que posee su poblado y las “entidades históricas, económicas, políticas, culturales, sociales, espirituales y lingüísticas, históricamente definidas, con valores, conocimientos y sabidurías milenarias en vigencia” (El Sumak 182). Al final, Manco desiste viajar a Italia debido al proceso descolonizador que experimenta y así el pueblo evita quedarse sin un líder valioso. Luego, nos enfocamos en presentar cómo el pueblo Saraguro establece una dinámica de negociación con la modernidad, pero desde una perspectiva comunitaria. Notamos que los habitantes se apropian de ciertas lógicas de la civilización occidental (como el turismo, la educación universitaria o la venta de artesanías) y las rediseñan desde su cosmovisión local, de modo que los dispositivos de la modernidad se convierten en herramientas al servicio de los saraguro.

Por último, en el filme hay imágenes de la medicina tradicional que representa un conocimiento no occidental. Al no circunscribirse a la medicina convencional, la epistemología nativa se presenta como un saber descolonizado. Mas aún, las escenas de la medicina sugieren, metafóricamente, que la civilización occidental está “enferma” y requiere ser intervenida para ser sanada.

¿Quién es José Moreira?

El cineasta José Moreira, oriundo de la ciudad de Loja, a sus 23 años emigró a los Estados Unidos y vivió por un lapso de tres años en dicho país, en donde trabajó en la

construcción en el estado de la Florida y en una tienda de víveres en el estado de Nueva Jersey.⁵⁰ A su regreso a Ecuador en 1999, en el periodo de la crisis financiera, fundó su compañía productora: Foda Producciones. Con esta empresa ha realizado documentales de turismo, publicidad y programas de televisión, y ha participado en otras producciones cinematográficas para otros directores de Quito.⁵¹ En el 2010, Moreira, con el respaldo financiero de la compañía Hidalgo e Hidalgo Constructores⁵², realizó su segundo largometraje, *Saraguro: historia con sangre Inka*.⁵³ En la entrevista que tuve con Moreira el 25 de julio de 2017, el director en la conversación comentó que le motivó realizar la película el momento en que vio una fotografía de niños indígenas que llevaban un ataúd de un bebé fallecido: “esta etnia tenía una historia que

⁵⁰ José Paúl Moreira Morales nació el 12 de noviembre de 1972 en la ciudad de Loja. Después de concluir sus estudios secundarios con una especialidad en Físico-Matemático en la Unidad Educativa Bernardo Valdivieso, se mudó a Quito para estudiar cine en el Instituto Tecnológico Superior Particular CUEST TV.

⁵¹ También, el lojano fue productor y post productor de la película *Made in Ecuador*. Trabajó con el insigne director César Carmigniani en el largometraje *Mercedes de Jesús Molina* (2006). En los proyectos colaboró “haciendo cámaras. Luces, post producción y ahí fue que me decidí a ser director. Pensé que ya tenía mis bases como para arriesgarme a escribir y dirigir” (Entrevista a Moreira 3).

⁵² Empresa que se dedica a la construcción de diferentes edificaciones como carreteras, puentes y túneles, entre otras obras en todo el Ecuador. Sin duda, el patrocinio de la entidad privada es crucial para impulsar el cine ecuatoriano.

⁵³ En el 2008, Moreira estrenó su ópera prima, *Atrapien al santo*, que se basa en su novela inédita *Patojos*. Su tercera obra filmica, *Virgen del Cisne, más allá del milagro* (2013), difiere con su obra indigenista. El argumento de la película gravita en torno al mito de la aparición de la Virgen María en 1594 a los indígenas en El Cisne, quienes por su devoción construyen una efigie de la virgen, la cual tiene poderes milagrosos. Notemos, además, que la película procura señalar que, si no hubiera sido por la fe de los nativos, hoy no existiría la Virgen de El Cisne, ni los millones de fieles. No obstante, observamos que la conquista espiritual significa la negación de la civilización de los indígenas y de su cosmogonía por una divinidad foránea. A pesar de ello, se presenta la devoción de los indígenas por la Virgen de El Cisne como una gesta trascendental. Por otro lado, el filme en cuestión fue auspiciado por Gobierno Provincial de Loja; no es fortuito el patrocinio debido a que los pobladores de la provincia son devotos de la virgen. En el 2016, Moreira produjo el cortometraje *Ladrones*, que difiere también con su filme indigenista, dado que emplea el género cinematográfico de acción; el espacio es la ciudad de Loja y de carácter escapista.

debía ser contada” (Entrevista a Moreira 1).⁵⁴ Antes de rodar su película tuvo la oportunidad de filmar un documental sobre Saraguro para el Gobierno Provincial de Loja (GPL). La producción de este trabajo le confirmó que debía realizar una película de ficción: “así que busqué una trama que, aunque sea ficción es una realidad y se trata de la migración y el dejar atrás sus raíces; pero de alguna forma debía reivindicarse tanto con su cultura como en la sociedad moderna”

(Entrevista a Moreira 2). Es evidente que las inquietudes del director, tales como la inmigración, las fiestas Raymi, el velorio indígena y la reivindicación de la cultura, están latentes en su obra indigenista. Estos aspectos de su largometraje demuestran un proyecto descolonizador, que se aparta del cine ecuatoriano occidental, porque el director retrata y dignifica la cosmovisión del pueblo saraguro.

Asimismo, José Moreira filmó el largometraje con una finalidad didáctica: ilustrar la interculturalidad de Ecuador y que el pueblo kichwa pueda observar su cultura en un largometraje para “aumentar la información sobre estos pueblos, lo que tendría también un beneficio en el turismo. Y además hacerlos ver a ellos mismos, de su riqueza y el orgullo por su historia. Es decir que se complementa un largometraje de ellos para el mundo” (Entrevista a Moreira 2). Parece perfectamente claro que el largometraje fue realizado con el propósito de instruir al espectador sobre la riqueza cultural y epistémica del pueblo Saraguro. Es por estas imágenes que la película funciona como instrumento descolonizador.⁵⁵

⁵⁴ La respuesta se basa en la entrevista al director acerca de su película indigenista el 25 de julio de 2017.

⁵⁵ En cuanto a la participación del largometraje *Saraguro* en festivales internacionales, el director Moreira manifestó que no envía sus largometrajes a festivales en el extranjero, porque tiene sus objeciones debido a una mala experiencia que tuvo con el festival *Kunturñami* (festival indigenista):

En cuanto a la realización del largometraje, el cineasta lojano sostuvo que la duración de la preproducción fue de seis meses en Saraguro, con los moradores del lugar, pero comentó que en un inicio los pobladores estaban recelosos del proyecto cinematográfico. Empero, Moreira les explicó a los líderes cuál era su objetivo por filmar y, a partir de ahí, recibieron el respaldo total de los kichwas. La primera exhibición del largometraje se llevó a cabo en una cancha de fútbol de los saraguro: “Quedaron súper contentos con el resultado y nosotros también. Ya que pasamos esa prueba, la que era la más importante. Esa exhibición gratuita al pueblo Saraguro siempre estuvo programada desde el principio” (Entrevista a Moreira 3). Como podemos apreciar, los nativos quedaron satisfechos con la película, que incluso dieron su beneplácito en el estreno en Loja.

El cineasta destacó que la recepción del filme fue positiva a nivel local debido a la asistencia masiva en la Sala-Cine de la Casa de la Cultura, en Loja. Con todo, los miembros de la entidad cultural, que habían acordado con el director exhibir la cinta por un mes, únicamente permitieron que el largometraje estuviera en cartelera por dos semanas, “aunque estemos llenando las salas. Aunque sea filme lojano. Aunque sea un hecho histórico y el que se haga una película lojana y se la presente aquí mismo” (Entrevista a Moreira 2). De acuerdo con el cineasta, la Casa de la Cultura había decidido de manera arbitraria no cumplir con lo concertado y había sustituido el largometraje con otra actividad (que no especificó), pese a que existió mucho interés por la cinta. Asimismo, *Saraguro* ha sido exhibida en países de Europa, Estados Unidos,

Me cuestionaron los hechos históricos de mi película. Y ganó otra película que no tenía nada de lo que pedían las bases [...] Yo les hice la reflexión de que ellos no están para cuestionar eso. Ellos realizan un festival de cine, no de historia. Si yo quisiera contar que Atahualpa podía volar pues esa es mi propuesta, ellos no están para juzgar eso, sino la trascendencia del film y su calidad cinematográfica. (Entrevista a Moreira 2)

Argentina, entre otros (que no aludió) y en ciudades como “Guayaquil, Cuenca, etc.” (Entrevista a Moreira 2). Incluso, el director expresó que donde vieron más a su filme fue en YouTube.⁵⁶ Podemos suponer que la recepción de la película fue exigua en el país debido a que el ente estatal, como la Casa de la Cultura, limitó el uso de sus predios para la exhibición y difusión del filme indigenista.

Empero, Morelia Poma en su investigación con respecto a la recepción de *Saraguro*, agrega que los participantes después de ver el filme de Moreira expresaron su descontento por la película:

Luego de que la proyección acabó pudieron expresar sus emociones entre las más destacadas tenemos de acuerdo a la pregunta pautada si le gustó o no la película [...] “no me gustó” (40%) [...] “no me interesó verla” (50%) [...] el otro (20%) le fue irrelevante verla, la causa fue según sus comentarios porque perdían el hilo conductor de la trama. Lo que se deduce con estos porcentajes es el poco interés que tienen los estudiantes ante una producción local. (142)

Como podemos darnos cuenta, en el estudio los participantes no manifiestan la razón por la cual el filme no fue de su agrado, incluso la investigadora concluye que a los estudiantes no le gustó el largometraje por ser una película lojana. Sin embargo, debemos señalar que la población de Loja está conformada por el 90,2% de mestizos, según el censo del 2010 del Instituto Nacional de Estadística y Censos. Pormenor que no lo podemos pasar por alto, porque la reacción de los participantes sugiere ciertos indicios de apatía por las imágenes que rememoran sus raíces

⁵⁶ Después de que entrevisté al director decidí constar cuantas visitas tenía su película en el sitio aludido, por casualidad el filme ya no está disponible en la red. No obstante, la única forma de acceder al filme es adquiriéndolo en los puntos de venta de Xpressmax, en las principales ciudades de Ecuador.

nativas. El insigne intelectual Juan Valdano en una entrevista con María Rossi, subraya que el habitante del país andino desprecia su lado indígena: “el mestizo siempre mira la parte de la filiación paterna, su importancia, aunque se le niega el padre, y la filiación materna la desprecia porque, por lo general, es americana e indígena, entonces aparenta lo que no es. Esconde lo que es” (175). De donde inferimos, por un lado, que a los participantes del estudio de Poma no les gustó *Saraguro* por su rechazo a reconocer su ascendencia nativa. Por otro lado, el espectador lojano por el desprecio que siente de las otras formas de ser y estar de la zona andina, ha permitido que la modernidad colonice todos los aspectos de su vida. Por lo tanto, la imposición de la civilización occidental en Ecuador ha significado la destrucción o la exclusión de otras civilizaciones, lo que demuestra que Occidente impone sus designios en el sur global como si fuera una dictadura totalitaria. Lo anterior tiene repercusiones en todos los ámbitos de la vida del sujeto andino, por ejemplo, en el cine, ya que el espectador opta por consumir películas extranjeras (que dignifican las culturas hegemónicas). Por eso advertimos que el largometraje tampoco fue valorado para exhibirse en las cadenas de cine más importantes de Ecuador, en las que figuran: Cinemark, Multicines, Supercines, Cineplex o en la sala de cine Ocho y Medio, en donde se exhibe mayormente largometrajes independientes.

Deducimos que la cinta indigenista no es tomada en cuenta debido a que gira en torno a la vida de los kichwas saraguro, imágenes que no se circunscriben a las características de la cinematográfica tradicional ecuatoriana, las cuales se distinguen por realzar los valores de la civilización occidental y todos sus personajes son de tez clara, características que anulan la interculturalidad del país andino. No obstante, las imágenes y el argumento de *Saraguro* desobedecen seguir las reglas impuestas por las normas artísticas del quehacer cinematográfico ecuatoriano. Es una obra fílmica que intenta “descolonizar los conceptos cómplices de arte y

estética para liberar la subjetividad” (Estéticas 8). Sin duda, en el largometraje se libera a una cultura tradicional que la Modernidad ha despreciado, y que contribuye a la descolonización no tan solo de la retórica visual sino del ser ecuatoriano, ya que Moreira incorpora otros rostros, otros cuerpos y otras historias. De modo que impulsa a “construir lo propio en medio de una colonialidad que tiende constantemente a impedirlo” (Estéticas 9). Incluso, a pesar del desdén de las cadenas de cine por la película, el director posibilitó la visualización y difusión gratuita de su largometraje en YouTube.

Acerca de la crítica periodística

Antes de entrar al análisis de *Saraguro*, debemos señalar que no hay trabajos críticos sobre el largometraje; únicamente existen varios artículos periodísticos de los principales rotativos de Ecuador, los cuales proporcionan información básica sobre la cinta. El *corpus* consiste en resúmenes del argumento de la película, sobre la exhibición y recepción de la película en Loja y detalles de la producción de la cinta, de manera que notamos la ausencia de una polifonía crítica del filme.⁵⁷

En el diario *La Hora*, en “Estrenan película Saraguro, historia con sangre inka” (2010), de autoría del periódico, se menciona que la cinta fue exhibida públicamente por primera vez en la Sala-Cine de la Casa de la Cultura de Loja, el 23 de septiembre de 2010. Este dato revela que el largometraje fue estrenado en un espacio de gestión cultural y no en las cadenas de cine de la ciudad aludida. Sin embargo, el rotativo omite que el proyecto de Moreira estaba listo para ser estrenado en abril del 2010. Añádase a esto, en el artículo “Historia de Saraguro plasmada en película” (2010), el director subraya que el estreno se postergó por cinco meses debido a que la

⁵⁷ No nos sorprende que no haya crítica acerca de la película, debido a que los críticos tienden a ser apáticos por las producciones indigenistas ecuatorianas.

institución cultural no tenía la sala disponible para esa fecha, y tampoco el director contaba con otro “lugar para exponerla” (1). Tanto es así, que el cineasta criticó a los directivos de la institución pública porque daban “preferencia a las producciones internacionales” (1). En particular, el director enfatiza que los encargados del teatro se mostraban displicentes con “lo que se produce a nivel local” (1). Aunque la película fue exhibida en el predio cultural de Loja meses después, lo cierto es que la institución encargada de promover la cultura ecuatoriana no agilizó la exhibición de una película indigenista que contiene imágenes de la cultura propia ecuatoriana. Todavía cabe señalar que, según Moreira, la película tampoco contó con el respaldo de las cadenas de cine para su respectiva presentación en Loja.

Asimismo, en el artículo aludido (en *La Hora*) se resalta que en la muestra del metraje, el delegado del pueblo, Franklin Quishpe, afirmó que el largometraje retrata “la vida de los nativos de Saraguro” (2). El beneplácito del portavoz del pueblo es crucial, dado que está de acuerdo con los detalles históricos y culturales representados en la película hecha por un director de cine que no es kichwa saraguro.

Por otra parte, en el artículo “Una película busca aclarar el origen Saraguro” (2010), de autoría del periódico *El Comercio*, se recalca que el filme proyecta los rituales de los habitantes de Saraguro, por ejemplo, el velatorio del *guagua* (bebé), en donde se manifiesta el dolor y la alegría. A esto se añade el objetivo del filme, que fue “desentrañar la verdad sobre el origen de los indígenas saraguros, el cómo y el porqué de su presencia en Loja” (2). También, en el rotativo se subraya que el director Moreira tuvo el respaldo y el consentimiento de los habitantes del lugar y, al mismo tiempo, en la preproducción convivió con ellos, para así mostrar “la cosmovisión de los indígenas” (2). Cerca de treinta actores y actrices indígenas (sin experiencia en la actuación) formaron parte del elenco, con la finalidad, como afirma Moreira, para lograr

“naturalidad en la actuación de los personajes y [...] el reto de no caer en la visión mestiza” (2). Además, el consumidor ideal del largometraje no fue únicamente el pueblo saraguro sino el público en general.

Un corolario más, en *La Hora*, en el artículo “Saraguro: historia con sangre Inka” (2010), Lalo Cabrera subraya que la película fue rodada por un director de la ciudad de Loja, hecho por demás inusual, debido a que la mayoría de los largometrajes ecuatorianos han sido realizados por directores de Quito o de Guayaquil. Desde luego, el periódico antedicho y los referidos nos proveen información general acerca del largometraje, pero no son estudios que valoran ni critican la película de Moreira. Por lo tanto, nuestro objetivo principal en este capítulo es ofrecer una lectura crítica de *Saraguro*; para ello nos aproximamos con la teoría de la descolonización cultural, que nos sirve para apreciar la vida de los kichwas, sus estructuras de conocimiento, su cosmovisión y su cultura; que se perfilan como contribuciones descoloniales para reformular una nueva nación fundada en la interculturalidad.

Teoría: La descolonización cultural y la estética etnográfica

Para nuestro acercamiento a *Saraguro*, empleamos dos ideas teóricas: la descolonización cultural del insigne filósofo Enrique Dussel y dos categorías etnográficas de Bill Nichols. En primera instancia, Dussel en *Hacia una filosofía política crítica* observa que los gobiernos en América Latina no han realizado una revolución cultural, porque siguen “siendo eurocéntricos [...] hablan de la modernidad europeo-norteamericana nuestros intelectuales, y desconocen o desprecian lo propio” (12). Como dice Dussel, la descolonización de la cultura estriba en dignificar las culturas y cosmovisiones de Abya Yala, porque “tenemos una cabeza alienada, pensamos como europeos o como norteamericanos” (Hacia 12). Mas aún, el filósofo expresa que la descolonización de todas las manifestaciones culturales del norte global, adoptadas por el

sujeto latinoamericano, es un proyecto que no se ha llevado a cabo, y que en este siglo es una gran oportunidad de comenzar a hacerlo, con el objetivo de dejar de “ser colonia de una cultura extranjera” (Hacia 13). Dussel sugiere que para el proyecto descolonizador, el estado debe comenzar con un cambio radical en la educación. Justamente, como nos recuerda Frantz Fanon, el maestro tiene el deber de participar en el “despertar” de los sujetos: “political education means opening their minds, awakening them, and allowing the birth of their intelligence; as Césaire said, it is ‘to invent souls’” (197). Creemos que la retórica visual también es un gran instrumento para llevar a cabo la descolonización de las manifestaciones de la civilización occidental, que ha colonizado al ecuatoriano. Por ello usamos la idea de Dussel en nuestro estudio para demostrar que el director Moreira dignifica la cultura saraguro, con el propósito de que el espectador advierta que existe otras epistemologías, que pueden aportar para la construcción de una nueva sociedad ecuatoriana más justa e inclusiva.

