

REVISTA DE ANTROPOLOGÍA VISUAL

Número 28 - Santiago, 2020 - 1/18 pp.- ISSN 2452-5189



Autorrepresentación y autodeterminación: Sarayaku y la apropiación del audiovisual para la defensa territorial¹

Andrea Fajardo Camacho²

RESUMEN: Se analiza la construcción de la política de representación dinámica, posicionada y relacional del pueblo Sarayaku en la Amazonía ecuatoriana como parte de una estrategia de lucha por la autodeterminación territorial y cultural. Para ello, se explora el proceso de producción audiovisual con la que ha interpelado narrativas hegemónicas objetivantes y generado espacios tanto de denuncia como de subjetivación y enunciación de su ser/estar en el mundo.

PALABRAS CLAVE: política de representación, audiovisual indígena, autodeterminación, defensa territorial, apropiación de tecnologías de comunicación.

Self-representation and self-determination: Sarayaku and the audiovisual appropriation for the sake of territorial defense

ABSTRACT: This text analyzes the process of audiovisual production of the Kichwa Sarayaku People of the Ecuadorean Amazon, as part of a politics of a positioned, relational and dynamic representation, with which they have reconfigured their strategies of struggle, for territorial and cultural defense and self-determination, this process also permitted them to use media, not just to denounce, but also to subjectivize and enunciate their ways of being in the world.

KEYWORDS: representation politics, indigenous audiovisual, self-determination, territorial defense, appropriation of communication technologies.

¹ Este artículo surge de la investigación que realicé junto al Pueblo Kichwa de Sarayaku para la tesis de maestría en Antropología Visual en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Ecuador, titulada "Política de representación y autodeterminación: Sarayaku y la apropiación de tecnologías de comunicación y representación para la defensa territorial", realizada entre 2013 y 2015.

² Doctorante en Estudios Latinoamericanos en la UNAM. ORCID: 0000-0003-3280-7901
E-mail: andrea6894@gmail.com

En este artículo se analiza la construcción de una política de representación, sobre la base de la apropiación del audiovisual por el Pueblo Originario Kichwa de Sarayaku³, como parte de su repertorio de lucha por la defensa territorial y la autodeterminación. Este proceso ha servido para denunciar los atropellos a sus derechos colectivos y “ha contribuido activamente a sus luchas epistémicas autonómicas, es decir, a fomentar el reconocimiento de otras formas de conocer el mundo y otras formas de producir y transmitir conocimientos” (Köhler, 2004, p. 86).

El contexto de este análisis es la lucha por la autodeterminación territorial y cultural del pueblo kichwa Sarayaku, asentado en la provincia de Pastaza, en el centro de la Amazonía ecuatoriana. Esta lucha encuentra uno de sus puntos de inflexión en la firma que emitió el Estado ecuatoriano en 1996 —por medio de PetroEcuador— del “Contrato de Participación para la Exploración y Explotación de Petróleo, Bloque 23”, suscrito con la empresa argentina Compañía General de Combustibles (CGC-San Jorge). Dicho contrato amenazaba con afectar 200.000 hectáreas que correspondían en su mayoría al pueblo de Sarayaku. Como señalan Chávez, Lara y Moreno:

Sería limitado conceptualizar el caso de Sarayaku como un conflicto por el control de los recursos, sean tierra, biodiversidad o recursos del subsuelo. La defensa que propone Sarayaku gira en torno a su identidad étnica. En esa lucha se conjugan la defensa del territorio, la valoración del conocimiento local, la consecución de los derechos colectivos, y un modelo diferente de relación con la naturaleza que conlleva, en palabras de Escobar, “órdenes alternativos de desarrollo” (2005, p. 7).

En ese sentido, el contrato fue leído en clave de amenaza contra su territorio —entendido como parte constitutiva de su ser en el mundo— y dio pie a que el pueblo de Sarayaku desplegara una serie de estrategias de resistencia y prácticas políticas de oposición a la expansión petrolera. Dos de las estrategias más significativas fueron la legal y la mediática. De la primera, destaca la demanda al Estado ecuatoriano interpuesta ante la Corte Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) por vulneración a sus derechos, principalmente el de la consulta libre, previa e informada, que, tras diez años de proceso, culminó en una sentencia favorable. Este hecho lo convirtió en un referente y precedente político exitoso en el marco de las luchas descritas. La segunda estrategia fue la mediática, eje central de este artículo.

Posicionamiento político epistémico

Este trabajo se suma a los esfuerzos de quienes han apostado por la construcción de nuevos caminos político-epistemológicos que agrietan un paradigma que se representó a sí mismo con una solidez inquebrantable. De estas grietas se fugan los vacíos y contradicciones que develan las relaciones de poder en que se sostenía una objetividad positivista, y que hoy nutren grandes debates al interior de la disciplina antropológica. Dichas grietas emergieron de la profunda “crisis paradigmática” (Marcus y Fischer, 1986) en la que la disciplina se vio inmersa, que es la misma que se profundizó con el gran terremoto que generó el paso firme y contundente de sujetos históricamente marginalizados, organizados en los movimientos de liberación que contribuyeron a la quiebra y redistribución del poder colonial. Vino de quienes hasta entonces no parecían más que “repositorios pasivos de la cultura ‘tradicional’, seres a-históricos y aislados” (Guber, 2004, p. 30). En Latinoamérica, por ejemplo, en los años setenta, los indígenas del continente hicieron fuertes críticas a las representaciones y a las relaciones establecidas por los antropólogos sobre sus diversos pueblos. Un documento que sintetiza y marca este quiebre es

³ Nombre con el que gestionaron su reconocimiento como pueblo ante el Consejo de Desarrollo de las Nacionalidades y Pueblos del Ecuador en 2004.

la “Primera Declaración de Barbados: Por la Liberación de los Indígenas” (1971), en la que indígenas y antropólogos establecen que,

Desde su origen la antropología ha sido instrumento de la dominación colonial, ha racionalizado y justificado en términos académicos, abierta o subrepticamente, la situación de dominio de unos pueblos sobre otros y ha aportado conocimientos y técnicas de acción que sirven para mantener, reforzar o disfrazar la relación colonial (1971, p. 5, citado en Leyva y Speed, 2008, p. 68).

Desde entonces, se comenzó a exigir con más fuerza que las investigaciones aportaran a sus comunidades, y que sus métodos y representaciones dejaran a un lado la noción de que están trabajando con “objetos de estudio”. En suma, exigieron un compromiso real con sus luchas (Leyva y Speed, 2008, p. 69). Surgieron en el continente nuevas propuestas con algunos precursores emblemáticos, como Paulo Freire en Brasil con la metodología de educación popular y el colombiano Orlando Fals Borda con su metodología de investigación acción participativa (IAP), quienes abogaron por una nueva relación entre el investigador y los investigados (Leyva y Speed, 2008)⁴.

Las reflexiones sobre la investigación social a la luz del feminismo hacen un reclamo más profundo y nos invitan a cuestionar el lugar desde el cual investigamos. Nos interpelan para que el investigador sea parte del análisis, pues, como señala Xóchitl Leyva en diálogo con otras autoras

La afirmación de que los conocimientos son y están situados (Haraway, 1988) surge de una crítica radical al *objetivismo patriarcal* y nos invita a reconocer desde dónde estamos hablando, desde dónde estamos produciendo conocimiento, qué tiene que ver con nuestra clase, raza, género, etnia, etc. Una premisa epistémica como esta también supone que no existe una sola verdad ahí esperando a ser descubierta por el observador imparcial a la vez que presupone que todo conocimiento es parcial y contingente. Varias feministas pioneras de estos debates (Haraway, 1988; Hooks, 1995; Minh-ha, 1989; Moraga y Anzaldúa, 2002; Mohanty, 2003) han afirmado y demostrado cómo nuestras representaciones son productos de nuestro propio posicionamiento frente a quienes representamos (Leyva, 2015, s. p.).

