



# CINE ETNOGRÁFICO FEMENINO, MIRADAS SUBVERSIVAS DESDE LA AMAZONÍA

ETHNOGRAPHIC FEMALE FILMMAKING,  
SUBVERSIVE GLANCES FROM THE AMAZON

DOI: 10.25100/nc.v0i29.11613

Celeste Torres Soya<sup>1</sup>

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales,  
Quito, Ecuador

[cinedisidente@gmail.com](mailto:cinedisidente@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-6681-8214

---

**Recibido:** 10 de agosto de 2020

**Aprobado:** 3 de junio de 2021

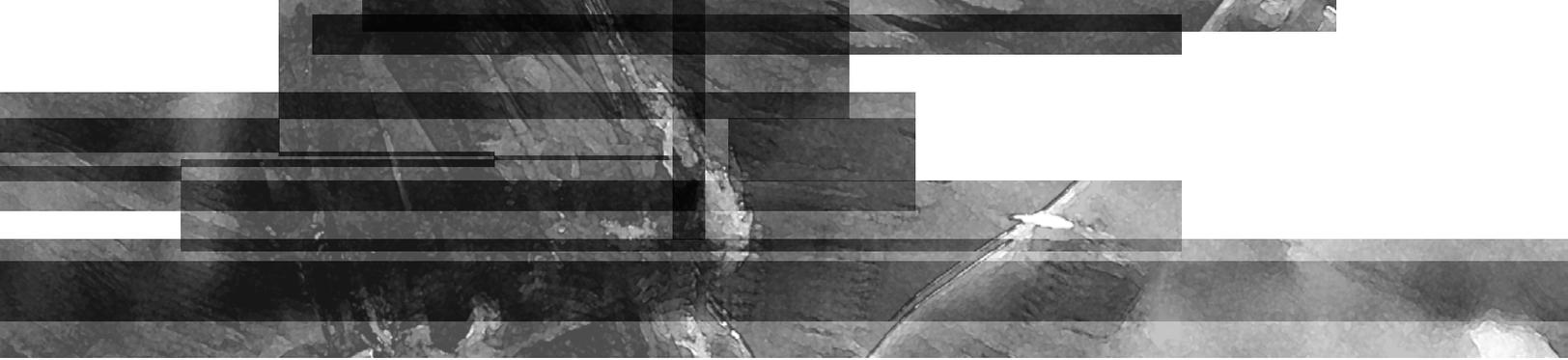
ISSN en línea 2539-4355 / ISSN impreso 1900-9909

Este trabajo está bajo la licencia Creative Commons BY NC SA 4.0.

---

**¿Cómo citar este artículo? / How to quote this article?**

Torres, C. (2021). Cine etnográfico femenino, miradas subversivas desde la Amazonía. *Nexus*, (29), 1-16. <https://doi.org/10.25100/nc.v0i29.11613>



**Resumen:** El presente artículo analiza las potencialidades de la etnografía experimental y de la investigación audiovisual para la creación de nuevas formas de producción de conocimiento social, descolonizado, femenino y desde la Selva. Las reflexiones compartidas son resultado de una investigación colaborativa con las mujeres Sapara de la Amazonía ecuatoriana, que buscó comprender el poder femenino amazónico, desde la indagación del cruce metodológico entre cine y antropología como dispositivos de investigación y de transmisión del conocimiento.

**Palabras clave:** Poder femenino amazónico, Etnografía experimental, Investigación audiovisual, Cine femenino, Mujeres Sapara.

**Abstract:** This paper reflects on the potentialities of experimental ethnography and audiovisual research for creating new ways of social knowledge production, coming from the jungle, decolonized and feminine. The reflections here shared are the result of a collaborative investigation with the Sapara women of the Ecuadorian Amazon, which explored to understand the Amazonian feminine power, from the inquiry of the methodological intersection between film and anthropology as researching and knowledge transmission devices.

