

El surgimiento de un cine kichwa

The emerging of kichwa cinema

Recibido: 28 de abril de 2020 Aprobado: 04 de junio 2021

Camilo Luzuriaga

INCINE

Resumen

El artículo hace una aproximación a las diferentes expresiones cinematográficas producidas en las comunidades indígenas del Ecuador, luego de reflexionar sobre una larga historia de representaciones ajenas fabricadas desde el prisma del blanco y el mestizo. Ecuador está viviendo el nacimiento de un cine que se enfrenta al discurso caduco del indigenismo pero que muchas veces lo repite sin atreverse a cuestionarlo. Presenciamos el nacimiento de un cine que trata de encontrar su propia voz y su propia forma de representación.

Palabras claves

Indigenismo, identidad, nacionalidades, comunidad, producción

Abstract

This article is an approach to the different cinematographic expressions produced by the indigenous Ecuadorian communities. After pondering about a long history of representations of the indigenous made by the white and the mestizo. Ecuador is looking at the birth of a cinema which confronts the outmoded indigenism, but sometimes it also repeats the basics precepts of it without questioning them. We are looking at the birth of a cinema that is trying to find its own voice and ways of representation.

Keywords

Indigenism, identity, nationalities, community, production

El surgimiento de un cine kichwa

El joven cineasta José Espinosa Anguaya, ante la pregunta sobre cómo llamar aquello a lo cual él pertenece, si nación, nacionalidad, etnia o cultura, responde con la palabra "pueblo". Y a la pregunta sobre si él se considera indígena, indio o kichwa, responde que él es "otavalo".

Espinosa Anguaya es uno de los pocos jóvenes del pueblo otavalo que ha estudiado cine como su profesión. El primer otavalo en hacerlo fue Alberto Muenala, quien terminó sus estudios en el CUEC de México en 1985. Ante la pregunta de si su producción debe llamarse "cine indígena", Muenala responde:

El término de cine indígena es una denominación poscolonial. [...] Este apelativo de alguna manera ha servido para diferenciar la producción audiovisual racializada y en estos últimos tiempos para distinguir las producciones de alto y bajo presupuesto, tanto es así que al crearse una nueva categoría en el CNCINE se destinó el presupuesto más bajo para estas producciones. Desde los realizadores de los pueblos y nacionalidades del Ecuador no aceptamos esta denominación excluyente. (La Hora 2017)

En 2012, con un grupo de jóvenes cineastas de Otavalo, con el apoyo de profesionales no kichwas procedentes de Quito y La Paz, Muenala dirigió *Killa* (Luna), el largometraje producido por su Corporación Rupay, obra estrenada en 2017.

Killa es el primer largometraje de ficción que se precia de haber sido realizado por profesionales kichwas del cine. Mucho antes, desde 2004, otra corporación, llamada *Sinchi Samay* (Fuerte aliento), radicada en Quito e integrada por jóvenes emigrados de la zona de *Kacha*, provincia de Chimborazo, descendientes del pueblo *puruwa*, han realizado y estrenado cinco películas sin las bases de una formación profesional: *Pollito 1* y *Pollito 2*, seguidas por *Atun Aya*, *Runakay* y *Llakilla Kushikuy*, que se estrenó en 2013.

Estos emprendimientos corporativos, a los que se debe sumar innumerables

obras de corta duración y documentales educativos y promocionales producidos por individuos y organizaciones de los diversos pueblos originarios, son suficientes para establecer que la relación entre las expresiones *indigenistas* de la sociedad europeizada del Ecuador y aquellas de los pueblos originarios, ha cambiado radicalmente.

Hoy resultaría casi inaceptable aquello que hasta hace 40 años aún era bien recibido en la élite cultural del país cuando, en palabras de Ángel Rama, “esas multitudes [indígenas], por ser silenciosas eran [...] cómodamente interpretables por quienes disponían de los instrumentos adecuados: la palabra escrita, la expresión gráfica” (Cornejo-Polar 1970, 15). Y la expresión cinematográfica, habría que añadir.