En ese sentido, esta investigación parte desde mis experiencias encarnadas como *investigadora activista*, como una mujer que ha caminado y aprendido de diferentes espacios de lucha. Escribir desde este posicionamiento implica pensar que la generación de conocimiento “no es pura investigación académica, sino más bien nace y se reproduce en los intersticios que genera el cruce de las academias otras, los activismos abiertos y flexibles y los movimientos sociales” (Leyva, 2008, p. 96).

La propuesta que esboqué para trabajar la investigación en Sarayaku fue construida a la luz de los principios de una metodología de colabor. En consonancia con el proyecto colectivo de “Gobernar en la diversidad: experiencias indígenas desde América Latina”, la concibo como “una forma proactiva de participación en un proyecto compartido que incluye la toma compartida de decisiones y la distribución de tareas identificadas colectivamente según las habilidades de las y los participantes” (Leyva, Burguete y Speed, 2008, p. 103). La metodología de colabor, entonces, parte del descentramiento del control sobre la misma, lo que incide en la búsqueda de una autoridad reflexiva que desvanezca el autoritarismo imperante de la antropología clásica. En palabras de Carlos Flores, antropólogo visual:

⁴ La meta de la investigación acción participativa era “integrar diferentes conocimientos para promover el cambio social radical” (Leyva y Speed, 2008, p. 70).

La capacidad de que una iniciativa sea “compartida” y “en colaboración” depende más de la posibilidad de los proyectos, de establecer áreas comunes donde los involucrados puedan negociar, combinar y materializar diferentes intereses y formas distintas. El éxito o fracaso de tales prácticas comunes tienen que ver, por ello, con la capacidad de articular procesos y resultados que conlleven sentido para sus participantes (Flores, 2012, p. 17).

Bajo esa lógica, uno de los primeros pasos de esta investigación fue concretar una reunión para acordar una confluencia de intereses, de modo que el proceso de investigación nos aportara a los sujetos involucrados. Una vez establecidos de forma explícita, se elaboró una propuesta que fue presentada a la Asamblea convocada por el Consejo de Tayjasaruta, que es la autoridad máxima del pueblo de Sarayaku, en la cual se aceptó mi ingreso a la comunidad.

He ordenado los espacios de aprendizaje y generación de conocimiento de esta estancia en tres dimensiones. La primera la relaciono con las actividades de la vida diaria en la casa, la participación en las mingas, celebraciones de la comunidad y conversaciones en las que una puede aprender sobre ciertos valores y significados con los que cargan sus prácticas cotidianas. Además, la presencia en casa de doña Corina y don Sabino, que conforman parte del Consejo de Ancianos de la comunidad, espacio desde el cual se espera que guíen el actuar de los líderes, fue fundamental para compartir historias y cuentos sobre la creación del mundo, así como prácticas significativas para la comunidad.

La segunda dimensión la relaciono con mi colaboración en instancias organizativas del pueblo de Sarayaku, como reuniones de Consejo y asambleas. Es relevante explicitar que en un principio no sabía si me permitirían entrar a estos espacios; sin embargo, Patricia Gualinga, la dirigente de la mujer y de relaciones exteriores en Sarayaku, me dijo que asistiera a una de ellas. Uno de los puntos de la reunión establecía la necesidad de realizar un proyecto para conseguir apoyo económico que les permitiera fortalecer la estructura organizativa. En ese punto, Patricia me dijo que me apuntara con el equipo que lo diseñaría. Ese momento marcó mi visita, primero, porque fue una solicitud de ellos, con la cual cobró más sentido mi estancia no solo para el equipo de comunicación, sino también para el Consejo en general. Además, me pareció otro de los elementos centrales que me permitía ser recíproca y, desde ahí, construir una relación más horizontal. Sumado a ello, fue la oportunidad para conocer un diagnóstico más amplio realizado por ellos mismos sobre sus retos y fortalezas organizativas. Junto con ello, el equipo de comunicación, en específico José Santi, encargado de la página web, asumió varias responsabilidades y se me indicó que compartiría dichas responsabilidades y tareas. También se me pidió que en la escuela compartiera algunas experiencias políticas de mi país que estuvieran relacionadas con la lucha de los pueblos indígenas, principalmente la propuesta zapatista.

Otro aspecto relevante dentro de esta dimensión fue el trabajo y las entrevistas a miembros del equipo de comunicación, que dieron pie a la propuesta de realizar un taller de “estrategia comunicacional para la defensa del territorio”, diseñado a partir de las necesidades que fueron señaladas en los espacios de reflexión con el equipo. Para ello, se propuso que se les pidiera a los compañeros del Churo Comunicación⁵ que dieran esos talleres aprovechando su entrada para realizar el cine-foro con el que culminaba el proyecto de capacitación implementado en noviembre de 2014. Concibo estos talleres como una

⁵ El Churo es un colectivo que gestiona, impulsa y sostiene proyectos culturales y de comunicación ciudadana y comunitaria con énfasis en jóvenes desde 2005. Trabajan en promoción de derechos, interculturalidad, construcción política juvenil y diversidades culturales mediante la producción de programas y productos radiales, la gestión de festivales artísticos, conversatorios, cine-foros, talleres educativos de organización juvenil, participación, comunicación desde el ejercicio de los derechos humanos, que involucran a organizaciones sociales, organizaciones juveniles y culturas juveniles (elchuro.org).

metodología que presupone una contribución interpretativa por parte de la comunidad y no solo de los investigadores principales. Por ello el taller funciona como un espacio exegético y no simplemente como un sitio para la recolección de datos. Bajo estas condiciones resulta claro que la teorización se origina a partir del diálogo. Es decir, es netamente intercultural, ya que incorpora dispositivos teóricos que surgen de las culturas indígenas, así como de discursos externos que frecuentemente provienen de la academia (Rappaport y Ramos, 2005, p. 50).

La tercera dimensión tiene que ver con los espacios que me brindaron para compartir la historia de lucha que han librado desde la comunicación; algunos de ellos han sido las entrevistas a profundidad entendidas,



Imagen 1. Fotograma del video *Amazonía Sur: proyección de cine comunitario*. (Churo Comunicaciones, 2015).



Imagen 2. Foto de la página de inicio de Sarayaku. (<https://sarayaku.org/?lang=es>).

creación de las distintas secciones. Finalmente, revisé los videos de su canal de YouTube, así como la página web “Sarayaku.org” (ver imagen 2), que no fueron pensados como un producto, sino como un proceso de producción, circulación y consumo en el que se destacan las relaciones políticas entre diversos sujetos que tomaron parte en el mismo. Para ello, retomé las preguntas que Axel Köhler menciona en el Proyecto Videastas Indígenas de la Frontera Sur como centrales para

según la visión de Rosana Guber, como un diálogo y una relación social, es decir, un encuentro cultural entre dos universos de sentido (Guber, 2004, p. 137). Las realizaron los miembros del equipo de comunicación a las y los dirigentes actuales y antiguos del Consejo de Gobierno del Pueblo Ancestral Kichwa de Sarayaku, así como activistas y organizaciones que han acompañado y apoyado el caminar de este pueblo. A su vez, con Eriberto —cineasta comunitario de Sarayaku y fundador de Selva producciones— trabajamos la técnica de *video elicitación*⁶, para la cual eligió tres de sus videos que le resultaron más significativos. Nos sentamos a verlos y a comentar acerca su motivación, su proceso de realización, el contenido, la circulación, etcétera.