Podemos afirmar, entonces, para matizar la propuesta ofrecida arriba, que Moreira emplea en su película indigenista de ficción una estética *cuasi* etnográfica, en virtud de que *Saraguro* tiene “una clara orientación pedagógica o de divulgación sobre las formas de vida de los distintos grupos humanos” (Ardèvol 2). Por lo anterior, el largometraje también puede ser considerado *cuasi* un documental, pero no lo es, debido a que es una historia de ficción, que toma lugar en un pueblo indígena y muestra imágenes de una cultura no occidental.

Precisamente, porque Moreira intenta captar la experiencia cotidiana de Saraguro, utilizamos las categorías para abordar la estética etnográfica del documental, desarrolladas por Bill Nichols, las cuales son: “expository, observational, interactive, and reflexive” (32). De las cuatro, empleamos la expositiva (expository), que ilustra un argumento con imágenes, y el modo observacional

(observational), que filma la realidad en su espontaneidad; en nuestro caso filma la ficción que simula retratar una realidad tal y como capta el lente, como los rituales *Raymi*.

Descolonización cultural o la dignificación cultural Kichwas: Las fiestas Raymi

En este apartado demostramos que las imágenes de las fiestas *Raymis* representadas en *Saraguro* dan cuenta de la descolonización cultural. De hecho, por medio de la categoría observacional avistamos la celebración *Kulla Raymi* y nos percatamos que la ceremonia no se circunscribe a las lógicas de la civilización occidental o a los ideales de la cultura ecuatoriana occidentalizada. Tengamos en cuenta que la narración fílmica con contenido etnográfico (como advertimos en nuestra película indigenista) tiene la finalidad, como expresa la crítica Elisenda Ardèvol Piera, de difundir los modos de vida de los diversos grupos de personas, con un claro propósito pedagógico y, añadamos, descolonizador de las culturas que han sido marginadas por la modernidad.

Como punto de partida, en *Saraguro* el modo expositivo nos permite que avistemos en diferentes momentos cuatro imágenes encuadradas de los movimientos de la tierra, tales como el de rotación y de traslación. Los movimientos de la esfera terrestre son muy preponderantes, debido a que evocan cuatro fiestas anuales del calendario incaico. Hay imágenes en la película de las siguientes celebraciones: *Kulla Raymi*, *Kapak Raymi*, *Pawkar Raymi* e *Inti Raymi*. En cada una de las fiestas, la estética etnográfica nos permite observar lo que realizan los habitantes en los rituales.⁵⁸ El espectador que no está familiarizado con las celebraciones andinas, va a

⁵⁸ Las cuatro imágenes animadas retratan el movimiento de traslación y rotación de la tierra. El montaje de estos sucesos representa el ciclo de la siembra y se los identifica con sus respectivos nombres y fechas: el *Killa Raymi* acontece el 21 de septiembre, época de la fecundidad; el *Kapak Raymi* ocurre el 21 de diciembre y corresponde a la fiesta de la germinación; el *Pawkar Raymi*, el 21 de marzo, mes del florecimiento; y el *Inti Raymi*, que se celebra el 21 de junio, fiesta al sol y la cosecha. Estas fiestas de la siembra se circunscriben al tiempo circular de los pueblos indígenas. De hecho, el tiempo de los pueblos kichwa andinos se lo identifica con el vocablo

instruirse por medio de las secuencias de cada una de ellas y de su importancia en la vida del pueblo saraguro. De hecho, el montaje permite que las fiestas se observen en cuatro instancias en la cinta, las cuales resaltan la relación del kichwa con la naturaleza, pero ¿qué puede el espectador aprender de esta convivencia?

Sin duda, la civilización occidental necesita instruirse de las lógicas andinas, como el respeto a la madre tierra o tener conciencia que los recursos naturales no son infinitos. Ramón Grosfoguel manifiesta que uno de los cimientos de la “cosmovisión occidentalocéntrica de la modernidad” (Caos 160) es el dualismo cartesiano. Así es, el filósofo René Descartes diferencia entre el sujeto pensante (*res cogitans*) y la sustancia extensa (*res extensa*), que se refiere a todas las “cosas” que tiene la naturaleza:

For even I think that a stone is a substance, or at least a thing a substance, or at least a thing capable of existing of itself, and that I am a substance also, although I conceive that I am a thing that thinks and not one that is extended, and that the stone on the other hand is an extended thing which does not think, and that thus there is a notable difference between the two conceptions—they seem, nevertheless, to agree in this, that both represent substances. (16)

Ñawpa, que “solapa un doble significado: primero para nombrar al pasado-inmediato, y luego para referirse también al futuro consecuencial o coyuntural. Este axioma de ‘dos en uno’ acotados en un mismo bucle, hace traslucir a los ñawpakuna (plural de ñawpa) como dos entes que se encuentran o se tocan en algún momento” (Manga Quispe 4). Todo ello demuestra que el tiempo de los pueblos indígenas es cíclico; vincula tanto al pasado con el futuro, hecho que demuestra que todo es indivisible en la Pachamama, en contraste con el tiempo eterno y lineal impuesto por la retórica de la salvación. Como hemos señalado, se descoloniza el tiempo debido a que observamos cuatro imágenes del movimiento de rotación y traslación en el largometraje, que marcan el tiempo cíclico de las ceremonias *Raymi* en la película, de manera que el argumento de la historia está estructurado de forma circular para evocar la cosmovisión nativa.

Descartes establece una división entre el ser humano y los “objetos” de la naturaleza, como si fueran dos sustancias separadas. Bajo esta premisa cosmogónica la civilización occidental o civilización capitalista cosifica a la *Allpa Mama*, y como resultado el ser moderno puede explotar los recursos naturales, con la presuposición de que no afecta la vida humana. Tal lógica es errónea desde la cosmovisión andina.

Ciertamente, la naturaleza para la cultura originaria es viviente, es parte de la subjetividad del indígena y se reconocen como una misma sustancia. Por ello, en el pasado los incas realizaban celebraciones para reconocerse como hijos de la naturaleza y así conservar la unión con su madre y las divinidades supremas. Esa conciencia la avistamos en los rituales *Raymis*, ya que se establece una relación estrecha entre el *Runa* (ser humano), la *Allpa Mama* (*allpa* significa tierra y *mama*, madre, es decir madre tierra) y la *Pacha Mama* (*pacha* connota tiempo y universo, por lo que significa madre del universo). Incluso, la veneración de los incas a la naturaleza fue considerada “demoniaca” en la colonización de *Abya Yala*, como lo hace notar Enrique Dussel: “Todo el ‘mundo’ imaginario del indígena era ‘demoniaco’ y como tal debía ser destruido. Ese mundo del Otro era interpretado como lo negativo, pagano, satánico e intrínsecamente perverso” (El encubrimiento 57). Antes bien, los ritos *Raymi* han perdurado y continúan siendo practicados en los diferentes pueblos kichwas, tal como Moreira retrata en su largometraje indigenista. Tal vez no en su estado original, pero las imágenes ilustran una visión holística: por la relación entre el sujeto andino y la madre tierra como pertenecientes de un mismo mundo.

Ciertamente, el modo expositivo nos permite avistar imágenes de la celebración *Kulla Raymi*, esto es, la primera festividad agrícola del año. En una imagen encuadrada, avistamos imágenes que dan cuenta acerca de la fecha del rito. Para ello se utiliza el desplazamiento del

globo terráqueo alrededor del sol; dicho movimiento está situado en el centro de un plano entero. La ubicación sugiere la importancia de este acontecimiento celestial, que ocurre cada año, el 21 de septiembre. Los pueblos indígenas en esta festividad: “rinden culto a la *Allpa Mama* (Madre Tierra) por el inicio del ciclo de la siembra y se venera a la mujer porque simboliza la fertilidad” (Kowii 3). Por un lado, el ritual exterioriza la relación espiritual de los pueblos originarios con la naturaleza y sus divinidades supremas y, por otro, los kichwas exponen su concepción holística acerca de la *allpa mama*, como un ser vivo que lo abarca todo, incluido al *runa* (al ser humano), así como lo manifiesta Nina Pacari Vega: “Todos somos parte de un todo [...] y a pesar de ser distintos, somos complementarios, nos necesitamos mutuamente” (Naturaleza 130). Sin duda alguna, el principio cosmológico aludido, que puede ser intrascendente desde los parámetros de la cosmovisión occidental, se perfila como una episteme para contrarrestar la destrucción del ecosistema.

Incluso, el rol de la *warmi* (mujer) es importante en el ritual *Kulla Raymi*, porque su participación en dicho evento gravita en torno al principio conocido como el *yananti*, es decir, las relaciones de género en la cultura indígena se basan en la igualdad y en la diferencia, esto es, en la complementariedad, tal como lo indica Macas:

vínculo de contrarios; siendo contradictorios conforman la unidad, la cabalidad [...] Esto expresa lo indispensable del complemento, el ajuste entre unos y otros para dar validez a un elemento de la realidad. Por cuanto nada es incompleto, todo es integralidad, relacionalidad y complementariedad; desde su complejidad y desde la dinámica de los principios, se genera la armonía y el equilibrio. (El Sumak 187)

Además, Blanca Chancosa agrega que, en la unión de la pareja kichwa, la *warmi* no es “el bastón del otro ni la escalera del otro, y menos, las peonas del otro” (224). Por lo tanto, la mujer en el

mundo indígena está al mismo nivel jerárquico que el *kari* (hombre). Es por esto que avistamos el protagonismo de la mujer en la ceremonia *Kulla Raymi*.

De hecho, el modo observacional nos muestra la intervención de la mujer indígena en el rito, y su importancia se resalta por su ubicación en el centro de un plano medio corto. Esta imagen nos permite que toda la atención se centre en la *yachak* (sabia), Ana Cango, quien toma un rol prominente en el rito. La mujer suplica (en castellano) a su divinidad suprema, al *Inti* (Sol), para que derrame de su fuerza y energía en la hermana Gabriela (María Gabriela Albuja), quien luego asigna a otra mujer, a “mama” Purificación (Purificación Zhigri), para que dirija el cultivo. Cabe destacar que la *yachak* Cango explica la finalidad de la siembra a la nueva dirigente: “Te entrego esta semilla. Que sepamos compartir con la comunidad [...] Si sembramos bien, la *Pacha Mama* nos dará una buena cosecha” (Moreira 0:07:25). Luego, el modo expositivo nos permite entender lo que la mujer encargada de la siembra habla en *kichwa*; en los subtítulos al castellano leemos las órdenes: “Permiso, muchas gracias. Hoy todos cojamos estos granos. En el *Inti Raymi*, estos granos los vamos a cosechar y vamos a estar bien” (Moreira 0:07:21). Por lo tanto, bajo el paradigma del *yananti* o de la complementariedad, la mujer kichwa no está excluida, sino que forma parte de eventos preponderantes de su pueblo, como el rito del *Kulla Raymi*, en el cual asume la dirección de dicha celebración, con la finalidad de beneficiar a la comunidad con los frutos de la siembra.

Concluida la ceremonia al *Inti*, el modo observacional capta el *ranti* (o reciprocidad), principio ancestral que los saraguro exteriorizan después del ritual. Luis Macas manifiesta que esta práctica andina estriba en el dar y recibir, acciones que son impulsadas por sentirse parte del *ayllu*, de la comunidad o del pueblo. En los actos prima el respeto y la igualdad:

Es donde se establece la existencia de la asistencia mutua, dar y dar, mutuamente. Sobre esta base se establecen las relaciones sociales comunitarias, en el sentido de que este principio es un elemento esencial en la coexistencia y en la vida de la organización comunitaria. La existencia de uno y otro, reconocidos en la reciprocidad, posibilita la vida de todo el conjunto de la comunidad. (El Sumak187)

El paradigma aludido es recreado en el largometraje: los kichwas llevan raciones de comida al *Kulla Raymi*, para compartir con los demás miembros. Los antropólogos Linda y James Belote indican que en las fiestas o rituales en Saraguro sobresale la reciprocidad: “prueba de ello es la ayuda que se ofrece con productos (maíz, panela, miel y otros) para las fiestas [...] estas características ayudan a que el pueblo indígena se mantenga identificado como tal” (20). Incluso el lente capta la unión del pueblo en el *ranti*, y el plano contrapicado ensalza y magnifica el vínculo de todos los participantes que están ingiriendo los alimentos y las bebidas. De modo que el primer rito agrícola (e igual que las *minkas*, que aludiremos luego) son manifestaciones culturales de “cohesión que ayudan a que la comunidad permanezca unida hasta la actualidad” (Belote 20). Por lo tanto, la celebración ancestral es relevante para los kichwas porque les permite conservar el principio de la reciprocidad, el cual se presenta útil e imitable en la sociedad ecuatoriana, para así acabar con el egocentrismo, que no beneficia a la población.

También, las mujeres saraguro están vestidas con sus atuendos típicos, lo que significa que la civilización occidental no ha podido acabar por completo con sus tradiciones. De hecho, en esta secuencia notamos que las mujeres *yachak* (sabias) llevan vestimentas negras. Lo relevante no es únicamente el diseño de las prendas, sino el color de sus atuendos, que no ha cambiado con el tiempo. Los Belote expresan que hay diversas interpretaciones sobre el color de la ropa. La primera se remonta a la época del imperio incaico: los nativos para diseñar sus

vestimentas y para no teñirlas utilizaban lana negra o café. Otro criterio es por el clima frío del lugar en donde se asentaron. Esto es, las prendas oscuras conservaban la energía solar y así se mantenían abrigados. La tercera acepción estriba en la idea de que su vestimenta evoca el luto por la muerte de Atahualpa en manos de los invasores españoles. Sin embargo, este último significado no tiene fundamento, porque el color aludido representa “el luto de los españoles, no de los indígenas” (Belote 15). Si bien hay interpretaciones interesantes del color de la ropa de los saraguro, lo importante es que desde la localización epistémica kichwa, la mujer indígena demuestra un modo de vida austero y sencillo, que se articula como una crítica al consumismo de la modernidad occidental.

Es indudable que la proyección de la primera celebración expone la noción holística de los saraguro en el *Kulla Raymi*, principio descolonizado, circunscrito al Sumak Kawsay, que estriba en la convivencia armónica entre los nativos, la gente del pueblo, juntamente con la *allpa mama*. Notamos que los kichwas toman lo necesario de la naturaleza con tecnología que se adapta a su realidad y, asimismo, se establecen como sus protectores, porque su consumo es limitado y tienen conciencia que consumir en desmedida significa destruir a la Madre Tierra. La jurista e intelectual Nina Pacari Vega asegura que para el universo indígena el globo terráqueo es lo más sagrado, porque “es la generadora de vida y producción; sin ella, caemos en la nada, simplemente somos nada o no somos nadie, como dicen nuestros abuelos” (Naturaleza 130). Desde luego, es una visión no occidental que nunca desapareció, que quedó excluida por la civilización moderna, pero que se perfila como una episteme que puede aportar con soluciones a la crisis de la modernidad y al impacto en el medio ambiente.

Todo lo dicho hasta ahora explica la razón por la cual el pueblo saraguro rinde culto a sus deidades en el *Kulla Raymi*. Por lo cual, la filosofía de vida del kichwa no se puede considerar

anticuada, porque respeta y valora a la naturaleza. Además, en el ritual en cuestión los indígenas manifiestan prácticas de larga data, como el *yananti* o complementariedad, principio en el que la mujer y el hombre están al mismo nivel jerárquico, y el *ranti ranti*, que estriba en la ayuda mutua o recíproca.

La minka o labor comunitaria

En la exigua crítica periodística dedicada a *Saraguro*, se ignora por completo la riqueza epistémica de pueblo kichwa. Sin embargo, el modo observacional capta imágenes de diversas manifestaciones culturales de los habitantes del pueblo aludido, así como la *minka*. Es un saber que ha perdurado fuera de la modernidad; no obstante, como lo indica Dussel, “esa ‘exterioridad’ negada, esa alteridad siempre existente y latente indica la existencia de una riqueza cultural insospechada, que lentamente renace como las llamas del fuego, de las brasas sepultadas por el mar de cenizas centenarias del colonialismo” (Filosofías 25). Justamente, la actividad milenaria como la *minka* es valorada y retratada en la narrativa audiovisual; más aún, la estética *cuasi* etnográfica permite que las imágenes de la tradición originaria tengan un fin didáctico, porque nos enseña a ser solidarios en una civilización que cada vez nos vuelve egoístas.

Primeramente, la definición del vocablo *minka*, como lo hace notar el profesor Ariruma Kowii, estriba en una labor mancomunada y solidaria, que beneficia a la comunidad o a un comunero (3). En las construcciones de canales de riego, de caminos o de casas, se manifiesta la participación de los miembros de la comunidad. También, la *minka* es una oportunidad para contribuir con los diferentes talentos, como forma de redistribución y ayuda. En esta labor colectiva, nunca entra en juego el dinero; por el contrario, “fomenta el ahorro y estimula el trabajo” (Kowii 3). Advertimos los diferentes puntos en la construcción de una vivienda en el largometraje.

Justamente, la cámara muestra a varios trabajadores que están colaborando en la edificación de una casa para un miembro de la comuna. En esta escena se destaca el uso del plano contrapicado, con la finalidad de exaltar el trabajo de los sujetos. Es decir, en la cultura de los saraguro, al nativo que sirve en el bienestar de un comunero se le tiene en gran estima. Por esta razón, en la imagen se resalta la labor del *taita* Joaquín (Alberto Padilla), de Henry Gualán (Danny Pérez) y de otros colaboradores que aúnan sus habilidades para terminar de construir la morada.⁵⁹

Asimismo, advertimos que la *minka* es una actividad muy esperada por sus miembros, debido a que después de concluir las labores del día, como cubrir el techo de la casa con madera, observamos que los trabajadores se preparan para celebrar. El dirigente indígena, Humberto Cholango, expresa que la *minka* para los pueblos originarios, es más que un trabajo, es un tiempo de regocijo: “La felicidad para nosotros es la *minga*; muchos de ustedes, hermanos y hermanas, conocen que cuando estamos en [el trabajo compartido] somos felices [...] se respira alegría, ya que la [labor] es una fiesta, es un reencuentro que provoca la felicidad de todos quienes integramos la comunidad” (Sumak 242). Incluso la ayuda al *mashi* (amigo) es un evento que une a los habitantes del poblado, así como acontece en el *Kulla Raymi*, en donde todos los pobladores unidos colaboran para realizar el rito. Podemos contrastar la secuencia con la mentalidad occidental, en donde prima la individualidad, que se aparta totalmente de la noción de colectividad.

⁵⁹ *Taita* es una palabra kichwa que significa, en castellano, papá.