Herederero del indigenismo literario, el indigenismo cinematográfico vivió de manera tardía sus escasas expresiones en el Ecuador durante las décadas de 1970 y 1980, escasez común al conjunto del cine ecuatoriano que apenas nacía. Este resurgimiento del indigenismo en el moderno aparato del cine se explica por el impulso nacionalista de un gobierno que se proponía, una vez más, consolidar un Estado moderno, y la consecuente necesidad de integrar una nación de ciudadanos.

El secreto de la luz, filme documental de Rafael Barriga y Mayfe Ortega estrenado en 2014, da cuenta de la reciente recuperación y digitalización realizada por la televisión sueca de varios reportajes documentales filmados a partir de 1936 en Ecuador, por el explorador sueco Rolf Blomberg, especie de precursor del indigenismo en el cine. En aquel año, Blomberg filma *En canoa a la tierra de los reductores de cabezas*, y edita las imágenes silentes usando su propia voz sobrepuesta para conducir la narración, como se hizo costumbre desde este temprano inicio del cine sonoro, reportaje citado en el documental de Barriga-Ortega:

(Ver *El secreto de la luz* en www.elsecretodelaluz.com, minutos 10:05 a 11:50)

La voz narrativa de Blomberg explica a la audiencia sueca sobre la extrañeza de estas tierras americanas y de sus pobladores nativos. Se refiere a sí mismo como “blanco” y como “indios” a los que filma, a quienes declara su reconocimiento. Con el paso de los años, Blomberg asume una conciencia crítica sobre lo que en esas épocas el mundo urbano llamaba “el problema del indio”. Otro fragmento

del documental de Barriga-Ortega cita dos reportajes de Blomberg que contienen una entrevista a la legendaria líder kichwa Dolores Cacuango, y otra al escritor mestizo Jorge Icaza, máximo exponente del indigenismo literario:

(Ver *El secreto de la luz* en www.elsecretodelaluz.com, minutos 26:40 a 28:35)

Con su cámara y su voz narrativa, Blomberg ilustra con claridad una dimensión del indigenismo que con demasiada ligereza suele pasarse por alto: la interculturalidad. El indigenismo es, ante todo, un gesto intercultural desde la ciudad letrada. En este sentido, Blomberg sería el precursor del cine indigenista filmado en Ecuador. En el empeño por la construcción del otro, la cultura urbana europeizada se propone reconocerlo, asignándole una identidad siempre contradictoria, que la intelectualidad kichwa suele rechazar por considerarla ajena y hasta falsa.

En 1975, el emblemático realizador boliviano Jorge Sanjinés filma en Ecuador el primer y único largometraje de ficción indigenista de estas tierras, *Llukshi Kaymanta (Fuera de aquí)*, película referida a la gesta de la población kichwa y aymara de Bolivia contra las trasnacionales mineras apoyadas por el ejército, obra que no pudo filmar en su país porque debió huir de la persecución de la dictadura militar de entonces. La observación y escucha de una secuencia cercana al cierre del filme, que muestra la reacción de un dirigente kichwa a la pretensión de un oficial del ejército por levantar el bloqueo de una carretera por parte de los comuneros, es ilustrativa, entre otras dimensiones del filme, de otro uso de la voz narrativa del realizador:

(Ver https://www.youtube.com/watch?v=RnZuat0m1_Q&t=4948s, minutos 1:19:00 a 1:22:30)

De manera muy extraña a la ficción, y a la usanza del reportaje periodístico, la voz narrativa de Sanjinés irrumpe sobre las imágenes siempre polisémicas en el empeño por fijar su significado, asumiendo frontalmente la voz del letrado que sabe lo que el otro no, que ilustra al otro sobre cómo proceder, sobre cómo evitar el engaño y el daño que brota del mundo urbano hacia el campo, hacia el mundo indígena. Igual que Blomberg, Sanjinés es también un dechado de buenas intenciones.

De manera paradójica, el máximo exponente de aquel breve indigenismo del cine es un descendiente kichwa, Gustavo Guayasamín, el primer ecuatoriano en estudiar cine, graduado del CUEC de México en 1975, año en el cual Guayasamín

filmó el cortometraje de ficción *El cielo para la Cunshi, caraju*, adaptación de un episodio de la novela cumbre del indigenismo literario ecuatoriano, *Huasipungo*, de Jorge Icaza, publicada en 1935. Que Guayasamín haya escogido en 1977 la obra de Icaza para adaptarla al cine no era extemporáneo. En plena década de 1970, una adaptación teatral de *Huasipungo*, dirigida por Antonio Ordóñez, devino en éxito de taquilla con llenos completos por varios meses en el Teatro Nacional Sucre de Quito, y en otros teatros del país. Con una reforma agraria todavía haciéndose, y un gobierno militar nacionalista rigiendo, la obra de Jorge Icaza parecía gozar de plena validez.