Del mismo modo, con uno de los compañeros del Churo que trabajó con el equipo de comunicación de Sarayaku en la realización de su página web, realizamos una videoentrevista en la que con un proyector fuimos “navegando” por la página, reflexionando sobre el proceso de

⁶ El video elicitación es una metodología de la antropología visual que consiste en que la persona con la que trabajamos seleccione y ordene lo que quiere mostrarnos, organice su discurso y tenga la posibilidad de ser espectador de sus propias imágenes y con ello logremos establecer, como plantea Grau (2001), una relación reflexiva entre el productor, el proceso y el producto.

comprender “el propósito (el para qué y para quién) y el público al que se dirigen; segundo, el punto de vista y el lugar de enunciación de sus realizadores; tercero, el control de la producción en los aspectos centrales y; cuarto, las distintas políticas de acercamiento a los sujetos representados y su involucramiento en la producción” (Köhler y Estrada, 2013, p. 95).

En suma, por ser de corte activista, la relación que configuró el campo como fuente de conocimiento trasciende los tiempos de la investigación académica, y no culminó con la escritura.

Política de representación y apropiación de tecnologías de comunicación

La segunda estrategia de lucha contra la explotación petrolera en territorio Sarayaku ha sido menos documentada, y será la que articule el debate y análisis de este texto. Me refiero a la apropiación de las tecnologías de la comunicación, en específico la audiovisual, como medio para construir una política de representación propia. Dicha estrategia no se puede entender como una práctica aislada y única del Pueblo de Sarayaku, sino que es necesario ampliar el lente histórica y regionalmente, para enmarcarla en una práctica en la que diversos pueblos indígenas de Latinoamérica en resistencia —en colaboración con activistas, antropólogos, comunicadores o cineastas— han decidido apropiarse de las nuevas tecnologías de comunicación como parte de su agenda política por la autodeterminación. En este proceso han logrado enunciarse como “sujetos susceptibles de decirse” (Hall, 2003, p. 19) y, con ello, quebrado el lugar que se les ha asignado desde la mirada hegemónica. Dicho de otro modo, han logrado “responder a las estructuras de poder que han distorsionado sus intereses y realidades” y entrelazar agencia política e intervención cultural (Ginsburg, 2011, p. 240, traducción propia). No se trata simplemente del derecho a la libre expresión, sino de ejercer el derecho a comunicar e interpelar las narrativas que históricamente los han invisibilizado y controlado.

En ese orden de ideas, la apropiación de medios para construir su propia representación significa una lucha por el reconocimiento de su identidad colectiva, en tanto no existe identidad fuera de la representación (Hall, 2014, p. 385). Es decir, que “la representación no se viene a sobreponer sobre algo previamente existente, que sería una especie de núcleo pre-discursivo de la identidad, sino que la representación constituye la identidad” (Restrepo, 2014, p. 106). Una vez que rompemos con el esencialismo que usualmente circunscribe la noción que tenemos de identidades⁷, podemos entender que estas son posicionadas, estratégicas, históricas, relacionales, y que se encuentran constituidas en procesos dinámicos (y atravesadas por) relaciones de poder (Hall, 2003).



Imagen 3. Amazon Watch, 8 de diciembre de 2015. Acto político y simbólico de Sarayaku en el marco de la COP21 en París. Navegan por el canal de París en una canoa tallada por ellos en su territorio (amazonwatch.org).

⁷ Al hablar de la demanda de identidad colectiva —usando la categorización de Stavenhagen— hago referencia a la lucha por los derechos culturales. También retomo la noción de identidad, como plantea Hall, “bajo borradura” en el intervalo entre inversión y surgimiento; una idea que no puede pensarse a la vieja usanza, pero sin la cual ciertas cuestiones clave no pueden pensarse en absoluto” (Hall, 2003, p. 17).

Entonces, si bien en el uso y creación del audiovisual como parte de una estrategia mediática, enraizada en su organización sociopolítica, a fin de no simplificar esta lucha la entenderé en un marco más amplio: la constitución de una política de representación, es decir, una lucha por el control sobre su representación, ese proceso dinámico y político de decirse y, con ello, de enunciar y defender su forma de ser y estar en el mundo. De ahí que concibo el reconocimiento de su identidad colectiva como intrínsecamente ligado a su demanda de autodeterminación territorial, y por ello, a la apropiación de estas tecnologías. Para ello, es sustancial

invertir el paradigma de la política de la identidad que parte de asumir que la identidad está dada y es desde allí que se debe desplegar una lucha política que se le deriva. Al contrario, Hall nos invita a pensar una política de la identidad donde es la identidad uno de los resultados de la lucha política, de una lucha entendida como articulación de experiencias y de sujetos (Restrepo, 2014, p. 116).

Dicho de otro modo, en la lucha por la autodeterminación territorial han ido construyendo una política de representación con la que cargan de sentido cada una de sus prácticas políticas. Este proceso ha permitido dinamizar la imagen que tenían de sí mismos y que se tenía de ellos. Patricia Gualinga, líder de Sarayaku, al hablar sobre algunos de los impactos que ha tenido el largo proceso de lucha en su imagen, menciona que

Sarayaku es reconocido porque ha salido mucho en los medios, porque ha demostrado su cultura, porque Sarayaku ha sabido manejar bastante bien la imagen que tiene un pueblo indígena, desvirtuando la imagen negativa que se tiene sobre los indígenas. Entonces, por más que ha habido un avasallamiento comunicativo fuerte para deslegitimar y desmembrar, también desprestigiar, Sarayaku ha podido sostener positivamente ante la opinión pública una imagen de dignidad. En ese contexto, yo creo que el esfuerzo ha valido la pena⁸.



Imagen 4. Fotograma del video *Descendientes del Jaguar*. Subido 21 de febrero de 2017 y realizado en 2012. (Canal de YouTube de Eriberto Gualinga).

Sarayaku ha podido sostener positivamente ante la opinión pública una imagen de dignidad. En ese contexto, yo creo que el esfuerzo ha valido la pena⁸.

Todo este proceso disputó la representación, la voz, la historia y la versión sobre el conflicto. A su vez, construyó, reconfiguró y afianzó una imagen de sí mismos, desafiando la representación que se había construido sobre ellos.

Lo que se ha logrado con el proceso del caso de Sarayaku es que respeten Sarayaku, que Sarayaku se haya ganado un espacio de respeto inclusive dentro de las instituciones estatales. La lucha lo que ha hecho es que Sarayaku tenga una imagen de fuerza, pero al mismo tiempo de que tienen que respetarnos y que está en ese proceso de consolidarse autónomamente como un pueblo indígena con un derecho propio, donde en su territorio tienen que respetar las reglas, que Sarayaku mismo ha tejido para su sustento, para su conducción, entonces ese es él... y estar conscientes que hay que trazar el plan de vida de Sarayaku de que hay que avanzar⁹.