**Keywords:** Amazonian female power, Experimental ethnography, Audiovisual research, Female cinema, Sapara women.



### **Origen del artículo**

Este artículo es resultado de los estudios de maestría en Antropología Visual en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Quito, Ecuador). Se presentó como una ponencia en el Festival Internacional de Cine de Cali FICCI CALI 2020, realizado del 26 de noviembre al 6 de diciembre de 2020 (Cali, Colombia). Hizo parte del Seminario de Investigación en Cine, cuyo objetivo en esta versión del Festival fue presentar reflexiones sobre el cine femenino y su incidencia a nivel local y global.

## Introducción

En el territorio del pueblo Sapara, provincia amazónica de Pastaza, como en muchas otras latitudes, las mujeres se han constituido como actrices políticas fundamentales de la defensa territorial frente a la colonización extractivista. En este marco -y en un contexto de crisis civilizatoria- las luchas femeninas y los modos de vida que resguardan, se configuran en alternativas sostenibles de vida ecosocial, que permiten observar el propio mundo occidental y cuestionar los fundamentos que le sostienen.

Las preguntas en torno al poder femenino surgen en el interior de un conflicto de poder, suscitado por la colonización estatal y capitalista sobre el territorio. En este sentido, develan ontologías opuestas, mundos y formas de relaciones antagónicas con el entorno y el universo: ¿qué permite que las mujeres de esta región estén agenciando la articulación de la resistencia? ¿cómo se sostiene cultural y simbólicamente la resistencia femenina? ¿desde dónde emerge y cómo es ese poder femenino? ¿qué rol cumple el cuerpo en su existencia y en su flujo? Las reflexiones surgidas a partir de estas preguntas son esbozadas en un recorrido de aproximación al poder femenino amazónico. A través de un proceso de antropología visual y asumiendo el cine como eje metodológico, se entretajan memorias de colonización de las mujeres - y su respuesta a las instituciones estatales y masculinas- con las expresiones de poder amazónico femenino, como lo es la interlocución con antepasados y espíritus de la Selva, los sueños y las visiones; desde ahí se evocan y reactualizan la guerra, la autonomía política y la no centralización del poder como ejes de la vida social.

Ahora bien, ¿cómo se entiende la práctica de la antropología (audio)visual? ¿cómo se realiza una investigación de antropología visual y a la vez un proyecto de cine? ¿cómo se construye una película de cine etnográfico-experimental? ¿bajo qué condiciones se procede a investigar y filmar en el interior de una comunidad amazónica en conflicto? ¿cómo estas iniciativas se ponen en marcha desde una relación y un quehacer colaborativo con las mujeres? En esta investigación se propone la visualidad no como un complemento del texto escrito ni como evidencia etnográfica que ilustra el mundo social “estudiado”, sino como una práctica, vehículo y dispositivo para estar en el campo. No solo documentarlo o registrarlo en la superficie a color y en movimiento, sino como medio capaz de desplegar el mundo vivo ante nuestros ojos, y desde ahí conocer y “pensar visualmente”, como apunta Ardevol (2006).

La puesta en práctica de la etnografía antropológica y la experimentalidad desde el cine, en un diálogo en campo, y con la cámara en mano, busca una aproximación visual a las formas de poder femenino desde el cuerpo, y a la construcción de la expresión visual de un pueblo que concibe el mundo vivo desde los sueños, y de mujeres que obtienen poder a través del conocimiento proporcionado por esas imágenes oníricas. Imágenes, que nos podrían ayudar no sólo en la creación de nuevos lenguajes y métodos, sino también, y por sobre todo, en la comprensión

y cuestionamiento de nuestros cimientos como sociedad a través de la visualidad, como ejercicio de reflexividad antropológica. Sobre esto, nada está dicho, más bien esta investigación y el presente artículo, son un intento por motivar e instar que algunas de estas puertas continúen abriéndose, para que podamos mirar a través de ellas y así también, mirarnos a nosotras/os mismas/os.

Este artículo nace al interior de la realización de mi tesis de maestría en Antropología Visual, de FLACSO Ecuador: “*El Poder en la mujer amazónica, expresiones desde la corporalidad femenina Sapara*”, la cual propone un ejercicio de cruce metodológico entre cine y antropología, que contempla una tesis escrita y el proyecto de cine “*Warmikuna*”<sup>2</sup>, el cual se amplía y, como toda película, rebasa los límites y tiempos de la investigación escrita; que brota y madura en el campo antropológico” desde la puesta en práctica de los métodos de investigación audiovisual, registro e inmersión en la realidad de las mujeres amazónicas. Como película, espera ser finalizada y circular por las pantallas como una poderosa imagen que contenga el mensaje cosmológico y político de las mujeres Sapara, y constituirse como una producción visual de conocimiento femenino desde el territorio Selva (ver *Figura 1* y *Figura 2*).