El cielo para la Cunshi, caraju, una extraña pieza de un tardío cine silente en plena década de 1970, con intertítulos y todo, es muy ilustrativa de la estética del indigenismo. El encuadre final del filme, la imagen de un lloroso y desesperado Andrés Chilingua que con sus dos tensas manos abraza la espalda ensangrentada de su hijo, se parece tanto a la iconografía del pintor Osvaldo Guayasamín, máximo exponente del indigenismo pictórico y tío del cineasta. El arquetipo de la víctima que tanto elaboró el pintor, aparece también con similar y potente carga expresiva en el cine.

Gustavo y su hermano Igor Guayasamín, otro graduado del CUEC, son conocidos en el país sobre todo por sus obras documentales, como *Los hieleros del Chimborazo* y *Tiag*. Según el crítico Christian León,

...en las dos películas se mantiene la representación ilustrada de un indígena que lucha en y contra la naturaleza, despojado de la relación social y es excluido del mundo de la polis. A partir de esta representación, se consagra la figura redentora del intelectual mestizo que traduce las demandas y la voz del indígena, incapaz de abogar por sí mismo. A través del discurso de la desgracia indígena, se intenta reeditar la figura de un indio sin capacidad de agencia política y la del mestizo redentor, agente de la cultura occidental y del Estado-nación. (C. León 2010, 186)

En la secuencia final de *Los hieleros del Chimborazo*, la voz enternecedora del hombre kichwa difiere radicalmente del reclamo y grito de lucha en la obra de Sanjinés. Es tal vez por haber sabido reconocer esta dimensión poética en el mundo de sus ancestros, que *Los hieleros*... devino en la obra del cine documental

ecuatoriano más reconocida dentro y fuera del país. Reconocimiento asignado, como entonces no podía ser de otro modo, por el mundo letrado de la ciudad americana y europea:

(Ver <https://www.youtube.com/watch?v=-TuehITE4rU>, minutos 17:00 a 22:00)

Al final de *Los hieleros...*, Guayasamín sobrepone un texto en primera persona singular y luego plural, "yo" y "nosotros", qué dice de la situación ardua del trabajo de estos hombres de las alturas andinas. Y luego otro texto que refiere la historia de estos trabajadores, texto conjugado en tercera persona plural, "ellos". Este salto de una persona a otra podría de manera simbólica reflejar la contradicción que vive el realizador, mitad kichwa, mitad mestizo-urbano, mitad yo, mitad ellos.

En la década de 2010, a 80 años de la primera edición de *Huasipungo* y a 40 de sus primeras adaptaciones al teatro y al cine, a muy pocos "no indios" se les puede ocurrir hablar a nombre del "indio". Porque las condiciones de los pueblos originarios en Ecuador han cambiado, precisamente desde la década de 1970, desde la última reforma agraria, a partir del proceso sostenido de modernización de la sociedad iniciado entonces, con la lenta abolición del privilegio de las castas y del trabajo servil que aún subsistían, con la imposición de la ciudadanía, del trabajo asalariado, del capital y del mercado.

Ahora los pueblos y nacionalidades, sus descendientes y sus representantes, tienen cada vez más voz y más espacios en la vida social, si bien aquello que han conquistado no alcanza todavía la plenitud deseada por ellos. Rota la inmovilidad social propia del feudalismo, muchos han conquistado la educación universitaria, el poder político en sus regiones, y una porción del poder económico, accediendo a la clase burguesa en tanto empresarios del comercio, de los servicios y de la producción.

No sería casual, entonces, que ahora los pueblos originarios hablen con voz propia, a través de sus jóvenes realizadores en el caso del cine, y que ya no resulte socialmente aceptable que intelectuales europeo-urbanos pretendan hablar por ellos.

