

Indigenismo, **c**ontinuidad visual y narrativa en el “cine ecuatoriano”

Indigenism, visual and narrative continuity in the “Ecuadorian cinema”

Mauricio Acosta Muñoz¹
INCINE-ECUADOR

Recibido: 13 de marzo 2018 Aprobado: 13 abril 2018

Resumen

Este ensayo reflexiona sobre la continuidad de las formas de representación del sujeto indígena en el cine de Ecuador. A partir de las reflexiones hechas en el campo del arte para definir el indigenismo en las prácticas artísticas latinoamericanas y ecuatorianas, el texto traza una línea conceptual para usar estos conceptos en el análisis cinematográfico y los aplica a dos largometrajes ecuatorianos contemporáneos: *El facilitador* de Víctor Arregui y *Killa* de Alberto Muenala. Se busca los rezagos coloniales en torno a la definición de lo indígena como la alteridad del blanco-mestizo en el contexto ecuatoriano, específicamente en su cine.

Abstract

This essay proposes a reflection on the continuity of the forms of representation in the cinema of Ecuador of the indigenous subject. From the reflections made in the field of art to define the indigenism in the Latin American and Ecuadorian artistic practices, the text draws a conceptual line to use these concepts in the cinematographic analysis and applies them to two contemporary Ecuadorian feature films: *El facilitador* by Víctor Arregui and *Killa* by Alberto Muenala. The main premise is to look for the colonial backwardness around the definition of the indigenous subject as the otherness of white people in the Ecuadorian context, specifically in its cinema.

Palabras claves

Cine ecuatoriano; indigenismo; cine indígena; cine sobre indígenas.

Keywords

Ecuadorian cinema; indigenism; indigenous cinema; cinema about indigenous.

¹ Sonidista de cine con ocho años de experiencia y profesor universitario. Actualmente cursa estudios de maestría en la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, en la mención de Estudios y Artes Visuales del programa de Estudios de la Cultura. Su tesis aborda las relaciones entre el cine popular, la globalización y los estudios de cine.

Production sound mixer, dialogue editor and Foley artist, with eight years of experience; and professor. He is currently pursuing a master's degree at the Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador; in the mention of Studies and Visual Arts in the program of Cultural Studies of said academic center. His thesis addresses the relationships between popular cinema, globalization and film studies.

Indigenismo, continuidad visual y narrativa en el “cine ecuatoriano”²

Indigenism, visual and narrative continuity in the “Ecuadorian cinema”

Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar.

Susan Sontag, Sobre la fotografía (2005, 15)

Desde una perspectiva historiográfica, en el campo de las artes, el *indigenismo* en Ecuador, y en el resto de América Latina, se ubica en un punto crítico en el cual se tensionan las visiones del arte canónicas y modernistas (Greet 2007). En ese sentido, la representación de *lo indígena* se convierte en una categoría que permite el análisis no solo de las producciones artísticas que tengan como tema principal al indígena y su relación con su mundo y con el occidental; también permite analizar críticamente las formas de representación que intervienen en los procesos discursivos y creativos en el mundo del arte y de otras expresiones estéticas, como el cine. Precisamente este último punto es el eje central de análisis para este trabajo.

Es evidente la complejidad que plantea el uso de categorías construidas en un campo de estudio, el arte, para analizar situaciones de otras áreas, como el cine. Sin embargo, tengo la hipótesis de que usar el *indigenismo* para analizar una obra de carácter cinematográfico puede ser viable en la medida en que se encuentren los puntos de intersección adecuados para hacer esta transposición. En primer lugar, propongo realizar una lectura de esta categoría a la luz de los planteamientos de Rosalind Krauss en torno a la noción de un “inconsciente óptico” (Krauss 1997), el cual plantea que la visualidad debe ser entendida como un hecho de doble vía, en el cual la representación, artística, no tiene que ver con un talento creador que produce imágenes sin necesidad de alguna referencialidad. De hecho, la producción de imágenes, desde la perspectiva de Krauss, está íntimamente relacionada con el *devenir* histórico y con el contexto del cual el artista forma parte. Para ello, la autora desarrolla el concepto de *mirada* desde una perspectiva no solo perceptiva, sino empírica y la ata a la noción de conocimiento. Pero, no se trata de un conocimiento de carácter *praxiológico*, es más bien un conocimiento *histórico* que se nutre siempre del devenir humano y sus experiencias científicas y filosóficas.

