

## Tanta Wawa<sup>1</sup>

Mauricio Acosta<sup>2</sup>

### *Resumen*

El ensayo analiza las condiciones de enunciación, producción y circulación cinematográfica de propuestas audiovisuales periféricas, en donde el lenguaje cinematográfico es solo una excusa que permite, a modo de puente, construir y proponer *narrativas propias* que se desmarcan por un lado de la forma tradicional de contar una historia en el cine; y por otro: constatar que el uso de las herramientas de la producción de cine sirven no solo a los intereses de la *industria cinematográfica*, sino también a otras formas de creación visual que tienen otros objetivos y necesidades. Lo hace a partir del análisis de la obra *Tanta Wawa*, de Segundo Fuérez, cineasta kichwa ecuatoriano.

### *Palabras clave*

Cine documental; cine ficción; Segundo Fuérez; cine ecuatoriano; tiempo cronológico; tiempo onírico.

---

<sup>1</sup> En kichwa: “*guagua de pan*”. Figura de pan con forma de niño, que se prepara y consume en la celebración del Día de Difuntos, en la región andina de Ecuador. De su significado preciso hablará el autor más adelante. N.E.

<sup>2</sup> Sonidista. Tecnólogo en Fotografía y Sonido. Licenciado en Comunicación Social. Ha trabajado, entre otros, como mezclador de sonido en los filmes *Distante Cercanía*, de Álex Schlenker, y *Flores Negras*, de Gabriela Karolys; Operador de boom en los largometrajes *Mono con Gallinas*, de Alfredo León, y *La Llamada*, de David Nieto; Artista de foley en las películas *Pescador*, de Sebastián Cordero, *Ruta de la Luna*, de Juan Sebastián Jácome, *Mejor no hablar de ciertas cosas*, de Javier Andrade, y en el largometraje argentino *María y el araña* de la directora María Victoria Menis.

## Tanta Wawa



*Imagen promocional de Tanta Wawa*

*Tanta Wawa*<sup>3</sup> es el título de uno de los cortometrajes del realizador kichwa Segundo Fuérez (AylluRecords; 2016). La historia se ubica en el contexto de la celebración del día de muertos en una comunidad indígena de Otavalo, provincia de Imbabura. En el film se entrecruzan tres temporalidades: una asociada con el *tiempo cronológico del relato*, la otra *onírica* y por último el *tiempo mismo de la celebración* que tiene lugar en el cementerio de Otavalo. Paralelo a esto, el cortometraje se vale de recursos del cine de ficción (puesta en escena) y del documental (situaciones grabadas in situ). Esto último, desde un plano netamente formal, podría ser interpretado como un ejercicio experimental que forma parte de la propuesta estética del realizador. Sin embargo también podría ser entendida como una forma *otra* de manejar el lenguaje cinematográfico que tendría como objetivo romper las imposiciones de la narrativa fílmica tradicional. Este es precisamente el objetivo del presente trabajo: analizar las condiciones de enunciación, producción y circulación cinematográfica de propuestas audiovisuales periféricas, en donde el lenguaje cinematográfico es solo una excusa que permite, a modo de puente, construir y proponer narrativas propias que se desmarcan

---

<sup>3</sup> El cortometraje está disponible en el siguiente link:  
<https://www.youtube.com/watch?v=77DBGwwllug&index=29&list=PL5Z-QySKZK9UqeOgwUvLz25guS1JhkwMD>

por un lado de la forma tradicional de contar una historia en el cine; y por otro: constatar que el uso de las herramientas de la producción de cine sirven no solo a los intereses de la industria cinematográfica, sino también a otras formas de creación visual que tienen otros objetivos y necesidades<sup>4</sup>.

Si a *Tanta Wawa* se le aplicase un análisis basado, por ejemplo, en los presupuestos que plantea McKee en su texto *El guión* (2002) seguramente el film mostraría más errores que aciertos, en el plano estético, formal y técnico. Los procedimientos con los cuales Fuérez trabaja su película no se ubican con precisión dentro de los parámetros que establece McKee sobre los criterios de estructura, desarrollo y afinidad; al contrario, el realizador kichwa es más intuitivo que estructurado. Para McKee, por ejemplo, una historia debe arrancar en un punto y terminar en otro (dramatúrgicamente), es decir: debe construir un arco dramático que de cuenta de la progresión de los personajes y de las situaciones.