La minka cinematográfica

Por lo que se refiere a la producción cinematográfica de *Saraguro*, notamos que está concebida como una *minka*. Para la realización del filme, el director Moreira tuvo que aunar esfuerzos, debido a que fue una realización de bajo presupuesto: “Lo más difícil es conseguir el dinero. [...] Tenemos que sobrevivir como sea para verlo en una sala de cine” (Entrevista a Moreira 2).⁶⁰ En el video *Tras cámaras*, el cineasta expresa que más de veinticinco colaboradores en el proyecto filmico mostraron solidaridad en la realización de la cinta. Así, por ejemplo, los participantes (entre ellos actores secundarios) se trasladaron de modo modesto en tres camionetas o en chivas (buses) a tres diferentes locaciones (Saraguro, Loja e Ingapirca). El presupuesto para la alimentación fue limitado, como lo indica el productor de campo, Daniel Granda, quien señala que se había suspendido el *Coffee Break* de las diez de la mañana o el de las cinco de la tarde, que consistía en pan y gaseosa. Incluso, en el *Tras cámara*, observamos los lugares precarios en donde el equipo consumía sus exiguas raciones: unos se servían los alimentos parados y otros en el piso de la locación, insinuando que no tenían ni sillas para sentarse.

De igual manera, en lo que se refiere a la música del filme, Moreira señala que varios músicos y cantantes contribuyeron en la producción de la banda sonora; entre los que colaboraron figuran la orquesta sinfónica de la ciudad y los coros de la Universidad Técnica Particular de Loja. En la entrevista que realicé al director, inquirí si la participación de los músicos de la banda sonora fue remunerada o una colaboración voluntaria. El cineasta comentó que los colaboradores sí habían percibido una retribución muy modesta, “no lo que se merecen, pero sí trato de hacer lo mejor en esto, ya que es sumamente caro hacer una producción”

⁶⁰ La cita forma parte de la entrevista al director José Moreira.

(Entrevista a Moreira 2). Notamos, además, que el pueblo Saraguro colaboró en la revisión del primer borrador del guion. El gerente de producción Saritama expresa que los habitantes nativos leyeron e hicieron correcciones “desde frases, de como ellos dicen las cosas, hasta hechos un poco más puntuales, en cuanto a eventos socioculturales del pueblo” (*Tras cámaras* 0:03:19). Por consiguiente, el trabajo solidario, cimentado en la organización social andina de reciprocidad, favoreció la ejecución de la obra filmica. Es evidente que la forma de pensar del nativo establecería una sociedad más solidaria con sus semejantes.

El nombre kichwa y descolonización

Ahora nos proponemos exponer acerca de la descolonización del idioma del pueblo saraguro. Como ya lo mencionamos, en su película indigenista el director Moreira emplea una estética *cuasi* documental etnográfica, dado que se adentra al pueblo indígena y muestra imágenes de una cultura no occidental, con un fin didáctico a acerca de los estilos de vida de los grupos humanos. Por ello, advertimos la diseminación sobre el origen del idioma kichwa en el filme.

Antes de examinar acerca de la lengua en cuestión, es importante tener en cuenta, como lo indicamos en la introducción, que hay cerca de 2.000.000 personas que hablan kichwa. Aun así, la representación de esta nacionalidad y el uso de su idioma ancestral es exigua en la cinematografía de ficción ecuatoriana. De modo que no nos parece excesivo afirmar que el cine de Ecuador, al invisibilizar a los nativos, está omitiendo “la presencia de un grupo social [...] minoritario, con la finalidad de suprimir su identidad” (Bastidas 516). Asimismo, las producciones ecuatorianas, al retratar exclusivamente los valores e ideales del norte global, demuestran que se circunscriben al “monologismo y al diseño global monotópico de Occidente” (Grosfoguel La descolonización 64), en donde otras experiencias culturales del mundo no

occidental son despreciadas e ignoradas. En cambio, demostramos que en *Saraguro* se desobedece los dictámenes del cine ecuatoriano que no cuestiona la colonialidad, porque intenta incluir aspectos culturales de los kichwas, tales como el idioma, el cual en la vida real es despreciado por la mayor parte de los ecuatorianos.

No obstante, siguiendo la idea de la descolonización cultural de Enrique Dussel, advertimos que Moreira vigoriza la lengua nativa al incluirla en su película, suceso que se proyecta en las cuatro celebraciones *Raymi*. Tómennos como ejemplo la segunda celebración andina, la *Khapak Raymi*, que acontece el 21 de diciembre. Para lograr su cometido, el cineasta lojano utiliza el modo observacional. Como plantea Nichols, en este modelo parece que la cámara no estuviera ahí en la escena, de modo que la gente se comporta de manera espontánea. De esta forma, la técnica cinematográfica tiene la finalidad de que el espectador pueda avistar y escuchar acerca de las experiencias de otros habitantes, entre ellas, para que procure oír el idioma nativo, “the intonation, inflection, and accents that give a spoken language its ‘grain’ and that distinguish one native speaker from another” (42). Ciertamente, el modelo observacional aludido sirve para que se pueda apreciar el kichwa que hablan los indígenas en la celebración religiosa.

En este acontecimiento espiritual hay una carrera de corta duración de jóvenes indígenas, las mujeres del pueblo hablan en su idioma con los deportistas. En esta secuencia, Moreira utiliza un plano general, que registra con la cámara todos los detalles del evento deportivo. Observamos que los jóvenes no únicamente corren, sino que llevan plantas medicinales en sus manos, y cuando llegan a la meta las entregan a las mujeres indígenas. La encargada de este evento, Purificación (Purificación Zhigri), les agradece en kichwa y les obsequia otras plantas y agua. El director recurre al modo expositivo, porque en este modelo, “the text addresses the viewer

directly, with titles” (Nichols 34). Así es, el uso de subtítulos en esta escena permite que avance el argumento, y la traducción en castellano nos sirve para entender la razón del regalo: “Esta planta será tu alimento. Siémbra la, el próximo año estará madura. Dale agua para que crezca. Para que en un año dé fruto” (Moreira 0:37:20). Las mujeres hablan en su lengua con un objetivo didáctico, porque desde su cosmovisión no occidental, inculcan su perspectiva holística a las nuevas generaciones acerca de su alimentación y su relación con la Madre Tierra. Esto sugiere que los jóvenes para vivir no necesitan explotar la naturaleza, ni tampoco consumir en desmedida; es una filosofía en donde sobresale un sentido de autoabastecimiento y de ahorro. Esta epistemología nativa se perfila para descolonizar en Ecuador “la visión occidentalocéntrica del cosmos hacia visiones más holísticas [...] para el futuro de la vida en el planeta” (Grosfoguel Del extractivismo 37). La enseñanza sencilla de las mujeres trasmite un modo de vida muy importante, porque los jóvenes del lugar tomaran únicamente lo indispensable para su alimentación, sin destruir su ecosistema, para que así, futuras generaciones puedan alimentarse de forma saludable.

Otro ejemplo ilustrativo del uso del kichwa, es el momento cuando Manco está en un servicio religioso. En esta secuencia, se emplea la lengua para conectar el presente de su pueblo y el pasado de sus ancestros. En un primer plano el personaje observa una visión de un *yachak* (sabio), quien camina por el púlpito de la iglesia. El sabio profiere en kichwa, y el modo expositivo nos permite entender lo que expresa por los subtítulos: “Vinieron los blancos. Ellos tenían la Biblia y nosotros la tierra. Los blancos nos dijeron: Cierren los ojos y tendrán a Dios en el corazón. Cerramos los ojos y tuvimos a Dios y ellos cogieron nuestras tierras” (Moreira 0:39:37). Es evidente la jerarquía de dominación de la religión de los españoles en el pasado

colonial: el cristianismo se presentaba como una religión superior frente a la espiritualidad de los pueblos nativos.

Al final del discurso del sabio, observamos un montaje narrativo para realizar un corte al pasado, a 1533, y se muestran imágenes de la evangelización de Atahualpa (Luis Medina). En esta secuencia el inca habla en kichwa a un cura franciscano (Jaime Cueva), quien le entrega la Biblia al nativo con el fin de que “escuche” la palabra de dios. En un plano contrapicado, que sirve para resaltar el poder de Atahualpa, el monarca coloca el mamotreto en su oído, y por los subtítulos comprendemos lo que manifiesta: “¿Qué es esto? ¿La palabra de dios? ¡Yo no escucho!” (Moreira 0:40:24). Como no escucha nada, tira la Biblia al suelo, acción que le cuesta la vida. Este suceso pretérito da cuenta que la modernidad “es un proyecto civilizatorio y, como dicen los pensadores críticos indígenas del planeta, constituye una civilización [...] que ha destruido más formas de vida [...] que ninguna otra civilización en la historia de la humanidad” (Grosfoguel Del extractivismo 36). Empero, en el montaje de las dos escenas mencionadas, el idioma nativo es preponderante, debido a que la lengua permite continuidad para enfatizar la conexión temporal entre el pasado y el presente de los dos argumentos. De esta manera, incluso, se refuerza la noción del tiempo circular o *Ñawpa* de los pueblos kichwa andinos, que a su vez permite mantener viva la memoria de la colonización y de la colonialidad, con la finalidad de que Manco cambie el sino del pueblo.

Lo cierto es que el cine indigenista, al emplear los dispositivos de la estética del texto audiovisual etnográfico, se constituye en un instrumento didáctico sobre la cultura abordada, porque no únicamente dignifica el idioma en el texto visual, sino que lo descoloniza, al indicar su nombre verdadero. Este punto lo advertimos en la secuencia que toma lugar en el hogar del indígena Rodrigo (Rigoberto Vacacela). Observamos al personaje en el comedor, quien diserta

sobre el origen del idioma a su hermano Henry y a Manco. En la conversación, se da a conocer que el idioma ancestral de los saraguro es el *inga simi*, pero el glotónimo de su lengua fue reemplazado por la palabra kichwa en la época de colonización de Abya Yala: “Nosotros no hablábamos el quichua. Nosotros hablábamos el *Inga Simi*. El *Inga* de Inca y el *Simi* de lengua” (Moreira 0:23:10).

Al mismo tiempo, Rodrigo agrega que un religioso fue quien por primera vez empleó el vocablo quichua, para referirse al idioma de los incas: “el quichua runa cuna [...] anotando que esa es nuestra lengua” (Moreira 0:23:10). Ciertamente, el idioma fue de interés para los invasores españoles, con el fin de imponer el discurso religioso a los habitantes nativos. De acuerdo con el insigne historiador peruano Raúl Porras Barrenechea, el epíteto “kichwa” fue asignado al idioma de los pueblos originarios por el religioso Domingo de Santo Tomás:

[Éste] descubrió y compuso la primera gramática sobre la lengua general de los Incas o *Runa Simi* que se hablaba a la llegada de los españoles en todo el Tahuantinsuyu, desde Pasto hasta Tucumán y el Maule y tenía por sede imperial el Cuzco. Fue también el autor del primer vocabulario impreso de la lengua incaica, a la que él bautizó con el nombre de quichua que ha subsistido. (185)

De modo que Rodrigo descoloniza su idioma, es decir, se aparta de catalogar su lengua con el nombre que fue impuesto por un religioso en la época de la colonización de Abya Yala.

Asimismo, escuchamos el uso del kichwa o *runa simi* el momento en que el padre fallecido de Manco exhorta a su hijo a que no emigre. En esta secuencia se proyecta al nativo que camina por una ciudad antes de viajar a Italia. En la travesía en la ciudad, el saraguro es interrumpido por la aparición de su difunto padre. En esta escena, se emplea el modo expositivo

debido a que se utilizan subtítulos, que permiten entender lo que comunica a su hijo en kichwa: “Hijito mío, aquí no estás en tu pueblo. Aquí el Sol no calienta. En esta tierra no hay nada. Déjala. Tu corazón es el de un gran hombre. Tu pueblo tiene un gran problema” (Moreira 1:00:00). Ciertamente, Manco desiste de emigrar y regresa a Saraguro y en el encuentro con su madre comenta acerca de su breve travesía dentro del territorio ecuatoriano: “A veces uno tiene que irse para saber quién es y lo que tiene que hacer [...] nunca más me voy a ir” (Moreira 01:03:57). La exhortación de su padre en su idioma motiva a su hijo a que no viaje al extranjero; más aún, debido a su giro descolonial vamos a observar que el personaje es artífice de un cambio en beneficio de su pueblo.

La inclusión del idioma kichwa o *inga simi* en el filme desobedece las reglas que ha establecido el cine ecuatoriano, que privilegia el uso exclusivo del castellano. De modo que las películas indigenistas al incluir el idioma indígena rompen con la imagen de la nación homogénea retratada en el cine ecuatoriano. También, como hemos demostrado, el uso del kichwa en *Saraguro* se emplea para enseñar, exhortar y transmitir los conocimientos indígenas a las nuevas generaciones.

Descolonización del deseo de emigrar

Otro aspecto que se descoloniza en el filme es el deseo de Manco Quishpe por emigrar a Italia. Conocemos la intención del personaje de viajar cuando está sembrando con su padrino, el *taita* Joaquín. Manco menciona a su pariente que ha finalizado su tesis y va a graduarse de ingeniero civil. Ante todo, comenta que desea marcharse al país europeo, en donde vive su hermano Maicol Quishpe: “Después me voy a Italia a trabajar con mi hermano. Mi ñaño Maicol está allá [...] ¿Qué puedo obtener aquí?, ¿yo para que me voy a quedar aquí taita Joaquín?”

(Moreira 0:10:51).⁶¹ Diez minutos más tarde, Manco reitera a su padrino que va a irse de su país: “Ya está decidido, taita Joaquín, apenas me gradúe me voy a Italia a trabajar. Mi hermano me está esperando” (Moreira 0:19:54). Hay que tener en cuenta que el indígena ha internalizado las estructuras de dominación, porque piensa que para tener un futuro prometedor debe vivir en los centros hegemónicos. Arturo Escobar manifiesta que la narrativa del “desarrollo, tiende a devaluar o marginalizar las posibilidades de un desarrollo no capitalista [...] las otras realidades [...] son vistas como opuestas, subordinadas [...] nunca como fuentes de una diferencia económica significativa” (75). Es por esto que el personaje subestima el desarrollo de su pueblo y por ello ambiciona emigrar, pero el padrino le amonesta a Quishpe, ya que su decisión implica el abandono de su madre y la pérdida de un líder y su impacto en el *ayllu* (comunidad).

Para comprender mejor el tema en cuestión, debemos señalar que los saraguros han emigrado desde la década de los noventa, como afirman Linda y Jim Belote (450). La ejecución del modelo neoliberal en Ecuador afectó el bienestar de los ecuatorianos, que tuvieron que marcharse a los Estados Unidos y a la Unión Europea, así como lo hicieron los saraguro. En efecto, los Belote subrayan que los indígenas aludidos optaron por dejar su patria y radicar en “el área hispano parlante de Harlem, y obtuvieron múltiples trabajos para sostenerse” (452). El número de migrantes saraguros no es exacto, ya que, a finales de la década del siglo XX, bordeaban los 200 habitantes en los Estados Unidos, mientras que los afincados en España, en los albores del siglo XXI, ascendían a los 1.000. Sumadas ambas cantidades nos dan aproximadamente 1.200 inmigrantes del pueblo referido fuera de Ecuador. En lo que respecta al último censo realizado en Ecuador en el 2010, las cifras demuestran que, de 30.183 pobladores, cerca de 877 saraguro han dejado su pueblo. Suponemos que también deben haber saraguros

⁶¹ La palabra *ñaño* en Ecuador se utiliza como sinónimo de hermano.

radicados en otros países de la Unión Europea, como Italia. De todos modos, este episodio migratorio se refleja en la experiencia del hermano del personaje principal.

Desde luego, notamos que Manco se comunica por teléfono con su hermano Maicol Quishpe, quien vive en Italia e insta a su hermano a que emigre y se radique en el país europeo: “Aquí mi patrón te está esperando, ya le hablé de vos [...] aquí vas a trabajar en lo mismo que yo. Ya te tengo asegurado el trabajo [...] en la construcción” (Moreira 0:21:03). De la conversación telefónica, advertimos que si Manco decidiera radicarse en el país europeo, viviría otras formas de colonización, tal como lo sugiere Ramón Grosfoguel:

los migrantes arriban a espacios metropolitanos que están ya ‘contaminados’ por una historia colonial, un imaginario colonial, conocimientos coloniales, una jerarquía racial étnica vinculada a la historia del imperio. Es decir, los migrantes arriban a un espacio de relaciones de poder que ya está informado y constituido por la colonialidad. (Los latinos 122)

Incluso, el espectador puede deducir que el deseo de emigrar de Manco es paradójico, en vista que el saraguro en Italia no ejercería su profesión de ingeniero civil, o le tomaría mucho tiempo para hacerlo.

Lo cierto es que el personaje al arribar estaría en una zona de contacto, en donde, como nos recuerda Mary Louise Pratt, las relaciones serían asimétricas: de coerción, de iniquidad y de conflicto. Pese a todo, Manco experimenta la descolonización de sus deseos en tres eventos. El primero acontece en el breve peregrinaje en una ciudad ecuatoriana (que se convierte para el kichwa en una zona de contacto) antes de viajar a Italia. En este espacio el personaje advierte la vida de la urbe; en particular, es testigo de la violencia doméstica, de la cosificación de la mujer,

de la sociedad de consumo y es encarcelado por ser “racializado”, lo confunden con un ladrón. Luego, se encuentra con su difunto padre, quien le exhorta a que no se vaya de su tierra. Pero, el momento decisivo es cuando el saraguro lee acerca del origen de su pueblo, el cual se remonta al imperio incaico, y por eso comenta acerca del inca Túpac Yupanqui y sobre la expansión del Tawantinsuyo. Los datos históricos son cruciales, porque al indígena le permiten apreciar el glorioso pasado de sus ancestros y por ello toma conciencia de la riqueza cultural y epistémica de su pueblo, que en el largometraje se manifiestan en los ritos *raymi*, en la labor artesanal de su madre, en la medicina tradicional, en la estructura del *ayllu* y en el gobierno de su pueblo. De modo que el protagonista experimenta una descolonización mental, porque desde la perspectiva andina, advierte que no necesita emigrar, porque en su pueblo tiene todos los recursos para vivir conforme a su cosmovisión.

De esta manera, Moreira propone varias pautas para contrarrestar la emigración. En primer lugar, el indígena debe pasar por un proceso de descolonización mental de las estructuras de dominación, para así valorar su civilización. En segundo lugar, debe haber una crítica interna en el mundo nativo: Manco Quispe se percata que los líderes de su pueblo no están instruyendo a las nuevas generaciones acerca de la historia del imperio incaico; parece que la internalización de esta información es fundamental para no dejarse colonizar mentalmente por Occidente. En tercer lugar, la experiencia del personaje principal le brinda la oportunidad de desarrollar un pensamiento crítico. Por un lado, Manco al estar consciente de su pasado puede valorar su presente y su cultura milenaria, y por otro, establece un diálogo con la civilización occidental: selecciona lo que le interesa de la modernidad para el bienestar no tan solo de él sino del *ayllu* y de su pueblo. En cuarto lugar, el personaje no quiere ser el único que experimenta la descolonización mental, sino que aspira que todos los habitantes de su pueblo cambien, pero

comienza con su familia, con su esposa y su hijo. El vástago representa la nueva generación de indígenas descolonizados, lo que implica un proyecto de largo tiempo, de resistencia a los embates de la cultura occidental, y la necesidad de la unidad del pueblo para así concretar una nueva utopía no sólo descolonizada sino novedosa.