La percepción categoriza como <pura exterioridad> la figura que el ojo destaca: la desmarca del campo en el cual aparece, y con mayor seguridad, si cabe, de mí, del espectador. Pero el conocimiento -en la visión- aprehende la figura de otra manera, capturándola en su pura inmediatez y dando lugar a una experiencia que nos permite saber de golpe que si esas percepciones son vistas ahí presentes, es porque son vistas por mí; que es mi presencia para mis propias representaciones lo que las asegura, de forma refleja, como presentes para mí mismo (Krauss 1997, 29)

² Coloco esta categoría entre comillas desde la experiencia que he venido desarrollando en mi trabajo de investigación para la tesis de maestría, titulado: “Producción, narrativa y circulación del cine de guerrilla entre los años 2010 y 2016”. Uno de los planteamientos que he realizado en dicho trabajo tiene que ver con un cuestionamiento a una categoría (la del *ecuatorianismo*), que se plantea como una forma de representación homogénea (y hegemónica) de una supuesta *matriz* identitaria (la cultura de occidente), que se ha construido de forma unívoca para abarcar, categorizar y taxonomizar a todos y todas las habitantes del país.

¿Cuál es entonces la forma en que esa *visión* se construye? ¿Qué tipo de conocimiento actúa sobre el artista para la recreación de sus imágenes? Este es el punto de intersección con las concepciones que el indigenismo plantea. Siguiendo los planteamientos de Jaime Borja Gómez (2011) la representación artística en América Latina es el resultado de la fuerte influencia de la *tradición* impuesta por la colonia española en los *modos del ver*.

Al relacionar estas concepciones con los planteamientos de Krauss, para el caso latinoamericano, podría entenderse que, desde la llegada de los españoles, en 1492, y su traumático emplazamiento, en estas tierras se empezó a construir una *mirada* alrededor del indígena que ha sabido mantenerse más o menos constante hasta la actualidad. Precisamente este es el segundo punto de intersección sobre el cual quiero reflexionar: ¿cómo se representa al indígena en el cine producido en Ecuador? La denominada “cuestión del indio” ¿sigue estando presente en la narrativa nacional a pesar de la fuerte presencia, con voz propia, del mundo indígena en la esfera pública?

Para desarrollar la tarea he seleccionado, *ad hoc*, dos filmes producidos en años recientes en el Ecuador que traen como trasfondo en su narrativa alguna tensión relacionada, por medio de la opinión pública, al mundo indígena. Las películas en cuestión son: *El facilitador* de Víctor Arregui, producida en 2013, y *Killa* de Alberto Muenala, estrenada en 2017. En ambos filmes existe una *representación* del movimiento indígena, sobre todo de algunas de sus luchas más importantes: la cuestión de la preservación de las fuentes de agua, el derecho al territorio y su condición de actores sociales en constante movilización por la reivindicación de sus derechos.

Una de las cosas que más llama mi atención, sobre todo en el caso de la película de Arregui, es el uso de la figura del movimiento indígena en la sinopsis cuando este no es parte de la línea narrativa principal del filme³. Este es uno de los primeros elementos de análisis que desarrollaré en este intento de ubicar al indigenismo en el campo cinematográfico.

El caso de *Killa*, la película del cineasta *kichwa-otavalo* Alberto Muenala, se plantea a sí misma como una representación desde el otro lado (el indígena) y propone una historia en la que el mundo indígena interpela al mestizo por su afán de desarrollo y progreso que no mide ninguna consecuencia, ni toma en cuenta las necesidades humanas y tampoco sus concepciones sobre el territorio y su derecho a la autodeterminación. La sinopsis de la película reza así:

Unas fotografías y una noticia en un momento inadecuado son los detonantes de una historia de amor, racismo y persecución entre una periodista (Alicia) y un fotógrafo kichwa (Sayri); un dirigente indígena asume la defensa de una comunidad contra una compañía minera; esta determinación lleva a un enfrentamiento personal con un alto funcionario del gobierno, corrupto