En el film de Fuérez, la historia transita por distintos espacios y tiempos, no necesariamente ligados entre ellos, y se percibe sobre todo una *circularidad temporal* que en nada se relaciona con la *cronología teleológica* del cine tradicional. Un chorro de sangre fluye por la tierra. Una niña carga con su *wawa* de pan mientras prepara los ingredientes para la elaboración de la colada morada (bebida a base frutas y harina de maíz negro) mientras se escucha el llanto de un bebé. La narración cronológica se rompe e inicia un momento que parecería onírico (muy difícil saber si se trata de un *flashback* o de un sueño<sup>5</sup>), en el cual una mujer adulta interpela a la niña por el llanto del bebé. Sin embargo, esta pasa rápidamente del malestar a la sorpresa cuando se da cuenta de que lo que tiene la niña no es un ser humano. La mujer da una advertencia a la

---

<sup>4</sup> Es importante mencionar que para Segundo Fuérez el interés mayor, a la hora de crear sus films, es dejar constancia del cuerpo mitológico y las prácticas culturales quichuas, para que estas no se pierdan o se olviden. Un peligro para él latente ya que ese conocimiento está en la cabeza de los y las ancianas de las comunidades. Este realizador busca, además, que se conozca su cultura no desde las interpretaciones que él llama "*occidentales*", sino desde cómo la cuentan y la reconstruyen sus propios protagonistas. *Segundo Fuérez, en charla con el autor, diciembre de 2016.*

<sup>5</sup> El montaje es uno de los elementos más importantes dentro del lenguaje cinematográfico. Su función principal es la de construir el tiempo filmico, entendido este como la porción de tiempo en donde una acción existe con la duración suficiente para cumplir su función narrativa y expresiva. En el caso de "*Tanta wawa*" el montaje cumple una función más que narrativa, es mas bien un elemento por medio del cual se combinan diferentes temporalidades y por ello resulta difícil asociarlo directamente con una técnica como el *flashback*. Para una comprensión más profunda sobre el montaje cinematográfico revisar: Sergei Mikhailovich Eisenstein. 2001. *Hacia una teoría del montaje*. Barcelona: Paidós.

niña para que se coma la *wawa* de pan pronto, antes de que se convierta (“*Wawayashca*”<sup>6</sup>). Luego de la advertencia el tiempo vuelve al estado anterior y encuentra a la niña en otro espacio sirviéndose la colada morada, pero el llanto del bebé es ahora más abrumador. Esta recuerda las palabras de la mujer y desata el *maito*<sup>7</sup> en el que tiene la *wawa* de pan. Efectivamente ha empezado a cobrar vida y la niña decide comerlo. Pero cuando corta la *wawa*, esta sangra, al igual que la niña que pierde el conocimiento y vuelve el plano del chorro de sangre. Al final del corto se muestran imágenes, documentales, de los exteriores del cementerio de Otavalo en donde se venden grandes *wawas* de pan con dos formas específicas: una que tiene el aspecto de un caballo y otra que tiene forma de muñeca. Una niña compra una y se retira (ver figura 1).



**Figura 1**  
*Fotogramas de Tanta Wawa*

No es objetivo de este trabajo hacer un análisis cinematográfico de *Tanta Wawa*. Se trata de plantear ciertas categorías de análisis, dentro de los Estudios Visuales, que den cuenta de cómo en el cortometraje se enuncian algunos flujos por los cuales se expresa una visión diferente alrededor de la cultura kichwa, que se desmarca de la representación que Occidente ha hecho de esta. Y, al mismo tiempo, se va a constatar

<sup>6</sup> En quichua: “*que se hace niño/a*”.