Negociación descoloniales con la modernidad

El mundo indígena incurre en negociaciones con el universo occidental. En Saraguro los kichwas crean un paradigma descolonial, al tomar instrumentos que les interesan de la modernidad, y a los cuales les dan un tratamiento local, distante de la visión de la modernidad neoliberal capitalista. Pongamos por caso la forma de hacer negocios o el turismo. En estas dos operaciones, notamos que los saraguro valoran su cultura, y al estar conscientes de sus coordenadas culturales, los habitantes establecen un diálogo con la modernidad y toman lo que les interesa de ella para el beneficio de su comunidad. Las negociaciones que emprenden los sujetos acontecen en el marco de la tercera modernidad, que se caracteriza por un sistema global, marcado por un modelo análogo de economía, o como lo expresa Mignolo, “a polycentric world interconnected by the same type of economy” (The Darker 7). Empero, los saraguro toman ciertos aspectos de la modernidad, como la venta de artesanías, pero la producción es tradicional y mínima, y sus ganancias son exiguas. Además, son guías de turismo, pero esta actividad, de acuerdo con las imágenes en la retórica visual, la realizan de forma gratuita. Por ende, los indígenas dan un tratamiento distinto a las labores aludidas desde su cosmovisión comunitaria.

Ventas de artesanías desde la perspectiva local del sur global

La fuente de ingresos de la familia de Manco Quispe se basa en la confección de prendas de vestir, tal como lo observamos en el negocio de artesanía que tiene la madre de Manco

(Sandra Zhunaula), pero la producción es mínima. Esto demuestra que la mujer se circunscribe a su cosmovisión tradicional, la cual se caracteriza:

por cuidar y respetar al conjunto de seres vivientes que coexisten en el ecosistema; conservar y fomentar la tierra; proteger los productos de consumo humano, para mejorar el nivel de vida de la familia y de la comunidad; proteger los recursos no renovables; incentivar a la comunidad para que cuide su propio ambiente; socializar a nivel de la organización y las comunidades acerca de la conservación del entorno como garantía de una vida digna tanto para las actuales generaciones como para las futuras. (Tibán113)

Efectivamente, en la secuencia de la mujer artesana se emplea un plano 3/4 para destacar que en el negocio hay pocos objetos, como dos estantes: en el primero, divisamos una sola repisa con macanas o mantones que son comercializados, mientras que en el segundo, apenas observamos siete objetos. Ciertamente, este detalle en la cinta sugiere el balance de la vida de los indígenas con la *Allpa Mama* (Madre Tierra), porque indica que toman solamente lo necesario de la naturaleza para confeccionar artesanías, venderlas y vivir de esos ingresos. Inferimos que la cultura kichwa emerge de la exterioridad de la modernidad para criticar los paradigmas de la civilización occidental, que confronta el ecosistema explotándolo y destruyéndolo.

Cabe observar que el negocio de la madre de Manco está localizado en un cuarto pequeño de su hogar, y el *taita* Joaquín (Alberto Padilla), quien ayuda en la confección de ropa, lo hace con una tejedora tradicional. En un plano medio, desde una perspectiva de importancia notamos la habilidad del artesano en la elaboración de tejidos en el taller de la casa. Además, creemos que los nativos manufacturan pocas prendas de vestir, porque el saraguro no concibe a la tejedora como un simple medio para elaborar artículos, sino que tiene otra connotación, así como lo hace notar Darwin Borja: “las piezas del telar vertical tienen un significado. El palo transversal

superior representa el cielo o al padre, el inferior a la madre o la tierra, el izquierdo representa el lado femenino y el derecho el lado masculino” (1). A esto agrega Mónica Malo, que lo que se encuentra en el medio del telar, lo que elabora el artesano, “es como los hijos, la vida o los sueños” (1). La cita insinúa que la maquinaria del telar y el producto o tejido son como miembros de la familia del obrero; de ahí que deducimos que el artesano teje pocas prendas por el respeto a la maquinaria y al material que usa, porque representan la naturaleza, a quien considera como un miembro más de su familia.

Por otro lado, el lente muestra imágenes del negocio de Sebastián (Jaime Gordillo), quien representa el lado occidental. En la secuencia del espacio comercial, la cámara destaca un sinnúmero de prendas de vestir para la venta, tal como pochos, bufandas, bisutería, con diseños que remiten a la cultura de los nativos. También, debemos agregar que el dueño del local, no conforme con la venta de la mercadería, incurre en la compra de objetos robados, tales como piezas arqueológicas del pueblo. Sebastián adquiere una pieza sustraída y, al personaje que le vende, le incentiva a que continúe suministrándole reliquias robadas: “seguirá trayendo más de esto, es un buen negocio” (Moreira 00:48:22). En resumidas cuentas, el sistema económico capitalista de la modernidad corrompe al dueño del local comercial, ya que lo convierte en un ser codicioso. Luis Macas expresa que, para el universo indígena, el sistema capitalista representa “la individualización, el egoísmo y la codicia, requisitos fundamentales para garantizar la vigencia del sistema económico y de consumo en el que vive la humanidad” (El Sumak 192). Por lo tanto, desde el *locus* epistémico Otro se entreve una fuerte crítica al mundo occidental.

Precisamente, las imágenes del negocio de ropa y artesanías del mestizo Sebastián se contrastan con el negocio de la mujer indígena, ya que la madre de Manco y su hijo no se dejan controlar por la dinámica económica occidental, en virtud de que no aspiran tener un negocio de

las dimensiones del que compra sus artesanías. Es más, los indígenas son los que deciden lo que incorporan de la modernidad y tienen el control del *modus operandi* comercial. El objetivo de la venta es obtener réditos para el sustento del *ayllu* (comunidad familiar). Obviamente, advertimos que los saraguro establecen una forma diferente de comercio, de carácter descolonizado, en el sentido que incorporan un paradigma distinto al capitalista, porque procura el bienestar comunitario. De ahí que, como lo expresa Alberto Acosta, “una de las tareas fundamentales recae en el diálogo permanente y constructivo de saberes y conocimientos ancestrales con lo más avanzado del pensamiento universal, en un proceso de continuada descolonización de la sociedad” (El Buen Vivir 11).

Otro negocio moderno descolonizado en Saraguro es el turismo comunitario. Hay tres mujeres jóvenes que emplean la actividad de la cultura occidental, que es “the branch of the global economy with the most vigorous growth” (Gyr 1). En un primer plano observamos a Toa Huaco (Teresa Quizpe) y a dos de sus amigas (Hortensia Sozoranga y Sandra Contenido) que se desempeñan como guías de turismo de su terruño. Las jóvenes dan un tratamiento distinto a la industria en cuestión, ya que la adaptan a su experiencia porque prestan un servicio, del cual no esperan que los turistas les compensen por su trabajo. De modo que para las mujeres la labor que brindan difiere con la mentalidad occidental, ya que, al cambiar la geopolítica del conocimiento, desde la lógica de los kichwas, lo primordial es brindar información acerca de supueblo a los visitantes nacionales o extranjeros.

En la labor turística las *warmis* están vestidas con sus atuendos tradicionales, y el lente capta el gran conocimiento de las jóvenes acerca de su historia (marginada por la Historia oficial). Con gran elocuencia cada una de ellas explica y contesta las interrogantes de los turistas. Ahora bien, los visitantes hablan castellano y, por su fenotipo físico, se propone que son

latinoamericanos o ecuatorianos que desconocen por completo la idiosincrasia de los saraguro; se insinúa que el turismo comunitario es importante para despejar estereotipos o incertidumbres. De hecho, las inquietudes de los extranjeros estriban acerca de los diferentes grupos indígenas que vivieron en este espacio o sobre la llegada de los españoles, a lo que hoy se conoce como Saraguro. Con respecto a lo segundo, la guía de turismo expresa la historia desde su perspectiva indígena: “Lo españoles vinieron montados a caballo, bien armados y con ganado vacuno y gallinas [...] impusieron su voluntad a los indígenas [...] obligándoles a realizar trabajos [...] convirtiendo en títeres a nuestros líderes, para cobrar tributo para España” (Moreira 00:54:10). La narración de la mujer manifiesta que los invasores negaban los derechos de los indígenas. Enrique Dussel subraya que se victimizó al indígena por la lógica de la modernidad, que elaboró “un mito de su bondad (‘mito civilizador’) con el que justifica la violencia y se declara inocente del asesinato del Otro” (El encubrimiento 56). De modo que el indígena era culpable de ser victimizado porque supuestamente estaba siendo ayudado para que viva circunscrito a los paradigmas del mundo occidental. Lo cierto es que la mujer indígena mantiene viva la memoria de la violencia ejercida por este “mito civilizador”, que fue usado para casi exterminar a los habitantes originarios.

Así también, los visitantes aprenden acerca de la red de caminos inca, conocida como *Qhapaq Ñan*: “Era la red de caminos, que surcaba el imperio inca de todas direcciones; los caminos de orientación norte a sur eran dobles, la una corría por la costa y la otra por la montaña” (Moreira 00:53:44). Lo que se resalta del diálogo, entre los visitantes y las guías de turismo, es el aspecto histórico y cultural de este poblado. Ciertamente, se relata la historia desde la visión indígena, que se aleja de la Historia oficial ecuatoriana, que excluye e invisibiliza historias propias de sus pueblos originarios; segundo, se mantiene viva la memoria colonial, de

hecho, en el filme notamos que los saraguro recuerdan constantemente su pasado, pero es con el objetivo de cambiar su presente; y, por último, la labor turística tiene como objetivo reivindicar y propagar la cultura tradicional, todos estos detalles delinear una descolonización cultural, esto es, se dignifica la cultura de los saraguro en el texto visual.

La preparación intelectual con fines práctico

A continuación, abordamos la preparación intelectual de Toa Huaco y Manco Quishpe, como otro ejemplo de negociación del sujeto saraguro con la modernidad. La unión de ambos personajes no pretende enfocarse únicamente en el bienestar de los dos sujetos, sino que tiene la finalidad de cambiar la situación de su pueblo por medio de su preparación académica occidental. Nos percatamos que las aspiraciones de los personajes se circunscriben a los principios comunitarios de los pueblos andinos. Luis Macas expresa que la vida del *runa* está vinculada a la comunidad, en donde los principios de larga data, como la solidaria y respeto entre humanos y naturaleza, se materializan:

La comunidad es un referente cultural y social: pues en ella se desarrollan los valores y principios que guían y norman la acción de las personas. A su interior encontramos prácticas como: la reciprocidad, la ayuda mutua, el valor comunitario de los bienes, la relación de respeto con la naturaleza, la solidaridad [...] La comunidad es la institución histórica que se constituye en el pilar fundamental de la resistencia indígena, y es el componente vital de nuestra identidad. (Instituciones 1)

De modo que cuando cambiamos la geografía de la razón y analizamos otros modos de vida como la pareja de recién casados, notamos que procuran seguir con sus tradiciones, pero al mismo tiempo, emergen como críticas contra las lógicas del norte global, en donde el sujeto

procura su bienestar personal, olvidándose así de su semejante; precisamente, esa mentalidad colonizada es lo que este tipo de películas indigenistas desea cambiar.

Ciertamente Manco, quien ha estudiado ingeniería civil, comenta en la fiesta de su boda que tiene muchos planes para su comunidad. (Aunque no especifica cuáles son, suponemos que entre ellos está la construcción de una carretera en beneficio de su pueblo). Lo cierto es que logra mucho al emplear los recursos del mundo occidental sin abandonar sus epistemes, su cosmogonía, su idioma o su cultura. Ciertamente, avizoramos lo aludido en el filme, dado que en la puesta en escena hay varios elementos que evocan el lado moderno, como la maquinaria pesada para la construcción de una calle, obreros mestizos y un afroecuatoriano, con sus respectivos uniformes de trabajo. El nativo Manco es quien dirige la construcción de una carretera en beneficio de su ciudad. Por lo que se refiere a su cónyuge, Toa, vestida con su traje tradicional y por medio de un movimiento de cámara lateral, la observamos laborando como docente en un salón de clases, que está equipado con tecnología de punta; quienes la escuchan atentos son los miembros del pueblo. El montaje de continuidad de las dos escenas antedichas retrata elementos de dos cosmovisiones, que ilustran, por un lado, la agencia de los nativos en las negociaciones que establecen con el mundo occidental, y, por otro, la relevancia de los saberes milenarios, de carácter local, los cuales son utilizados por los nativos para delinear una vida en plenitud.

De hecho, la episteme fundamental que rige el comportamiento del pueblo es el Sumak Kawsay, que es un modelo alternativo al desarrollo de la modernidad capitalista, como lo expresa Luis Macas, la vida en plenitud es:

la columna vertebral en el sistema comunitario. Es una construcción colectiva a partir de las formas de convivencia de los seres humanos, pero, ante todo, en coexistencia con

otros elementos vitales, donde se constituyen las condiciones armónicas entre los seres humanos, la comunidad humana y las otras formas de existencia en el seno de la Madre Naturaleza. (El Sumak 182)

De hecho, notamos que los saraguros procuran la convivencia cordial entre sus miembros, con la sociedad y con la naturaleza. En este contexto, lo kichwas deciden tomar lo mejor que ellos juzgan positivo de la modernidad y a esos instrumentos le dan un abordaje local para los intereses de los nativos y del público en general.

Por lo tanto, el lente muestra a los personajes que reciben una educación occidental, pero, su objetivo es tomar lo que les interesa de la preparación académica para el bienestar del *ayllu*, por lo que establecen un paradigma que sobrepasa las lógicas de la modernidad. Este modelo, diferente a la modernidad o posmodernidad eurocéntrica, se caracteriza por un diálogo horizontal con otros saberes que están fuera o, como señala Dussel, en la exterioridad de la modernidad. En este sentido, los pueblos y nacionalidades indígenas de Ecuador proponen un cambio: no simplemente su inclusión al Estado que propaga el neoliberalismo y la colonialidad interna, sino una reestructuración profunda, en donde todas las culturas unidas forjen un nuevo estado de bienestar para todos los conciudadanos.

Sanando a la modernidad, o la afirmación de la medicina tradicional

Si bien avistamos la descolonización mental de Manco y las pautas que se trazan para prevenir la migración, observamos otro aspecto que aqueja al mundo indígena, y es el saqueo perpetrado en Saraguro. El incidente lo advertimos como una manifestación del lado negativo del mundo occidental, que es sanado con la medicina tradicional. Este incidente es un suceso que se manifiesta también más allá de la película, así como nos recuerda Walter Mignolo: “modernity

has to be assumed in both its glories and its crimes” (5). En el largometraje, observamos a dos atracadores mestizos (Lucio Cabrera y Darwin Beltrán), que se movilizan en vehículos (elementos que aluden al mundo occidental). Los delincuentes se dedican a saquear los sitios estratégicos del *ayllu* (comunidad familiar), a robar el ganado de los indígenas y piezas arqueológicas, y a magullar a Toa Huaco (Teresa Quizhpe). Las acciones de los mestizos representan metafóricamente el rostro enfermo o la cara oculta de la modernidad.

Nótese que empleamos la palabra “enfermedad”, dado que para los saraguro el robar obedece a que el sujeto está poseído por malos espíritus y, por eso, necesita la intervención de un *yachak* (curandero o médico indígena), para purificar a los dos maleantes. La finalidad de la curación, de acuerdo con los nativos en la película, es para que los individuos no cometan fechorías y para reintegrarlos a la comunidad. Desde luego, los atracos de los dos sujetos mestizos nos permiten extrapolar con sucesos reales, con las apropiaciones de los espacios de los nativos en el gobierno del expresidente Rafael Correa, quien apoyó la implementación de los derechos de la naturaleza en la Constitución del 2007, pero contrariamente el 19 enero del 2009 (un año antes de la exhibición de *Saraguro*), manifestó su apoyo al extractivismo:

Siempre dijimos que el mayor peligro para nuestro proyecto político, una vez derrotada sucesivamente en las urnas la derecha política, era el izquierdismo, ecologismo e indigenismo infantil. ¡Qué lástima que no nos equivocamos en aquello! Ahora resulta que el buen vivir es cerrar las minas y el petróleo, ¡y seguramente volver a una sociedad de recolectores! [...] Por ello, en estos momentos, procedo a enviar la nueva ley de minería del país. (Intervención 7)

El gran problema de la explotación de los recursos naturales en Ecuador estriba: en que tanto los pobladores de estos espacios explotados, como los trabajadores mineros, nunca se han

beneficiado de los réditos de la minería o del petróleo. Incluso, las empresas trasnacionales han destruido el medio ambiente y a las comunidades. Ramón Grosfoguel subraya que el extractivismo en el sur global tiene consecuencias nefastas:

Las víctimas de estos procesos en el mundo son los pueblos clasificados como no-occidentales que, en el caso de América Latina, son fundamentalmente poblaciones indígenas y afros. Dicha violencia ejercida por actores armados tanto públicos como privados busca limpiar étnicamente los territorios para que las compañías mineras tomen posesión de la tierra y sus recursos, sobre todo cuando las comunidades no se venden por dinero y organizan resistencias a la destrucción extractivista. Esta explotación extractivista no es nueva. Tiene una larga duración a partir de la expansión colonial europea en 1492. (Del extractivismo 35)

La aseveración del crítico, en gran medida se entreve en la ley de minería respaldada por el expresidente Correa. Alberto Acosta indica que tal dictamen del exmandatario, no se circunscribía “a los principios de la nueva Constitución, ni se inspira en los principios fundamentales del Mandato Minero” (Hace agua 104). Por lo cual, el argumento de la película sugiere que, en el periodo denominado por el exgobernante como Revolución ciudadana o Socialismo del siglo XXI, también los políticos y el expresidente necesitaban simbólicamente una “limpia” o purificación, para que no continúen con la apropiación de las tierras de los pueblos indígenas.

El historiador Becker expresa que en el 2009, en la fecha que Correa promulgó la nueva ley de minería del país, la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador expresó su descontento por el gobierno:

Las políticas extractivistas [...] especialmente la gran minería y los esfuerzos de exploración petrolera [...] atenta[n] contra la naturaleza, los pueblos indígenas, viola[n] la Constitución y amenaza[n] al régimen del Sumak Kawsay. Pidieron a las comunidades indígenas no dar la bienvenida a funcionarios y funcionarias del Gobierno con sus símbolos tradicionales, debido a la falta de respeto a nuestras culturas y conocimientos ancestrales. (¡Pachakutik! 217)

Lo anterior manifiesta la cara oculta o el rostro enfermo de la tercera modernidad que experimentaron los pueblos indígenas en Ecuador, por un gobierno autoritario que beneficiaba a las trasnacionales con políticas neoliberales. Obviamente, la duplicidad del gobierno de Rafael Correa está retratada en *Saraguro* por el desfallo a los espacios de los nativos.