Dentro de esta política de representación, parto por reconocer la centralidad de los medios de comunicación en la producción, reproducción y transformación de representaciones afincadas

⁸ Andrea Fajardo, entrevista a Patricia Gualinga, marzo de 2015.

⁹ íd.

ideológicamente. Lo que ellos “producen” es, precisamente, “representaciones del mundo social, imágenes, descripciones, explicaciones y marcos para entender cómo es el mundo y cómo funciona de la manera como se dice y se muestra que funciona” (Hall, 2014, p. 333). De ahí que sea uno de los espacios privilegiados para disputar sentidos y miradas. El audiovisual en Sarayaku ha sido de gran trascendencia en esta disputa, como menciona el cineasta de la comunidad, Eriberto Gualinga:

Antes el que hablaba era solo el Estado y nosotros, por más que hablábamos, casi no nos creían porque ellos manejaban los medios, la televisión, la radio, la prensa, hasta que nosotros empezamos a utilizar las mismas herramientas, las mismas armas para defendernos, entonces la situación cambió. Ya teníamos imágenes en movimiento, fotografía, video para mostrar lo que somos nosotros¹⁰.

Además, permitió romper con distancias geográficas, pues mencionan que pudieron llevar su realidad a foros en distintos lados del mundo. Para Mario Melo, el abogado que llevó el caso de Sarayaku a la CIDH, con el video el pueblo logró “ir contando su relato, y al contarlo, encontrarle sentido, porque si no, todo es una locura, el fin del mundo”¹¹.

El audiovisual indígena en clave histórica

La lucha por tomar en sus propias manos la autodeterminación de sus vidas como pueblo, así como el de su propia representación, lo planteo a su vez como un proceso decolonizador que hace frente a prácticas de representación del indígena como el “otro”, que han sido producidas y reproducidas en medios comunicacionales y representacionales.

Para describir el cine o audiovisual sobre “el otro”, Blanca Muratorio establece que “la representación del subalterno fue una de las estrategias por medio de las cuales los grupos hegemónicos garantizaron su dominación arrogándose la función de mirar y hablar por el mismo” (citada en León, 2010, p. 84). Los antropólogos y los documentalistas fueron actores clave en la generación de dichas representaciones. El cine indigenista en Ecuador es un claro ejemplo de ello, pues, como menciona Christian León, fue parte de todo un aparataje de representación y control del “otro” en el que “las imágenes sobre los indígenas responden a imaginarios o expectativas del espectador mestizo o blanco (...) tales miradas [reforzaron] el intento de los proyectos coloniales y nacionalistas por ‘integrar’ y gobernar a los pueblos indígenas” (León, 2010, p. 9).

Ante este contexto de disputa en la representación, los sujetos subalternos toman en sus manos los medios que les permiten construir y responder a estos relatos coloniales. Uno de los antecedentes más relevantes que nos ayudarán a situar un breve y general contexto histórico de dicha apropiación es el cine latinoamericano de la década de los sesenta y setenta, realizado por cineastas con una fuerte preocupación social (Gumucio, 2012). Jorge Sanjinés, una de las figuras clave de este movimiento en el cine en Bolivia, al que él llamaba revolucionario, lo describía como “cine al servicio de los intereses del pueblo, que se constituye en instrumento de denuncia y clarificación, que evoluciona integrando la participación del pueblo y que se propone llegar a él” (Sanjinés y Grupo Ukamau, 1980, p. 38). En ese entonces, se comenzaba a poner el acento en temas que daban cuenta de la injusticia social y, en algunos casos, como en Bolivia, se comenzó a hablar de la necesidad de que participara la comunidad. Aunque en la mayoría de los espacios el control sobre la producción seguía estando en manos de los cineastas, este seguía siendo un cine de individuos, pero que habían girado la mirada hacia problemáticas silenciadas.

¹⁰ Andrea Fajardo, entrevista a Eriberto Gualinga, 4 de marzo de 2015.

¹¹ Andrea Fajardo, entrevista a Mario Melo sobre el caso de Sarayaku, 6 de mayo de 2015.

En la década de los ochenta, en paralelo a la consolidación política y simbólica del movimiento indígena antes descrita, “la tecnología cinematográfica empieza a ser sustituida por la tecnología videográfica que abarata los costos y tiene efectos democratizadores en términos de producción” (León, 2010, p. 73). La confluencia de estos dos acontecimientos devino en una apropiación por parte del movimiento indígena de dichas tecnologías, para construir representaciones propias y cuestionar las que históricamente se habían elaborado desde el “ojo de Occidente”. Esto se fue dando a partir de un proceso conocido como “transferencia de medios”, en la que estaban involucrados profesionales independientes que promovieron “una mayor participación e inclusión de la comunidad en la producción y en la definición de contenidos, para reflejar desde adentro otras miradas” (Gumucio, 2012, p. 29). Stefan Kaspar establecía que “el reto fue que las comunidades pudieran apropiarse de los medios de producción y usarlos de acuerdo a sus necesidades y opciones políticas” (citado en Gumucio, 2012, p. 29).

En este debate confluyeron voluntades diversas que se fortalecieron en alianzas políticas entre activistas, cineastas, organizaciones no gubernamentales y las comunidades para llevar a cabo procesos de transferencia de medios, en que las comunidades se apropiaron de estas herramientas para interpelar y representar su propia realidad. Con posicionamientos propios, pudieron romper con el lugar que se les tenía asignado: un objeto pasivo “proveedor de imágenes que otro estructurará según sus ideas políticas y estéticas” (Colombres, 1991, p. 30). Como vemos, no es en sí misma la irrupción tecnológica la que detona estos procesos, aunque los posibilita, pero el peso no está ahí, sino en las personas que forman parte del tejido comunitario que la toma en sus manos y le da un uso político. Dicho de otro modo, sin comunidad, sin organización y sin proyecto político no hay cine comunitario. Sobre este caminar en el cine, Sarayaku tiene su propia memoria. Eriberto Gualinga menciona:

Mi mamá cuenta que hace algunos años pasaron los Ñawi surkuy (en kichwa dicen que son los que sacan los ojos), eran los que sacaban los retratos, entonces ella con miedo de que le saquen los ojos se escondía, eran los fotógrafos. Después empezaron a llegar los sacerdotes, los misioneros que tienen las fotos históricas. Patricia y mi cuñado han podido acceder al archivo que poseen los curas. De lo que yo me acuerdo, [luego] viene un equipo ecuatoriano-chileno junto con ASOCINE del Ecuador y una productora chilena liderada por Sonia Ampuero que hacen la película *Los hijos de la Amazanga*. Amazanga es el dueño supremo de la selva de todos los animales. Bueno, ellos realizan un video, recuerdo muy poco de esa época, allá por los ochenta. Han venido otras productoras, una belga para hacer la película *Sangre negra* [dirigida por Dochamps y José Gualinga, 1993] y de ahí viene la fundación Arek para hacer la película *Ayahuasca* [dirigida por Igor Guayasamin, 1998], de mi papá, donde yo ya empecé a participar porque ya había hecho un taller de video. Empiezo a cargar cables, cámaras y después empiezo a realizar documentales por mi parte¹².