<sup>7</sup> El *maito* es el procedimiento de envolver en una faja a un recién nacido. Según la creencia del pueblo quichua el *maito* ayuda al niño para que sus huesos se robustezcan y que se vuelva fuerte.

cómo es que el uso de las herramientas de producción del cine se usan para construir esta enunciación otra. Dentro de este contexto las categorías que apoyarán este análisis son las de: *hibridación*, propuesta por García Canclini (2001); la de *antropofagia* de Suely Rolnik (2016) y Carlos Jauregui (2016) y la *sociología de la imagen* trabajada por Silvia Rivera Cusicanqui (2015). Estos cuatro pensadores han desarrollado un cuerpo metodológico que permite analizar las imágenes desligándolas de la matriz occidental moderna, con lo cual se abren las posibilidades de reconocimiento y validación de otras voces que se expresan por fuera del discurso hegemónico *eurocentrado*. José Luis Brea (2005) plantea que el ver es el resultado de una construcción cultural. Esto significa que la mirada es un acto que está mediado por relaciones y tensiones, entre culturas, que se crean dentro de un espacio y un tiempo determinados. En esa interrelación una visión se impone sobre la otra, creando así una forma unívoca de la mirada en la que se instauran los patrones dictados por la cultura dominante y por los cuales se expresan únicamente sus saberes, valores y prácticas. Y se eliminan los otros.

En América Latina este proceso se inició en 1492 con la llegada de los españoles. La conquista española inició un proceso de implantación de la cultura occidental que no dialogó con los imaginarios y las prácticas locales. La lógica de la conquista da cuenta de la imposición de un modelo de ver el mundo basado en la dicotomía de lo racional y lo bárbaro, lo civilizado y lo naturalizado, lo moderno y lo atrasado, etc. Esta fórmula binaria, que se mantiene hasta la actualidad, configuró la manera en se relacionan las personas y en cómo estas se ubican en el mundo de la vida: las que están en el lado de la modernidad son aceptadas; las que no, deben ser convertidas a cualquier precio. En este contexto la imagen juega un papel fundamental, ya que en ella se inscriben y se ponen a circular los valores de la cultura dominante a través del arte (Gruzinski 1994). Y al mismo tiempo, sirve para perseguir y acallar las otras voces en la medida en que se crea un sistema estratificado de validación de la calidad y la técnica de la producción de imágenes (la Teoría del Arte por ejemplo). Es una representación en micro de cómo funciona el proyecto de instauración de la modernidad en América Latina. Los Estudios Visuales juegan un rol importante en este contexto ya que se desmarcan de esta lógica y, contrarios a los parámetros establecidos por la Teoría del Arte, amplían el rango de análisis y lo extrapolan a todos los campos de la producción de imágenes y su circulación por diferentes medios (Richard 2007).

La mirada occidental ha creado una representación para explicar la celebración del día de muertos: en ese día la gente acude al cementerio para acompañar a sus parientes fallecidos, beben colada morada y comen *wawas* de pan. Seguramente se trata de una práctica sincrética en donde convergen creencias religiosas e indígenas. Pero el hecho ha recibido una categorización de folklórico: es una representación que se ha construido de esta forma para convertirla en una atracción turística con la cual el país da cuenta de que existen aún formas tradicionales que coexisten con lo moderno. Son rezagos premodernos que sirven como un puntal en donde el Estado – Nación conquista, otra vez, el imaginario de las personas al mostrarse como tolerante y benefactor al aupear que la práctica se siga haciendo (Rivera Cusicanqui 2015). Y en ese mostrar encubre las otras miradas más locales que quizá no están inscritas dentro de su lógica. Por ejemplo: poco es lo que sabe Occidente sobre cómo entiende la cultura kichwa a la muerte. Ni tampoco ha dado cuenta sobre el valor simbólico que tiene para esta la *wawa* de pan. El relato que se ha construido alrededor de estos dos temas por parte de la racionalidad occidental, enunciada por el Estado – Nación, es que hay que rezar a los muertos para que encuentren la paz celestial y para que cuiden a sus parientes vivos; y que la *wawa* de pan es una comida típica que se prepara el 2 de noviembre, pero han dotado a esta de discursos gastronómicos en los cuales se compite por quién prepara la “mejor” *wawa* de pan<sup>8</sup>.