En la película los miembros del pueblo se reúnen para dar solución a los hurtos cometidos en el pueblo. En un primerísimo primer plano el lente capta el rostro de preocupación de una mujer indígena por los atracos cometidos en su casa, quien expresa su descontento: “Sí, a mí también me llevaron [sic] los siete borregos” (Moreira 00:12:01). Además, Toa manifiesta sobre los despojos: “Estoy aquí para comunicar lo que está ocurriendo en nuestras comunidades [...] aquí es donde verdaderamente están ocurriendo los robos” (Moreira 00:12:42). Es evidente que en la reunión, tanto hombres como mujeres de forma democrática exteriorizan su malestar por los percances que están enfrentando. Empero, advertimos que los indígenas son racializados por los malhechores, porque los ven como seres que no pueden defenderse, aspecto que obedece a que “la humanidad de la gente clasificada en la ‘zona del no-ser’ no es reconocida, dado que son tratados como no-humanos o sub-humanos, esto es, sin normas de derechos y civilidad, entonces se permiten actos de violencia, violaciones y apropiaciones” (La descolonización del conocimiento Grosfoguel 96). La aseveración aludida no es una exageración, debido a que un

mashi (compañero) expresa su malestar por los robos y por ser tratados como sujetos sin ser y sin justicia: “Si alguien nos viene a robarnos, es porque no nos conoce. ¿Acaso no saben que nosotros los *runas* tenemos nuestra propia justicia?” (Moreira 0:11:55). Para colmo, el mestizo Don Sebastián, que forma parte del *ayllu*, paradójicamente subestima las leyes de los indígenas y recomienda que el mundo occidental sea quien imparta justicia: “¡Sí!, dejen este problema a la policía” (Moreira 00:12:09).

Pese a que en la zona del no-ser, como lo señala Grosfoguel, los sujetos racializados viven la opresión de clase, en *Saraguro* los indígenas rechazan ser vistos como seres sin humanidad; por ello, un indígena desobedece la sugerencia del mestizo, porque manifiesta que la policía nunca ha encontrado una solución a los despojos en el pueblo, y manifiesta que ellos van a ejercer su justicia: “ya están advertidos, hay que cogerlos, para traerlos y hacerles la justicia comunitaria, bañarlos y purificarlos” (Moreira 0:12:17). Por lo tanto, notamos un proceso de descolonización de las leyes ecuatorianas, porque los nativos abogan por su propia justicia según las normas tradicionales de su comunidad. También, desde la perspectiva de los habitantes nativos, los que cometen este tipo de delitos deben ser purificados para que no vuelvan a delinquir. Es más, este suceso evoca metafóricamente la necesidad de sanar la cara oculta de la modernidad, esto es, la colonialidad, representada por el hurto de los ladrones en la película.

La colonialidad o los incidentes cometidos por los atracadores, que simbolizan el extractivismo en el periodo del expresidente Correa, se contrastan con el mundo nativo, ya que los habitantes trabajan para el desarrollo de su poblado bajo la lógica holística, en donde todos son parte de un todo: “esto produce la racionalidad de que la vida humana no está fuera del sistema ecológico y es dependiente de las otras formas de vida” (Grosfoguel Del extractivismo 36). Asimismo, como plantea Ariruma Kowii, las nacionalidades ancestrales tienen valores como

el *Ama Killa*, que significa “no a la pereza”; el *Ama Llulla*, o “no a la mentira”; y el *Ama Shua*, o “no al robo”. Estos principios de vida configuran al trabajo “como el eje fundamental para garantizar el bienestar individual, familiar y colectivo” (4). Esta observación nos indica que cuando cambiamos la geografía epistémica o *locus* de enunciación, desde la posición estructural de un pueblo indígena en Abya Yala, notamos las relaciones de poder vigentes en Saraguro: los ladrones quieren aprovecharse de los indígenas, porque supuestamente los ven como seres indefensos. Sin embargo, los criminales se llevan una gran sorpresa, porque no solo se enfrentan con sujetos con humanidad (Dasein), sino que la condena por delinquir es una curación no occidental, conocida como limpia, que es una práctica de los pueblos indígenas de larga data. El objetivo es la conciliación del sujeto con su “entorno, eliminando y expulsando de ella los elementos (físicos, sociales y espirituales) causantes de su mal o influyentes en el mismo” (Aparicio 1).

La curación exhibe la diversidad epistémica en Abya Yala, pero que ha sido subordinada y despreciada por el conocimiento hegemónico de la modernidad occidental. Boaventura de Sousa Santos destaca que la epistemología del norte global se ha impuesto en América Latina como un “conocimiento válido, producido como perfecto conocimiento [...] No es que la ciencia moderna sea en principio errónea. Lo que es errado, o criticado por las epistemologías del Sur, es este reclamo de exclusividad de rigor” (Introducción 16). Pero, para enmendar la injusticia epistemológica en el sur global, es primordial reconocer que hay otras fuentes de conocimientos no occidentales, que deben ser entendidas y valoradas, porque están de regreso, como dice Mignolo, “después de cinco siglos de supervivencia y resistencia” (Historias locales 22). Así, por ejemplo, la sanidad indígena se inscribe en el filme como un conocimiento alterno al del conocimiento eurocéntrico y estadounidense, ya que, si revisamos la historia del conocimiento,

nos percatamos “que tiene un valor y un lugar de ‘origen’ y una de las consecuencias negativas del conocimiento es impedir que el pensamiento se genere de otras fuentes, que beba en otras aguas” (Mignolo Las geopolíticas 12). Por supuesto, el filme destaca otro saber: el del pueblo kichwa saraguro, como una episteme que esta fuera de la modernidad, que desobedece la hegemónica y que es pensada en otro idioma. Evidentemente, la praxis de la justicia/sanidad indígena se proyecta en un plano general que permite que el espectador experimente otra forma de impartir justicia y de sanar.

En la puesta en escena, hay varios miembros del pueblo que están en círculo (símbolo del tiempo cíclico), y los saqueadores mestizos están en el centro (que sugiere la urgencia de ser sanados o la interrupción de la armonía del tiempo circular). Un *yachak* (Francisco Macas), curandero o médico indígena, expresa lo siguiente:

Taita Inti, Mama Quilla, [...] danos la energía, para sacar los malos espíritus a estos dos hermanos, que han caído en error. Con nuestro fuego sagrado, con nuestros elementos de la naturaleza. Danos energía, danos vida, danos las fuerzas para que estos compañeros se reintegren a la comuna, y no vuelvan a hacer el daño que nos han causado. [...]

Entréguelos a los familiares que nunca vuelvan hacer esto. (Moreira 1:08:26)

El modo observacional empleado es significativo, dado que escuchamos el clamor del curandero, porque exterioriza un pensamiento que no es análogo a la lógica occidental. El suceso es tan importante en la historia, que no hay interferencia de música o sonido diegético. Incluso, en la justicia indígena, sobresale el discurso de consanguinidad que el *yachak* emplea, ya que a los ladrones los considera como hermanos y compañeros, de modo que no los cosifica. De acuerdo con la episteme de los saraguro, los culpables de los robos no son los delincuentes, sino los malos espíritus. La finalidad del castigo/rito es purificarlos: esto implica sanarlos y que se

integren a la comunidad. La sanidad y trato hacia los maleantes es descolonizado, dado que los miembros de la comunidad se desprenden de los códigos y leyes ecuatorianas y aplican sus saberes, que, como podemos apreciar, son positivos, ya que procuran el bienestar del “otro”.

Conclusión

En resumen, *Saraguro: historia con sangre Inka* de José Paúl Moreira, se aparta del cine occidentalizado ecuatoriano, porque descoloniza el argumento filmico al acercarse al mundo indígena, ya que retrata conocimientos que están excluidos de la hegemonía epistémica de los centros del norte global. Además, el pueblo de Manco Quishpe da cuenta de una cultura milenaria que no ha sido absorbida por la civilización occidental, pero no es un *locus* puro, debido a las constantes negociaciones que el indígena establece con el mundo occidental. De esta forma el director sugiere que todos los habitantes del poblado intentan vivir en armonía y establecen así una convivencia intercultural exitosa. Es un espacio exterior o excluido por la cultura ecuatoriana, en el cual sobreviven epistemes de larga data. Estas epistemes pueden contribuir al bienestar de la humanidad, ya que como afirma Dussel, lo que está fuera de la modernidad, no es negativo, sino que es distinto y que puede contribuir a la creación a un nuevo paradigma de vida más justo. (Transmodernidad 25). Ilustremos lo dicho con las celebraciones *Raymis*, ritos que demuestran otras formas de concebir el mundo, por el respeto entre el *Runa* (ser humano) y la *Allpa Mama* (madre tierra).

Más aún, este aspecto funda una forma alterna de desarrollo, marcando un contraste con el desarrollo occidental, que concibe a la naturaleza como un simple objeto mercantil. La activista Mónica Chuji expresa que en occidente, “si para crecer en términos económicos es necesario borrar de la superficie del planeta hasta el último árbol, la noción de desarrollo no tiene impedimentos” (157). Por el contrario, en el filme se destaca la convivencia de respeto de los

indígenas saraguro con la naturaleza porque toman lo necesario de la Madre Tierra y procuran vivir bien, guiados por sus principios de vida. Efectivamente, es un pensamiento que está fuera o en la exterioridad de la modernidad, pero como lo indica Grosfoguel, invita a forjar “un mundo descolonizado transmoderno pluriversal [...] en una real comunicación y diálogo horizontal con igualdad [que] pueda existir entre los pueblos del mundo más allá de las lógicas y prácticas de dominación y explotación del sistema-mundo” (Pluriversalismo 212). Así es, el filme contribuye al diálogo al evocar la filosofía de vida de saraguro, conocida como el Sumak Kawsay, que no es perjudicial para la vida.

Los saberes nativos se inscriben en el debate sobre el porvenir de la humanidad, proporcionando bases de pensamientos alternos, que, como indica Luis Macas, “pueden convertirse en un sistema alternativo para la comunidad humana y para la vida, frente a la crisis global” (El Sumak 182). Son epistemes que han perdurado a través del tiempo y que al ser analizadas y valoradas, se constituyen en aportes para forjar un futuro distinto. Asimismo, en el filme se reconoce que hay otra concepción de relaciones humanas, que procuran la solidaridad y en donde se valora más de un idioma como el *Inga Simi*.

Cabe señalar que Moreira no cae en esencialismos, ya que Manco, personaje principal, en un inicio del argumento filmico no está interesado en seguir la tradición de su *ayllu* (comunidad): no desea ser un líder de su pueblo, tampoco sabe sobre la historia de sus ancestros, y piensa desde una perspectiva occidental porque considera emigrar para tener un mejor porvenir en Italia. En esta encrucijada, notamos que el personaje experimenta un giro descolonial que lo lleva a valorar su mundo indígena. Es más, advertimos que hay otras estructuras de conocimiento, como la medicina y la justicia tradicionales. Todos estos elementos renuevan al cine ecuatoriano, porque advertimos que en Ecuador hay otras culturas que no se rigen a la modernidad occidental.

Por todo esto *Saraguro* es una película descolonizada que valora y reformula lo que Occidente ha despreciado, imaginando así una nueva práctica comunitaria-nacional y respondiendo a profundas necesidades además de oportunidades en el plano cultural ecuatoriano.

CONCLUSIÓN

En la introducción del libro *Interculturalidad crítica y (de)colonialidad: Ensayos desde Abya Yala* (2012), el dirigente indígena Luis Macas hace un llamado a la descolonización y manifiesta las pautas para que se concrete el proyecto en Ecuador: “Tenemos, por tanto, la gran tarea de (des)colonizar [...] partir necesariamente desde el desaprender, pasar por el reaprender hasta llegar a la reconstitución de los pueblos, de la sociedad y de la vida” (Presentación 5). Macas sugiere que, para desarticular las herencias coloniales que persisten en el país andino, es crucial “desaprender,” por ejemplo, el mito de que Ecuador ha superado la colonialidad, o sea, el ecuatoriano ha aprendido equivocadamente que las relaciones coloniales de dominación desaparecieron con el fin de la administración colonial y con la formación de la república en el siglo decimonónico. Resulta que no es así, tal como lo hemos demostramos en este estudio al abordar los filmes indigenistas producidos a inicios del siglo XXI.

De hecho, las continuidades de las relaciones coloniales de dominación son más fuertes que las discontinuidades en América Latina, dado que continúan manifestándose, como lo señala Castro-Gómez:

las exclusiones provocadas por las jerarquías epistémicas, espirituales, raciales/étnicas y de género/sexualidad desplegadas por la modernidad. De este modo, las estructuras de larga duración formadas durante los siglos XVI y XVII continúan jugando un rol importante en el presente. (Giro 14)

Por todo esto, es fundamental tomar en consideración el “reaprender,” término que alude al procedimiento de aprender nuevamente, pero, desde otra óptica –lo que hemos asumido como lo correcto. De modo que, si reaprendemos acerca de la colonialidad, advertimos que es fundamental una segunda descolonización de las lógicas civilizatorias de la modernidad occidental, en el ámbito de las relaciones raciales, económicas, epistémicas, implantadas en Abya Yala, y en Ecuador, así como nos lo recuerda Ramón Grosfoguel:

se construyeron otras jerarquías globales tales como etno-raciales (donde los occidentales son considerados como superiores a los no-occidentales), de género (donde los hombres dominan sobre las mujeres), epistémicas (donde a través del sistema universitario global los saberes occidentales dominan sobre los no-occidentales), espiritual (donde los cristianos (católicos y protestantes) a través de la iglesia cristiana global dominan sobre las espiritualidades no-cristianas y no-occidentales), estéticas (donde las formas de arte y belleza europeas se privilegian sobre las no-europeas), pedagógicas (donde las formas de pedagogía occidental dominan sobre las pedagogías no-occidentales), lingüísticas (donde las lenguas europeas se privilegian sobre las no-europeas), etc. (Grosfoguel Entrevista 5)

Ciertamente, los habitantes del sur global han aprendido a mirar el mundo desde la óptica de los hombres occidentales de cinco países (Francia, Alemania, Inglaterra, Estados Unidos y secundariamente Italia) quienes forman, de acuerdo con Boaventura de Sousa Santos, el canon del pensamiento de las universidades occidentalizadas, pero es un pensamiento provincial que se presenta como universal, que desplaza a otros pensamientos por considerarlos “inferiores” (5).

Ciertamente, los largometrajes como *Ayawaska*, *El facilitador*, *Vengo volviendo y Saraguro: historia con sangre inka*, muestran por medio de un régimen de imágenes la descolonización de las continuidades de las relaciones coloniales. Es así como en nuestro estudio

demostramos que la descolonización es una característica novedosa en el cine indigenista ecuatoriano de ficción de inicios del siglo XXI. Debemos recordar que el cine indigenista hecho un siglo antes en Ecuador, como expresa el crítico Christian León, se caracterizó por:

denunciar las inhumanas condiciones de vida de los pueblos indígenas con la finalidad de concienciar a la Iglesia, al Estado y al mundo civilizado de la necesidad de rehabilitación de este sector de la población [...] La tarea pedagógica del filme indigenista se vinculó con la responsabilidad pública de civilizar a los indios y a la función ilustrada de preservación del alma nativa. (33)

Como podemos advertir, fue un cine testimonial que denunciaba los atropellos que experimentaron los nativos, pero simultáneamente fue un instrumento que representaba a los indígenas de manera binaria: el espectador simbolizaba la civilización, mientras que los nativos la barbarie, quienes debían ser civilizados o sometidos al mundo moderno. En cambio, demostramos que el cine indigenista ecuatoriano del presente milenio presenta una visión distinta del indígena, porque la cosmovisión de los kichwas es dignificada y se perfila como una contribución para rediseñar una nueva civilización más justa e igualitaria.

Debemos agregar que la descolonización opera a partir de una crítica interna: los protagonistas son exhortados por menospreciar su cosmovisión desde los recursos hermenéuticos de su cultura para luego establecer negociaciones con el mundo occidental. Es así como Manco Quishpe de *Saraguro* o Ismael Tacuri de *Vengo volviendo*, al tomar conciencia de su cosmovisión, de las estructuras epistémicas, de la cosmogonía y de la medicina tradicional, deciden también incorporar a su experiencia lo que juzgan como lo mejor o lo positivo del paradigma de la modernidad para el bienestar de sus comunidades. De manera que se reconfigura el Sumak Kawsay porque los personajes propician puentes con la cultura hegemónica. Como

consecuencia, la filosofía de vida de los pueblos nativos permuta, para convertirse en un proyecto unificador de la existencia humana, tal como lo avistamos en las relaciones de los personajes principales de las películas analizadas: Elena (mujer de piel clara) y Juan (indígena) en *Ayawaska*, Luz (mestiza) e Ismael (indígena) en *Vengo volviendo*, Elena (mujer de piel clara) y Galo (kichwa) en *El facilitador* y, finalmente, entre Toa y Manco (indígenas) con el resto de los pobladores en *Saraguro*. La unión de las parejas representa los vínculos y negociaciones que establece el universo nativo con Occidente, con la finalidad de trazar un proyecto de vida más humano, solidario y equilibrado.

También observamos que la modernidad está metafóricamente enferma en los cuatro largometrajes, no podemos considerar una exageración tal representación en el texto visual. No olvidemos que el proyecto “civilizatorio” de la modernidad, según Enrique Dussel, fue de emancipación de la inmadurez cultural de la civilización occidental:

que abre a la humanidad a un nuevo desarrollo del ser humano [...] Pero como mito, en el horizonte mundial, inmola a los hombres y mujeres del mundo periférico, colonial (que los amerindios fueron los primeros en sufrir), como víctimas explotadas, cuya victimización es encubierta con el argumento del sacrificio o costo de la modernización. Este mito irracional es el horizonte que debe trascender el acto de liberación (racional, como deconstructivo del mito; práctico-político, como acción que supera el capitalismo y la modernidad). (El encubrimiento 148)

Realmente, la enfermedad retratada de la modernidad en los largometrajes obedece a sus lógicas “civilizatorias,” que se han implantado al calor de la dominación de Occidente sobre Abya Yala, un proceso de carácter moderno/colonial que se ha manifestado, como lo señala Grosfoguel, en las “relaciones de dominación de género, sexualidad, epistémicas, pedagógicas, ecológicas,

espirituales, espaciales, políticas, y la subjetividad/identidad” (Caos 161). Es en un paradigma que se impuso en las experiencias de las “otras” culturas de América Latina; tal dinámica, por un lado, marginó otras formas de vida y, por otro, las destruyó. La antropóloga ecuatoriana Ana Larrea expresa que no puede haber un cambio descolonial en Abya Yala sin “pensarlo y concebirlo de otra manera, desde otras perspectivas, desde otras epistemologías y otras sensibilidades, si no se plantean otras formas de entender el mundo, difícilmente se podrá transformarlo” (253).

