



Fotografía de Azzedine Rouichi, tomada en Guangaje, Ecuador.

Cuerpos, rituales y territorios: hacia una estética decolonial del cine indígena

113

María Paula Ramírez Rúa

Estudiante del pregrado en Artes Visuales
Instituto Tecnológico Metropolitano (Medellín, Colombia)
mapararu@gmail.com

RESUMEN

Este ensayo analiza el surgimiento del cine indígena latinoamericano como una práctica estética, política y epistémica que rompe con los paradigmas del cine occidental, caracterizado por una narrativa lineal, una visión individualista y la separación entre quien filma y lo filmado. A través de una mirada comparativa basada en el análisis de estrategias narrativas y estéticas del cine indígena (realizado desde las propias comunidades), el cine indigenista (producido desde miradas externas) y el cine aliado (resultado de colaboraciones interculturales), se delinearán sus principales diferencias y puntos de contacto,

así como los elementos que configuran una estética decolonial: la temporalidad no lineal, la relación simbiótica entre cuerpo y territorio, el uso sonoro como experiencia espiritual y la centralidad del mito y el ritual.

Palabras clave: cine indígena, estética decolonial, representación, cuerpo-territorio, soberanía narrativa

Glosario conceptual

1. Cine indígena

Forma de creación audiovisual hecha por personas de pueblos indígenas donde se cuentan sus propias historias desde sus cosmovisiones, idiomas, rituales y formas de vida. No es cine «sobre» indígenas, sino cine «desde» lo indígena. Este cine funciona como herramienta de resistencia, archivo de memoria y construcción de identidad.

2. Estética decolonial

Propuesta que rechaza las formas eurocéntricas de entender el arte. El cine indígena se expresa en la ruptura con la narrativa lineal, la inclusión del mito, la circularidad del tiempo y la conexión entre cuerpo, sonido y tierra. Busca descolonizar la mirada y proponer nuevas formas de ver y sentir.¹

3. Representación

Proceso mediante el cual producimos sentido sobre el mundo a través del lenguaje. El vínculo entre lenguaje y concepto nos permite referirnos tanto al mundo real como a los mundos imaginarios.²

4. Cuerpo-territorio

En la cosmovisión indígena, el cuerpo y el territorio están profundamente entrelazados: el cuerpo es territorio y viceversa. Afectar uno es violentar al otro. Esta visión es común en el cine realizado por mujeres indígenas, donde el cuerpo femenino es espacio de memoria y lucha.³

5. Soberanía narrativa

Capacidad de decidir quién cuenta las historias, cómo se cuentan y para quién. Supone una participación activa de los pueblos indígenas en todos los niveles de creación audiovisual, evitando miradas externas y extractivas.⁴

114

1 Walter D. Mignolo y Pedro Pablo Gómez, *Estéticas decoloniales* (Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012).

2 Stuart Hall, ed., *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (Londres: Sage Publications, 1997).

3 Lorena Cabnal, «Ecofeminismo comunitario y cuerpo-territorio», *Revista LAT-AM Digital*, s.f.

4 Aunque el término «soberanía visual» fue popularizado por Michelle Raheja en el contexto norteamericano, en América Latina se prefiere a menudo «soberanía narrativa» para enfatizar no solo la imagen, sino el control total sobre la estructura del relato, los tiempos de producción y los modos de circulación comunitaria.

ABSTRACT

This essay analyzes the emergence of Latin American Indigenous cinema as an aesthetic, political, and epistemic practice that breaks away from the paradigms of Western filmmaking. Through a comparative lens with indigenist and allied cinema, it outlines the elements that shape a decolonial aesthetic: non-linear temporality, the symbiotic relationship between body and territory, sound as a spiritual experience, and the centrality of myth and ritual. Indigenous cinema not only represents but also produces possible worlds through its own narrative and visual forms.

Keywords: Indigenous Cinema, Decolonial Aesthetic, Representation, Body-Territory, Narrative Sovereignty

Glossary of Concepts

1. Indigenous Cinema
A form of audiovisual creation made by members of Indigenous communities, in which they tell their own stories through their worldviews, languages, rituals, and ways of life. It is not cinema *about* Indigenous peoples, but cinema *from* an Indigenous perspective. This cinema serves as a tool for resistance, a repository of memory, and a means of identity construction.
2. Decolonial Aesthetic
An approach that rejects Eurocentric frameworks for understanding art. In Indigenous cinema, it is expressed through the rupture of linear storytelling, the inclusion of myth, the circularity of time, and the interconnectedness of body, sound, and land. It aims to decolonize the gaze and propose new ways of seeing and feeling.
3. Representation
The process through which we produce meaning about the world using language. The link between language and concept enables us to refer to both real and imagined worlds.
4. Body-Territory
In Indigenous worldviews, the body and territory are deeply intertwined: the body is territory and vice versa. To harm one is to violate the other. This vision is especially present in cinema made by Indigenous women, where the female body becomes a space of memory and struggle.
5. Narrative Sovereignty
The power to decide who tells the stories, how they are told, and for whom. It implies active Indigenous participation in all stages of audiovisual creation, rejecting external and extractive perspectives.

Emergencia y sentido del cine indígena latinoamericano

En las últimas décadas, el cine indígena latinoamericano ha emergido como un campo cultural y político que desborda las categorías tradicionales del cine regional. Este ensayo sostiene que dicho cine no solo representa identidades, sino que transforma de manera radical el lenguaje cinematográfico al proponer una estética decolonial profundamente enraizada en formas propias de concebir el tiempo, el cuerpo, el territorio y la narrativa. Antes que una estética homogénea y cerrada, se trata de una constelación de propuestas audiovisuales y diversas que, aunque comparten principios comunes derivados de sus raíces culturales, varían según la comunidad, la cosmovisión y el contexto desde el cual se originan.

116 Más que hablar de un estilo codificado, se puede hablar de un entramado de lenguajes visuales y sonoros que rompen con las convenciones del cine occidental para afirmar otros modos de narrar y de habitar la imagen. Estas propuestas no solo amplían el repertorio del cine latinoamericano, sino que también interpelan sus fundamentos epistemológicos, abriendo espacio a nuevas formas de sensibilidad, memoria y resistencia.

A partir de este enfoque, el ensayo abordará primero los antecedentes históricos del cine indígena, su distinción con el cine indigenista y las condiciones que permitieron su emergencia como proyecto colectivo y político desde la década de 1980. Después, se explorarán los ejes estéticos que caracterizan su lenguaje: la temporalidad no lineal, la concepción simbólica del cuerpo y el territorio, el uso del sonido como experiencia sensorial y espiritual, y la presencia ritual y mítica en su narrativa.