En el cortometraje *Tanta Wawa* se presentan los elementos antes descritos: día de muertos, *wawa* de pan y colada morada. Sin embargo estos se desprenden de la representación tradicional mestiza y denotan nuevas significaciones. Para el análisis de estos elementos se han tomado en cuenta únicamente tres escenas del film: la mujer adulta advirtiendo a la niña para que se coma pronto la *wawa* de pan; cuando la niña decide cumplir el requerimiento de la advertencia; y la parte final en donde se muestran las *wawas* de pan afuera del cementerio de Otavalo. Estas tres escenas van a servir de excusa para reflexionar sobre lo que se ha planteado en este texto como un discurso *otro*, que busca desmarcarse de las matrices occidentales y enunciarse desde su mismidad otra. Todo esto avocado en la producción cinematográfica, y que

---

<sup>8</sup> Cada año las estaciones de televisión: Ecuavisa y Teleamazonas, por ejemplo, organizan concursos para premiar a la “mejor” *wawa de pan*. Curiosamente en estos concursos es muy poco lo que se dice sobre esta comida en su relación con los usos y prácticas que tienen las nacionalidades indígenas alrededor de la *wawa de pan*. Lo que se rescata únicamente es su modo de preparación.

precisamente desde este lugar de enunciación da cuenta de qué es lo que pasa cuando se crean y difunden imágenes usando las herramientas pero en un sentido diferente a las exigencias del campo cinematográfico. Una primera constatación de esta afirmación tiene que ver con las condiciones de producción del film: Segundo Fuérez ha reconocido que la “realización de este corto tomó apenas dos horas”, pero además lo que rescata el director es que “hacer este trabajo fue ante todo una excusa de la que se sirvió para mostrar a sus sobrinos cómo se hace una película sin la necesidad de la parafernalia de una producción *profesional*”. Ante esto ha dicho Fuérez: “para que vean que nosotros también podemos<sup>9</sup>”. Este mostrar, en un sentido pedagógico, tendría que ver con una forma distinta de entender el aprendizaje de hacer cine, el cual, al contrario de lo que propondría una escuela, trae la experiencia del hacer al entorno propio de quienes lo están aprehendiendo dejándoles ejecutar la realización en función de sus propias necesidades, sin que medie ningún eslabón técnico ni formal. Quizá en esa libertad de creación se expresan de mejor manera otros puntos de vista ya que no tienen que responder a ningún parámetro preestablecido ni normado. De alguna manera esta lógica de trabajo se la podría relacionar con una forma *antropofágica* (Rolnik; 2016) y (Jauregui 2016) ya que el realizador se ha valido de los elementos del relato cinematográfico (fotografía, sonido, montaje, etc.) pero los ha puesto a trabajar en función de sus propias inquietudes y necesidades discursivas.

Esta categoría de lo antropofágico podría servir, además, para dar cuenta de un posicionamiento político que debate con el hecho cinematográfico occidental, y que al mismo tiempo le hace resistencia. Es decir: no asume como propios sus códigos ni matrices, y al mismo tiempo usa sus herramientas para encararlo. Es una enunciación otra que se expresa desde lo periférico y desarma, de alguna manera, el relato que Occidente ha construido sobre la cultura kichwa. Este desplazamiento de la mirada da cuenta también de las posibilidades latentes en torno a la circulación y consumo de estas formas narrativas no occidentales y que causan extrañamiento en los espectadores, desacostumbrados a mirar este tipo de propuestas<sup>10</sup>. Efectivamente la imagen condiciona la mirada de las personas, como explica Christian León, “... las imágenes nos configuran al ocupar una parte importante de nuestro universo simbólico.” (León

---

<sup>9</sup> Segundo Fuérez, en charla con el autor, diciembre de 2016.

<sup>10</sup> Dice uno de los comentarios en el canal de Youtube en donde se aloja la película: “*Arruinaron la Infancia. Ahora las guaguas de pan son diabólicas*”. (AylluRecords 2016).