Evidentemente, en los metrajes de nuestra investigación la medicina tradicional es primordial, porque funciona no tan solo para sanar a las personas que representan a la modernidad, sino que también simboliza una sanidad metafórica a la crisis que atraviesa el mundo occidental, así como lo sugiere Josef Estermann:

Empezada la segunda década del siglo XXI, nos vemos envuelto en una serie de crisis que [...] se juntan de manera explosiva y catastrófica, y que, además, gracias a la globalización de los mercados, de los medios de comunicación y de la contaminación, se han mundializado [... la serie incluye la] crisis económica [... la] crisis ecológica [...y la] crisis de valores. Todos estos indicios apuntan a [...] una crisis de un modelo civilizatorio que [...] llega a su fin, en una decadencia que se convierte en descomposición vertiginosa. (151)

Por supuesto que en la secuencia de los robos en *Saraguro*, las imágenes sugieren que los maleantes, a pesar de que cuentan con los privilegios tecnológicos de su cultura, deciden usarlos para delinquir en un pueblo kichwa. Por el contrario, los indígenas desde su cosmovisión advierten que los personajes no necesitan ser juzgados bajo las leyes del estado “uninacional” ecuatoriano, sino que deben ser purificados por medio de una “limpia” o sanidad, con el objetivo

de que se reintegren a la comunidad y dejen de robar. En la película *El facilitador* todos los protagonistas que representan al mundo occidental están literalmente enfermos, pero se sugiere que sus males son como castigos por apropiarse de los espacios de los pueblos originarios. Aunque, la única que logra sanarse es Elena, mujer de tez clara, quien decide ir a un “curandero” o médico indígena. En la secuencia de la sanidad de la chica, por un lado, se muestra el poder de una episteme milenaria y, por otro, el saber originario simboliza una alternativa para contrarrestar la crisis que atraviesa el mundo moderno ecuatoriano. En *Ayawaska*, las lógicas del desarrollo de la modernidad indisponen a la española Elena a llevar una vida normal, lo que insinúa que los demás habitantes tarde que temprano experimentarán las dolencias del personaje. En este contexto, la mujer indaga acerca de una bebida milenaria y va en búsqueda a la amazonia ecuatoriana; ella corrobora que la medicina a base de plantas es poderosa porque se repone de sus malestares. En contraste con lo anterior, la protagonista fallece en Madrid, suceso que insinúa que es un espacio en donde se resiste en reconocer que las diversas culturas en España y los aportes del sur global pueden contribuir a la formación de una nueva civilización, por lo que se propone que el espectador es el que debe seguir los pasos trazados por Elena para delinear un Sumak Kawsay. En *Vengo volviendo* observamos espacios casi despoblados por la emigración y los personajes que no han emigrado están enfermos, y para sanar su quebrantada salud consumen diferentes remedios caseros. Mas aún, el conocimiento milenario se convierte en una fuente de empleo para los que deciden no emigrar, tal como experimenta el indígena Ismael, quien decide elaborar y comercializar medicina tradicional. De ahí que la epistemología y cosmovisión de los pueblos originarios emerge como una solución a la migración y, conjuntamente, se sugiere que el ecuatoriano puede encontrar soluciones afuera de los paradigmas y campos de conocimientos de

la modernidad. Esto implica la necesidad de un diálogo con los conocimientos no occidentales de los pueblos originarios.

Ciertamente, en la retórica visual los saberes de los pueblos indígenas se afirman y se dignifican, como se ve en la *minka*, concepto que alude a un trabajo solidario que se lleva a cabo, como expresa Luz de la Torre, por los miembros “de un grupo con el fin de ejecutar una obra de interés común” (La reciprocidad 29). En realidad, las cuatro producciones cinematográficas indigenistas de nuestro estudio fueron realizadas como una labor mancomunada. La práctica cultural de larga data de los pueblos kichwas se reconfigura para contribuir a la realización de las películas en Ecuador.

El surgimiento de la *minka* en la cinematografía ecuatoriana obedece al exiguo respaldo económico que reciben los directores ecuatorianos por el Estado. Como indicamos en la introducción, en la gestión del expresidente Rafael Correa se creó la Ley de Fomento del Cine Nacional en el 2006, con el objetivo de respaldar la producción cinematográfica ecuatoriana: “La presente Ley regula el régimen de incentivos que el Estado reconoce a la industria del cine nacional, con la finalidad de estimular las actividades dedicadas a este tipo de producciones en el país” (Congreso Nacional 3). A pesar de ello, el presupuesto destinado para impulsar el cine ecuatoriano ha sido insuficiente para cubrir la gran demanda de producciones que concursan cada año para acceder a los fondos que patrocina el ente estatal. Por lo tanto, una de las estrategias a las que recurren casi todos los cineastas ecuatorianos, es a lo que denominamos *minkas* filmicas: el cineasta procura realizar un proyecto cinematográfico con la ayuda solidaria de muchos colaboradores, quienes aportan con sus talentos, muchas de las veces sin recibir nada a cambio. Empero, hay un cierto grado de reciprocidad en la producción cinematográfica; por ejemplo, Galo Urbina, director de *Ayawaska*, manifestó que la actriz Luna Roca (Elena Balmes)

y el actor Amaruk Caizapanta (Juan Carlos Guamán) no fueron remunerados, pero la película les sirvió de plataforma a los protagonistas para que se den a conocer en la industria del cine. Con respecto a *Vengo volviendo* participaron veintiún jóvenes, quienes colaboraron en la producción sin recibir un salario, pero a cambio fueron equipados para la realización del largometraje; entre los muchos aspectos que aprendieron fue la redacción del guion literario y guion técnico basándose en historias locales de su provincia. Mientras que en *El facilitador*, la participación de los kichwas de Chumillos Alto fue desinteresada, pero, su intervención fue clave para plasmar sus diversas prácticas culturales y sus luchas contra la colonialidad del poder. Entre tanto, el director José Moreira y el productor Daniel Granda de *Saraguro* han manifestado que la película fue de bajo presupuesto, por lo que los participantes en el rodaje tuvieron que hacer varios sacrificios, tal como no contar con suficiente comida en los refrigerios o no tener el transporte adecuado para la movilización entre las diferentes locaciones, actos que demuestran su solidaridad por ver la producción llevarse a cabo, pero fueron compensados al ver su participación en la obra filmica que dignifica la cultura originaria.

Aunque José Moreira recibió el apoyo del sector privado, no fue lo suficiente para cubrir la producción de *Saraguro*. El 31 de julio de 2019, el director escribió un mensaje en el muro de Facebook de la Asociación de Creadores del Cine y Audiovisual de Pueblos y Nacionalidades. En la misiva el cineasta manifiesta que la asociación debe involucrar al sector privado para impulsar la producción filmica en Ecuador: “Les falta incentivar a la empresa privada que invierta, done, financie proyectos artístico culturales nacionales, exonerándolos con el impuesto a la renta o el SRI y para así fomentar la industria del arte y la cultura en el país” (Les falta). En algunos casos el patrocinio de las empresas se ha constituido en una solución para que algunos cineastas puedan realizar sus producciones cinematográficas, como fue el caso de Moreira con su

cinta indigenista. Con todo, la periodista Yalilé Loaiza y el profesor Emiliano Gil Blanco expresan que “la empresa privada ecuatoriana aún duda en financiar películas nacionales, ya que saben que no podrán recuperar su inversión” (62). Ante esto, el Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA) en su gestión no contempla la colaboración del sector privado para dinamizar el cine ecuatoriano. El ente estatal en sus convocatorias premia 14 categorías, pero ninguna de ellas favorece la creación de películas de ficción que muestren imágenes de los nativos o afroecuatorianos, pormenor que es un revés para la producción del cine indigenista ecuatoriano e incluso que contradice a uno de los criterios de la ley de cine que exige que la película para recibir fondos del Estado debe cumplir con “expresiones culturales o históricas del Ecuador” (3). Asimismo, las películas ecuatorianas que se venden en DVD, por ley, no pueden ser “pirateadas” en ningún lugar en Ecuador; el precio promedio de cada cinta es de cinco dólares, pero estos largometrajes deben competir con las copias “piratas” de las películas hollywoodense e internacionales, que son vendidas por un \$1.50, y no hay ley que prohíba tal venta. De modo que el cine indigenista ecuatoriano, como las cintas que hemos utilizado en el presente estudio –incluso si pensamos en las producciones ecuatorianas en general– enfrentan una competencia desleal en los puntos de venta de videos; esto implica un revés para los directores indigenistas al no recuperar la inversión para continuar realizando más proyectos cinematográficos.

También, debemos destacar que el ICCA no ha logrado establecer una estrategia para promover las películas ecuatorianas, incluso las indigenistas, en las cadenas de cine del país andino, tal como lo subraya Lucia Ramos Monteiro:

Una de las dificultades que enfrenta el cine ecuatoriano es obviamente el circuito de exhibición, puesto que casi todas las salas pertenecen a redes como Supercines,

Multicines y Cinemark, y las películas exhibidas proceden sobre todo de los Estados Unidos [...] Las películas ecuatorianas por lo general están aisladas en la programación.

(43)

De hecho, estos obstáculos impactan en las nuevas propuestas cinematográficas de los directores ecuatorianos, así como sucede con el cine indigenista. Demos una idea, Galo Urbina después de diez años de haber estrenado *Ayawaska*, está rodando su nueva película indigenista *La Princesa Colibrí*, pero no tiene una fecha fija para exhibir su nueva producción. Nótese que el director busca patrocinadores para realizar su película, casi como un “micromecenazgo,” para que las empresas que lo apoyen económicamente reciban incentivos como publicidad en los eventos de la película. El lojano José Paúl Moreira con el éxito de *Saraguro* le tomó cuatro años para exhibir *La Virgen del Cisne* (2014), pero desde ese tiempo no ha estrenado más largometrajes, aunque en nuestra conversación comentó que tenía un proyecto llamado *Mi campiña, la lojana*. A pesar de ello, Morelia Poma expresa que, desde el estreno de la película de Moreira en el 2014, las producciones declinaron en esta ciudad: “se vivió un quiebre en la producción de largometrajes en Loja. Algunas de las falencias en la producción están relacionadas con el factor económico y financiero, la falta de gestión y falta de productoras” (133). Mientras que Víctor Arregui desde la exhibición de *El facilitador* no ha filmado más largometrajes. En este entorno, notamos que las imágenes que afirman las culturas originarias están emergiendo bajo la mano de los directores indígenas, como *Killa* (2019), en idioma kichwa, de Alberto Muenala; *Pillallaw* (2014) y la trilogía *La Navidad de Pollito* de William León. Por lo tanto, mientras esperamos que se estrenen nuevas películas indigenistas, las producciones de los cineastas de los pueblos originarios se perfilan como un corpus valioso para ser investigado y analizado, juntamente con el cine indigenista, producciones que nos seguirán aleccionando sobre el mundo indígena.

Definitivamente, los cuatro largometrajes de corte indigenista estudiados en esta disertación, promueven la descolonización del ser, del poder, del saber, de la cultura, del amor y de las relaciones étnicas. Las múltiples descolonizaciones nos permiten contemplar un mundo marginado por la dictadura de la cultura hegemónica ecuatoriana. No obstante, en la exterioridad de la modernidad, el lente capta la riqueza epistémica del pueblo kichwa, el poder de la medicina tradicional, la riqueza cultural, la relación holística del sujeto andino con la naturaleza. Así también, los protagonistas después de concientizarse del patrimonio que poseen de su civilización, nos ilustran que es factible incorporar, los conocimientos tradicionales con lo mejor de la modernidad; lo que implica un diálogo horizontal, con todos los saberes de las culturas ecuatorianas, en un consenso intercultural para que se pueda trazar un nuevo proyecto de vida. El cual se cimienta en el principio del Sumak Kawsay o vida en plenitud, para así establecer una convivencia llevadera entre todos los habitantes, juntamente con la *Allpa Mama*, con la finalidad de superar la actual crisis sistémica de la civilización moderno/colonial.

OBRAS CITADAS

- Acosta, Alberto. *El Buen Vivir en el camino del post-desarrollo. Una lectura desde la Constitución de Montecristi*. Fundación Friedrich Ebert, 2010.
- “Amor.” *Real Academia Española, Diccionario de la lengua española*, 23ª ed., 2020. dle.rae.es/amor. Consultado el 28 de abril de 2020.
- . “¿Hace agua la Constitución de Montecristi?” *Rebelión*, 27 de junio de 2009. <https://rebelion.org/hace-agua-la-constitucion-de-montecristi>. Consultado el 5 de abril de 2020.
- Alomoto, Blanca. *La limpia. Prácticas religiosas y estéticas: El ritual en el contexto contemporáneo ecuatoriano*. FLACSO Sede Ecuador, 2013. repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/5659/2/TFLACSO-2013BAAC.pdf.
- Altmann, Philipp. “Sumak Kawsay as an Element of Local Decolonization in Ecuador.” *Latin American Research Review*, vol. 52, núm. 5, 2017, pp. 749-59.
- Aparicio Mena, Alfonso Julio. *Limpia en las etnomedicinas mesoamericanas*. Editorial Academia Es, 2012.
- Ardèvol Piera, Elisenda. “Representación y cine etnográfico.” *Quaderns de l’Institut Català D’Antropologia*, vol. 8, núm. 10, 1997, pp. 125-68
- Arias, Lilia. “Costumbres que se resisten.” *Saraguro: revista municipal*, 1 de marzo de 2017, www.saraguro.gob.ec/wp/wp-content/uploads/CONTENIDO/TRANSPARENCIA2016/DICIEMBRE/Revista-Institucional.pdf. Consultado el 12 de abril de 2020.
- Arregui, Víctor, director. *Cuando me toque a mí*. Otra Cosa Producciones y Xanadu Films, 2010.
- , director. *El facilitador*. Caleidoscopio, 2013.
- , director. *Fuera de juego*. Bochinche Cine, 2002.
- Arregui, Víctor. “Representación de la mujer en El Facilitador.” Entrevista por Daniela Quelal, el 6 de marzo de 2015, repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/9023. Consultado el 28 de abril de 2020.
- . “Víctor Arregui, un cineasta forjado en la calle.” Entrevista por Francisco Febres Cordero. *Revista Mundo Dineros*, 11 de diciembre de 2012, pp. 1-14. revistamundodineros.com/victor-arregui-un-cineasta-forjado-en-la-calle/. Consultado el 18 de abril 2020.
- Arteaga, Rosalia. “Cara a Cara con Rosalía, analiza el cine ecuatoriano.” YouTube, 8 de enero de 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=I5YRF6NFicA>. Consultado el 30 de marzo de 2020.
- Ayala Mora, Enrique. *Resumen de historia del Ecuador*. Corporación Editora Nacional, 2008.

- Bastidas, Felipe. "Definición y desarrollo del concepto 'proceso de invisibilización' para el análisis social." *Espacio abierto*, vol. 23, núm. 3, 2014, pp. 515-33.
- Becker, Marc. *¡Pachakutik!: movimientos indígenas, proyectos políticos y disputas electorales en el Ecuador*. FLACSO Ecuador, 2015.
- . "The Limits of *Indigenismo* in Ecuador." *Latin American Perspectives*, vol. 39, núm. 5, 2012, pp. 45-62.
- Belote, Linda, y Belote, Jim. "¿Qué hacen dos mil saraguros en EE.UU. y España?" *La migración ecuatoriana: redes, transnacionalismo e identidades*, editado por Gioconda Herrera, FLACSO Ecuador, 2005, pp. 449-63.
- Beauvoir, Simone. *The second sex*. Traducido por Constance Borde, Vintage Books, 2015.
- Borja, Darwin. "Hilando historias en el austro ecuatoriano." *Vistazo*, nov. 2015, pp. 24-5.
- Brennan, Teresa. *The Transmission of Affect*. Cornell UP, 2014.
- Brighenti, Maura. "De la independencia a la natural barbarie americana. Una lectura del Facundo de Domingo F. Sarmiento." *Araucaria*, vol. 12, núm. 24, 2010, pp. 53-78. www.redalyc.org/articulo.oa?id=28214786003. Consultado el 5 de abril de 2020.
- Bustos Lozano, Guillermo. "La conmemoración del primer centenario de la independencia ecuatoriana: Los sentidos divergentes de la memoria nacional." *Historia Mexicana*, vol. 60, núm. 1, 2010, pp. 473-524.
- Cabrera, Lalo. "Saraguro. Historia con Sangre Inka." *La Hora*, 22 de octubre de 2010. www.lahora.com.ec/noticia/1101037122/e2809csaraguro-historia-con-sangre-inkae2809d. Consultado el 4 de abril de 2020.
- Cahuasquí Cevallos, Santiago. "El 'páramo', las 'cuevas', la 'barbarie': imaginarios de los indígenas en la movilización de octubre." *Opción S*, 31 de octubre de 2019, <https://opcions.ec/portal/2019/10/31/el-paramo-las-cuevas-la-barbarie-imaginarios-de-los-indigenas-en-la-movilizacion-de-octubre/>. Consultado el 6 de abril de 2020.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton UP, 1972.
- Cañizares, Bernardo, director. *Ciudad sin sombra*. Bluefilm, 2014.
- Capdevila, Gustavo. "La nación catalana, origen, historia y el camino de la recuperación de la independencia." *Guregandik*, vol. 8, núm. 2, 2012, pp. 1-12. <http://arturocampion.com.ar/libros/Guregandiks/gure8/7.%20capdevila.pdf>. Consultado el 12 de abril de 2020.
- Carrera Maldonado, Beatriz, y Zara Ruiz Romero. *Abya Yala Wawgeykuna Artes, saberes y vivencias de indígenas americanos*. Acer-Vos. Patrimonio Cultural Iberoamericano, 2016.
- Castillo, Marcello, director. *Yakuaya*. Studios Drama, 2012.
- Castiello, Chema. *Los parias de la tierra: Inmigrantes en el cine español*. Talasa Ediciones, 2005.