³ La sinopsis de “El facilitador” dice lo siguiente: “Miguel, un exitoso hombre de negocios, pide a su joven hija Elena que regrese al Ecuador para que le acompañe a enfrentar su grave enfermedad. La relación entre Miguel y Elena es fría, lejana, tensa, contrario a lo que esperaba Miguel. Los días de Elena transcurren entre el alcohol y las drogas por lo que Miguel, para alejarla del ambiente citadino, le pide que vaya por un tiempo a la hacienda de su abuelo. Elena se reencuentra con Galo, compañero de juegos infantiles, quien trabaja con las comunidades indígenas cercanas a la hacienda; él invita a Elena a una minga en el páramo para la limpieza del canal de riego. A la joven le impacta la vida de los indígenas y la belleza de los páramos; pronto se involucra en las labores campesinas y en la organización de la comunidad para la lucha por el acceso al agua. Con la ayuda de la medicina ancestral, las terribles pesadillas que ha sufrido desde niña revelan indicios tras la misteriosa muerte de su madre. Invadida por la necesidad de entender el pasado, Elena emprende una investigación que poco a poco le lleva a descubrir los turbios negocios de su padre, su falta de escrúpulos para conseguir sus objetivos y la corrupción política imperante”. En: www.filmaffinity.com/es/film359248.html

y servicial, esto repercute en la vida de Alicia y Sayri; la posición del funcionario y la del dirigente indígena muestran dos concepciones distintas de asumir la vida. El funcionario preocupado por el desarrollo y el dirigente que lucha por la defensa de la naturaleza. El resultado de este enfrentamiento lo pagan la pareja y la comunidad (“Killa película” 2017).



Afiche de Killa.

El análisis de los filmes propuestos se realizará a partir de dos elementos: la narración y la visualidad. Dado que se trata de obras audiovisuales, las categorías propuestas serán el puente con los conceptos tomados del campo del arte: el de *paisaje*, tratado por Natalia Majluf (2013), en el cual se analiza la influencia del campo científico y de la economía política en la representación visual de la América Latina de fines del siglo XIX. Y el concepto de *indigenismo* propuesto por la misma Majluf (1994) y por Deborah Poole (2000) las cuales proponen que esta corriente artística fue desarrollada por mestizos que tratan de colaborar con el proyecto nacionalista que busca construir una matriz identitaria que se desmarque de las influencias europeas y defina su autenticidad. A la par de esto se mantendrá la reflexión en torno a una *mirada*, con fuertes influencias españolas y occidentales, que ha ido definiendo las condiciones de la representación, en este caso la de los indígenas. Sobre este último punto me cuestiono si es que existen diferencias (y cuáles podrían ser) entre la mirada mestiza del realizador Víctor Arregui y la kichwa de Alberto Muenala. ¿Será que el realizador indígena, por ser indígena, está en condiciones de evadir ese “inconsciente óptico” al que se refiere Krauss? ¿Es posible pensar por fuera del régimen representacional que ha impuesto occidente?

La representación cinematográfica: visualidad y sonoridad

El paisaje andino, enmarcado por las visiones instrumentales de la burguesía urbana, no podía entonces ser aprehendido como paraje bucólico o retiro rústico, ni como un horizonte alternativo a la vida en la sociedad industrial. Más bien, los intelectuales como Paz Soldán dieron forma a la geografía del país mediante su anhelo de transformar el mundo rural en una extensión de la ciudad moderna (Majluf 2013, 4).

Quiero iniciar la reflexión sobre este punto trayendo de vuelta algunos elementos citados en las sinopsis de los filmes propuestos. La primera tiene que ver con la condición de que tiene en la representación cinematográfica la ruralidad:

Miguel, para alejarla del ambiente citadino, le pide que vaya por un tiempo a la hacienda de su abuelo (...) A la joven le impacta la vida de los indígenas y la belleza de los páramos (...). (*El facilitador* 2013).