*Figura 1. Taller de video y comunicación comunitaria con mujeres Sapara, comunidad Atatakunhia, marzo 2019.*

**Fuente:** Archivo propio





*Figura 2. Taller de video y comunicación comunitaria con mujeres Sapara, comunidad Jandiyaku, diciembre 2019.*

Fuente: Archivo propio

### **Etnografía experimental femenina para otras formas de producción de conocimiento visual**

El vínculo que establecí con la comunidad Sapara de Llanhamacocha, sucedió fundamentalmente por la necesidad de apropiación del medio audiovisual por parte de la comunidad para la defensa territorial. En mi primer encuentro con Karika (lideresa Sapara, hija de Blas Ushigua, último Shímamo Sapara, y presidenta de la Asociación de mujeres Sapara del Ecuador ASHINWAKA en Puyo) acordamos que brindaría herramientas audiovisuales a la comunidad mediante un taller de cine y video comunitario para el fortalecimiento de la comunicación y la defensa territorial. De este modo, podría quedarme a vivir en la comunidad y crear la instancia investigativa y fílmica inherentes al proyecto. La propuesta se presentaba como una acción colaborativa con una motivación política de fondo. El proyecto desde un inicio se planteó como “cine comunitario”, su distinción y lo que hace que esta categoría sea “video indígena”, “no son los marcadores formales ni estéticos ni los individuos involucrados en la producción, que incluye muchas veces a mestizos como editores o consejeros creativos, sino una plataforma política y cultural comprometida y compartida” (Cusi, 2005; Gumucio, 2014, p. 47).

El intercambio nos situaba en una red, en la cual, -sin necesidad de conocernos a profundidad- sabíamos que nos podríamos apoyar. La primera vez que visité a Karika, mencionó que la producción de cine en su pueblo, como Saporas, lo venía soñando y que alguien ya “le había comunicado” que iba a recibir un ofrecimiento,



un regalo importante para la defensa de su territorio. Algo similar ocurrió en la comunidad cuando ya había comenzado mi trabajo de campo. Al día siguiente de mi llegada, la primera vez que conversé con Witsa, compañera Sapara, sobrina de Karika, y habitante de la comunidad de Llanchamacocha; me dijo que esa noche había soñado que yo le entregaba un pulpo, “no sé qué significará”, dijo, “pero era un regalo”. Supongo que ella lo asoció a las herramientas que les entregaba por medio del taller de cine.

La intención es hacer cine y antropología con las mujeres y en territorio indígena como una experiencia colaborativa que se piensa desde ese encuentro de miradas. La propuesta, en este sentido, se configura a partir de la comprensión de las potencialidades comunicativas y cognitivas del medio audiovisual.

En el contexto histórico contemporáneo, cualquier aproximación al problema del poder apunta en algún momento a la imagen. Comprendemos el mundo por medio de ellas: “la cámara ha jugado un rol en el proceso colonizador” Grau Rebollo (2002). La antropología y el cine nacen paralelamente y en un periodo histórico marcado por la colonización de países del norte sobre, lo que hoy en día se ha denominado, “el tercer mundo” o países colonizados. En consecuencia, las primeras imágenes que existen de personas de los pueblos ancestrales corresponden a registros visuales que se produjeron a partir de la movilidad intercontinental posibilitada por la colonización a finales del siglo XIX; esto permitió “fotografiar los diferentes tipos humanos que se concentraban en las principales ciudades y puertos, así como a los miembros de las embajadas o de las delegaciones comerciales o militares” (Naranjo, 2006, p.14). En el caso del territorio donde nací, el puerto de Valparaíso en Chile, las fotografías más antiguas donde las/ los protagonistas son personas de los pueblos indígenas, a fines del siglo XIX y principios del XX, son resultado de secuestros de mapuches que eran trasladados a los estudios fotográficos en las grandes urbes como Valparaíso o Santiago, con el objetivo de fotografiar a los “indios exóticos” y luego vender esas imágenes como postales.