2015; p. 34). Por ende, es necesario un desplazamiento de la mirada por fuera de la matriz occidental si se quiere cambiar la forma de ver el mundo. La inquietud que surge de esto es: ¿se puede hacer este giro a pesar de la profunda imbricación que Occidente ha alcanzado en las culturas, casi a escala mundial?

Otra forma en la que se puede intuir este desarme radica en el hecho de que sean dos mujeres las protagonistas de la película. En el canon cinematográfico Occidental la narrativa siempre tiende a encarnar en la figura del hombre la significación. Es otra forma de validación del discurso occidental. En *Tanta Wawa* la mujer es la poseedora de la significación y es a través de esta que se expresan las ligaduras entre el discurso y la práctica. Es probable que esto se deba al carácter femenino que manifiesta la cultura kichwa e indígena, ya que para ella la matriz es la *Pacha Mama* y de ella se desprende todo el conjunto de ligazones y flujos latentes en la cultura. En ese sentido el film podría enunciar un retorno al cuerpo mítico de la cultura kichwa (Lévi-Strauss 1987) ya que en este se manifiesta esa idea propuesta por Claude Lévi Strauss de “la historia relatada” (Ídem.). Una historia que se ubica antes del lenguaje, en su dimensión sintáctica y semántica (normada), y que se expresa mas bien en la lógica de la traducción; entendida esta como el hecho de contar algo sin tener en cuenta ningún principio de estructuración formal. Es quizá también por esto que el film causa ese extrañamiento antes mencionado, ya que el sistema está acostumbrado a formas estructuradas de narración. Desde este punto de vista mítico se podrían analizar los tres actantes propuestos anteriormente para el análisis del cortometraje: niña, mujer y *wawa* de pan en el contexto del día de muertos (Greimas 1987).

El modelo de análisis *actancial*, propuesto por Greimas en su *Semántica estructural*, se basa en la constatación de que en todo relato siempre van a existir personajes y funciones que se complementan durante la narración, y juntos van a construir el significado. En *Tanta Wawa* esto se puede constatar de la siguiente manera: la mujer cumple la función de advertir y coadyuvar a la niña para que cumpla con el requerimiento: comerse la *wawa* de pan antes de que se convierta en carne (ver figura 2). La niña en cambio es la portadora del objeto mágico cuya función es la de religar la práctica (día de muertos). El incumplimiento de la norma, en primera instancia, provoca que se rompa temporalmente la tradición y con ello se altera el cotidiano. Al final la niña cumple con lo requerido y todo vuelve a la “normalidad”. Y es en este

cumplimiento en donde se verifica un significado: el tiempo indígena es cíclico, no teleológico, y cada elemento (simbólico o material) está ligado entre sí. Es decir que todos dependen de todos. Huelga decir que esto es todo lo contrario de la comprensión que Occidente tiene de las cosas y de sus relaciones. En su lógica alguien comanda y las cosas le sirven para cumplir su objetivo: llegar al “telos” (Dussel 1994).



**Figura 2**  
*Fotograma de Tanta Wawa*

En este punto es importante, ahora sí, analizar por separado los elementos que conforman la narración de *Tanta Wawa*. Y también incorporarlos desde otra perspectiva a la comprensión del día de muertos en el contexto de la cultura kichwa. La *wawa* de pan que Occidente valora únicamente en su dimensión de alimento folclórico, en la versión kichwa posee características más variadas y diferentes: en primer lugar está el hecho de que la *wawa* de pan antes de ser una comida, es un elemento lúdico que, a manera de juguete, usan los niños y las niñas kichwas (en algunas comunidades) para jugar mientras sucede la celebración del día de muertos. Por esta razón es que la *wawa* de pan tiene dos formas: una que representa un caballo (con la que juegan los niños), y otra con forma de muñeca (con la que juegan las niñas)<sup>11</sup>. Pero además de ser un juguete la *wawa* de pan también es una comida. Sin embargo, el modo de comerla tiene un orden: de abajo hacia arriba (o desde los pies a la cabeza). Los niños y niñas kichwas van dando pequeñas mordidas al pan mientras juegan. La lógica de comerla en ese orden tiene que ver con mantener la usabilidad de la *wawa* durante el juego.