Como se puede apreciar, en ambos textos se sugiere la existencia de la tensión que describe Majluf entre la ruralidad y la ciudad. Se trata de dos visiones con respecto a la vida, o con mayor precisión: se trata, otra vez, de la pugna entre “civilización y barbarie”. La única diferencia es que estos relatos se hacen presentes en pleno siglo XXI, casi dos siglos después de la independencia colonial de América Latina. Ya en el visionado de los filmes, esta tensión se representa por medio de algunas herramientas expresivas propias del *lenguaje cinematográfico*: la fotografía (caracterizada por el desglose de planos, la iluminación, el color y el movimiento) y el sonido (caracterizado por el tratamiento de los diálogos, la ambientación y el *scoring*, o uso de la música). Una característica común en ambos filmes es el tratamiento del *paisaje andino*. Este se presenta, desde la fotografía y el sonido, como un elemento de contrapunto con respecto a la ciudad que por lo general es Quito, la capital de Ecuador.

Así, mientras la ciudad se caracteriza, en ambos filmes, por ser un espacio copado por elementos que denotan desarrollo (automóviles, edificios, calles pavimentadas, etc.), y sobre todo expresan su *ser* como un espacio de dinamismo social, político y económico, el campo, en cambio, es un lugar que sugiere una especie de *estancamiento* temporal. Se trata de lo que se quedó fuera, o no llegó, al tan anhelado progreso social, político y económico. El campo, en las versiones de Arregui y Muenala, es un espacio distendido que se mueve a un ritmo distinto, en el cual se privilegia lo *místico*, *exótico* y lo *espiritual*.

Las claves para entender este planteamiento están consignadas en los grandes planos panorámicos que *Killa* (Muenala 2017) y *El facilitador* (Arregui 2013) presentan a los y las espectadoras de sus respectivos filmes. Pero yendo más allá, estos planos panorámicos tienen características especiales en torno a la composición, iluminación y color que refuerzan los criterios antes expuestos; por ejemplo, estos paisajes por lo general están encuadrados en *contraluz*⁴. El uso de este esquema de iluminación produce dos

⁴ El *contraluz* es un esquema de iluminación, o uso expresivo de la luz en la fotografía, que sirve para tensionar la narrativa de una imagen, ya que por sus características ópticas suspende la recepción de luz en ciertos cuerpos incluidos en el encuadre de la imagen fotografiada e incrementa la luminosidad de otros. Este efecto polariza la sensación lumínica entre dos extremos: el blanco y el negro. De esta forma, el *contraluz* adquiere sentidos dramáticos ya que propone el diálogo entre siluetas (sombras) y zonas correctamente iluminadas dentro de la imagen capturada. Desde esta perspectiva, el *contraluz* es una forma de iluminación que sirve para crear sensaciones fantásticas dentro de una narrativa visual propuesta, esto porque el común de las personas no está acostumbrada a mirar las cosas de la forma antes descrita, y por ende se genera una sensación de *encantamiento* por parte de un o una espectadora. Para revisar más información en torno a criterios estéticos sobre el uso de la luz en la fotografía revisar: Joaquín Montaner. 2003. Iluminación. Barcelona: Casanova Professional.

efectos: la aparición de *flares*⁵ y la creación de una sensación de *dramatismo* en la imagen. Esto, relacionado con lo expuesto anteriormente en relación con el paisaje, construye una sensación de misticismo. Este misticismo es precisamente el que se sugiere en las sinopsis de los filmes y es una parte de lo que considero es una presencia de la forma discursiva del *indigenismo* en las obras cinematográficas que están siendo analizadas.



Afiche de *El facilitador*.

Algo más o menos parecido ocurre con la banda sonora de las películas. Evidentemente en el campo de las artes plásticas no existe la posibilidad de una representación sonora. Y, de hecho, los estudios visuales poco han indagado sobre las *condiciones de posibilidad* en la representación sonora. Sin embargo, me atrevo a plantear que el sonido, en este caso, funciona como un refuerzo de la propuesta visual de las películas. El método de análisis que propongo para esta parte se basa también en la constatación de que se construyen *contrastes* entre la ciudad y el campo. La característica sonora de la ciudad consta de ambientes en los que escuchamos vehículos, pisadas en el cemento, computadoras, teléfonos celulares, etc. En contraparte, el campo suena a viento, quizá a algunos pájaros u otros animales silvestres. Pero no se trata de un viento cualquiera. Es un sonido que propone cierta tonalidad, algún tipo de armonía. Es decir: no se trata de un sonido cotidiano. Otra vez se podría interpretar a esto