Cuando en 1992, debido al resurgimiento de las organizaciones de los pueblos y nacionalidades de Ecuador, el gobierno social demócrata de entonces, reconoció por ley la propiedad de los pueblos originarios de la Amazonía sobre sus extensos territorios ancestrales, Alberto Muenala filmó la marcha que partió desde la Amazonía para llegar al palacio presidencial en Quito, para simbólicamente firmar el pacto de reconocimiento de la propiedad sobre el territorio. La secuencia inicial de *Allpamanta, Kawsaymanta Katarishun* da cuenta de la marcha y de la firma del acuerdo presidencial:

(Ver <https://www.youtube.com/watch?v=fzk1jvfZ1Xs&t=305s>, minutos 1:30 a 6:35)

De acuerdo a este documental, el mundo kichwa y amazónico no tiene problema en incorporar a la iglesia católica en sus rituales, y su portavoz reclama una unidad de "indios, negros, mestizos y blancos". De manera opuesta al rol que un cine indigenista asigna a la iglesia, como en *Un cielo para la Cunshi...*, y a una posición confrontacional del "indio" contra el "mestizo" y el "blanco", como en *Llukshi Kaymanta*.

Durante el rodaje de este documental, fue notorio para los cineastas urbano-mestizos la disposición de los líderes de la marcha de prohibir toda filmación que no fuera autorizada por ellos. Se demandaba que quienes estén autorizados para filmarlos sean gente de los mismos pueblos y nacionalidades, o gente urbano-mestiza afín a su causa. Una especie de toma de posesión política de la construcción de su propia imagen.

Durante las décadas de 1990 hasta inicios del presente siglo, los cineastas kichwas usaron sobre todo la modalidad documental para hacer su cine, asumiendo un proceso ante todo empírico de aprendizaje de un lenguaje también inventado en Europa. Empezando el siglo XXI, un grupo de jóvenes e improvisados cineastas dirigidos por William León, fundador de la corporación Sinchi Samay y de una serie de empresas y marcas covinculadas, todas en inglés, como *Inka's Films*, *Inka's Entertainment*, *Inka's Records* y *Runawood*, filman de manera sostenida varias ficciones. León es él mismo director de todos los largometrajes y series producidas por la corporación y por sus marcas. Varios sitios de estas marcas en la internet, y una presencia importante en YouTube, con muchas otras obras "colgadas" en la

red a más de los largometrajes, hablan de una capacidad de producción y de promoción y dan cuenta de un importante nivel empresarial.

El texto que identifica el video promocional de *Runawood Marka* (Pueblo *Runawood*), publicado en *You-tube*, dice:

RUNAWOOD es un ideal, una lucha por mantener vivas nuestras historias, nuestras vivencias, una lucha por nuestra reivindicación cultural. En la actualidad, *Inka's Entertainment* nos apadrina con el proyecto *RUNAKAY*, La serie, y esperamos que más personas y productoras sigan uniéndose a esta iniciativa, ya que ahora somos más, con más fuerza y ¡más unidos que antes! (W. León 2012)

Estos realizadores de origen *puruwa* parodian el isologo audiovisual en movimiento de la 20th Century Fox y el nombre del mítico Hollywood, cuando promueven su cine de la siguiente manera:

(Ver <https://www.youtube.com/watch?v=6vnygrjxS4A>)

En este promocional del segundo festival de cine kichwa, sus organizadores de origen *puruwa* parten de establecer “lo que tienen los gringos” (*Gringokunaka charinmi*), que no es otra cosa que Hollywood, para luego establecer “lo que es de la tierra Indú (*India llaktaka*), que es Bollywood, y terminan proponiendo “Nosotros también tenemos qué mirar” (*Ñukanchikmi rikunatapish charinchik*), que es el segundo festival *Runawood*.

Esta línea icónica y progresiva de la producción cinematográfica, de Hollywood a *Runawood*, coincide con la línea histórica de la acción modernizadora del cine, del centro a la periferia, del mundo europeo al mundo andino. De manera paródica, y a la vez explícita, los realizadores de esta programación cinematográfica se declaran herederos de Hollywood, son el Hollywood de los *runas* y, al mismo tiempo, los promotores de “una lucha por nuestra reivindicación cultural”, como consta en su declaración ya citada.