---

<sup>11</sup> En la versión occidental solo se conoce, y se usa, la que tiene forma de muñeca. Es decir que se mantiene de alguna manera la asignación de *roles de género*, incluso en este caso. En la perspectiva *indígena y kichwa* las dos formas son identificadas bajo la misma categoría: *wawa de pan*.

En segundo lugar está la duración de la *wawa*. Esta no pierde su sentido una vez que finaliza el día de muertos; al contrario: es reutilizada. Teniendo en cuenta que está hecha de pan, y con el tiempo tiende a endurecerse, los kichwas la vuelven a hornear para que se vuelva un bizcocho y de esta manera la *wawa* de pan se mantiene un tiempo más como alimento. Se puede verificar, entonces, toda una ritualidad alrededor de este objeto. Y más importante aún: una ritualidad que es transversal a todos los miembros de la comunidad, desde los niños hasta los adultos. Otra vez se verifica el carácter cíclico de la cultura kichwa. Por último, la *wawa* de pan tiene una función mítica. Fuérez ha comentado que en su comunidad se cuenta la historia de una *wawa* de pan que se convirtió en persona porque no cumplió con el ciclo para la que está destinada. De ahí vendría la expresión “*Wawayashca*”, o sea que se convierte en niño/a. La palabra no tiene una traducción puntual, depende del contexto en el que se la use, pero por lo general tiende a significar que alguien se “*aWawa*”. Es decir que alguien toma una actitud infantil.

La mujer adulta tiene una representación relacionada con la *guianza* y la verificación de que se mantenga el ciclo. En esa perspectiva tendría una función divina de cierta manera. O, dicho desde otra perspectiva, sería el inconsciente colectivo que mantiene el orden al interior de la comunidad. En ese sentido, más que una persona, es un ente. Y curiosamente este es una mujer, con lo cual se haría presente esta idea de la *Pacha Mama* de la cual parten, como ya se ha mencionado, las matrices culturales de esta cultura en particular. Y por último está la figura de la niña: en esta se encarna la idea del ser humano. Es el ser que habita el mundo de la vida y que se va construyendo dentro de la cultura. La niña es el punto en donde convergen y se expresan los elementos culturales que le son propios al mundo indígena. Y es por esta razón que es aleccionada por la mujer adulta. Pero curiosamente este personaje tiene características que de alguna manera la ligan con el mundo occidental, sobre todo si se tiene en cuenta que en ella se representa un papel muy cercano a los roles de género que Occidente ha dispuesto para la mujer: la madre, la que prepara los alimentos, etc. Sin embargo, mantiene características de la cultura kichwa como por ejemplo: el lenguaje. Quizá en la niña, entonces, se exprese esa idea del sincretismo, o en términos de García Canclini (2001): la *hibridación*.

Es impensable, en el contexto actual, que se pueda hablar de culturas puras o incomunicadas entre sí. El propio García Canclini describe cómo las tecnologías de la información han aportado para la expansión de la cultura dominante, y a la vez han contribuido al entrecruzamiento cultural, no solo en la relación centro – periferia; sino también entre periferias. Desde esta perspectiva, se puede concluir que lo híbrido es una categoría que sirve para analizar el hecho cultural desde abajo hacia arriba, es decir, *distensiona* la relación vertical con la cual se ha venido analizando el cruce entre culturas. Así, en *Tanta Wawa* se puede verificar la influencia que ha ejercido Occidente sobre el mundo andino; sin embargo, esta influencia tiene una característica diferente ya que no se impone, mas bien se acomoda al contexto y se *resignifica*. ¿Sería Occidente capaz de realizar esta acción?