Una de las primeras contestaciones de este entendimiento colonial de la imagen, que continuó o a lo largo de las ciencias sociales, surgió de parte de Margaret Mead en los años setenta, quien, a partir de su trabajo con imágenes audiovisuales, proponía teorías sistematizadas acerca de la relación entre el conocimiento antropológico, el cine, la fotografía y la teoría de la comunicación audiovisual (Ardevol, 2006). A pesar de los valiosos aportes que desde ahí se han elaborado en torno a la antropología visual, desde la crisis de la representación, la imagen primitiva de los pueblos -inferior, animalizada, opuesta al mundo civilizado- continúa vigente en nuestros días (Ardevol, 2006). En este sentido, la antropología, al formar parte de esta aventura colonial de producción de (...)

“literatura, fotografías, documentales y películas de ficción sobre gentes de mentalidad, organización social y económicas distintas a la tradición occidental, debe analizar críticamente el impacto y el consumo de las imágenes de las llamadas culturas primitivas, analizar cómo se construye el discurso visual sobre la diversidad cultural, a qué necesidades sociales responde y cuáles son sus repercusiones en la construcción de identidades colectivas y derechos políticos” (Ardevol, 2006, p.29).

Como crítica a la forma de representación etnográfica, a mi modo de ver, y coincidiendo con Bill Nichols (1997), se puede indicar que en la mayor parte de los filmes etnográficos se pretende hablar del todo a través de la parte. En general, se reduce la representación -audiovisual- a la parte masculina, al espacio accesible, público, donde las personas –los sujetos etnográficos- se prestan –o bien son utilizados por el etnógrafo- para representar ante la cámara el “cómo” de las situaciones de la “vida salvaje”:

La representación simbólica que hace la etnografía del poder y la autoridad, se centra en el varón. El varón como “hombre” –símbolo del logro cultural- es la estrella de la etnografía, homenajeadada en primeros planos como informador parlante. La etnografía representa un orden masculinista, simbolizando estructuras masculinas de conocimiento y experiencia que más adelante se naturalizarán como universales. Los hombres (etnógrafos e informadores) poseen conocimiento; vigilan el ámbito de la razón, la lógica, la conceptualización. El hombre representa la cultura y el poder (p. 277)

Esto es mencionado por Trinh Minh-Ha (1991) como la mirada totalizante, quien, en gran parte de sus películas, cuestiona el lugar y las formas de producción del conocimiento, revisibilizando y situando a mujeres rurales del “tercer mundo”, trabajando en pos de la creación de un lenguaje audiovisual diferente. Catherine Russell (1999) sobre Trinh Minh-Ha (1991) dice:

Ella argumenta que el supuesto de la verdad y la veracidad documentales perpetúan una realidad cartesiana derivada de la mente y la materia en la que el otro se objetiva y el realizador y su audiencia son sujetos de percepción más fluida de la realidad para trascender este paradigma, uno en el que el significado no está cerrado, sino que escapa y evade la representación” (p. 4).

Ahora bien, cabe preguntarse si a pesar de la existencia de prácticas de la visualidad que reformulan las políticas de representación coloniales, aún continúan vigentes las imágenes colonizadoras de “los otros”: ¿cómo se crea un proceso investigativo, creativo y colaborativo desde fuera del esquema occidental, patriarcal, de representación? ¿cómo subvertir esos modos de representación procedentes y reproductores de órdenes jerárquicos donde una/os son civilizados y superiores y “otros”, salvajes e inferiores? ¿Qué metodologías y nociones son pertinentes para su teoría y práctica?

La antropología propone a la etnografía como método por excelencia para el trabajo de campo. Una forma cualitativa de investigación social que nos permite interpretar las diferentes realidades sociales. No obstante, también puede entenderse como una práctica revolucionaria. De acuerdo con Graeber (2004), al observar a través de la etnografía lo que las personas hacen con el fin de comprender su lógica simbólica, se intenta extraer el sentido de los hábitos y las acciones, del cual el grupo no está muchas veces consciente (ver *Figura 3*); lo cual nos plantea un modelo para una práctica intelectual revolucionaria no vanguardista.