Miradas coloniales y quiebres emancipatorios en el cine

Desde el siglo XX, el cine latinoamericano ha reproducido tensiones coloniales en la representación indígena, especialmente en sus prime-

ras décadas, cuando la mirada dominante —casi siempre ejercida por cineastas no indígenas— construyó imágenes estereotipadas o folklorizantes. Las comunidades indígenas eran retratadas como «buenos salvajes» o como amenazas primitivas al progreso, lo que derivó en una representación que las posicionaba fuera de la historia o como objetos de archivo etnográfico. Como señala Amalia Córdova, estas obras «cho-can con suposiciones fundacionales de la educación occidental, donde lo indígena está relegado a una historia pasada, considerado exterminado, estático en el tiempo o consagrado como objeto de archivo etnográfico»⁵. Esta representación cristalizada reforzó la exclusión simbólica y justificó, durante décadas, la marginalización de los pueblos indígenas en el discurso fílmico dominante.

A partir de mediados del siglo XX, en el contexto del nuevo cine latinoamericano y las luchas anticoloniales, algunos realizadores mestizos y criollos comenzaron a explorar formas más dignas de representación.⁶

En la década de 1980 se produjo un giro decisivo en el panorama audiovisual latinoamericano con la irrupción de los propios pueblos indígenas como sujetos creadores de cine. Este cambio fue posibilitado por la democratización tecnológica —primero con el acceso a videocámaras y más tarde con herramientas digitales—, así como por el impulso de organizaciones como la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI), fundada en 1985. A partir de entonces, las comunidades comenzaron a tomar la cámara en sus propias manos, en un gesto que, según el cineasta boliviano Iván Sanjinés, respondía a la necesidad histórica de «sacudir un orden opresor y entrar en el campo de la autodeterminación»⁷.

⁵ Amalia Córdova, «Derechos y patrimonio audiovisual: miradas indígenas en el cine latinoamericano» (intervención en relatoría colectiva, 9 de noviembre de 2023).

⁶ Fundación Grupo Ukamau, «La belleza y el cine revolucionario: «Entrevista a Jorge Sanjinés», Fundación Grupo Ukamau | Cine Junto al Pueblo, 22 de octubre de 2009, <https://ukamau.org.bo/la-belleza-y-el-cine-revolucionario-entrevista-a-jorge-sanjines/>.

⁷ Iván Sanjinés, «Introducción al cine y audiovisual indígena en Latinoamérica», Retina Latina, 2023.

Sanjinés, figura clave en la consolidación del cine indígena en la región, fundó en 1989 el Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC), una de las instituciones pioneras en la formación audiovisual de comunidades indígenas. Para él, «la imagen es un derecho», y filmar se ha convertido en un acto político de resistencia, inscrito en las luchas descolonizadoras de los pueblos indígenas.

Entre las primeras experiencias de cine indígena en América Latina destacan precisamente las iniciativas de video comunitario impulsadas por CEFREC en Bolivia, así como los colectivos de comunicación indígena surgidos en Ecuador, Colombia y México. A ello se suma la consolidación de festivales dedicados exclusivamente a estas producciones desde mediados de los años ochenta, que han funcionado como plataformas de visibilidad, intercambio y fortalecimiento del movimiento audiovisual indígena a nivel continental.⁸

Este proceso de apropiación de las herramientas audiovisuales por parte de los pueblos indígenas no solo transformó las dinámicas de producción, sino que también reconfiguró profundamente los modos de representación; a lo largo de las últimas décadas, el cine indígena ha dejado de ser una práctica aislada o emergente para consolidarse como un campo de creación activa, con circuitos propios de formación, producción, exhibición y archivo.

Hoy, una nueva generación de cineastas indígenas dialoga con lenguajes contemporáneos, aborda conflictos actuales —como el extractivismo, el desplazamiento forzado o la defensa del territorio— y afirma estéticas profundamente enraizadas en sus cosmovisiones. Producciones como *Wiñaypacha* (2017)⁹, *Bajo la noche eterna* (2018)¹⁰ y *Nosilatiq. La belleza* (2012)¹¹ dan cuenta de esta renovación al circular en fes-

8 Entre estas iniciativas se encuentra la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI), fundada en 1985, así como el Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas, realizado periódicamente en distintos países de América Latina.

9 Óscar Catacora, dir., *Wiñaypacha* (Perú: Cine Aymara, 2017).

10 Luiz Bolognesi, dir., *Bajo la noche eterna [Ex Pajé]* (Brasil: Buriti Filmes, 2018).

11 Daniela Seggiaro, dir., *Nosilatiq. La belleza* (Argentina: Vista Sur Films, 2012).

tivales internacionales, espacios comunitarios y plataformas digitales, ampliando el alcance de estas narrativas y posicionando sus discursos en el centro del debate cultural y político en América Latina.

Este crecimiento ha generado nuevas preguntas sobre la autoría, la representación y el lugar de estas obras dentro del cine latinoamericano, donde temas como la soberanía narrativa, los límites del acompañamiento externo o la hibridez cultural en los procesos creativos marcan hoy el debate en torno a estas producciones.

Disputas de la mirada: cine indigenista, cine indígena y agencia narrativa

En el contexto de la diversificación del cine indígena en América Latina, emergen debates fundamentales sobre la autoría, la representación y las formas de colaboración en la producción audiovisual. Para avanzar hacia una lectura crítica de estas prácticas, propongo una clasificación analítica que distingue tres tradiciones cinematográficas: cine indigenista, cine indígena y cine aliado. Aunque estas formas pueden compartir temáticas y referentes culturales, se diferencian radicalmente en su origen, perspectiva y finalidad política.

Es importante aclarar que el término «cine aliado» no debe confundirse con la categoría institucional de «cine intercultural». Mientras esta última suele usarse en políticas públicas o proyectos académicos sin cuestionar del todo las jerarquías de autoría, el cine aliado, como aquí se entiende, implica una colaboración ética y políticamente consciente, donde los pueblos tienen voz, agencia narrativa y capacidad de decisión sobre su representación.

Cine indigenista

El cine indigenista ha sido históricamente producido por cineastas no indígenas —frecuentemente mestizos o criollos— que han abordado lo indígena desde una mirada externa, usualmente inscrita en los discursos nacionalistas y paternalistas del siglo XX. Estas obras buscan visibilizar

problemáticas sociales o revalorizar la figura del «indio», pero lo hacen desde una lógica de tutela simbólica, donde el sujeto indígena es representado como objeto y no como agente narrativo.

Un ejemplo paradigmático de esta tradición es *María Candelaria* (1943)¹², en la que se construye una figura indígena idealizada, pasiva y moralmente pura. De manera similar, *Maclovía* (1948)¹³ refuerza la imagen del indígena como víctima silenciosa. Ambos filmes reproducen convenciones del cine occidental: predominio del español, énfasis en tramas individuales y una visualidad que exotiza lo indígena como fondo pintoresco o problema social.