La última verificación que queda por realizar sobre *Tanta Wawa*, en el contexto de la hibridación, tiene que ver con los recursos técnicos que han sido aplicados al film. Estos son el color y el sonido. Sobre este último llaman mucho la atención los criterios de diseño de sonido con los que se trabajó la banda sonora. Uno de los comentarios que consta en la página en donde se aloja la película dice: “-wou- está bueno el video (...) me sorprendió mucho el final (...) un chance de terror (...)”<sup>12</sup> (AylluRecords 2016). Efectivamente, el film está usando los códigos del cine de terror en el sonido: atmósferas recargadas de frecuencias graves, silencios dramáticos y sobre todo un juego dinámico que va desde los sonidos suaves hasta los fuertes. Y sin embargo esto no significa que exista una pretensión, por parte del realizador, de hacer una película de terror. Esto se puede constatar por el uso de la música, la cual no tiene nada que ver con el género cinematográfico antes mencionado<sup>13</sup>. Es definitivamente otra cosa, y al mismo tiempo juega con los códigos que manejan los espectadores para llamar su atención, y quizá a partir de este hecho, el público empiece a dialogar con la propuesta.

Con el color (y la luz) sucede todo lo opuesto que en el sonido. No se busca construir una atmósfera de terror: el contraste es mas bien bajo y la saturación no es constante. Es

---

<sup>12</sup> Correcciones del autor.

<sup>13</sup> En el *código cinematográfico* la música *tradicional andina* en ningún modo se ha asociado con los films del *cine de terror*. Si acaso ha aparecido alguna vez lo ha hecho en películas de otras características temáticas, mas bien espirituales. Para mayores referencias en torno al uso de la música en el cine revisar: Rafael Beltrán Moner y Ente Público Radiotelevisión Española. 1991. *Ambientación musical: selección, montaje y sonorización*. Centro de Formación RTVE: Madrid. Y: Michel Chion y Enrique Folch González. 1999. *El Sonido: música, cine, literatura...* Paidós: Barcelona.

curioso, sin embargo, que el elemento que está asociado con ese género fílmico sea la *wawa* de pan (ver figura 3). Ya se ha mencionado la función simbólica y dramática que podría tener este objeto, ahora lo que cabe es analizar cómo opera lo híbrido (y también lo antropofágico) en este elemento y quizá la respuesta esté en el hecho de que la *wawa* de pan tiene vida. Efectivamente, el objeto ha sido animado y colorizado con algunas técnicas como el *stop motion* y la *rotoscopia*<sup>14</sup>. En estas técnicas se cumple ese efecto de extrañamiento que se ha mencionado antes. Esto porque nadie habría pensado en la posibilidad de ver a una *wawa* de pan con vida, pero sobre todo a nadie se le habría ocurrido que de esta pudiera emanar sangre. Desde el pensamiento occidental este tipo de pan es una comida que está rellena de dulces o manjares, y en eso radica la apetencia que provoca. Pero al ser sangre lo que esta contiene se la está vaciando de ese sentido occidentalizador para convertirla en otra cosa<sup>15</sup>. Y ahí está la constatación de cómo podrían estar operando las categorías antes mencionadas alrededor de esta imagen.



**Figura 3**  
*Fotogramas de Tanta Wawa*

---

<sup>14</sup> *Stop motion* y *rotoscopia* son dos técnicas de animación que se aplican a una imagen en la etapa de *post producción* de una película. El *stop motion* consiste en simular y fotografiar *cuadro a cuadro* una imagen, para crear la sensación de movimiento. La *rotoscopia*, en cambio, es una técnica totalmente digital en la que se corta la imagen con precisión, igual *cuadro a cuadro*, con el fin de poder intercalarla con otra imagen que no se corresponde con el mismo plano. Por ejemplo, la sangre que emana de la *wawa de pan* cuando es cortada. Nota del autor.

<sup>15</sup> Una última verificación en torno a la *cultura indígena kichwa* tiene que ver con su comprensión del *acto de sangrar*: Para ellos esta acción tiene que ver con devolverle algo a la tierra, en un acto de profunda reciprocidad por los favores obtenidos durante el año. Nota del autor.