**Figura 3.** *Mujer Sapara cargando Lisan (planta para tejer techos de casa). Investigación audiovisual. Comunidad Jandiyaku, diciembre 2019.*  
**Fuente:** Archivo propio



En tanto se va desarrollando como lenguaje durante la primera mitad del siglo XX, y al estar liberado de la presunción científica, el cine pudo permitirse la experimentación. En consecuencia, surgieron propuestas tempranas que reivindicaron la construcción subjetiva en el acto de observar la realidad como una forma de interpretación documentada de la misma, y no por eso menos válida que aquellas representaciones “objetivas”. Grierson, cineasta y autor escocés de la segunda década del siglo pasado, planteaba en ese entonces la noción del cine documental como el “tratamiento creativo de la realidad” (Campo, 2014, p. 3-4). Por ejemplo, Jean Vigo, cineasta anarquista, llamó “captura de documentos” al film que realizó en 1929 “A propos de Nice” (1929), considerada el primer antecedente de cine antropológico urbano, sátira sobre la burguesía francesa y la situación social de los trabajadores y marginados. De acuerdo con Colombres, “Vigo toma allí una posición crítica, a la que llama ‘punto de vista documentado’; entendiendo que el registro de la realidad no puede ser ajeno a una labor interpretativa” (Colombres, 1985, p.15).

Catherine Russell (1999), por su parte, identifica en la etnografía una práctica subversiva en tanto la relaciona con el cine de vanguardia (como “A propos de Nice”), que combina crítica cultural y experimentación formal. Si bien las prácticas cinematográficas experimentales y etnográficas han sido declaradas muertas en la cultura posmoderna y poscolonial, sobreviven en su convergencia, como un sitio de praxis radical al final del siglo veinte, aclara Russell (1999). La etnografía se convierte en un término expansivo. Además, Russell (1999) agrega que surge, de los cines vanguardistas y etnográficos, una forma subversiva de la etnografía en la que las críticas culturales se combinan con el experimento de las formas textuales de la interpenetración.

Russell señala que tanto la etnografía como el cine experimental, prácticas que históricamente se han entendido como autónomas, son desafiados a cumplir nuevos roles culturales en un contexto postmoderno y postcolonial: “El término etnografía experimental ha comenzado a circular en la teoría antropológica poscolonial como una forma de referirse a un discurso que elude el empirismo y la objetividad convencionalmente vinculados a la etnografía.” (Russell, 1999, p. 11). La etnografía experimental, siguiendo a la autora, sería no tanto una nueva categoría para la práctica fílmica, sino una incursión metodológica estética en lo que concierne a la representación cultural, choque entre la teoría social y la experimentación: en la disolución de las fronteras disciplinarias, la etnografía es un medio para renovar el vanguardismo del cine experimental, de movilizar su juego con el lenguaje y una forma para fines históricos (ver *Figura 4*).

*Figura 4. Karika sanando a un joven. Etnografía experimental, comunidad Llanhamacocha, 2018.*

**Fuente:** Archivo propio





Tomando estas perspectivas en consideración, planteo la metodología audiovisual para la investigación: el cine se configura no como un producto visual sino como un marco de posibilidades, práctica política y de resistencia con historias y procesos propios; diferentes al de la(s) historia(s) del cine comercial, en este caso, en tanto emergen en “mundos” ontológicamente diferentes y en el contexto de colonización por parte del Estado o de las empresas capitalistas. La construcción de conocimiento visual y etnográfico colaborativo entre nosotras es una acción política, un modo de respuesta ante la colonización, la globalización y un mensaje posible desde la defensa territorial. Al mismo tiempo, como expresión cinematográfica, es capaz de hablar y recrear (o reapropiar) su lenguaje para transmitir sus mensajes; medio que se erige como expresión estética para comunicar y participar del proceso social y las perspectivas que recuperan su voz. En este sentido, no se le ha dado el lugar que realmente merece a la dimensión estética de la antropología audiovisual o la etnografía experimental, y muchas veces se ha concebido, analizado, a mi modo de ver, con una mirada paternalista, como si “los otros cines” o el Tercer Cine no pudieran conocer, apropiarse y recrear el lenguaje en sí mismo. Como si el cine comunitario o indígena tuviera que limitarse a la utilización de los esquemas que han instaurado los medios masivos de comunicación, y continuar reproduciendo, sin quererlo, discursos coloniales históricos de la antropología y del cine.