Cine indígena

En contraste, el cine indígena constituye una transformación profunda en los términos de la representación. Se refiere a obras creadas, dirigidas o codirigidas por personas indígenas, muchas veces en el marco de procesos comunitarios. Estas prácticas articulan creación estética, lucha política y afirmación cultural desde los propios pueblos.

120

Michelle Raheja define este proceso como «soberanía visual», entendida como la capacidad de las comunidades indígenas para decidir qué mostrar, cómo hacerlo y para quién, mientras la cámara se convierte así en una herramienta simbólica de autodeterminación y resistencia. En este marco, los cineastas y actores indígenas revisitan, contribuyen, toman prestado, critican y reconfiguran las narrativas dominantes sobre sus culturas.¹⁴

Películas como *Proyecto Nasa: Resistiendo al exterminio*¹⁵, realizada colectivamente por comunicadores del pueblo nasa, y *Wiñaypacha*, dirigida por Óscar Catacora, evidencian una soberanía narrativa que desplaza

12 Emilio Fernández, dir., *María Candelaria* (México: Films Mundiales, 1943), película, <https://www.sensacine.com.mx/peliculas/pelicula-6955/>.

13 Emilio Fernández, dir., *Maclovía* (México: Films Mundiales, 1948), película, <https://www.sensacine.com.mx/peliculas/pelicula-120089/>.

14 Michelle H. Raheja, *Reservation Reelism: Redfacing, Visual Sovereignty, and Representations of Native Americans in Film* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2010).

15 *Proyecto Nasa: Resistiendo al exterminio*. Documental colectivo del pueblo Nasa. Colombia, 2022. Iniciado en 2019 y estrenado en Toribío, Cauca.

los estereotipos folclóricos o arcaizantes. En ambos casos, los sujetos indígenas retratados —líderes comunitarios, ancianos, hablantes— se narran desde el presente, afirmando sus luchas, saberes y lenguas. *Proyecto Nasa* registra el proceso organizativo de la Guardia Indígena y la defensa del territorio, con intervenciones habladas en nasa yuwe que no siempre se traducen al español, dejando que la lengua hable por sí misma. Del mismo modo, *Wiñaypacha* se desarrolla completamente en aimara, sin subtítulos explicativos, permitiendo que la cadencia de la lengua modele la percepción del tiempo y del mundo. En ambos casos, lejos de funcionar como un recurso decorativo o un gesto de exotización, la lengua nativa se erige como el núcleo expresivo que organiza la experiencia y sostiene la representación del mundo propio.

Cine aliado

Entre estas dos formas se sitúa el cine aliado: producciones realizadas por cineastas no indígenas que incluyen procesos colaborativos con comunidades indígenas y buscan una representación ética y comprometida. A diferencia de la autoría plenamente indígena, este cine plantea formas de acompañamiento que, si bien valiosas, deben ser políticamente conscientes de sus límites.

El cineasta kichwa Alberto Muenala advierte que la interculturalidad solo tiene sentido cuando los pueblos indígenas tienen el derecho a crear y recrear su propia imagen. En este sentido, sostiene que el cine debe constituirse en un espacio donde «se defienda el kichwa y la visión indígena»¹⁶ frente a las estructuras externas de representación, lo que subraya que la participación comunitaria no siempre implica control narrativo. Por eso, este proyecto opta por el término «cine aliado», diferenciándolo de nociones institucionales de «cocreación intercultural», que muchas veces invisibilizan las jerarquías en la autoría.¹⁷

16 El Telégrafo, «Alberto Muenala defiende el kichwa y la visión indígena desde el cine», *El Telégrafo*, 21 de abril de 2016.

17 Ana M. López, «Cine temprano y modernidad en América Latina», *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n.º 1 (2015): 128-170.

Películas como *Cuando cierro los ojos* (2019)¹⁸, *El abrazo de la serpiente* (2015)¹⁹ o *Ukamau* (1966)²⁰ evidencian este carácter intermedio. Aunque realizadas por personas no indígenas o mestizas, estas obras incluyen lenguas nativas y procesos de colaboración o diálogo con comunidades. En el caso de *Ukamau*, se trata del primer largometraje hablado en aimara, realizado en Bolivia en un contexto de fuerte compromiso político, aunque aún desde una autoría externa.

Estética del cine indígena contemporáneo: tiempo, cuerpo, sonido y ritual

122

Una vez delineadas las dimensiones históricas y autorales del cine indígena, puede advertirse una serie de búsquedas estéticas que lo distinguen de las formas dominantes del audiovisual latinoamericano. Aunque heterogéneas, muchas de estas producciones comparten un distanciamiento deliberado respecto a las convenciones narrativas occidentales, en favor de estructuras, sensibilidades y modos de representación anclados en sus propias cosmovisiones.

La temporalidad, el cuerpo, el territorio y el sonido no son tratados como recursos formales neutros, sino como vehículos expresivos que encarnan formas específicas de habitar, percibir y narrar el mundo. En este gesto, la estética se vuelve inseparable de una postura política: no solo se cuestiona lo que se representa, sino también cómo se lo hace, pues las decisiones formales operan como actos de resistencia simbólica, afirmación cultural y ejercicio de soberanía narrativa.

18 Sergio Blanco y Michelle Ibaven, dir., *Cuando cierro los ojos* (México: Terra Nostra Films, 2019), documental.

19 Ciro Guerra, dir., *El abrazo de la serpiente* (Colombia: Ciudad Lunar Producciones, 2015), película.

20 Jorge Sanjinés, dir., *Ukamau* (Bolivia, 1966), película.

Tiempo narrativo: no linealidad y circularidad ancestral

Uno de los aspectos más notables en varias obras de cine indígena es la ruptura con la temporalidad lineal característica del cine occidental. Muchas culturas conciben el tiempo de forma cíclica o espiral, más que como una línea recta con inicio y fin. Jorge Sanjinés, cineasta mestizo profundamente influido por la cosmovisión aimara en su trabajo con comunidades aimaras, ofrece un ejemplo significativo en *La nación clandestina* (1989). Allí, el plano secuencia integral —un largo plano continuo que acompaña una danza ritual— muestra cómo el protagonista, Sebastián Mamani, tras morir, reaparece vivo al cierre del círculo. La cámara gira sin cortes, sugiriendo una regeneración vital.

Más que un simple recurso estético, esta estructura expresa una concepción del tiempo donde pasado, presente y futuro coexisten. Al quebrar la lógica occidental de causalidad lineal, la película articula también un gesto político: afirmar marcos temporales propios frente a la imposición colonial.