⁵ El *flare* es un defecto óptico que se produce cuando tres elementos coinciden en un mismo punto: la fuente de luz (en el caso de la fotografía de paisaje es el sol), el lente (que es el dispositivo encargado de trasladar, y dirigir, la luz desde el exterior hacia el interior de la cámara) y la superficie sensible, o sensor (es el lugar en el que la imagen fotografiada se va a plasmar). La característica de los *flares* tiene que ver con la aparición de uno o varios puntos luminosos al interior de la fotografía tomada. Estos puntos luminosos alteran, de cierta forma, la percepción lumínica y cromática de la imagen fotografiada.

como la búsqueda de una elaboración de corte *místico* que buscaría plantear que la ruralidad es un lugar relacionado con la *espiritualidad*.

Cuando Deborah Poole (2000) analiza las condiciones de representación del indígena, en el *indigenismo* peruano, plantea un recorrido que contrasta las visiones (la mirada) emergentes en el campo artístico que opera en la capital, Lima, con respecto a las prácticas con que se manejan las *formas representacionales* en las periferias peruanas, en el Cuzco principalmente. La autora indaga sobre el desarrollo de un “telurismo expresivo” que forma parte del relato pictórico de las obras alineadas en este movimiento estético.

Esta noción de lo *telúrico* asociada a la presencia del indígena en el relato visual de esa época (1920 – 1930) tiene que ver con la construcción de una imagen mística y de *fortaleza autóctona* asignada a la figura del indígena, y que además sirve como elemento diferenciador en la construcción de esa *nueva identidad* que los artistas buscaron plasmar en sus obras. Esta condición, siguiendo los planteamientos de Krauss, se habría convertido en el devenir de los años en una forma de la mirada que ahora se podría expresar en las películas que se han propuesto para el análisis.

Efectivamente, si la hipótesis es la adecuada, lo que sucede en *Killa* y en *El facilitador* podría tratarse de un retorno a ese telurismo. En el contexto del relato cinematográfico lo telúrico podría estar dando cuenta de la tensión entre progreso y subdesarrollo que el relato de la modernidad ha construido y el cual ha estado presente desde la época republicana en los países latinoamericanos.

Este planteamiento nace en el hecho mismo de que los filmes plantean una pugna entre discursos desarrollistas, elaborados en la ciudad, y relatos místicos que buscan construir una forma *otra* de conocimiento en donde los principios de acumulación capitalista no tienen cabida. Sin embargo, es importante recordar que los planteamientos del *indigenismo* son relatos producidos por personajes blanco-mestizos que no forman parte del mundo indígena, y que están hablando en su nombre. Esta última parte se vuelve importante cuando se constata que la dirección de fotografía y de sonido de *Killa* y *El facilitador* son mestizos. Es decir, en estos técnicos podría estar operando la *mirada indigenista* que Poole y Majluf analizan en sus textos.

El movimiento indígena y la narración cinematográfica

¿Pero si el indigenismo no es ninguna de estas cosas, si no surge de estos problemas y de estos discursos, de qué estamos hablando cuando hablamos de indigenismo? En México Luis Villoro y Gonzalo Aguirre Beltrán encuentran el origen del indigenismo moderno en el surgimiento y toma de conciencia del mestizo (Majluf 1994, 614).

Cuando se habla de pintura, y de la posibilidad de análisis de una obra, una de las opciones metodológicas más importantes tiene que ver con el análisis del autor y el discurso que este construye a través de su trabajo. Es, más o menos, lo que hace Michele Greet (2007) cuando analiza el trabajo del pintor ecuatoriano Camilo Egas, en el lapso de 1930 a 1940 del siglo pasado. Uno de los elementos más interesantes en el trabajo de Greet tiene que ver con la constatación que hace del recorrido del autor, Egas, en lo referente a su vida social y política. Estos elementos, según la autora, definen un poco la

personalidad de las obras del pintor, y también dan cuenta de sus ideas con respecto a la situación social y política del Ecuador de esa época⁶.