A diferencia de la literatura indigenista, cuyo destinatario “no es nunca el indio” (Cornejo-Polar 1970, 24), las obras de Sinchi Samay se dirigen primero a su comunidad *Kacha*, donde se estrenan, y luego a los demás pueblos del país que

compran copias "piratas" en DVD. Después se dirigen a los kichwas que han emigrado a Europa y los Estados Unidos. No es casual, por tanto, que un tema preferido de la producción Runawood sea la migración. *La navidad de Pollito* (2004), película luego conocida simplemente como *Pollito 1*, la obra iniciática de este conglomerado cinematográfico, es muy representativa de su producción:

(Ver <https://www.youtube.com/watch?v=4gAkPRdGC8o&t=2431s>, minutos 2:55 a 5:30)

El tono melodramático de este filme y el estereotipo de las situaciones -el "indio" borracho y maltratador, por ejemplo-, que abundan en una resolución educativa y moralizadora que recuerda algunas expresiones de la literatura indigenista, está presente también en *Pollito 2*, y en todas o casi todas las obras de Runawood.

Cornejo Polar establece como definición del movimiento indigenista -y como su condición- "...una diferenciación real entre el universo indígena y el universo desde el cual el indigenismo es producido, al mismo tiempo que una conciencia especialmente aguda de esta diferenciación [que] en sus planos de realidad y conciencia, es social y cultural" (1970, 25-26).

Si esto fuese así, habría que concluir que el mundo referido, la comunidad Kacha del pueblo puruwa, se ha alejado significativamente del mundo kichwa idealizado de algunas expresiones del indigenismo del siglo XX y que hoy es un mundo ecléctico, heredero de un pasado andino, a la vez que transformado por la modernización, al punto que los valores que subyacen a sus obras no establecen mayor diferencia de aquellos que sostendría la producción melodramática y pretendidamente educativa de un cine urbano atravesado por la tradición católica más convencional.

La reivindicación cultural que se proponen los jóvenes que integran la corporación Sinchi Samay, parece estar más encaminada a una reivindicación social, según lo expresan ellos mismos en el promocional ya citado, al comentar sus motivaciones: lo importante es que "no estamos desapercibidos aquí en la ciudad de Quito", que se debe mostrar "de qué somos capaces", y que "si tu sueño es contar una historia o si quieres ser un gran actor", se debe integrar el colectivo Sinchi Samay.

Contextualizados en estos términos los productos cinematográficos de estos jóvenes puruwa, cabe la pregunta de cuánto y qué de aprendizaje de la forma de expresión contienen, cuánto y qué de construcción de su subjetividad-identidad individual y colectiva. El crítico Christian León se pregunta sobre este dilema:

¿Hasta qué punto un filme como *Pollito Tigramuy* afirma los estereotipos contruidos por la narrativa victimizante realizada por escritores, pintores, y cineastas indigenistas? La respuesta es compleja. Por un lado, la película afirma una serie de lugares comunes que conciben al indígena como un cuerpo doliente despolitizado y apela al relato moralizador del melodrama. Por otro, sin embargo, no es posible dejar de reconocer que el lugar enunciativo de este producto difiere de la perspectiva nacionalista y colonialista de la producción indigenista. (Alvear y León 2009, 111)

El melodrama no es patrimonio nacional. En cuanto arquetipo que subyace a ciertas vidas o a ciertos momentos de la vida, palpita bajo todas las culturas, en unas con más fuerza que otras. Pero la historia de los últimos 500 años puede explicar la fortaleza del melodrama en Ecuador y otras regiones de América Latina. La "narrativa victimizante", por tanto, no sería propia de los indigenistas, sino de la cultura toda. *Pollito 1 y 2* serían una prueba.

Cabe, entonces, la duda de si en efecto el universo que produce la representación se identifica con aquel representado. Los jóvenes que integran la corporación Sinchi Samay pertenecen ya a una arribista clase media, educada y ubicada en el contexto urbano y, sin embargo, el mundo que representa es un mundo marginado y empobrecido. Esta dislocación, esta distancia del lugar de enunciación, ¿no daría pie a una suerte de neo-indigenismo en el texto de los mismos descendientes del mundo kichwa?