Aunque la obra no pertenece estrictamente al cine indígena, su puesta en escena visualiza esa temporalidad andina, elaborada en diálogo con comunidades aimaras. El plano secuencia final —en el que el protagonista acompaña su propio entierro— encarna la idea de que el futuro no siempre está delante, sino que también puede estar atrás.²¹

Una lógica similar aparece en el trabajo de Dominique Jonard²², artista francés radicado en México desde 1977, conocido como Franco Purépecha. Su cine de animación se desarrolló en colaboración con ni-

21 Esta orientación espacial responde a una lógica de transparencia cognitiva: el pasado, al ser un hecho ya acontecido y conocido, es lo que el sujeto tiene «frente a sus ojos»; mientras que el futuro, por su condición de incertidumbre y falta de registro visual, se ubica a sus espaldas.

22 Los proyectos de animación de Dominique Jonard, desarrollados en el marco del Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto Nacional Indigenista (INI), se centraron en cuentos infantiles elaborados a partir de relatos de niños purépechas, marcando un giro metodológico al integrar la perspectiva infantil en el proceso creativo.

ños de comunidades indígenas como los purépechas, nahuas, hñähñu y rarámuri. En sus cortometrajes —como *¡Santo golpe!* o *Desde adentro*—, las historias y los personajes son creados colectivamente, dando lugar a narrativas que evocan la memoria oral, el juego y la circularidad, en una animación que nace desde adentro y sitúa a la infancia indígena como protagonista y creadora.

En *Bankilal*²³ (*El hermano mayor*, 2016), dirigida por María Dolores Arias Martínez, cineasta tsotsil, los sueños, las visiones y la palabra ceremonial se entrelazan para romper con la lógica cronológica occidental. A través del relato de un líder comunitario encarcelado injustamente, la película construye una temporalidad espiritual y colectiva, donde el presente se habita desde la memoria ancestral y la dimensión onírica. Su estructura narrativa, que combina testimonio, oralidad ritual y pensamiento maya, refleja una manera propia de contar el mundo, en la que el tiempo no avanza en línea recta, sino que se despliega de manera cíclica, activándose desde el recuerdo y el vínculo con los ancestros.

124

Esta temporalidad cuestiona la estructura aristotélica del relato y el ritmo productivista de la modernidad. En las obras del colectivo Zhigoneshi, área de comunicaciones de la Organización Gonawindúa Tayrona e integrado por realizadores arhuacos, koguis y wiwas, el montaje se rige por los tiempos rituales de los mamos, alternando vida cotidiana, consejos y prácticas espirituales.

Las narrativas se organizan según una lógica circular que atraviesa la experiencia cotidiana, donde las actividades diarias, los ciclos naturales y los momentos rituales se entrelazan sin divisiones rígidas. El cine indígena incorpora esta forma de habitar el tiempo a la narración audiovisual, construyendo ritmos y estructuras que responden a la vida comunitaria y a su vínculo con el entorno, más que a los parámetros de la lógica productivista.

23 *Bankilal* (*El hermano mayor*) (2016), dir. María Dolores Arias Martínez, documental centrado en la ceremonia de sanación realizada por los paxones en comunidades tsotsiles, donde se aborda la noción del *alter ego* espiritual y su relación con la salud y el destino de la persona.

El cuerpo y el territorio como forma y mensaje

Otro elemento esencial de la estética indígena es la consideración del cuerpo y el territorio como entidades íntimamente vinculadas. En las cosmologías ancestrales de Abya Yala, cuerpo y tierra forman un solo ente: la tierra es extensión del cuerpo colectivo y el cuerpo, microcosmos del territorio. Esta visión relacional trasciende lo simbólico y se refleja en la filmación, donde paisajes y cuerpos comparten la centralidad, de modo que el entorno natural se convierte en un personaje vivo, mientras el ser humano se transforma en un lienzo cultural y espiritual.

Producciones como las de Takumã Kuikuro²⁴ (Alto Xingú) ejemplifican esta unión cuerpo-territorio en clave de sanación comunitaria. Según un estudio publicado en *Frontiers*, su cine muestra que la «emancipación sólo ocurre dando visibilidad al territorio de origen»; al desafiar las perspectivas coloniales, el cine indígena ofrece una mirada que permite comprender cómo las comunidades pueden adaptarse y reconstruirse frente a los desafíos contemporáneos, de modo que los cuerpos se configuran como «fuerzas centrífugas de sanación» conectadas con la tierra y con la articulación de una política estética de «cuerpo-territorio»²⁵.

125

En el cine indígena latinoamericano contemporáneo, el protagonismo no recae en figuras individuales, sino en lo colectivo. La mirada coral se manifiesta especialmente en formatos grupales o en planos amplios que destacan el convivio y las prácticas comunitarias. Estas escenas construyen una identidad visual compartida, en la que narrar es siempre un acto relacional y territorial.

En síntesis, cuerpo y paisaje se entrelazan en una narrativa viva que encarna identidad, resistencia y sanación. Los cuerpos-territorio laten en la pantalla como gestos de soberanía y cuidado mutuo.

24 Takumã Kuikuro es realizador indígena del pueblo kuikuro (Alto Xingú, Brasil), vinculado al Colectivo Kuikuro de Cine y a procesos de producción audiovisual en territorios indígenas amazónicos.

25 V. Ramírez-Loaiza, «Indigenous Filmmaking Practices: Healing in Times of Climate Crises», *Frontiers in Climate* 5 (2023).

El sonido: experiencia sensorial y vínculo espiritual

Si la mirada colonial silenció a los pueblos indígenas —en sus voces, en sus lenguas y en sus formas de sentir el mundo—, el cine indígena contemporáneo busca invertir ese gesto desde la imagen y, sobre todo, desde el sonido. En muchas de estas producciones, el paisaje sonoro —ya sea palabra, canto o naturaleza— no actúa como mero acompañamiento de lo visual, sino como una vía esencial para habitar el relato desde la memoria, la espiritualidad y la resistencia.

126 Uno de los recursos más potentes es el uso sostenido de lenguas nativas en la banda sonora. Escucharlas, tras siglos de represión, constituye tanto un gesto político como una elección estética que ubica al espectador en una sensibilidad distinta. La sonoridad de estas lenguas —con sus ritmos, silencios y particularidades fonéticas— introduce un tiempo propio, un modo alternativo de percibir. Como afirma el antropólogo y realizador colombiano Pablo Mora Calderón, «las agendas indígenas [...] han devuelto a sus prácticas simbólicas una dimensión política y de dignidad que acompaña sus luchas por los derechos a la comunicación, la libre expresión y la representación soberana»²⁶. Así, incluso cuando no se comprende palabra por palabra, se activa una escucha que no busca entender del todo, sino sentir desde otro lugar.

El proyecto Centro Naku²⁷ es una iniciativa audiovisual y digital coproducida con la asociación indígena sápara, que busca preservar y compartir el conocimiento ancestral de este pueblo amazónico. Parte fundamental de esta propuesta es el sonido: cantos ceremoniales, palabras en lengua sápara y los ritmos naturales del bosque conforman un archivo vivo que comunica más allá de lo visual. A través de su plataforma digital, la comunidad ofrece una experiencia de escucha donde se entrelazan cultura, espiritualidad y territorio. En lengua sápara, *naku* significa

26 Pablo Mora Calderón, «Prácticas artísticas y visualidades indígenas en clave insumisa», *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 16, n.º 2 (2021).