Cuando le pregunté si conocía todos los trabajos que habían hecho de Sarayaku, me dijo que no tenían copia de los primeros documentales, pues la gente llegaba, filmaba y se iba. Sin embargo, los últimos trabajos se dieron a partir de una relación con la comunidad. Con algunos cineastas, como Igor Guayasamin, aún tienen contacto y saben que pueden tener acceso a los documentales. Sobre la mirada de estos documentales, argumentaba:

Primero, que muchas cosas no lo compartía como lo hacían. Ponían el pensamiento de ellos. Por eso ahora veo que es muy importante discutir entre los dos mundos para que sea un buen trabajo.

¹² Andrea Fajardo, entrevista a Eriberto Gualinga, 4 de marzo de 2015.

Puede ser muy interesante para ellos, pero para nosotros puede ser no tan interesante. Entonces quisiera que los trabajos sean interesantes para los dos mundos; para el mundo indígena y para el mundo fuera del mundo indígena¹³.

A lo largo de este proceso de “transferencia de medios”, en un momento en que la educación y la comunicación popular se encuentran en boga, en un contexto sociopolítico en el que en América Latina resuena el grito del “¡Ya basta!” de los diversos movimientos indígenas en la década de los noventa, surge como un ala importante de este cine comunitario el “cine indígena”. Esta forma de nombrarlo denomina también la historia que le dio vida; no me refiero a un cine que al ser hecho por indígenas es esencialmente indígena, sino como parte de un tejido comunitario y parte de una historia de lucha. Me refiero al que surge “por el deseo de responder a las estructuras de poder que han distorsionado sus intereses y realidades” (Ginsburg, 2011, p. 240, traducción propia).

Los medios audiovisuales entraron a las comunidades “al mismo tiempo que se hacía popular la demanda de autorrepresentación como alternativa político-cultural legítima que exigía incluso su reconocimiento a nivel constitucional” (Köhler, 2004, s. p.). Las temáticas suelen ser diversas, pero lo central ha sido la intención de responder a sus propias agendas. Las preguntas que Hall retoma de Fanon nos ayudan a romper debates esencialistas y me llevan a pensar este ejercicio de representación en el audiovisual indígena no como un reflejo puro de la esencia indígena, sino como una práctica política que implica tomar en sus manos el manejo de su propia imagen. Implica narrativizar su propia historia, en la que se cuentan a sí mismos y al resto quiénes son, haciendo uso de la diversidad de hebras que una comunidad abierta a flujos globales tiene, tejiéndolas según sus intereses, visiones y demandas.

¿Cuál es la naturaleza de esta “profunda investigación” que conduce a las nuevas formas de representación visual y cinematográfica? ¿Es esta solo cuestión de desenterrar lo que la experiencia colonial sepultó e invistió, para sacar a la luz las continuidades ocultas que suprimió? ¿O es una práctica bastante diferente que implica no el redescubrimiento sino la *producción* de identidad, no una identidad cimentada en la arqueología, sino en el acto de recontar el pasado? (Hall, 2014, p. 386).

Calificar estas representaciones como verdaderas o falsas resulta impertinente, toda vez que obtienen su veracidad en un contexto histórico-cultural específico y a través de su efectividad “discursiva, material y política” (Hall, 2003, p. 18). La visión que apela a un ejercicio representacional “auténticamente indígena” dio pie a numerosas críticas que cuestionaban la posibilidad de construir algo propio mediante tecnologías y formatos narrativos hegemónicos. Como comenté anteriormente, esta idea deviene de un binario colonialista que opone la tradición y la modernidad. Me parece que el pensamiento de Eriberto Gualinga demarca el posicionamiento de Sarayaku frente a este falso dilema, pues para ellos:

Las herramientas modernas utilizadas positivamente y adecuadamente nos pueden ayudar a sobrevivir, a luchar, a demandar por muchos años más. A conservar lo nuestro también desde una memoria viva, ya que nuestra costumbre era la tradición oral, pero ahora podemos convertirlo a otros formatos (...). Tenerlo en otros formatos digitales, en otras plataformas en donde los jóvenes, los estudiantes, pueden consultar y seguir valorando lo que se tiene¹⁴.

Ticio Escobar, investigador paraguayo, al hablar del arte indígena, y en general del arte periférico, a saber, el latinoamericano, sostiene que

¹³ Íd.

¹⁴ Íd.

se desarrolla tanto mediante estrategias de resistencia y conservación como mediante prácticas de apropiación, copia y transgresión de los modelos metropolitanos; tales prácticas se encuentran por lo tanto ante el desafío de asimilar, distorsionar o rechazar los paradigmas centrales en relación con la memoria local y de cara a proyectos históricos particulares (...). Esta soltura permite ejercer la diferencia cultural no como mera reacción o resistencia defensiva sino como gesto político afirmativo, obediente a sus propias estrategias. No se trata, pues, de impugnar o aceptar lo que venga del centro porque viene de allí, sino porque conviene o no a un proyecto propio (Escobar, 2013, p. 10).

Cuando digo que lo central, más allá de una estética, es responder a una agenda propia, me refiero también a que no tiene por qué hablar solo de sus conflictos, sino que poseen una agenda mucho más amplia que eso. Existe una gama muy variada de temáticas y género para abordarlas; se hablan a sí mismos y al mundo no solo como sujetos que denuncian, sino como sujetos que enuncian mundos, imaginarios, historias y saberes valiosos.

El audiovisual en Sarayaku

La historia de Sarayaku con el audiovisual comenzó con un registro de gente ajena a la comunidad. Con el paso del tiempo, las personas se acercaban para aportar a la lucha que enarbolaban. Films como *Sang Noir* (Dochamps y Gualinga, 1993) se lograron a partir de estas alianzas políticas, que empezaron a reconfigurar las relaciones de poder jerárquicas que han caracterizado esta práctica. Por ejemplo, en los créditos se destaca la codirección entre José Gualinga y Jacques Dochamps, y se "relata todo el combate, la lucha de Sarayaku contra las petroleras, eso hace 24 o 25 años"¹⁵. A partir de los noventa, los temas comienzan a sintonizar con la agenda de los pueblos, lo que se teje con un proceso nacional en el que se empieza a fortalecer el tema de la comunicación comunitaria indígena:

La CONAIE a nivel nacional tenía mucha fuerza y equipos de comunicación audiovisual, tienen grabaciones en video del levantamiento de los noventa, tienen de los levantamientos previo a los años ochenta, tienen de sus escuelas interculturales, audio y video, tienen material recogido, le daban bastante importancia al movimiento indígena como estructura nacional al tema de comunicación¹⁶.

Eriberto comenta que su hermana mayor, Noemí Gualinga, fue la primera camarógrafa de Sarayaku, y que formó parte de un grupo que fue capacitado a través de organizaciones regionales como la Organización de los Pueblos Indígenas del Pastaza (OPIP) y nacionales como la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE). Sin embargo, menciona que "llegaron a manejar la cámara, pero nunca terminaron realizando un producto final, que es un video"¹⁷. A mediados de 2000, Amazon Watch dona una cámara pequeña. Leonardo Cerda afirma: "La iniciativa surgió de la comunidad, alguien de la comunidad decía 'necesitamos una cámara para poder hacer visible lo que está pasando'; ellos expresaron su necesidad por tener la cámara y visualizar lo que estaba pasando en su comunidad y para tener como archivo"¹⁸.