Hasta este punto llega el análisis de *Tanta Wawa*. Seguramente las posibilidades de análisis podrían ser mucho más variadas, e incluso entremezclarse con otras metodologías y cuerpos teóricos. Pero también se correría el riesgo de volver cada vez más superficial la reflexión (si es que ya no lo es), y en ello se perdería el horizonte de hasta dónde llegar con el trabajo. La propuesta inicial fue la de verificar en qué medida es posible desplazar la mirada construida desde Occidente al momento de ver, producir y hacer circular imágenes y sonidos que estén trabajando por fuera de las lógicas del campo cinematográfico. Se ha relatado cómo se hizo la película y se ha dicho que esta tiene no solo un valor de exhibición (Rampley 2016), sino además un valor pedagógico. También se ha tratado de asociar la propuesta del film a un tipo de narración de corte mitológico, en lugar de la forma teleológica de la narrativa occidental. Y, por último, se ha verificado cómo las herramientas del cine se pueden usar para construir otras formas visuales, en donde se desencadenan relecturas de elementos que Occidente ya había codificado de forma unívoca.

Es muy probable que este tipo de lecturas jamás trasciendan al plano de la realización de cine. Quizá se quede únicamente en el plano de una postura política y nada más. Sin embargo, vale la pena la reflexión en el contexto de un país, el Ecuador, en donde su cine no termina de ser ni lo uno, ni lo otro. Quizá se está a tiempo de replantear el rumbo de hacia dónde se quiere llevar la producción cinematográfica ecuatoriana y ese replanteamiento necesariamente tendría que dialogar con este tipo de propuestas.

## Obras citadas

- AylluRecords. 2016. *YUYAY IDEAS cap 8 WAWAYASHKA*. Consultado diciembre 25.  
<https://www.youtube.com/watch?v=wD-sbmjbnm4&feature=share&list=PL5Z-QySKZK9UqeOgwUvLz25guS1JhkwMD&index=2>.
- Beltrán Moner, Rafael, y Ente Público Radiotelevisión Española. 1991. *Ambientación musical: selección, montaje y sonorización*. Madrid: Centro de Formación RTVE,
- Brea, José Luis, ed. 2005. *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Estudios visuales 1. Tres Cantos, Madrid: Akal Ediciones : ARCO.
- Chion, Michel, y Enrique Folch González. 1999. *El Sonido: música, cine, literatura...* Barcelona: Paidós.
- Dussel, Enrique D. 1994. *El encubrimiento del otro: hacia el origen del mito de la modernidad*. Quito: Abya-Yala.
- García Canclini, Néstor. 2001. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Nueva ed. Estado y sociedad 87. Buenos Aires: Paidós.
- Greimas, Algirdas J. 1987. *Semántica estructural: investigación metodológica*. 1. ed., 3. reimpr. Biblioteca románica hispánica 3, Manuales 27. Madrid: Gredos.
- Gruzinski, Serge. 1994. *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a "Blade runner" (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jauregui, Carlos A. 2016. "Jauregui: Canibalia: Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en America Latina (Introducción)". Consultado diciembre 26.  
[https://www.academia.edu/7024504/Jauregui\\_Canibalia\\_Canibalismo\\_calibanismo\\_antropofagia\\_cultural\\_y\\_consumo\\_en\\_America\\_Latina\\_Introduccion\\_](https://www.academia.edu/7024504/Jauregui_Canibalia_Canibalismo_calibanismo_antropofagia_cultural_y_consumo_en_America_Latina_Introduccion_).
- León, Christian. 2015. "Regímenes de poder y tecnologías de la imagen, Foucault y los estudios visuales". *post(s)* 1 (1).  
<http://revistas.usfq.edu.ec/index.php/posts/article/view/236>.
- Lévi-Strauss, Claude. 1987. *Antropología estructural*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- McKee, Robert, y Robert McKee. 2002. *El guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*.  
<https://www.overdrive.com/search?q=9EF25242-DBE1-42DB-B75A-2D990CC2E7CC>.

- Rampley, Matthew. 2016. *La cultura visual en la era postcolonial: El desafío de la antropología*. Consultado diciembre 22.  
<http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/rampley.pdf>.
- Rolnik, Suely. 2016. *Para evitar falsos problemas: Políticas de la hibridación*. Consultado diciembre 26.  
[http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH017c/46eac54d.dir/r91\\_16nota.pdf](http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH017c/46eac54d.dir/r91_16nota.pdf).
- Richard, Nelly. 2007. *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Arte y pensamiento. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2015. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Colección Nociones comunes. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.