27 Centro Naku es un proyecto comunitario de ecoturismo y sanación impulsado por la nación sápara en Llanhamacocha, Amazonía ecuatoriana, orientado a la preservación cultural y territorial.

«selva», y es precisamente desde este espacio —como territorio sonoro y espiritual— que se articulan los contenidos del proyecto. Lo que se escucha no busca ser traducido ni explicado, sino percibido: una invitación a sentir el vínculo entre la lengua, el entorno y los saberes que persisten a través de la oralidad.

Esta misma lógica atraviesa el trabajo del colectivo Tawna Cine²⁸. Allí, los sueños ocupan un lugar central como forma de conocimiento y orientación espiritual, articulando una concepción del espacio-tiempo sápara que desborda la linealidad occidental.

El cine indígena también recupera lo ritual y lo sagrado a través del sonido. La inclusión de cantos ceremoniales, música tradicional y oraciones no se limita al registro documental, sino que forma parte integral de la experiencia sensorial de la obra. En muchos casos, estos cantos se entonan en escena por los propios personajes, un acto que articula cuerpo, tiempo y territorio. Escuchar estos rituales no significa comprender cada palabra, sino dejarse atravesar por su vibración y resonancia emocional.

Este gesto se refuerza mediante un diseño sonoro que privilegia la textura del mundo. A diferencia del cine comercial, en el que los sonidos naturales suelen subordinarse al diálogo o a la música incidental, aquí la lluvia, el fuego, los insectos y el crujir de hojas o barro adquieren un protagonismo matérico. Se conservan en bruto, sin pulir, manteniendo su aspereza y densidad. Así, el sonido deja de funcionar como simple acompañamiento de la imagen y se convierte en una forma de enunciación del espacio: una presencia que activa el territorio y lo vuelve perceptible más allá de la mirada.

Finalmente, muchas de estas películas se mueven en un bilingüismo no resuelto, sin subtítulos totales ni traducciones cerradas. Esta decisión tensiona los marcos de comprensión hegemónicos y desafía la expectativa de que todo deba explicarse para el espectador externo. En algunos casos, el español se entremezcla con frases en lengua nativa; en otros, se permite

28 Tawna Cine es un colectivo audiovisual vinculado al pueblo sápara que desarrolla propuestas cinematográficas donde el sonido, la oralidad. En ellos, los sueños ocupan un lugar central como formas de conocimiento y orientación espiritual.

que una conversación fluya íntegramente sin traducción. Esta omisión no es un descuido, sino una afirmación de soberanía estética. Como señala Mora Calderón, estas producciones «revitalizan el valor espiritual, simbólico y poético de la palabra y el gesto, desbordando el marco de representación para reactivar la fuerza de la presencia»²⁹. En esa falta de traducción se abre una forma distinta de escucha: no orientada al consumo inmediato, sino al reconocimiento de otras maneras de decir y habitar el mundo.

Simbolismo y ritual: un lenguaje visual propio

El cine indígena latinoamericano se articula a partir de símbolos, mitos y ritualidades que no funcionan como mero ornamento visual, sino como matrices estructurales de la narración. A diferencia de otros tipos de cine que emplean estos elementos como recursos estéticos, aquí forman parte de la estructura misma del relato, constituyendo una manera propia de narrar y de habitar la imagen.

128

Un ejemplo elocuente es el uso de la iconografía tradicional en *Sek Buy* (*El principio del camino*, 2021), cortometraje de animación dirigido por William Cayapur³⁰. Allí, el relato se configura desde una sensibilidad visual profundamente enraizada en la cosmovisión nasa. Símbolos como el maíz, las constelaciones o los caminos espirituales no aparecen como simples adornos gráficos, sino que estructuran la narrativa. Lo simbólico no solo acompaña lo que se cuenta, sino que es lo que se cuenta: el tejido visual deviene memoria, sueño y tránsito espiritual. Así, la imagen no solo representa, sino que activa un universo de significados compartidos, comunicando desde códigos propios e invitando, a quienes se sitúan fuera de ellos, a una lectura abierta, sensible y no lineal.

En este tipo de cine, el mito no aparece como vestigio del pasado ni como recurso del género fantástico, sino como una forma viva de explicar lo que pasa. En muchas comunidades no existe una separación tajante

29 Mora Calderón, «Prácticas artísticas y visualidades...».

30 *Sek Buy* [El principio del camino], dirigido por William Cayapur (Colombia: Resguardo Indígena de Corinto, 2021), animación.

entre mito e historia, y eso se nota en cómo conviven planos distintos de realidad dentro de sus relatos. Aunque no se trata de cine indígena propiamente dicho, *El abrazo de la serpiente* (2015), de Ciro Guerra, explora este cruce al incorporar relatos chamánicos y personajes que transitan entre mundos. Sin embargo, al no estar dirigida desde el interior de una comunidad indígena, su aproximación opera más como traducción que como enunciación autónoma, distancia que se refleja, entre otros aspectos, en la construcción ficcional de las lenguas presentes en el filme.

En contraste, cuando las películas son realizadas desde adentro, los mitos no se explican ni se justifican. En *Bajo la noche eterna* (2018), del colectivo ayoreo, los relatos míticos ocupan el mismo nivel narrativo que los testimonios históricos. La distinción entre realidad y mito se diluye en la estructura del relato: ambos forman parte de una misma experiencia de lo vivido.

Los rituales también desempeñan un papel central en el cine indígena contemporáneo. No aparecen como elementos exóticos o distantes, sino como parte del ritmo cotidiano de las comunidades. En *Nosilatiqj. La belleza* (2012), la ceremonia del corte de pelo —rito de profundo significado para el pueblo wichí— se presenta sin dramatización ni mediaciones explicativas. La escena fluye con naturalidad y sin explicaciones externas, lo que permite al espectador presenciar el ritual sin filtro, desde una posición de atención y respeto, más que de curiosidad etnográfica.

Además, el ritual no solo configura la atmósfera cultural, sino que estructura el conflicto narrativo. La protagonista, una joven wichí criada por una familia criolla que intenta borrar su identidad, encuentra en el retorno a su lengua y en la participación en el rito un punto de inflexión. Es en ese momento cuando ella recupera su lugar en el mundo. El ritual opera como ruptura simbólica y narrativa: un gesto de pertenencia que desafía la imposición cultural y resignifica su identidad.

Este tipo de narración rompe con la idea de que todo debe ser explicado. Con frecuencia, el cine indígena no adapta su lenguaje para públicos externos ni se pliega a la pedagogía de la aclaración constante. No

hay subtítulos simbólicos ni necesidad de «hacer entender». En cambio, apuesta por contar desde lo propio, respetando las formas y tiempos que la comunidad considera válidos.