Paralelamente a esta producción, Alberto Muenala ha producido algunos cortometrajes en el contexto de talleres de formación con aficionados de su pueblo Otavalo, y de los otros pueblos originarios del país, talleres que Muenala ha desarrollado con el claro propósito de estimular la conformación de equipos de trabajo de los pueblos y nacionalidades.

La yumba (2010), *Cuando te vuelva a ver* (Morales 2008), *Mallki* (Cornejo 2008), *Paktara* (2014), y *Shinamari* (2008), dan cuenta de un universo temático que traspasa las preocupaciones de orden social, económico y cultural que marcó el indigenismo para referirse a problemas relativos al crecimiento individual, sobre todo de la mujer, a la crítica del machismo, a los conflictos internos de las organizaciones de los pueblos, a los matrimonios interculturales. Todo esto en un entorno más urbano que rural, más de la clase media y pequeño-burguesa que del mundo campesino o marginal, y más de una sociedad educada que analfabeta, por señalar algunas de las claras diferencias con las obras del indigenismo del siglo pasado.

A diferencia de la producción de *Sinchi Samay*, en la que subyace una cierta ilusión arribista en la escala social (De Runawood a Hollywood), la producción de la corporación Rupay surge desde una asumida posición social muy diferente a la del mundo marginal creado por el indigenismo, y parte desde una clase media urbano-kichwa que se asume y representa a sí misma.

El pueblo otavalo se ha caracterizado por ser el primero del mundo andino ecuatoriano en insertarse en el proceso de modernización de la sociedad: estudiando, comerciando, produciendo, enriqueciéndose. Una emergente, pequeño y mediana burguesía otavalo, ha liderado la recuperación parcial de sus tierras, de algunas de sus ciudades, y ha establecido el aprendizaje sistemático de los conocimientos anglo-europeos enviando a sus hijos a las universidades del país y del exterior.

Muenala no ha sido ajeno a este proceso de su pueblo. Luego de estudiar cine en la UNAM de México, ha trabajado en la producción de productos artesanales y semi-industriales de tejidos, viajando a veces por el mundo para venderlos, como es tradición del pueblo otavalo, a la vez que ha sostenido una relevante producción audiovisual. El viajar por el mundo y esta mezcla de actividades es, probablemente, la experiencia que ha animado a Muenala a proponerse un cine “profesional”, realizado por otavalos que han estudiado para ello.

A propósito del estreno de *Killa* (Luna), en 2017, el primer largometraje de ficción de Alberto Muenala, en el acto de presentación del filme a la prensa declara que “no es la primera producción en kichwa, pero sí la primera que tiene un estreno en salas de cine, estamos orgullosos de hacerlo así” (2017). Para estrenarla en salas convencionales de cine (salas “comerciales”), Muenala debió afilar el equipo de

producción para obtener una imagen, un sonido y una narrativa de un *look* profesional, cosa que logra sobradamente y que fue uno de los propósitos declarados de sus realizadores¹.

Para Muenala, como en su momento lo fue para el cine *mishu* (mestizo), estrenar su película en las salas donde campea el otro cine, es un objetivo político: “Lo importante para mí es visibilizar la pluriculturalidad con la que está compuesto este país, porque lamentablemente en el cine se representa a una sola cultura, entonces no se refleja mucho las otras culturas de los pueblos y nacionalidades que componemos Ecuador”.

(Ver <https://www.youtube.com/watch?v=kKUcVv7UDb4>)

A diferencia de la producción de *Runawood*, que mira un mundo puruwa empobrecido y lacerado, en *Killa* el mundo del pueblo otavalo corresponde a una clase media acomodada, educada y floreciente, más urbana que rural, segura de sí misma, y fiel a su lengua, creencias y tradiciones. La película es la confirmación en la ficción cinematográfica de una posición conquistada por el pueblo otavalo en la vida social y económica del país, y desde esa seguridad *Killa* interpela a la cultura racista, al Estado nacional y a su gobierno, el gobierno de la Revolución Ciudadana, que cualquier espectador ecuatoriano con un mínimo de información reconoce en el filme, sin que se lo nombre.

Killa se convierte en un manifiesto de la política del pueblo otavalo frente a la sociedad y frente al Estado. *Killa* describe la imagen de una autonomía, de una centralidad kichwa, respecto de la cual el otro es el *mishu*, su lengua y sus instituciones. La película es también un compendio de las creencias del mundo kichwa y una apología de su lengua. En *Killa*, la lengua de Otavalo vence a la de Castilla.