Como menciona Leonardo, la prioridad en los medios fue establecida por ellos. La gestión y el proceso estuvo en sus manos y, a partir de ahí, las alianzas, voluntades y solidaridades se fueron articulando. Sin una voluntad colectiva y sin un proyecto político difícilmente se hubieran obtenido la cámara y las capacitaciones. La decisión de que Eriberto tomara la cámara, comentan, se tomó más por cuestiones de afinidad, pues en el momento de ir tejiendo una estrategia

¹⁵ Andrea Fajardo, entrevista a Sabine Bouchat, 30 de marzo de 2015.

¹⁶ Andrea Fajardo, entrevista a Jorge Cano, noviembre de 2014.

¹⁷ Andrea Fajardo, entrevista a Eriberto Gualinga, 29 de enero de 2015.

¹⁸ Andrea Fajardo, entrevista a Leo Cerda, 6 de octubre de 2015.

mediática, Patricia Gualinga menciona cada quien aportó según sus capacidades: había quien era mejor hablando, otro escribiendo, otro resistiendo en la comunidad, etcétera. Eriberto, que tenía afinidad por las cuestiones artísticas, comenzó a recibir apoyo de diversos aliados que fueron enseñándole en el camino, además, como él subraya, este proceso implicó ser bastante autodidacta. Me contó que él se había capacitado

con la ilusión de hacer películas de la visión indígena (...) quería documentar valores, los cuentos, los cantos, la medicina, las leyendas que aquí existen. Yo veía cómo la cámara podría ser un aporte más, podría ser parte de una memoria del pueblo. Todo eso me interesaba llevarle a otro formato, por eso empecé yo, pero en eso se presenta el problema militar y bueno, terminé documentando¹⁹.

Las intenciones de Eriberto de filmar eran defender el pueblo de Sarayaku y contar con un registro de la forma de vida que se tiene ahora, pues, al igual que los primeros cineastas, se tiene la idea de que en un futuro se perderá tal como está ahora. La diferencia que veo entre el argumento de los primeros cineastas que llegaron a las comunidades a registrar a manera de rescate arqueológico y esta, es que la primera forma de "rescate" se hacía desde un punto de enunciación del colonizador que venía como parte de un proyecto civilizatorio y que sabía que, irremediablemente, en pos del progreso, esa forma de vida iba a perderse. Por otro lado, el registro del equipo de comunicación de Sarayaku significa una memoria, un bastión para no perderse, para recordar y transmitir a sus hijos lo que es importante para ellos. La intención de Eriberto de defender su pueblo se desarrolló con más fuerza cuando la CGC incursionó en el territorio de Sarayaku en 2002. En ese momento, todo el tejido organizativo, local, nacional e internacional que habían hilado a lo largo de sus años de lucha se activó.

Yo, en vez de portar una lanza, porto mi cámara, empecé a documentar. Viendo que yo era el único que tenía las imágenes y que era un testimonio vivo Sarayaku empieza a dar mucha más importancia y entonces gané confianza aquí. Es cuando propongo la creación del Departamento de Comunicación. Y hasta ahora sigue²⁰.

Estas formas de concebir la cámara y el documental nacen en el conflicto agudizado frente a las petroleras, cuando cobra un sentido específico, emerge una conceptualización, una *práctica-conocimiento* sobre el documental comunitario e indígena como un arma. Nos hace pensar en las diversas funciones de una lanza: enfrentar al enemigo en una guerra para defender el territorio de invasores, e ir de cacería y con ello alimentar a la comunidad, dar vida. Es decir, hablamos de una herramienta con posibilidades de defender, atacar, pero también de alimentar. Me llamó mucho la atención descubrir que los videastas indígenas con quienes trabaja PROMEDIOS —organización que trabaja transferencia de medios en comunidades zapatistas— hacían una analogía similar, al referirse al video como un machete. Al respecto, Axel Köhler, antropólogo visual que trabaja en Chiapas, menciona:

El machete sirve principalmente para preparar y limpiar la milpa, para cosechar, y para cortar otros materiales útiles. Su uso como arma, es ciertamente limitado pensando en contextos donde el enemigo viene con armas de fuego. Pero tanto en las comunidades que viven bajo la amenaza del ejército o de los grupos paramilitares, como en las organizaciones que defienden los derechos humanos, el video ha adquirido a veces la función de un arma de defensa (Köhler, 2004, s. p.).

El primer video, *Soy defensor de la selva* (Gualinga, 2003), uno de los más significativos en la historia de lucha de Sarayaku, se hizo con la plena intención de usarlo como parte de una

¹⁹ Andrea Fajardo, entrevista a Eriberto Gualinga, 4 de marzo de 2015.

²⁰ Íd.

estrategia más amplia de lucha. Cuenta su hermana Patricia que cuando “pasaron las cosas más graves, CGC empezó a retirarse y empezaron los juicios en la ciudad. Le dije a Eriberto que ese video tenía que ser editado y lanzado inmediatamente (...). Tenía que terminar el *Defensor de la selva* en una semana de edición. Porque eso iba a ser un arma para difundirlo”²¹. De ahí, “lanzábamos por donde podíamos, eran momentos de emergencia”²². Para ellos, el documental daba un mensaje que Sarayaku quería dar:

El video *Soy defensor de la selva* da un mensaje contrario a eso; no lo vamos a permitir, no nos van a violentar. Está decidido, vamos a luchar hasta las últimas consecuencias y si es morir todo el pueblo, vamos a morir. Aquí no entran, aquí vamos a ganar. Entonces es como cambiar la historia de tanto sufrimiento por decir no más²³.

Este documental no solo fue una denuncia, sino también un posicionamiento político e identitario, en la medida en que se comenzó a construir ese discurso dignificante de ellos mismos y su lucha. Como se discutió anteriormente, el documental en Sarayaku ha nacido, como en otras latitudes de la región, enclavado en un contexto político de lucha. Son representaciones que emergen de contextos en los que el discurso hegemónico pretende interpelarlos constantemente, “ponerlos en su lugar como sujetos sociales de discursos particulares” (Hall, 2003, p. 19) y el video ha sido uno de los detonantes que han permitido reconfigurar ese lugar y producir sus propias subjetividades, constituyéndose como “sujetos susceptibles de decirse” (Hall 2003, p. 19).

Tanto el audiovisual *Soy defensor de la selva* en calidad de discurso conscientemente estructurado como la imagen en movimiento sin edición, además de tener un rol en la constitución de una representación de sí mismos, desempeñaron un papel importante dentro del proceso legal que se llevó con la CIDH. El uso de las imágenes como evidencia y testimonio verídico dentro de este “espacio operacional no (...) [pone en] discusión asuntos como la intencionalidad, direccionalidad y/o discrecionalidad del uso de la cámara, que ya son en sí una forma de textualización, como se entiende en el ámbito académico” (Flores, 2012, p. 78). Mario Melo, abogado de Sarayaku, mencionó que hubo que hacer diversas gestiones, hasta que finalmente se logró que las imágenes sin edición y el audiovisual ya montado fueran mostrados en la CIDH como testimonio legítimo.

El uso testimonial de las imágenes fuera de la CIDH también permitió contrarrestar la versión del gobierno en el país y en el extranjero. Las imágenes sin edición, mencionaba Marlon Santi, eran enviadas a noticieros para demostrar lo que “realmente estaba pasando”²⁴.