En estos relatos, la imagen no se presenta como un producto cerrado ni como una narrativa destinada a complacer al espectador externo. Más bien, funciona como una invitación a entrar en un universo de sentido que no traduce ni ajusta sus formas, sino que convoca a una lectura sensible desde otros códigos.

Esto exige una mirada más pausada y menos explicativa. El cine indígena no busca entretener ni informar bajo las lógicas comerciales. Sus películas proponen una experiencia distinta de ver y comprender, en la que un gesto, un color o una escena silenciosa pueden tener tanto peso como un diálogo.

Esta forma de narrar, que integra lo simbólico, lo ritual y lo mítico, no solo afirma la autonomía cultural de los pueblos que la producen; también ofrece al cine latinoamericano otras maneras posibles de contar que no repiten las estructuras heredadas ni subordinan el sentido a lo comprensible. Es una apuesta estética, política y ética por narrar desde donde se está.

130

La autorreflexión indígena: cineastas frente a su práctica

Ningún análisis de la estética del cine indígena estaría completo sin atender a cómo los propios realizadores conciben su práctica y su rol como narradores audiovisuales. Sus voces proporcionan claves directas sobre la intencionalidad estética-política de sus obras y sobre cómo entienden la relación entre el medio cinematográfico y sus culturas. A través de entrevistas y escritos de cineastas indígenas, emergen varios temas recurrentes: la necesidad de descolonizar el cine, la negación de encasillamientos, la visión del cine como herramienta comunitaria y la aspiración a utilizar la narrativa audiovisual para imaginar futuros desde perspectivas propias.

Uno de los mensajes más potentes es la idea de descolonizar el cine. Alberto Muenala lo expresa con claridad: «Tenemos que descolonizar esto... El cine como arte no tiene que estar limitado [por etiquetas antropológicas o etnográficas]»³¹. Para Muenala, esas clasificaciones son coloniales porque niegan el derecho del cine indígena a existir como cine a secas y lo sitúan en un lugar subordinado frente al cine considerado universal. Asimismo, cuestiona que, bajo el rótulo de lo «intercultural», muchos programas institucionales continúen reproduciendo lógicas de folklorización que simplifican las imágenes y neutralizan su potencia política.

Esta postura resuena también en nuevas generaciones de realizadores indígenas, como Frida Muenala, quienes insisten en sostener un punto de vista propio incluso en escenarios digitales y redes sociales, donde las dinámicas de visibilidad suelen exigir simplificación o exotización. La disputa no es solo por los contenidos, sino por el derecho a definir las condiciones mismas de la representación.

La descolonización, entonces, no se limita al contenido; implica disputar los modos de producción, distribución y recepción. Supone desmontar la mirada exotizante y reconocer que este cine dialoga activamente con lenguajes contemporáneos sin renunciar a sus raíces. Muchos cineastas indígenas combinan narrativas propias con influencias del cine de autor global, demostrando que sus obras no se encierran en un folclor local, sino que participan de una conversación más amplia sobre formas de contar, ver y estar en el mundo.

Sin embargo, esta voluntad de desmarcarse de los estereotipos y de asumir el cine como práctica artística plena convive con un desafío estructural: la desigualdad en la circulación y recepción de estas obras. Aunque se producen desde una estética propia y con un fuerte contenido cultural y político, muchas películas indígenas siguen confinadas a circuitos alternativos, festivales especializados o espacios comunitarios, lo que evidencia que la descolonización no es solo una cuestión formal, sino también material, e implica preguntarse quién ve estas películas, cómo se legitiman y qué espacios de exhibición las acogen. La afirmación de una estética de-

31 El Telégrafo, «Alberto Muenala defiende...».

colonial, por tanto, no puede desligarse de la lucha por espacios justos de visibilidad.

Otro punto clave es la concepción del cine como herramienta comunitaria antes que como producto comercial. Diversos realizadores se nombran a sí mismos como comunicadores, subrayando que el audiovisual forma parte de un proyecto más amplio de comunicación propia y resistencia cultural. Iván Sanjinés, por ejemplo, ha insistido en la producción participativa, en la construcción del guion junto con la comunidad y en la incorporación de comuneros como actores que aportan sus propias experiencias. Esta práctica de cine colaborativo no solo es un método, sino una estética en sí misma: imprime autenticidad a las actuaciones, realismo a las situaciones y un sentido ético a la narrativa.

132

En un sentido similar, la cineasta indígena Patricia Yallico Yumbay, mujer waranka de la nacionalidad kichwa, ha planteado que la creación audiovisual puede entenderse como un tejido colectivo, en el que múltiples voces y memorias se entrelazan para construir la narrativa.³² En esa lógica, la forma de hacer cine (horizontal y comunitaria) se refleja en la estructura del filme (coral, tejida de voces), y la estética no se separa de la ética: cómo se filma es tan importante como qué se filma, y ambos están cargados de sentido decolonial.

Muchos cineastas indígenas han reflexionado también sobre los desafíos que implica insertarse en un sistema audiovisual hegemónico. Las tensiones materiales —como la desigualdad en el acceso a recursos, espacios de exhibición o legitimación crítica— inciden directamente en las formas estéticas. En este contexto, la producción colectiva y comunitaria no constituye únicamente una metodología de trabajo, sino una postura política que transforma los modos de hacer cine desde la autodeterminación.

32 Patricia Yallico Yumbay, intervención en el VIII Encuentro de Mujeres Indígenas de las Américas, organizado por el Enlace Continental de Mujeres Indígenas de las Américas (ECMIA), «Levantando nuestras voces por la paz y seguridad de nuestros pueblos y continentes», Lima, Perú, mayo de 2021.

Frente a presupuestos limitados y a ritmos distintos de los del cine comercial, numerosas obras optan por narrativas íntimas, procesos lentos y tecnologías accesibles que, lejos de asumirse como carencias, se convierten en fuentes de creatividad y sentido.

Esta densidad simbólica se manifiesta en filmes donde la imagen no solo registra, sino que interviene: un plano puede ser simultáneamente un gesto político, una afirmación espiritual y un acto de memoria. Estas prácticas audiovisuales activan formas de sanación colectiva, en las que cuerpo, territorio y memoria se articulan como fuerzas expresivas.

Asimismo, el cine indígena no se limita a narrar el pasado o el presente, sino que se proyecta hacia lo posible. Michelle Raheja define este impulso en términos de «soberanía visual», entendida como la capacidad de las comunidades para decidir cómo ser representadas y cómo imaginar futuros propios.³³ En esa línea, Pablo Mora Calderón observa que muchas de estas producciones revitalizan el valor simbólico de la imagen tanto para activar la memoria como para abrir horizontes utópicos. Proyectos recientes como *Sueño de robots*, realizado por jóvenes maya k'iche', o animaciones mapuches que entrelazan tecnología y espiritualidad, encarnan este gesto prospectivo: imaginar desde el cine mundos por venir, donde la tradición no se opone al futuro, sino que lo nutre.