La antropología genera imágenes y la cámara sucesos. Lo que planteo es hacer antropología desde el cine y cine desde la antropología, en el campo, en la investigación filmada, flexible y experimental. Durante el proceso creativo-investigativo en la comunidad, y luego durante la sistematización y escritura, se va fraguando una propuesta metodológica que se asume, a su vez, como defensa teórica de la visualidad y del cine, en tanto medio de creación y flujo de conocimiento antropológico. El cine y la infinidad de cruces entre géneros, modalidades, formatos y métodos, es un espacio privilegiado de experimentación para la creación y resignificación del lenguaje en sí mismo, desde el enlace de disciplinas, oficios y métodos: un espacio visual y simbólico de transgresión de fronteras, encuentros culturales, ontológicos, y por tanto, de formas subversivas de producción de conocimiento Russell (1999).

### **Un poder femenino amazónico y visual**

En mi investigación de maestría presento una lectura de la agencia femenina amazónica como forma de expresión de poder amazónico que, al fundarse en una cosmología relacional, una cosmopolítica de la Selva, se manifiesta en expresiones antiautoritarias de vida social contra la centralización del poder y la división social, es decir, contra el Estado. Aquí retomo y pongo en contexto la noción de sociedad contra el Estado de Pierre Clastres (1974), para situarla en la agencia femenina amazónica y en un poder contra el estado.

El poder femenino amazónico surgiría inmerso en una búsqueda y una práctica amazónica del cuerpo, por medio de la incorporación de fuerza y poder a través de los sueños o visiones, que son imágenes, inducidas a lo largo de la vida. La búsqueda y “elaboración” de esas imágenes confieren conocimiento y poder. La visión es una capacidad corporal y biológica de cada cuerpo, y como fenómeno, es particular de cada cultura, según su propio sistema de símbolos. En este sentido, las imágenes como fenómeno de la percepción no son tampoco “espejos” de la realidad, sino que existen a partir del sistema simbólico, valorativo e ideológico; por tanto, están atravesadas por la posición del mundo en la que nos encontramos. Cada universo simbólico permite a una cultura registrar su propia mentalidad cultural, constructos imaginarios que responden a la compleja urdimbre del sistema cultural –o determinados segmentos del mismo- según sus intereses (Grau Rebollo, 2002). De acuerdo con el autor, la imagen en tanto visión y registro o creación visual, recrea cultura y contribuye en los modos en que se conoce, se piensa y se agencia en el mundo (ver *Figura 5*).

*Figura 5. Mujer Sapara, preparando chicha de yuca, investigación audiovisual, comunidad de Llanhamacocha, abril de 2018.*  
**Fuente:** Archivo propio



La creación y visionado de imágenes como espacios de obtención de conocimiento y poder, operan tal como la visualidad etnográfica o el cine en su capacidad de despliegue de símbolos y de transmisión de conocimiento por medio de la percepción, la emotividad y el intelecto. En una entrevista con Witsa, durante mi trabajo de campo en Llanchamacoha (ver *Figura 6*), ella me relató algo, que desde mi perspectiva, da cuenta de esta relación entre las imágenes y el poder,

Recién me pasó, sentía en garganta no tengo hambre, no tengo sed. Empezó a caminar feo en garganta. Pensé: a todas las mujeres nos está atacando la misma enfermedad, ¿qué nos pasa? Una noche tomé tabaco, Hilario me trajo. Me tomé, vomité todo. Esa noche me acosté, dormí, y estuve con mi abuelo, y él me dijo: “hiciste bien las cosas”. Yo estuve pensando, hiciste esa cosa, y me sacó un animal feo, que hay en río, me sacó de aquí. “Eso te estaba haciendo mal”. Y al siguiente día, sentía vacío, esa cosa, que lo que sentía. Ahora solo tengo un dolor aquí, pero aquí ya me pasó. Gracias a Hilario que trajo tabaco (Witsa, comunicación personal, 2018).