Fueron las únicas imágenes que evidenciaron lo que sucedía, fueron los testimonios que llegaron hasta la corte para afirmar que militarizaron que las compañías petroleras estaban aquí, que tumbaron árboles, que maltrataron a las personas. Fue un testimonio de la llegada de los militares y todo. Antes de que ellos pudieran informar yo podía informar. Hasta eso continuamos construyendo, tejiendo una red de amigos de periodistas que ya empezaron a interesarse, porque las imágenes hablaban, mostraban otras cosas, mientras ellos decían que nosotros éramos un grupo peligroso que se oponía al desarrollo y nos comparaban con paramilitares, guerrilleros, subversivos²⁵.

²¹ Andrea Fajardo, entrevista a Patricia Gualinga, marzo de 2015.

²² Íd.

²³ Íd.

²⁴ Conversación con la autora, 2015.

²⁵ Andrea Fajardo, entrevista a Eriberto Gualinga, 4 de marzo de 2015.

La circulación de los audiovisuales se da a la par y en conjunto con la lucha por la defensa de su territorio. Estos espacios de retroalimentación que se han generado a través del audiovisual han permitido un flujo de miradas que dinamiza y reconfigura esa identidad/representación que se tiene; ellos constantemente insisten en que su mensaje es de esperanza y lucha, y se reafirman en comentarios y miradas de sus aliados.

El documental *Soy defensor de la selva* comenzó a mostrarse en diversos festivales y ganó el premio en el Festival Anaconda de 2004 al video indígena Amazónico, del Chaco y los Bosques Tropicales de América Latina y el Caribe; el Premio Paco Urondo a la mejor obra sobre Derechos Humanos, en la 14ª edición del certamen Latinoamericano de Cine y Video de Santa Fe, en Argentina, y el premio a la Equidad de Género del Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas en 2008, celebrado en Oaxaca por la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI). Estos espacios de circulación, a su vez, han sido lugares de visibilización, denuncia e intercambio de experiencias, en las que se entrelazan la agencia política y la intervención cultural (Ginsburg, 2011, p. 240).



Imagen 5. Fotograma del documental *Soy defensor de la selva*. (Gualinga. 2003).

Eriberto cuenta que al principio dudaba si subir su material a redes sociales y la página web, pero “después pensamos que era una forma de promocionarnos, de hacer conocer la lucha y lo decidimos subir para compartir la historia, es mejor que muchos conozcan, para que nos ayuden”²⁶. Quizá es otro de los rasgos de su forma de hacer audiovisual, pues regularmente el cine y video de autor circula en festivales y en cines “comerciales”; por ello y otros aspectos en los que no me interesa profundizar, suelen ser muy restringidos los espacios de circulación y subir a estas plataformas sus obras es casi impensable. Pero el objetivo del audiovisual en Sarayaku es distinto, pues representa la posibilidad de romper con los cercos informativos y de hacer llegar su voz lo más lejos posible.

Después de este primer video se entablaron una serie de relaciones con colectivos y organizaciones que se interesaron en apoyar a Sarayaku de diversas formas, como en el impulso del Departamento de Comunicación. Cuando le preguntaba a Eriberto por qué pensaba que este video había sido tan relevante para la lucha de Sarayaku, me decía:

Era el primer indígena en la Amazonía ecuatoriana en hacer un video, dirigir un video y mostrar la vida de un pueblo tal como ellos querían expresarse, pero sin narración, o sea, narrado por los propios pueblos, me refiero. Y eso fue un golpe duro aquí en Ecuador para la gente que tenía muchos espacios para hablar mal de nosotros. Entonces, la prensa puso mucho interés en Sarayaku. Organizaciones empezaron a interesarse en la lucha de Sarayaku, las universidades también, hubo varias protestas. Ahí es cuando nos dimos cuenta también que la importancia era más de lo que nosotros esperábamos, vimos la importancia de la comunicación²⁷.

²⁶ Íd.

²⁷ Íd.

Otro espacio importante de circulación ha sido al interior de la misma comunidad:

El primer video, el *Defensor de la Selva*, como la casa comunal era muy pequeña, la gente lo vio en medio de la lluvia. Nadie se iba, estaban todos mirándose a ellos mismos, primer video lanzado y sabían que eso estaba recorriendo (...). El verse a ellos mismos como podían mirarse, yo creo que fue muy bueno. Los niños lo han visto todo el tiempo, encima de eso que ellos son muy visuales. Yo creo que les animó²⁸.

Eriberto mencionaba que, desde que consiguieron tener un proyector y la tele en el “salón del medio día”, cuando se llevan a cabo las Asambleas de Sarayaku suelen proyectar los documentales “aunque sea para desestresarse, para reírse, para verse ellos mismos”. La aceptación del registro audiovisual y fotográfico comenzó a ganar simpatía al interior de la comunidad. “Cuando vieron que las fotos y el video les defendieron, vieron un canal por donde poder defenderse. Al principio se negaban a la filmación, pero después querían que filme todo”²⁹.

Durante este proceso, en 2006 surgió Selvas Producciones, la productora de Sarayaku, que es parte del equipo de comunicación. En ella trabajan Eriberto y Valerio Santi. Si bien emergió en un contexto de urgencia, como describe Eriberto, con el paso del tiempo Sarayaku fue adoptando este departamento como parte de su tejido organizativo, a través del cual se gobiernan a sí mismos. Cuando le preguntaba Eriberto sobre el apoyo que recibían del Consejo, me explicaba: “Todos los equipos son de Sarayaku, ellos me los han dado y siempre nos están tomando en cuenta en las reuniones, en los eventos, los viajes, entonces hay confianza, nos han dado un cuartito en donde nosotros podemos estar con nuestros equipos y trabajando también”³⁰.

Incluso, cuando ganaron la sentencia ante la CIDH, una parte de la indemnización fue invertida en equipos nuevos para el equipo de comunicación, lo cual fortaleció su trabajo. Además, se comenzó a implementar un registro de eventos que ellos consideran importantes, desde fiestas de la comunidad, bodas, asambleas, foros, hasta algunos acontecimientos de la vida en Sarayaku como las mingas, la cacería, la elaboración de chicha, etcétera. Eriberto menciona que este archivo se guarda con la intención de “conservar lo nuestro también desde una memoria viva, ya que nuestra costumbre era la tradición oral, pero ahora podemos convertirlo a otros formatos”³¹.

Marlon Santi, miembro del Consejo Tayjasaruta, me decía que para él era una forma de que no se perdiera el esfuerzo y lucha de los abuelos, así como el esfuerzo de esta generación:

Ahora ya la tecnología te permite archivar datos en grandes cantidades. Mi nieto, mi bisnieto van a ver todos los procesos que hemos hecho. ¿Sabes cuál es el miedo personal mío? Que nuestra lucha en un futuro se desvanezca y que la nueva generación, la tercera generación, digan: “No, esos viejos lucharon en su tiempo, ahora tenemos que negociar esto”. Pero si hay esta concientización de que Sarayaku luchó bastante, Sarayaku fue ejemplo, entonces es una forma de reivindicar la historia de nuestra lucha en el futuro y desde luego tener bases de datos con hechos reales³².

²⁸ Andrea Fajardo, entrevista a Patricia Gualinga, marzo de 2015.

²⁹ Andrea Fajardo, entrevista a Eriberto Gualinga, 4 de marzo de 2015.

³⁰ Íd.

³¹ Íd.

³² Andrea Fajardo, entrevista a Marlon Santi, 22 de marzo de 2015.