En conclusión, los cineastas indígenas conceptualizan su práctica como un acto profundamente decolonial: toman la cámara como «su palabra en movimiento», rechazan ser encasillados por otros discursos y emplean el cine como herramienta cultural para narrar su presente y proyectar su futuro. Las reflexiones que comparten reafirman que la estética indígena —con sus tiempos circulares, sus cuerpos-territorio, sus sonoridades propias y su simbología espiritual— no es decorativa, sino una estrategia consciente para afirmar su visión del mundo desde sus propios códigos, lo que permite ver el mundo desde sus ojos y repensar la manera de hacer y mirar cine.

33 Raheja, *Reservation Reelism...*

El cine indígena como giro epistémico y estético

El cine indígena latinoamericano representa algo más que una novedad temática en el audiovisual contemporáneo. Va más allá de una etiqueta identitaria o de un subgénero etnográfico. Se trata de un proceso estético profundo, que actúa desde su propia forma de hacer cine para desarticular el paradigma visual colonial. Su manera de ser disruptivo no reside solo en quién tiene la cámara, sino en cómo se construye la narración mediante decisiones formales que cuestionan las estructuras universales del cine occidental: narrativa, imagen, tiempo y sonido.

134 Este gesto se sostiene en una distinción fundamental entre cine indígena, cine indigenista y cine intercultural o aliado. El primero emerge de la soberanía narrativa y estética de las propias comunidades; el segundo, aunque puede contar con sensibilidad, se queda en el retrato externo; y el tercero —cuando es éticamente coherente— propone alianzas que solo pueden sostenerse si respetan los códigos culturales, lingüísticos y simbólicos propios.³⁴ Reconocer esta diferencia no deslegitima el diálogo intercultural, sino que garantiza que no se impongan narrativas ajenas ni se consuele al espectador con explicaciones que reduzcan la complejidad cultural.

El cine indígena actúa, así, como una operación estética antes que como un dispositivo meramente testimonial o pedagógico. ¿Qué significa esto? Que cada plano, salto narrativo, fluir de lenguaje y uso de sonido constituyen formas renovadas de representación. Por ejemplo, la incidencia del tiempo no respeta la linealidad: hay giros circulares, retornos ancestrales, memoria activa. El territorio y el cuerpo se configuran como un solo ente que late en el encuadre, desapareciendo el sujeto individualista. La sensibilidad sonora desplaza la claridad del diálogo, lo ritual y lo ambiental ocupan espacios expresivos propios. El símbolo y el rito no se escenifican como «extras exóticos», sino que integran el re-

34 López, «Cine temprano y modernidad...».

lato como actos centrales, constituyendo narrativas en sí mismos; no se explican, sino que se viven. Y estos elementos no suceden en abstracto: emergen de prácticas comunitarias y procesos creativos colaborativos que transforman los modos de producción.

Hay una tensión estructural que no puede ignorarse: los desafíos en circulación y legitimación del cine indígena siguen siendo reales. A pesar de su fuerza simbólica y política, muchas de estas obras permanecen restringidas a festivales especializados, proyecciones comunitarias o circuitos alternativos. Esta situación revela que la descolonización del cine no puede limitarse al plano formal: requiere también disputar las condiciones materiales de visibilidad. Sin acceso equitativo a pantallas, plataformas, crítica y financiamiento, la transformación del paisaje audiovisual no será completa. El cine indígena tiene que disputar también el espacio material —la pantalla, la crítica, los premios y las salas— si pretende cambiar el paisaje cultural desde dentro.

Sobre la producción comunitaria, el cine indígena rechaza la figura del autor único. Guiado por una lógica de tejer colectivamente. El guion, la actuación y el montaje se construyen en red, en diálogo con la comunidad, lo que desplaza la noción occidental de autoría como gesto singular. Esta lógica colaborativa no es solo un método de trabajo, sino una forma estética: configura relatos corales donde la ética y la forma se entrelazan. El resultado no es únicamente un contenido distinto, sino una manera de producir en conjunto que redefine las reglas técnicas, narrativas y simbólicas del cine.

El sonido constituye otro eje central. Frente al modelo que prioriza la claridad del diálogo y la voz dominante, numerosas obras indígenas otorgan primacía al ambiente, al silencio y a las lenguas no traducidas. Estas decisiones no buscan alienar al espectador, sino resemantizar su lugar, convocar desde otro orden sensorial. Como ha señalado Michelle Raheja, el cine indígena no siempre se orienta hacia la inteligibilidad para el público externo, sino que activa la memoria colectiva y la soberanía visual desde sus propios códigos.

La música tradicional, los cantos sagrados y las oraciones no operan como elementos escenográficos, sino como actos fundacionales que integran lo espiritual en la experiencia estética. Son actos rituales registrados en su espesor. Este enfoque no se dramatiza ni se explica; se experimenta. No barre con el silencio, tampoco lo transforma en ritmo ni lo reduce a accesible: lo cuida.

En el plano simbólico, el cine indígena no añade capas pedagógicas destinadas a facilitar la comprensión inmediata. Confía en su propio patrimonio simbólico. El rito no se relativiza: se permite hablar por sí mismo. En este punto, lo formal y lo cultural convergen en una misma operación estética que afirma una autonomía representacional. No todo debe traducirse, porque estas imágenes no siempre están pensadas para ser decodificadas desde la mirada del otro.

136

Esta visión proyectiva rompe con el estereotipo que asocia lo indígena exclusivamente con lo ancestral o lo arcaico. De hecho, el cine indígena también es un espacio para ensayar futuros: escenarios narrativos en los que la soberanía estética permite explorar lo que aún no existe. Estas narrativas especulativas, como *Sueño de robots* —creado por jóvenes cineastas maya k'iche'— o animaciones mapuches contemporáneas, encarnan una estética innovadora donde la tecnología no está disociada de la espiritualidad, sino que se entreteteje con la tradición.

En este tipo de relatos, el cine se convierte en una herramienta para la imaginación política. La ficción no solo representa lo real, sino que propone otras formas de existencia, narración y pertenencia dentro del lenguaje cinematográfico. Así, la estética indígena contemporánea no solo responde al presente ni recupera el pasado: también se proyecta hacia futuros posibles en los que el arte audiovisual es una forma viva de resistencia, sanación y construcción colectiva.

Sostenibilidad cultural: archivo, preservación y circulación del cine indígena

Pensar en la sostenibilidad del cine indígena no implica únicamente acompañar su producción o reconocer sus estéticas propias. Implica también asumir el desafío político y cultural de garantizar su permanencia en el tiempo, su acceso público y su resguardo como memoria viva. En este sentido, el archivo, la preservación y los circuitos de circulación no son cuestiones técnicas, sino campos de disputa simbólica.