En la tarea de dar cuenta de la tensa relación entre el mundo kichwa y el mundo mishu, Muenala logra construir dos personajes, Sayri y Alicia, de una cierta tonalidad melodramática sobre todo en ella, bajo quien subyace el irrefrenable

¹ “La primera película profesional hecha por kichwas”, dice el actor protagonista en la rueda de prensa del estreno del filme, en https://www.youtube.com/watch?v=LCR_qqAv1TY (01:05)

arquetipo de la víctima. Al final, luego de la separación de la pareja, la película deja a cada uno en su soledad, en evocadores primeros planos sopesando en su interior lo sucedido, imagen que activa la identificación del espectador con las dos personalidades contrapuestas. Construidos los personajes, se ha construido la identidad individual de cada uno de los dos representantes de sus respectivas culturas, lo que complejiza la relación intercultural.

En el filme, el pueblo otavalo es habitado por “buenas” personas, excepto el traidor, mientras que el mundo mestizo está poblado de “malas” personas, incluida Alicia, porque a pesar de su buena voluntad fruto del amor, termina siendo consecuente con su propio mundo, por lo cual miente y traiciona al otro, el pueblo kichwa de Sayri. En *Killa*, la compenetración entre las dos culturas implica la imposición de la cultura kichwa, y la relación interpersonal por fuera de ellas es posible a costa del sometimiento de la cultura mishu-europea. Es la inversión de la historia desde la centralidad del mundo kichwa, en abierta provocación a la mirada cómoda de la corrección política propia del discurso oficial y urbano de la interculturalidad. *Killa* no niega la posibilidad del diálogo entre culturas: establece las determinaciones profundas que atraviesan la posibilidad.

En el falso documental *Huahua* (2017), José Espinosa Anguaya (Joshi) y Citlalli Andrango, una joven pareja de cineastas en la vida real, se retratan a sí mismos viviendo el dilema de dónde criar al hijo en falsa gestación, si en la ciudad capital donde viven ahora o en la comunidad rural donde viven sus padres, dilema que para ellos tiene que ver con la identidad del pueblo otavalo al que pertenece la pareja y al que debería pertenecer el hijo.

(Ver https://www.youtube.com/watch?v=9TSi93_RIAM)

Citlalli y Joshi entrevistan, en modalidad documental, a familiares y amigos de su comunidad, en busca de una respuesta a su dilema. Citlalli recurre a su madre, una mujer que se asume indígena de México, y a sus amigas que viven en la ciudad, una de ellas hija de madre otavalo y padre europeo, que habla francés, castellano y kichwa. Joshi recurre a su madre y a su padre, otavalos los dos y padres de hijos que viven en los Estados Unidos, casados con europeas y abuelos de nietos gringos que nunca volverán; va donde sus amigos músicos que fusionan

la sonoridad otavalo con sonoridades norteamericanas de moda. Este es el escenario del debate sobre un pueblo cuya identidad ha sobrevivido al incario, a la Colonia y a la República, sin embargo, se mira a sí mismo en crisis, ante un horizonte de posible desaparición lingüística y cultural.

Ante la decisión de Joshi de permanecer en Quito porque prefiere su trabajo, Citlalli lo abandona para radicarse en su comunidad. Incapaz de permanecer sin su mujer, Joshi la sigue para construir un final de reunificación familiar en el entorno cultural comunitario, en un ambiente de ruralidad idílica, enfatizado por un tema musical otavalo y el canto en kichwa de una voz femenina: "Citlalli y Joshi le darán [al niño], nombre, cariño e identidad y un lugar bajo el volcán [Cotacachi]" (Espinosa y Andrango 2017, 01:06:05).

El falso documental concluye sin develar la falsedad. La falsedad no develada en *Huahua* consiste en que la pareja, que en efecto lo es en la vida cotidiana, no espera ningún hijo y, más que eso, no espera tener un hijo nunca, con la conflictiva implicación que esto tiene en el interés de preservar la identidad comunitaria, si se da fe a la declaración emocionada de Citlalli en la entrevista: "Este es un mundo difícil para tener hijos. Y nosotros vamos a tener un hijo en este mundo que es difícil. Eso me asusta" (Espinosa y Andrango 2017, 13:05).