- Castro-Gómez, Santiago. “Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la invención del otro.” *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Editado por Edgardo Lander. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. 2000, pp. 88-98.
- . *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2010.
- . *Tejidos oníricos: movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910-1930)*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, 2009.
- Castro-Gómez, Santiago y Ramón Grosfoguel. Prólogo. *El giro decolonial Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, editado por Castro-Gómez, et al, Siglo del Hombre, 2007.
- Cavielles-Llamas, Ivan. De Otros a Nosotros: El cine español sobre inmigración y su camino hacia una visión pluricultural de España (1990-2007). ScholarWorks@UMass Amherst, 2008.
- Chancosa, Blanca. “Sumak Kawsay desde la visión de la mujer.” *Antología del pensamiento indigenista ecuatoriano sobre Sumak Kawsay*, editado por Antonio Luis Hidalgo Capitán et al., Centro de Investigación en Migraciones (CIM), 2014, pp. 221-8.
- Cholango, Humberto. “Sumak Kawsay y mundo indígena” *Antología del Pensamiento Indigenista Ecuatoriano sobre Sumak Kawsay*, editado por Antonio Luis Hidalgo Capitán et al., Centro de Investigación en Migraciones (CIM), 2014, pp. 239-43.
- Chuji, Mónica. “Modernidad, desarrollo, interculturalidad y Sumak Kawsay o Buen Vivir.” *Antología del pensamiento indigenista ecuatoriano sobre Sumak Kawsay*, editado por Antonio Luis Hidalgo Capitán et al., Centro de Investigación En Migraciones (CIM), 2014, pp. 153-8.
- “Collar de lágrimas.” *YouTube* subido por La Toquilla, 21 de agosto de 2015. www.youtube.com/watch?v=PNAbi2oFEHk. Consultado el 10 de abril de 2020.
- Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador - CONAIE. *Proyecto Político de la CONAIE*. Dpto. de Comunicación, 1994.
- Congreso Nacional. “Ley de fomento del cine nacional.” 3 de febrero de 2006, www.egeda.ec/documentos/Ley%20de%20Cine.pdf. Consultado el 4 de abril de 2020.
- Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador (CNCine). “Películas ecuatorianas estrenadas en salas de cine comercial entre 2007 y 2015. www.cncine.gob.ec/imagesFTP/63077.ESTRENOS_PELICULAS_ECUATOR. Consultado el 5 de abril de 2020.
- “Constitución de la República del Ecuador de 2008.” https://corporativo.cnt.gob.ec/wp-content/uploads/2015/05/Constitucion_Republica_del_Ecuador_2008_RO.pdf. Consultado el 12 de abril de 2020.

- “Conoce a Juan Zumba.” *YouTube*, subido por Filmarte Ec, 13 de noviembre de 2015, <https://youtu.be/yRF509JXp-w>. Consultado el 9 de abril de 2020.
- “Conoce a William Pulla.” *YouTube*, subido por Filmarte Ec, 24 de noviembre de 2015, <https://youtu.be/QYhCnLH0nWI>. Consultado el 12 de abril de 2020.
- Corbalán, Ana. “Cartografías de la otredad: Nuevo racismo en el cine español.” *Nuevas aproximaciones al cine hispánico: Migraciones temporales, textuales y étnicas en el bicentenario de las independencias iberoamericanas (1810-2010)*. Ed. Santiago Juan-Navarro y Joan Torres-Pou. Promociones y Publicaciones Universitarias, 2011, pp. 195-211.
- Corbalán, Ana, y Ellen C. Mayock. “Introduction: Spain's local cities and global spaces” *Toward a Multicultural Configuration of Spain: Local Cities, Global Spaces*. Fairleigh Dickinson UP, 2016, pp. ix-xviii.
- Cordero, Sebastián. “Ecuador y Latinoamérica: ¿Es su cine escaso y de mala calidad?” CIESPAL, 2000, pp. 16-21.
- Cordero, Sebastián, director. *Crónicas*. Producciones Anheló, SA.; Cabezahueca; Tequila Gang, 2005.
- , *Pescador*. Cinekilotoa, 2012.
- , *Rabia*. Telecinco Cinema, Think Studio y Dynamo Strand, 2009.
- Cordero, Viviana, directora. *Retazos de vida*. Films Factory, 2008.
- Cornejo, Polar A. *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”: Latinoamericana Editores, 2016.
- Correa, Rafael. “Intervención del presidente de la República, Rafael Correa en la entrega de Informe a la nación en el inicio del tercer año de Revolución Ciudadana”, 2009. www.presidencia.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2013/10/2009-01-09-TERCER-ANIVERSARIO-REVOLUCI%C3%93N-CIUDADANA.doc. Consultado el 5 de abril de 2020.
- Cruz Zúñiga, Pilar. “Pueblos indígenas, migración transnacional e identidades. Retos y desafíos en la migración de los pueblos indígenas de Ecuador hacia España.” *Revista Interdisciplinaria da Mobilidade Humana*, vol. 18, núm. 34, 2010, pp. 81-98. www.redalyc.org/pdf/4070/407042011006.pdf.
- Cuarón, Alfonso, director. *Y tu mamá también*. Anheló Producciones, 2002.
- Cuesta, Jaime y Naranjo, Alfonso, directores. *Dos para el camino*. Cuestordóñez, 1981.
- Cueva, Rodrigo. *Propuesta de promoción de una película nacional en Ecuador: El caso del largometraje ‘El Facilitador’ del director Víctor Arregui*. Tesis de maestría. Universidad Tecnológica Equinoccial, 2014.

- Curiel Pichardo, Ochy. "Construyendo metodologías feministas desde el feminismo decolonial" *Otras formas de (re)conocer: reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista*. Editado por Irantzu Mendia Azkue et al, Hegoa, 2014, pp. 45-60.
- Dahik, Alberto. "Alberto Dahik llamó a la sociedad civil para denunciar actos violentos durante el paro nacional." *El comercio*, 28 de octubre de 2019, www.elcomercio.com/actualidad/dahik-rueda-prensa-denuncia-terrorismo.html. Consultado el 13 de abril de 2020.
- Defensoría del Pueblo de la República de Ecuador. *Ecuadorianas y ecuatorianos en España: crisis hipotecaria y derechos humanos: informe temático*. Ecuador, 2012.
- Del Valle Escalante, Emilio. "Para que Abiyala viva, las Américas deben morir: Hacia una Indigeneidad transhemisférica." *Native American and Indigenous Studies*, vol. 5, no. 1, Spring 2018, pp. 21-41.
- De la Torre, Luz. *La reciprocidad en el mundo andino*. Abya Yala, 2004.
- Descartes, René. *Meditations of First Philosophy*. Trad. Elizabeth S. Haldane. Objective Systems, 2006.
- "Despertar." *Real Academia Española, Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., 2020. <https://dle.rae.es/despertar>. Consultado el 4 de abril de 2020.
- Distrito Metropolitano de Quito. *Plan de acción contra la discriminación y el racismo y la xenofobia*. 2018. http://www7.quito.gob.ec/mdmq_ordenanzas/Circulares/2019/058-PLAN%20DE%20ACCION%20CONTRA%20DISCRIMINACION-RACISMO-XENOFobia-PUBLICADO-2018/ANEXO%202.pdf. Consultado el 4 de abril de 2020.
- Doub, Yolanda A. *Journeys of Formation: The Spanish American Bildungsroman*. Peter Lang, 2010.
- Durán, Diego. *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la tierra firme*. Porrúa, 1967.
- Dussel, Enrique. *Beyond philosophy: ethics, history, marxism, and liberation theology*. Rowman & Littlefield Publishers, 2003.
- . *El encubrimiento del Otro: Hacia el origen del mito de la Modernidad*. Abya-Yala, 1994.
- . *Filosofías del sur: descolonización y transmoderindad*. Akal, 2017.
- . *Hacia una filosofía política crítica*. Editorial Desclée de Brouwer. 2001
- . *La pedagógica latinoamericana*. Nueva América, 1980.
- . "Transmodernidad e Interculturalidad: Interpretaciones desde la filosofía de la liberación." UAM-Iz, 2005, pp. 1-26.
- "El Chinchinal." *YouTube*, subido por Chaucha Kings, 6 de enero de 2019. www.youtube.com/watch?v=XI5znTTZhUY. Consultado el 9 de abril de 2020.
- Escobar, Arturo. "El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿globalización o postdesarrollo?" *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*, editado por Edgardo Lander. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000, pp. 113-44.

- Estermann, Josef. "Crisis civilizatoria y Vivir Bien: Una crítica filosófica del modelo capitalista desde el *allin kawsay/suma qamaña* andino." *Polis*, vol. 11, núm. 33, 2012, pp. 149-74.
- "Estrenan película Saraguro, historia con sangre inka." *La Hora*, 23 de septiembre de 2010, www.lahora.com.ec/noticia/1101022431/estrenan-pelcula-saraguro-historia-con-sangre-inka. Consultado el 14 de abril de 2020.
- Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Grove Press, 2008.
- Febres Cordero, Francisco. "Víctor Arregui, un cineasta forjado en la calle." *Revista Mundo Diners*, 11 de diciembre de 2012, www.revistamundodiners.com/?p=1642. Consultado el 15 de abril de 2020.
- Flórez, Juliana. "Lectura no eurocéntrica de los movimientos sociales latinoamericanos." *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Editado por Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, Siglo del Hombre Editores, 2007, pp. 243-66.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trad. Alan Sheridan. Pantheon Books, 1977.
- Fuller, Norma. *Interculturalidad y política: Desafíos y posibilidades*. Universidad del Pacífico, 2005.
- Garcés, Fernando. "Las políticas del conocimiento y la colonialidad lingüística y epistémica." *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial: reflexiones latinoamericanas*, editado por Catherine Walsh, Universidad Andina Simón Bolívar, 2005, pp. 135-55.
- Giannetti, Louis D. *Understanding Movies*. Pearson, 2013.
- Godoy Aguirre, Mario. *Breve historia de la música del Ecuador*. Corporación Editora Nacional, 2007.
- Gómez Murillo, Álvaro. "Indígenas urbanos en Quito: el proceso de etnogénesis del pueblo Kitukara." *Identidades, etnicidad y racismo en América Latina*. FLACSO, Sede Ecuador, 2008. Editado por Fernando García, pp. 107-20.
- Gómez, Norma. *Proceso de construcción de un cine diferente: cine indígena en el Ecuador*. Tesis de maestría, Universidad Central del Ecuador, 2014. www.dspace.uce.edu.ec/handle/25000/3319. Consultado 12 de abril de 2020.
- González, Iñárritu Alejandro, director. *Amores Perros*. Zeta Films, 2002.
- . *Biutiful*. Cha Cha Films, Televisió de Catalunya y Televisión Española, 2010.
- Gordón, Martha. *Propuesta para el desarrollo de turismo comunitario en las comunidades indígenas de Chumillos ubicadas en el Cantón Cayambe*. Tesis de maestría. Universidad Tecnológica Equinoccial, 2015. http://repositorio.ute.edu.ec/bitstream/123456789/15893/1/65063_1.pdf. Consultado 10 de abril de 2020.

- Gramsci, Antonio. *Escritos políticos, 1917-1933*. Trad. Leonardo Paggi. Siglo Veintiuno Editores, 2007.
- Grosfoguel, Ramón. “Caos sistémico, crisis civilizatoria y proyectos descoloniales: pensar más allá del proceso civilizatorio de la modernidad/colonialidad.” *Tabula Rasa*, núm., 25, 2016, pp. 153-74.
- . “Del ‘extractivismo económico’ al ‘extractivismo epistémico’ y al ‘extractivismo ontológico’: una forma destructiva de conocer, ser y estar en el mundo.” *Tabula Rasa*, no. 24, 2016, pp. 122-43.
- . “Del final del sistema-mundo capitalista hacia un nuevo sistema-histórico alternativo: la utopística de Immanuel Wallerstein.” *Nómadas*, núm. 25, 2006, pp. 44-52.
- . “Descolonización y Geopolítica del Conocimiento-UNAM.” *YouTube*, subido por C. Paizanni, el 26 de febrero de 2014, www.youtube.com/watch?v=mySCGldLxQU&t=423s. Consultado el 19 de abril de 2020.
- . “Entrevista a Ramón Grosfoguel.” *Polis*, por Angélica Montes Montoya y Hugo Busso, el 23 de julio de 2012, journals.openedition.org/polis/4040. Consultado el 07 abril 2020.
- . “Hacia un pluri-versalismo transmoderno decolonial.” *Tabula Rasa*, núm. 6, 2008, pp. 199-215.
- . “Hay que tomarse en serio el pensamiento crítico de los colonizados en toda su complejidad.” Entrevista por Luis Martínez Andrade. *Metapolítica*, vol. 17, núm. 83, 2013, pp. 38-49.
- . “La descolonización del conocimiento: diálogo crítico entre la visión descolonial de Franz Fanón y la sociología descolonial de Boaventura de Sousa Santos.” *Notre Amérique – Réflexions*, 2012, pp. 97-108.
- . “La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global.” *Tabula Rasa*, núm. 4, 2006, pp.17-46.
- . “Los latinos, los migrantes y la descolonización del imperio estadounidense en el siglo XXI.” *Tabula Rasa*, núm. 9, 2008, pp. 117-30.
- . *Migrantes coloniales en los centros metropolitanos del sistema mundo*. Fundació CIDOB, 2007.
- . “Racismo/sexismo epistémico, universidades occidentalizadas y los cuatro genocidios /epistemicidios del largo siglo XVI.” *Tabula Rasa*, núm. 19, 2013, pp. 31-58.
- . “Si te posicionas del lado del Estado españolista, no te quejes.” 6 de junio de 2018. <https://insurgenciamagisterial.com/ramon-grosfoguel-si-te-posicionas-del-lado-del-estado-espanolista-no-te-quejes>. Consultado el 5 de abril de 2020.
- Guayasamín, Yanara. directora. *Cuba el valor de una Utopía*. Luciérnaga Films, 2008.

- Gyr, Ueli. "The History of Tourism: Structures on the Path to Modernity." *Institute of European History*, 3 Dec. 2010, <http://ieg-ego.eu/en/threads/europe-on-the-road/the-history-of-tourism/ueli-gyr-the-history-of-tourism>. Consultado el 5 de abril de 2020.
- Haro, Verónica. directora. *Cuando ellos se fueron*. Abril Filmes, 2019.
- Harvey, David. *A Brief History of Neoliberalism*. W. Ross MacDonald School Resource Services Library, 2014.
- Hermida, Tania., directora. *Qué tan lejos*. Corporación Ecuador para Largo y La Zanfoña, 2012.
- Herrera, Mateo, director. *Alegría de una vez*. El Otro Lado Films, 2001.
- . *Impulso*. Taladro Films, 2008.
- Herrera Sánchez, Sonia. "Alicia y la libertad de la madriguera: Identidad y transgresión de Carroll a Burton." *La Lente Violeta*, 21 Dec. 2015, lalentevioleta.files.wordpress.com/2015/12/alicia-y-la-liberad-de-la-madriguera4.pdf. Consultado el 10 de abril de 2020.
- "Historia de Saraguro plasmada en película" *Chavi Rocords*, 14 de febrero de 2010.
- Hollenstein, Patric. *La reproducción de la dominación racial. Experiencias de una familia indígena en Quito*. Tesis de maestría. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Sede Ecuador, 2008.
- Ibarra, Hernán. "'Que me perdonen las dos': el mundo de la canción rocolera" *Flacsoandes*, www.flacsoandes.edu.ec/biblio/catalog/resGet.php?resId=21610. Consultado el 12 de abril de 2020.
- Idrovo Zambrano, René y Pazmiño, Álvaro. "Rabia: Entrevista a Sebastián Cordero". *Fuera de Campo*, vol. 2, núm. 1, 2018, pp. 107-21. www.uartes.edu.ec/fueradecampo/wp-content/uploads/2018/03/FDC06-MISC01.pdf. Consultado 10 de abril 2020.
- Instituto Nacional de Estadística y Censos. "Ecuador - Emigrantes totales." 15 de agosto de 2010. www.ecuadorencifras.gob.ec//migracion-bases-de-datos. Consultado el 3 de abril 2020.
- Íñiguez Barrena, Lourdes. "Introducción." *Alicia en el País de las maravillas*, por Lewis Carroll, Anaya, 2011, pp. 7-11.
- Jodorowsky, Alejandro, y Marianne Costa. *La vía del tarot*. Siruela, 2011.
- Jokisch, Brad. "Las transformaciones de la migración transnacional del Ecuador, 1993-2003." *La migración ecuatoriana: transnacionalismo, redes e identidades*, editado por Gioconda Herrera, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 2005, pp. 57-71.
- Juca, Mirian. *Análisis geográfico y demográfico de los cantones San Fernando y Santa Isabel*. Tesis de maestría, Universidad de Cuenca, 2011. dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/464. Consultado el 8 de abril de 2020.

- Karsten, Rafael. *Entre los indios de las selvas del Ecuador. Tres años de viajes e investigaciones*. Trad. Lars Ericksson. Ediciones Abya-Yala, 1998.
- Kingman Garcés, Eduardo. “Identidad, mestizaje, hibridación: sus usos ambiguos.” *Proposiciones*, vol. 34, núm. 1, 2002, pp. 1-8. www.flacso.edu.ec/portal/modules/umPublicacion/pndata/files/docs/artidenymestizaje.pdf. Consultado el 10 de abril de 2020.
- Kowii, Ariruma. “El Sumak Kawsay.” *Antología del pensamiento indigenista ecuatoriano sobre Sumak Kawsay*, editado por Antonio Luis Hidalgo Capitán et al. Centro de Investigación en Migraciones (CIM), 2014, pp. 161-8.
- . *Interculturalidad y diversidad*. Corporación Editora Nacional, 2011.
- Kushigian, Julia A. *Reconstructing Childhood: Strategies of Reading for Culture and Gender in the Spanish American Bildungsroman*. Bucknell UP, 2003.
- Lanas Medina, Elisa. *Evolución del concepto de trabajo en las comunidades de la sierra norte de Ecuador: Aportes para un enfoque amplio*. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2013, repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/3358. Consultado el 12 de abril de 2020.
- Lander, Edgardo. “Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos.” *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000, pp. 11-40.
- . *Crisis civilizatoria: experiencias de los gobiernos progresistas y debates en la izquierda latinoamericana*. Bielefeld UP. 2019.
- Larrea Maldonado, Ana María, et al. “Los procesos constituyentes como iniciativas refundacionales: El caso ecuatoriano.” *Modernidad, colonialismo y emancipación en América Latina*. Editado por Eduardo Rueda y Susana Villavicencio, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2018, pp. 253-72.
- León, Alfredo. director. *Herida abierta*. Dominio digital, 2014.
- León, Christian. *Reinventando al otro: El documental indigenista en el Ecuador*. Consejo Nacional de Cinematografía, 2010.
- Léon, William, director. *La Navidad de Pollito*. Coinda, 2004.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Trad. Donald Nicholson-Smith. Blackwell, 2016.
- Lie, Nadia. *The Latin American (counter) Road Movie and Ambivalent Modernity*. Palgrave Macmillan, 2017.
- Lucas, Kintto. *La rebelión de los indios*. Abya-Yala, 2000.
- Lugones, María. “Colonialidad y género” *Tabula Rasa*, 2008, pp.73-102. www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf. Consultado el 10 de abril de 2020.