Durante décadas, las obras realizadas por pueblos indígenas han quedado fuera de las lógicas institucionales de archivo y de los catálogos oficiales del cine latinoamericano. Muchas de estas producciones circulan de manera fragmentaria: en discos duros comunitarios, en proyecciones esporádicas o en plataformas digitales sin respaldo a largo plazo. El riesgo no es solo la pérdida material, sino la exclusión de sus narrativas del canon audiovisual. ¿Quién decide qué películas se conservan y bajo qué criterios? ¿Qué lenguas, qué memorias, qué formas de ver el mundo quedan guardadas en los archivos nacionales?

La preservación del cine indígena exige imaginar modelos que no repliquen la centralización ni la lógica patrimonial extractiva. Algunos colectivos han comenzado a construir archivos comunitarios, donde la memoria audiovisual se resguarda en el propio territorio y bajo criterios definidos por las comunidades. Sin embargo, estas iniciativas aún carecen del apoyo técnico y económico sostenido que les permita consolidarse como alternativas viables frente a los modelos hegemónicos.

A esto se suma un desafío de circulación que va más allá del acceso a festivales especializados. Si bien estos espacios han sido clave para la visibilización del cine indígena, no garantizan una presencia sostenida en ámbitos educativos, televisivos o cinematográficos masivos. La hegemonía del cine comercial continúa marcando los tiempos

de consumo y las formas de legitimación. Disputar la circulación no significa únicamente llegar a más pantallas, sino abrir otras formas de ver, otros modos de mostrar, otras pedagogías de la imagen.

Archivar, preservar y circular no son verbos neutros. En el caso del cine indígena, son acciones éticas y políticas que acompañan el derecho a narrarse. Cuidar estas imágenes no es solo asegurar su permanencia: es defender su potencia viva, su derecho a seguir diciendo y a seguir imaginando el mundo.

Cómo citar este artículo:

Ramírez Rúa, María Paula. «Cuerpos, rituales y territorios: hacia una estética decolonial del cine indígena». *Fuera de Campo* 9, n.ºs 1 -2 (2025): 112-141.

Bibliografía

- Amado, Ana. «Cine indígena en América Latina: Un panorama». *Revista de Comunicación*, n.º 12 (2013): 79-92.
- Cabnal, Lorena. «Ecofeminismo comunitario y cuerpo-territorio». *Revista LATAM Digital*. <https://revistalatam.digital/article/numero-especial-ce-tys-07/>.
- Caputto, Rodolfo. «El cine indígena y la construcción de una imagen decolonial». *Sociales y Virtuales* 6 (2019). <https://socialesyvirtuales.web.unq.edu.ar/archivo-4/syv-no6/articulos/el-cine-indigena-y-la-construccion-de-una-imagen-decolonial/>.
- El Telégrafo. «Alberto Muenala defiende el kichwa y la visión indígena desde el cine». *El Telégrafo*, 21 de abril de 2016. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/septimo/1/alberto-muenala-defiende-el-kichwa-y-la-vision-indigena-desde-el-cine>.
- Fundación Grupo Ukamau. «La belleza y el cine revolucionario: Entrevista a Jorge Sanjinés». Fundación Grupo Ukamau | Cine Junto al Pueblo. Octubre 22 de 2009. <https://ukamau.org.bo/la-belleza-y-el-cine-revolucionario-entrevista-a-jorge-sanjines/>.
- Hall, Stuart. «Capítulo 1». En *El trabajo de la representación*. 1997. <https://www.ram-wan.net/restrepo/hall/el%20trabajo%20de%20la%20representacion.pdf>.
- López, Ana M. «Cine temprano y modernidad en América Latina». *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n.º 1 (2015): 128-170. <https://hamamarino.wordpress.com/wp-content/uploads/2021/04/lopez-a.-2000-cine-temprano-y-modernidad-en-america-latina.pdf>
- Mignolo, Walter D. y Pedro Pablo Gómez. *Estéticas decoloniales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012. <https://adelajusic.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/10/decolonial-aesthetics.pdf>
- Mora Calderón, Pablo. «Prácticas artísticas y visualidades indígenas en clave insumisa». *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 16, n.º 2 (2021): 8-15. https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/editorial_visualidadesindigenas.
- Muñoz, Lina. *Voces indígenas en el cine, Parte I: Indigenidad*. Open Text, Universidad de Kansas. <https://opentext.ku.edu/propiaspalabras/chapter/voces-indigenas-en-el-cine-parte-i-indigenidad/>.
- Raheja, Michelle H. *Reservation Reelism: Redfacing, Visual Sovereignty, and Representations of Native Americans in Film*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2010.

- Retina Latina. «Introducción al cine y audiovisual indígena en Latinoamérica». Retina Latina, 17 de octubre de 2023. <https://www.retinalatina.org/introduccion-al-cine-y-audiovisual-indigena-en-latinoamerica/>.
- Retina Latina. «Dominique Jonard». Retina Latina. <https://www.retinalatina.org/personajes/dominique-jonard/>.
- Ramírez-Loaiza, V. «Indigenous Filmmaking Practices: Healing in Times of Climate Crises». *Frontiers in Climate* 5 (2023). <https://www.frontiersin.org/journals/climate/articles/10.3389/fclim.2023.1231794/full>
- Selva Sápara. «Naku: Espiritualidad y sanación en la selva». Asociación Sápara del Ecuador. <https://selvasapara.com/saparas/>.

Filmografía

140

- Blanco, Sergio y Michelle Ibañen, dir. *Cuando cierro los ojos*. México: Terra Nostra Films, 2019. Documental.
- Catacora, Óscar, dir. *Wiñaypacha*. Perú: Centro Kino, 2017. Película.
- Cayapur, William, dir. *Sek Buy: El principio del camino*. Colombia: Retina Latina, 2021. Cortometraje de animación. <https://www.retinalatina.org/peliculas/sek-buy/>.
- Fernández, Emilio, dir. *María Candelaria*. México: Films Mundiales, 1943. Película. <https://www.sensacine.com.mx/peliculas/pelicula-6955/>.
- Fernández, Emilio, dir. *Maclovía*. México: Films Mundiales, 1948. Película. <https://www.sensacine.com.mx/peliculas/pelicula-120089/>.
- Guerra, Ciro, dir. *El abrazo de la serpiente*. Colombia: Ciudad Lunar Producciones, 2015. Película.
- Proyecto Nasa. Resistiendo al exterminio*. Colombia: Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC) y Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca (ACIN), 2019. Documental.
- Sanjinés, Jorge, dir. *La Nación Clandestina*. <https://ukamau.org.bo/films/la-nacion-clandestina/>.
- Seggiaro, Daniela, dir. *Nosilatiq. La belleza*. Argentina: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), 2012. Película. <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/1441>.