¿Qué verdad es esta que niega el falso documental? ¿Es tan cotidiana como no estar embarazada? La farsa que subyace al falso documental niega verdades difíciles o imposibles de ser aceptadas, por eso la necesidad de recurrir al falseamiento. ¿Por qué el falso documental confiere tanta relevancia a la identidad? ¿No será que la afirmación identitaria con que concluye la obra niega la verdad de la disolución lingüística, nacional y cultural?

En la misma línea de la auto referencialidad, el joven realizador del pueblo Saraguro Túpac Gualán, se ofrece él mismo como experimento para explorar sobre su identidad en relación a la de su pueblo, sobre el conflicto existencial que vive al sentirse exigido, tanto por su comunidad como por la sociedad urbana, a pertenecer y representar a un mundo saraguro que él, a la vez que venera, cuestiona.

Gualán pertenece a la generación de hijos de padres que conforman una intelectualidad kichwa de educadores y dirigentes. Su madre se asume saraguro y

habla kichwa, al igual que sus abuelos y ancestros. Pero la generación de Túpac ya no habla kichwa, porque ha estudiado en la gran ciudad, con todos los problemas de aceptación y rechazo que esto implica.

Para el pueblo Saraguro, el guango o cola trenzada con que los hombres arreglan su cabello, es el símbolo de pertenencia a su pueblo. Y lo ha sido también para Túpac Gualán, quien en su cortometraje autodocumental *Kikinyari (Identidad)*,² se filma a sí mismo cortándose el *guango* en presencia de su madre, acto simbólico de ruptura identitaria que resulta ser más doloroso y emotivo de lo que madre e hijo pudieron imaginar. A diferencia de la abuela, la madre no cuestiona la decisión de su hijo, pues para ella la identidad no está en el guango, está en otra parte que su hijo debe reconocer. En la imagen final del corto, Gualán se filma caminando de manera incierta, sin rumbo, solitario, rodeado del tráfico y el ruido anónimo de la gran ciudad, sin guango, pero ataviado de toda su indumentaria tradicional de hombre Saraguro, estableciendo el conflicto que, para asombro de muchos, todavía perdura: la persistencia del mundo kichwa en medio de la avasalladora realidad del capitalismo global.

La decisión de cortarse o no el guango adquiere una profundidad existencial en el siguiente trabajo de Gualán, *Sapikuna (Raíces)*,³ El joven cineasta parece establecer que el problema de las raíces, a las que se supone que él, y sólo él por ser kichwa, está atado, es que estas no se encuentran fuera de sí, sino *dentro* de sí, en la desnudez de su cuerpo, en la vida íntima de pareja, en el amor, en el deseo. En *Sapikuna*, el amor apasionado de la pareja interétnica es conflictivo en los cuerpos del encuentro en sí mismos, antes que por las convenciones culturales.

La mínima y casi inexistente línea argumental del corto deja percibir un trasfondo activo que aparece como incomprensible, tanto para el protagonista kichwa como para la co-protagonista no kichwa. Los símbolos identitarios de las culturas encontradas a través de los dos personajes –el guango, la música, los recuerdos, el maquillaje, la vestimenta–, en lugar de organizar un curso armónico, como se espera que actúen las tales raíces, los revuelcan en un debate sin fin. Las fuerzas que actúan en su interior, las raíces de cada uno, los sostienen en una especie de inmanencia, de mismidad, abrumadoramente vivos.

² Ver en https://www.youtube.com/watch?v=AUTu6CZ_eMA

³ Ver en <https://www.youtube.com/watch?v=5LjDgjC0gYA>

Desde su sí-mismo, Gualán construye su identidad individual imbricándola en su identidad saraguro, ubicándose en un piso más profundo, asumiendo el proceso de construcción identitario como un conflicto, antes que como retorno al paraíso. En el caso de *Sapikuna*, el yo teñido del ancestro kichwa requiere del otro, europeo-urbano para reconocerse, para construirse. Es un re-conocimiento en tono grave, alejado del desborde emocional del melodrama que caracteriza la producción de *Runawood*.

Son las voces identitarias y diversas de otra centralidad, la nacionalidad kichwa.