La situación política, económica y social es parte de la narrativa indigenista. Y curiosamente también es parte del relato cinematográfico de los filmes que he propuesto para el análisis. Es más, me atrevo a sostener que las tensiones y condiciones hegemónicas y subalternas de la narrativa son exactamente las mismas. Hago esta afirmación consciente del relacionamiento que los directores de estas películas han tenido con algún movimiento social de corte marxista, o al menos izquierdista⁷. Tanto en *Killa* como en *El Facilitador* se esboza en el contexto narrativo una situación de efervescencia social liderada por el movimiento indígena, el cual no está de acuerdo con el ejercicio de ciertas políticas económicas que perjudican directamente a las comunidades, y por ende a sus "cosmovisiones". Este es el contexto narrativo de las obras y sobre el cual plantearé el análisis.

En *El facilitador*, la lucha de las comunidades indígenas tiene que ver con el acceso a las fuentes de agua y a la posibilidad de que estas sean entregadas a empresas extranjeras para su explotación. En *Killa*, en cambio, el conflicto se esgrime en la explotación minera. Cierta funcionario público está concesionando una porción de territorio para la extracción de metales, a pesar de que en este habita una comunidad. De cierta forma, ambas películas funcionan como un correlato debido a la actualidad de estos temas. Sin embargo, se supone que la diferencia debería radicar en que el director de *El facilitador* es mestizo, mientras que el de *Killa* es kichwa-otavalo. ¿Existe alguna diferencia, no solo narrativa sino ideológica, en el tratamiento que estos dos directores proponen en sus películas?

Cuando analicé la visualidad y sonoridad de los filmes propuse que el tratamiento era muy similar entre ambas. Ahora, en el plano discursivo, tengo la impresión de que tampoco existe una diferencia sustancial entre ambas propuestas. *A priori* esta afirmación podría resultar conclusiva, y hasta criticable por parte de quienes simpatizan con una u otra propuesta. Sin embargo, hay que recordar que el interés de este trabajo se ubica en otro lugar: la mirada. Lo que debe cuestionarse en el relato de *Killa* y *El facilitador* no es entonces la contundencia de lo que se está narrando, tampoco su consecuencia y su congruencia con respecto a los lugares de enunciación de los realizadores. Se trata más bien de la operación de un *metadiscurso* que, desde la época colonial, ha ido actualizándose cada vez y que sobre todo podría haber construido nuestras percepciones y formas de ver, pensar y representar el mundo indígena.

Este *imaginario* es un elemento *pregnante* y correlativo al propio relato de la modernidad occidental, el cual impone su concepción y discurso sobre el *otro*, a pesar de que ese *otro* pertenezca a la subalternidad que está siendo representada. Esta es la reflexión que me permite interpretar que no existe

⁶ En el texto de Greet se hace alusión a la presencia del pintor en Guayaquil, a su contacto con algunos movimientos sociales de corte intelectual, marxista, y a la constatación que hace Egas de las condiciones en que vive el movimiento obrero, urbano. El relato, más adelante, nos trata de ubicar en la participación del artista en un movimiento intelectual y político que operó en Quito. Para Greet, estas experiencias influyeron en la producción artística de Egas, el cual incorpora la imagen del indígena en el contexto urbano, lo relaciona con el establecimiento de un modelo de producción de corte industrial, pero también denota la presencia del discurso colonial en cada una de las acciones que los gobiernos nacionales emprenden por la época. Para más información ver: Michele Greet. 2007. "Pintar la nación indígena como una estrategia modernista en la obra de Eduardo Kingman." *Procesos* 25: 93-119.

⁷ Víctor Arregui, por ejemplo, militó en el partido comunista del Ecuador. Por su parte, Alberto Muenala es conocido en el medio audiovisual ecuatoriano por sus documentales, en los cuales ha tratado temas relacionados con el movimiento indígena y campesino. Evidentemente estos planteamientos no son una prueba sustancial de lo que planteo. Sin embargo, son suficientes, en el contexto de este trabajo, para ejemplificar mi reflexión. Sería importante desarrollar un estudio más profundo sobre la obra de estos directores con el fin de sustentar de forma más concreta lo que he propuesto.