Con el paso del tiempo se comenzaron a dar más capacitaciones y el apoyo permitió que se fueran desarrollando más audiovisuales; algunos narraban su proceso de lucha y otros tocaban temas que el equipo consideraba relevantes para Sarayaku. Entre ellas, Eriberto destaca el audiovisual *El conocimiento del hombre de la selva* (2006), en el que habla sobre lo que es para Sarayaku el *Sumak kawsay* y la "selva viviente". Gracias a ello los jóvenes tienen muy claros sus principios, han visto estos videos tanto que se los saben de memoria.

Conclusiones

La política de representación construida por el Pueblo Indígena de Sarayaku es una práctica descolonizadora que les ha permitido disputar sentidos y resquebrajar relatos con los que grupos hegemónicos han buscado sostener su poder. En este caso vimos cómo las narrativas construidas por el Pueblo de Sarayaku rompieron con la imagen de "indios violentos", e incluso reconfiguraron las coordenadas conceptuales del "desarrollo" con las que el Estado legitimaba sus acciones. Mostraron la destrucción que implicaba ese desarrollo y la relevancia que tenía el resguardo de su territorio no solo para el país, sino también para el planeta.

La presencia de su voz en la Corte Interamericana de Derechos Humanos y la incidencia que tuvo su ejercicio comunicativo en la sentencia contra la incursión petrolera, así como la disputa narrativa dentro de Ecuador a través de la construcción de sus propios medios de comunicación se convirtió en una forma de posicionar su lucha por la defensa de la Amazonía y su autonomía territorial son algunas de las acciones que nos mostraron que el ejercicio de autorrepresentación del Pueblo Sarayaku es también un acto de autodeterminación.

Esta práctica, a su vez, debe ser entendida en unas coordenadas sociopolíticas concretas, en las que el movimiento indígena irrumpió en nuestro continente para exigir reconocimiento político. Los ejercicios de autorrepresentación forman parte de una resistencia histórica de estos pueblos, la misma que cimbró y puso en jaque no solo a la autoridad etnográfica en la que se erigió la antropología, sino también la propia legitimidad de la clase política de sus países, y una de las bases fundamentales de los Estados nación en América Latina, que es el desconocimiento de los pueblos indígenas como sujetos políticos con derecho a la autodeterminación territorial.

Como se desarrolla en el texto, en el caso de Sarayaku la producción audiovisual toma fuerza y relevancia como parte de una estrategia más amplia de defensa territorial. Por eso, podemos entender que Eriberto Gualinga piense el audiovisual como una lanza con la que logran defenderse, pero también nutrirse y fortalecer a su pueblo. Esta segunda característica la comprendo como parte del fortalecimiento comunitario a partir de la construcción de narrativas comunes dinámicas y relacionales sobre quiénes son.

En otras palabras, la producción audiovisual ha significado un espacio de construcción de memoria, producción identitaria y una práctica política que implica tomar en sus manos el manejo de su propia imagen, la narración de su propia historia, en la que se cuentan a sí mismos y al resto sobre quién es el Pueblo Indígena de Sarayaku, haciendo uso de la diversidad de hebras que una comunidad abierta a flujos globales tiene y que teje según sus intereses, visiones, sueños y demandas.

Referencias bibliográficas

- Chávez, G., Lara, R., y Moreno, M. (2005). *Sarayaku: El pueblo del cenit y construcción étnica*. Quito: Flacso Ecuador y CDES.
- Colombres, A. (1991). *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: Del Sol.
- Escobar, T. (2013). Arte indígena: el desafío de lo universal. *Casa de las Américas*, 27, 3-18.
- Flores, C. (2012). Derecho maya y video comunitario: experiencias de antropología colaborativa. *Iconos*, 21, 71-88. Recuperado de www.flacso.edu.ec/docs/i42flores.pdf
- Ginsburg, F. (2011). Native Intelligence: A Short History of Debates on Indigenous Media and Ethnographic Film. En M. Banks y J. Ruby (eds.). *Made to Be Seen: Historical Perspectives on Visual Anthropology* (pp. 234-255). Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- Grau, J. (2001). *Antropología social y audiovisuales: Aproximación al análisis de los documentos filmáticos como materiales docentes*. Barcelona: Publicacions d'Antropologia Cultural.
- Guber, R. (2004). *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós.
- Gumucio, A. (2012). Aproximación al cine comunitario. *El cine comunitario en América Latina y el Caribe* (pp. 15-36). Bogotá: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.
- Hall, S. (2003). Introducción: ¿Quién necesita identidad? En S. Hall, J. Evans y S. Nixon (eds.). *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39). Buenos Aires: Amorrortu.
- (2014). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en los estudios culturales*. Universidad del Cauca, Envión.
- Köhler, A. (2004). Nuestros antepasados no tenían cámaras: el video como machete y otros retos de la video-producción indígena en Chiapas, México. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 4. Recuperado de academia.edu
- Köhler, A., y Estrada, M. (2013). Desde y para los pueblos originarios: Nuestra video-producción en Chiapas, México. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 21, 80-103.
- León, C. (2010). *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador*. Quito: Consejo Nacional de Cinematografía - La Caracola.
- Leyva, X. (2008). El neo-zapatismo: de la guerrilla a social movement web. En V. Oikón y M. E. Ugarte (eds.). *La guerrilla en las regiones de México, siglo xx* (pp. 725-747). Zamora: CIESAS y El Colegio de Michoacán.
- (2015). ¿Academia versus activismo? Repensarnos desde y para la práctica-teórico-política. En X. Leyva et al. *Prácticas otras de conocimiento(s). Entre crisis, entre guerras: Vol. I*. Cooperativa Editorial Retos, PDTG, Galfisa, Proyecto Alice-Universidad Coimbra, GT sobre Asuntos Indígenas (IWGIA).
- Leyva, X., y Speed, S. (2008). Hacia la investigación descolonizada: nuestra experiencia de co-labor. En X. Leyva, S. Speed y A. Burguete. *Gobernar (en) la diversidad: experiencias indígenas desde América Latina. Hacia la investigación de co-labor*. CIESAS, Flacso Ecuador, Flacso Guatemala.
- Leyva, X., Speed, S., y Burguete, A. (2008). *Gobernar (en) la diversidad: experiencias indígenas desde América Latina. Hacia la investigación de co-labor*. CIESAS, Flacso Ecuador, Flacso Guatemala.
- Marcus, G., y Fischer, M. (1986). *La antropología como crítica cultural: un momento experimental en las ciencias humanas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Rappaport, J., y Ramos, A. (2005). Una historia colaborativa: retos para el diálogo indígena-académico. *Historia Crítica*, 29, 39-62.
- Restrepo, E. (ed.). (2014). *Stuart Hall desde el sur: legados y apropiaciones*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Sanjinés, J., y Grupo Ukamau (1980). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Caracas: Ukamau.

Filmografía

Churo Comunicaciones (2015). *Amazonía Sur: proyección de cine comunitario*. Recuperado de <https://youtu.be/Felr6JT8plc>

Dochamps, J., y Gualinga, J. (dirs.) (1993). *Sang Noir*. Documental.

Gualinga, E. (2003). *Soy defensor de la selva*. Documental. Recuperado de <https://youtu.be/gvYwTmO6gZM>

——— (2006). *Sacha Runa Yacha /El conocimiento del hombre de la selva*. Documental. Selva Producciones. Recuperado de www.youtube.com/watch?v=-LKIgDXkhM8