- Luzuriaga, Camilo, director. *Cara o cruz*. Grupo Cine, 2003.
- Madan, Shilpa. "Impact of Culture on the Pursuit of Beauty: Evidence from Five Countries." *Journal of International Marketing*, no. 26, 2018, pp. 54-68.
- Macas, Luis. "Diez años del Levantamiento del Inti Raymi de junio de 1990: Un balance provisional." *El Instituto Científico de Culturas Indígenas*, 15 de junio de 2000, <http://icci.nativeweb.org/boletin/15/macas.html>. Consultado el 13 de abril de 2020.
- . "El Movimiento indígena en el Ecuador." *La línea de fuego*, 2 de noviembre de 2011, lalineadefuego.info/2011/11/02/el-movimiento-indigena-en-el-ecuador-por-luis-macas/. Consultado el 10 de abril de 2020.
- . "El Sumak Kawsay." *Antología del pensamiento indigenista ecuatoriano sobre Sumak Kawsay*, editado por Antonio Luis Hidalgo Capitán et al. Centro de Investigación en Migraciones (CIM), 2014, pp. 177-92.
- . "Instituciones indígenas: La comuna como eje." *Instituto Científico de Culturas Indígenas*, vol. 2, núm. 17, 2000, p.1. www.icci.nativeweb.org/boletin/17/macass.html. Consultado el 10 de abril de 2020.
- . "Presentación". *Interculturalidad crítica y (de)colonialidad: Ensayos desde Abya Yala*, Abya-Yala, 2012, pp. 3-9.
- Manga Quispe, Eusebio. "Ñawpa y Ñawpa-N: Delimitadores de Pacha (Espacio - tiempo andino). Ñawpa un Término situado, a la vez, 'Atrás' y 'Delante'." *Eusebio Manga Quispe - Academia.edu*, www.academia.edu/9765557/ÑAWPA_Y_ÑAWPAN_. Consultado el 14 de abril de 2020.
- Maldonado, Luis. "El Sumak Kawsay / Buen Vivir / Vivir Bien. La experiencia de la República del Ecuador." *Antología del pensamiento indigenista ecuatoriano sobre Sumak Kawsay*, editado por Antonio Luis Hidalgo Capitán et al. Centro de Investigación en Migraciones (CIM), 2014, pp. 195-210.
- Maldonado-Torres, Nelson. "Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto." *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Editado por Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, Siglo del Hombre Editores, 2007, pp. 127-67.
- Maldonado-Torres, Nelson. "La descolonización y el giro des-colonial." *Tabula Rasa*, no. 8, 2008, pp. 61-72.
- . "Ten Theses on Coloniality and Decoloniality." *Fundación Frantz Fanon*, 23 de octubre de 2016, foundation-frantzfanon.com/wp-content/uploads/2018/10/maldonado-torres_outline_of_ten_theses-10.23.16.pdf. Consultado el 28 de abril de 2020.

- Malo, Mónica. "Hilando historias en el Austro ecuatoriano." *Vistazo*, 11 de noviembre de 2015. www.vistazo.com/seccion/cultura/hilando-historias-en-el-austro-ecuadoriano. Consultado el 4 de abril de 2020.
- Massey, Doreen B. *For Space*. Sage, 2015.
- Masterson-Algar, Araceli. *Producing Space and Cultural Cartographies: Ecuadorean Migrants in Madrid, Spain*. 2009. The University of Arizona. PhD dissertation. repository.arizona.edu/handle/10150/193982. Consultado el 12 de mayo de 2020.
- Mignolo, Walter. "Epistemic Disobedience, Independent Thought and De-Colonial Freedom." *Theory, Culture & Society*, vol 26, no. 7, 2009, pp. 159-81.
- . "Estéticas descoloniales." *Habitar la frontera: sentir y pensar la descolonialidad: (antología, 1999-2014)*. Editado por Francisco Carballo y Luis Alfonso Herrera, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2014, pp. 433-53.
- . "Desobediencia epistémica II. Pensamiento independiente y libertad de-colonial." *Otros logos*, núm. 1, 2010, pp. 8-42. www.ceapedi.com.ar/otroslogos/Revistas/0001/Mignolo.pdf. Consultado el 10 de abril de 2020.
- . *Historias locales /diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Ediciones Akal, 2003.
- . "Las geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Entrevista a Walter Mignolo." *Polis*, por Catherine Walsh., el 19 de octubre de 2012, <http://polis.ulagos.cl/index.php/polis/article/view/207>. Consultado el 6 de abril de 2020.
- . *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Duke UP Books, 2011.
- Mignolo, Walter, et al. "La colonialidad: La cara oculta de la modernidad." *Habitar la frontera: sentir y pensar la descolonialidad: (antología, 1999-2014)*. Editado por Francisco Carballo y Luis Alfonso Herrera, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2014, pp. 39-49.
- Morales, Carla Noemi. "Métodos y técnicas aplicados por los Yachacs del sector de Ilumán en el diagnóstico y tratamiento de las enfermedades que presentan los usuarios que asisten a sus consultas de noviembre del 2010 a julio del 2011." Tesis de maestría. Universidad Técnica del Norte, 2013.
- Moreira, José, director. *Atrapan al santo*. Foda Producciones, 2008.
- . Entrevista personal. 20 de julio de 2016.
- . *Ladrones*. Lantica Media, 2016.
- . Les falta: incentivar a la empresa privada. *Facebook*, 31 de julio de 2019, 5:00 p.m., <https://www.facebook.com/ACAPANA/photos/a.300598720592743/392313421421272/?type=3&theater>. Consultado el 4 de abril de 2020.

- . *Saraguro, historia con sangre Inka*. Foda Producciones, 2010.
- . *Tras cámaras Saraguro, historia con sangre Inka*. Foda Producciones, 2010.
- . *Virgen del Cisne, más allá del milagro*. Casa de la Cultura-Benjamín Carrión, 2013.
- Moreno, María. “Misses y concursos de belleza indígena en la construcción de la nación ecuatoriana.” *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 28, 2007, pp. 81-91. <http://www.flacso.org.ec/docs/i28moreno.pdf>. Consultado el 12 de abril de 2020.
- Muenala, Alberto. director. *Killa*. Runa Cinema, 2019.
- Mullo Sandoval, Juan. *Música patrimonial del Ecuador*. Ministerio de Cultura del Ecuador, 2009.
- Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. Oxford UP, 1999, pp. 833-44.
- Muyolema, Armando. *Colonialismo y representación. Hacia una re-lectura del latinoamericanismo, del indigenismo y de los discursos etnia clase en los Andes del siglo XX*. 2007. PhD disertación. University of Pittsburgh, d-scholarship.pitt.edu/8964/1/Theses_Muyolema%5B1%5D.etd.Pitt2007.pdf. Consultado el 12 de abril de 2020.
- Naredo, José M, y Carlos Taibo. *De la burbuja inmobiliaria al decrecimiento: causas, efectos y perspectivas de la crisis*. Fundación Coloquio Jurídico Europeo, 2013.
- Nebot, Jaime. “Los indígenas que se queden en el páramo.” *YouTube*, 10 de octubre de 2019, www.youtube.com/watch?v=0yPtBAdvMPY. Consultado el 2 de enero de 2020.
- Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indiana UP, 2010.
- Nieto, David. director. *La llamada*. Xanadu Films, 2012.
- Nogales, Patricia. *La magia de la rockola: Lenguajes e identidades de la música popular ecuatoriana*. Tesis de maestría. Universidad Politécnica Salesiana, 2011.
- Ortiz García, Carmen. “Memoriales del atentado del 11 de marzo en Madrid” *Cadernos de Estudios Africanos*, vol, 15, 2008, pp. 47-61. journals.openedition.org/cea/365#citedby. Consultado el 14 de abril de 2020.
- Pacari Vega, Nina. “Naturaleza y territorio desde la mirada de los pueblos indígenas.” *Antología del Pensamiento Indigenista Ecuatoriano sobre Sumak Kawsay*, editado por Antonio Luis Hidalgo Capitán et al. Centro de Investigación en Migraciones (CIM), 2014, pp. 129-32.
- . “Prólogo”. *La reciprocidad en el mundo andino: El caso de Otavalo*. Editado por Luz María de la Torre. Abya-Yala, 2004, pp. 11-4.
- Páez, Gabriel. Entrevista personal. 27 de julio de 2016.

- Páez, Gabriel, e Isabel Rodas, directores. *Vengo Volviendo*. Filmarte Ecuador, 2015.
- . *Sa cachún*. Filmarte, 2018.
- . *Santa Elena en bus*. Filmarte, 2012.
- Palacios Torre, y Geovanna del Rocío. *Del neoliberalismo al Buen Vivir en Ecuador ¿En qué medida el Buen Vivir constituye una expresión alternativa a las ideas dominantes del desarrollo?* Tesis de maestría. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales-Sede Ecuador, 2017.
- Patiño, Marisol. “El fenómeno social de la migración internacional: Una lectura desde la provincia del Azuay.” *Revista Aportes Andinos*, vol.1, núm. 7, oct. 2003, pp.1-5.
- Peláez, Cristina. “Arregui muestra la crueldad y la corrupción.” *Plan V*, 25 de octubre de 2013, www.planv.com.ec/culturas/cine/arregui-muestra-la-crueldad-y-la-corrupcion. Consultado el 10 de abril de 2020.
- Poma Medina, Morelia. *Análisis de la producción de largometrajes cinematográficos de la ciudad de Loja-Ecuador, periodo de Estudios 2005-2018*. Tesis de maestría. Universidad Nacional de Loja, 2019.
- Porras Barrenechea, Raúl. *Indagaciones peruanas: el legado quechua*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial, 1999.
- Prats, Llorenç. “El turismo en Cataluña: evolución histórica y retos de futuro.” *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, vol. 4, núm. 2, 2006, pp. 153-74. www.redalyc.org/pdf/881/88140203.pdf. Consultado el 15 de abril de 2020.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Routledge, 1992.
- Quelal, Daniela. *El cine como medio de comunicación y los estereotipos de género en la representación de la mujer en las películas ecuatorianas, La Tigra, El Facilitador y Sin Otoño, Sin Primavera*. Tesis de maestría. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2015.
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina.” *Crítica Cultural en Latinoamérica: Paradigmas globales y enunciaciones locales*, vol. 24, núm. 51, 1999, pp. 137-48, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41491587. Consultado el 15 de mayo de 2020.
- . *Colonialidad del poder y clasificación social*. CLACSO, 2014.
- . “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina.” *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2014, pp. 777-832.
- . “‘Raza’, ‘etnia’ y ‘nación’ en Mariátegui.” *Cuestiones y horizontes: antología esencial: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, editado

- por Danilo de Assis Clímaco, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2014, pp. 757-75.
- Quillaguamán, Eduardo. *Movimiento social campesino en Bolivia*. Latinas Editoras, 2015.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Ediciones del Norte, 1984.
- Ramos Monteiro, Lúcia. “‘Filmo, luego existo’: Filmografías en circulación paralela en Ecuador.” *Fuera de Campo*, vol. 1, núm. 1, 2016, pp. 41-51.
- Real Instituto Elcano. *El conflicto independentista en Cataluña*. Elcano, 2019.
- Robinson, Paul. *Freud and His Critics*. U of California P, 2018.
- Romero, Isadora. “Producción minimalista: Entrevista a Galo Urbina.” 26 de agosto de 2010. cineeinmigracion.blogspot.com. Consultado el 15 de abril de 2020.
- Rubio, David, director. *Defensa 1464*. Xanadu Films/Magoya Films, 2010.
- Sánchez, Enrique. *Estudios e investigaciones en la música mestiza popular ecuatoriana*. Monografiado, 2001.
- Sandoval, Chela, y Angela Y. Davis. *Methodology of the Oppressed*. U of Minnesota P, 2008.
- Sanfuentes Echeverría, Olaya. “En torno a la fabricación de una figura simbólica. La cabeza del Inka en representaciones coloniales.” *Diálogo Andino*, núm. 37, 2011, pp. 21-34. <https://www.redalyc.org/pdf/3713/371336248003.pdf>. Consultado el 5 de abril de 2020.
- Sanjinés, Jorge, director. *El coraje del pueblo*. Radiotelevisione italiana, 1971.
- . *Jatum auka (El enemigo principal)*. Grupo Ukamau, 1973.
- . *Llocsi caimanta (¡Fuera de aquí!)*. Grupo Ukamau, 1977.
- . *Ukamau (¡Así es!)*. Distribuidora Nacional de Películas del ICAIC, 1966.
- . *Yawar Mallku (Sangre de Cóndor)*. Grupo Ukamau, 1969.
- Sarmiento, Domingo, y Roberto Yahni. *Facundo: Civilización y barbarie*. 8ª ed., Cátedra, 2017.
- Schiwy, Freya. *Indianizing Film: Decolonization, the Andes, and the Question of Technology*. 1ª ed., Rutgers UP, 2009.
- Schultes, Richard E, et al. *Plantas de los Dioses: Orígenes del uso de los alucinógenos*. Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Secretaría técnica del Acuerdo Ciudadano por una Barcelona Inclusiva. *Estrategia de inclusión y de reducción de las desigualdades sociales de Barcelona 2017-2027*. Departamento de Comunicación. Área de Derechos Sociales, 2018.
- Serrano, Helga. *Caso Chevron-Texaco: Cuando los pueblos toman la palabra*. Corporación Editora Nacional, 2013.

- Simón, Juan Antonio. “La Exposición Internacional de Barcelona en 1929 y su utilización propagandística.” *Diacronie*, núm. 18, 1 de junio de 2014, pp. 1-16. <http://journals.openedition.org/diacronie/1505>. Consultado el 3 abril de 2020.
- “Solidaridad con la movilización nacional en defensa del agua y de la vida en Ecuador” 28 de septiembre de 2009. <http://www.llacta.org/organiz/coms/2009/com0072.html>. Consultado 4 de abril de 2020.
- Soliño, María Elena. *Mujer, alegoría y nación : Agustina de Aragón y Juana la Loca como construcciones del proyecto nacionalista español (1808-2016)*. Vervuert, 2017.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. U. California Press, 2007.
- Sousa Santos, Boaventura. *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Ediciones Trilce, 2010.
- . “Introducción: Las epistemologías del sur.” *Formas-Otras Saber, nombrar, narrar, hacer*, editado por Alvisé Vianello, CIDOB edicions, 2011, pp. 11-22.
- . “Epistemologías del Sur.” *Utopía y Praxis Latinoamericana*, núm. 54, julio, 2011, pp. 17-39. eg.uc.pt/bitstream/10316/42229/1/Epistemolog%c3%adas%20del%20Sur.pdf. Consultado el 16 de abril de 2020.
- . *Para descolonizar Occidente: más allá del pensamiento abismal*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2010.
- . *Una epistemología del sur: La reinención del conocimiento y la emancipación social*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2012.
- Sylva, Erika. *Identidad nacional y poder*. Ediciones Abya-Yala, 2005.
- Tapia, Andrea. “Narrating Identity: The Cinematographic Laboratory of ‘Vengo Volviendo.’” *Global Digital Bilingual Communications*, Medium, 19 Apr. 2017, medium.com/@andreataps/narrating-identity-the-cinematographic-laboratory-of-vengo-volviendo-786687cb5cb3. Consultado el 15 de abril de 2020.
- “TEDxQuito-Víctor Arregui.” *YouTube*, subido por TEDx Talks, el 15 de septiembre de 2011, www.youtube.com/watch?v=4fnD764qQo4. Consultado el 19 de abril de 2020.
- Tibán, Lourdes. “El concepto del desarrollo sustentable y los pueblos indígenas.” *Rimay*, 18 de septiembre del 2000. icci.nativeweb.org/boletin/18/tiban.html. Consultado el 4 de abril de 2020.
- “Tras cámaras SARAGURO, historia con sangre inca.” *YouTube*, subido por Foda Producciones, 3 de febrero de 2015. www.youtube.com/watch?v=bJQvy8hCRrU&t=1447s. Consultado el 12 de abril de 2020.
- Troncoso Pérez, Ramón. “Nepantla, una aproximación al término.” *Tierras prometidas: De la colonia a la independencia*, 2011, pp. 375-98.

- Trujillo, Edwin. “El uso de la Ayahuasca en la Amazonia.” *Ingenierías & Amazonia*, núm. 3, 2010, pp. 151-63. <https://eprints.lancs.ac.uk/id/eprint/76140/1/Trujilloetal.2010.pdf>. Consultado el 10 de abril de 2020.
- “Una película busca aclarar el origen Saraguro” *El Comercio*, 1 de octubre de 2010.
- Unda, Fernando. *Etnohistoria de los pueblos y nacionalidades originarias de Ecuador*. Ediciones Ciespal, 2016.
- Urbina, Galo, Entrevista personal. 27 de julio de 2016.
- Urbina, Galo, director. *Ayawaska*. ARTVCINEstudio, 2009.
- , *Paella con ají*. ARTVCINEstudio, 2006.
- , *Latiños*. ARTVCINEstudio, 2005.
- Valdano, Juan. Entrevista. Por María Rossi. *Revista Letral*, 24 de enero de 2012, www.academia.edu/36407978/Rossi_Mar%C3%ADa_-_Entrevista_a_Juan_Valdano. Consultado el 12 de abril de 2020.
- Velástegui López, Cecyl. *Migración de los padres y sus efectos en niños, niñas y adolescentes*. Tesis de maestría, Universidad de Cuenca, 2010. dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/2953. Consultado el 12 de abril de 2020.
- “Víctor Arregui, director de la película El facilitador.” *YouTube*, subido por Mauricio Proaño, el 12 de noviembre de 2013, www.youtube.com/watch?v=b-UD_TSTuws. Consultado el 19 de abril de 2020.
- Vilanova, Núria. “Descolonización y cine: la propuesta indígena de Jorge Sanjinés hoy.” *Revista de Estudios Bolivianos*, vol. 19, 2013, pp. 89-104.
- Vivanco, Gabriela. “‘Vengo Volviendo’, la película azuaya, estrenó su tráiler.” *El comercio*, 29 de julio de 2015, www.elcomercio.com/tendencias/vengovolviendo-filmarte-trailer-azuay-encuentrosconelcine.html. Consultado el 4 de abril de 2020.
- Vivanco, Jorge, director. *Sara la espantapájaros*. Cinemateca Nacional, 2006.
- Vogler, Christopher. *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*. Michael Wiese Productions, 2007.
- Walsh, Catherine. *Interculturalidad crítica y (de)colonialidad: Ensayos desde Abya Yala*. Universidad Andina Simón Bolívar, 2012.
- . “Las geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Entrevista a Walter Mignolo.” *Polis*, 2003, 19 de octubre de 2012, pp. 1-22. journals.openedition.org/polis/7138. Consultado el 6 de abril de 2020.
- West, Carl, director. *Zuquillo Exprés*, Zuquillo Films (Firm), 2010.
- Winnicott, Donald. *Playing and Reality*. Routledge, 2009.

Wong, Ketty. *Whose National Music? Identity, Mestizaje, and Migration in Ecuador*. Temple UP, 2012.

Zumárraga., Sandra. *Innovaciones gastronómicas del cuy en la Provincia de Imbabura*. Tesis de maestría. Universidad Técnica del Norte, 2011.