una diferencia narrativa entre las propuestas de Arregui y Muenala. Sin embargo, me atrevería a ir un poco más allá para preguntarme: ¿el sujeto indígena contemporáneo no ha sufrido, también, el embate del mestizaje? Y si su relación con el mundo occidental ¿ha influido de alguna manera en sus propias concepciones sobre lo comunitario y el ser indígena? Me hago estas preguntas al calor de una reflexión que va más allá del análisis sobre el indigenismo, y que obviamente pertenecen a otro espacio, y que tienen que ver con la presencia de los y las indígenas en los distintos espacios sociales, políticos y económicos de la actualidad. Creo que este tema demanda un análisis más profundo que permitiría ubicar de mejor forma el trabajo de Muenala, y quizá también el de Arregui.

Continuando con la reflexión en torno a la narrativa y la influencia de la mirada, es importante tener en cuenta que las dos películas fueron construidas bajo los parámetros del lenguaje cinematográfico: guion, montaje, puesta en escena y dramaturgia. Estos elementos son transversales a las dos obras, y pretenden operar bajo estamentos que fueron desarrollados en Europa y Estados Unidos (Gubern 2000). Desde esta perspectiva, se refuerza la noción de que, en el establecimiento de una representación así sea referida al mundo indígena, están operando matrices culturales que provienen del mundo occidental. En ese sentido, lo que estaría pasando es que se trata de acomodar al indígena a formas que no necesariamente son parte de su matriz cultural y por ello la representación y la narrativa tienen que echar mano de formas creativas como el indigenismo para desarrollar su propuesta. Además, esto sucede por un hecho concreto: el cine es un producto de la cultura de occidente. Es una forma artística en la cual intervinieron patrones económicos y tecno-científicos que son precisamente los discursos que ejercieron influencia directa en la construcción de los proyectos nacionalistas latinoamericanos (Kennedy 2001).

¿Se trataría, entonces, de un callejón sin salida que no permite la construcción de una forma totalmente propia, ecuatoriana o latinoamericana, para la construcción de relatos que marquen la *identidad* de los pueblos y nacionalidades de América Latina? Sin duda alguna, este es el tema de fondo en el análisis propuesto ya que la heterogeneidad de este lugar geográfico, sumada a los discursos *mistificantes* de la cultura occidental, ha hecho imposible que esta, la identidad, pueda ser fijada de una forma única y unívoca.

Obras citadas

Arregui, Víctor. 2013. *El facilitador*. Película. 85'. Quito. Consultado julio 16. <http://www.filmaffinity.com/es/film359248.html>.

Barrera-Agarwal, María Helena. 2010. "En busca del mural de Camilo Egas en la Feria Mundial de 1939." *Procesos. Revista ecuatoriana de historia* 1, no. 31: 79-102.

Gubern, Román. 2000. *Historia del cine*. Barcelona: Editorial Lumen.

Gómez, Jaime Humberto Borja. 2011. "La tradición colonial y la pintura del siglo XIX en Colombia." *Análisis* 79 (Jl-Di): 69-101.

Greet, Michele. 2007. "Pintar la nación indígena como una estrategia modernista en la obra de Eduardo Kingman." *Procesos* 25: 93-119.

Kennedy, Alexandra. 2001. "*La percepción de lo propio: Paisajistas y científicos ecuatorianos del siglo XIX*", 112-127. En: *El regreso de Humboldt*. Editado por Frank Holl. Quito y Berlín. Exposición en el Museo de la Ciudad y Stadtmuseum.

Krauss, Rosalind E. 1997. *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos.

Majluf, Natalia. 2013. "Rastros de un paisaje ausente: fotografía y cultura visual en el área andina." *Caiana, revista de historia del arte y cultura visual del centro argentino de investigadores de arte (CAIA)* 3.

---. 1994. "El indigenismo en México y Perú: Hacia una visión comparativa." Gustavo Curiel.

Muenala, Alberto. 2017. *Killa*. Película. 110'. Consultado julio 15. <https://www.killa-pelicula.com>.

Poole, Deborah, and Maruja Martínez. 2000. *Visión, raza y modernidad: Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Sur Casa de Estudios del Socialismo.

Sontag, Susan, y Carlos Gardini. 2005. *Sobre la fotografía*. Bogotá: Alfaguara.