**Figura 6.** Curación Sapara, etnografía experimental, comunidad de Maksakaw, mayo 2018.

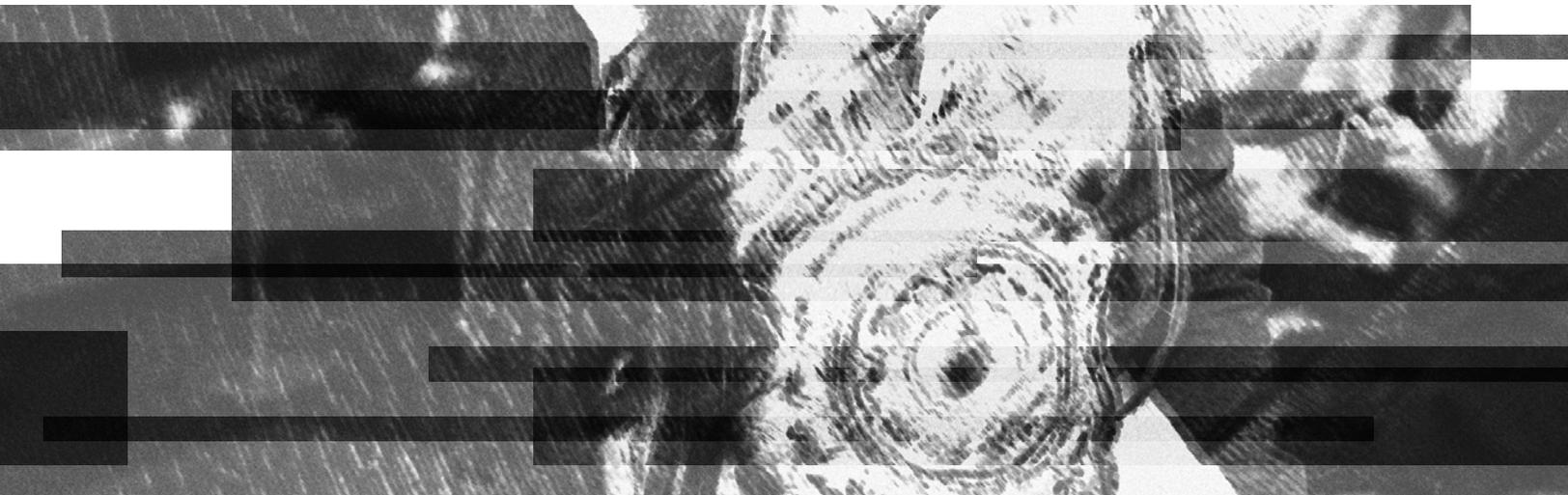
**Fuente:** Archivo propio



En el relato de Witsa podemos leer ciertas ideas sobre el poder femenino amazónico y la visualidad. El relato primero sitúa implícitamente el conflicto, es decir, se devela la vivencia de los propios cuerpos femeninos vividos por la inestabilidad de la colonización: “a todas las mujeres nos está atacando la misma enfermedad, ¿qué nos pasa?”. También se refiere, a la ingesta de plantas como mecanismo o fuente de sanación y restablecimiento del equilibrio, a través, en este caso, de la posibilidad

del tabaco, de hacer soñar, y acceder al poder, a la sanación. La ingesta de plantas constituye una forma de incorporación de saber-poder, y también fuente de curación. Así también, en este relato surge a partir de un sueño y a un encuentro onírico que tuvo con su abuelo. La interlocución que establece con él pone en evidencia una forma de parentesco amazónico, que transgrede los límites materiales, y que “(...) no solamente fluye de una persona a otra sino también entre el mundo natural y las gentes, e igualmente entre los seres de tiempos míticos y del presente” (Uzendoski, 2013, p. 165). La visión-imagen “estuve con mi abuelo” y “me sacó un animal feo”, efectivamente es un encuentro audiovisual que queda grabado en la memoria, que provoca “efectos reales” en el cuerpo y la salud de Witsa, y luego sobre su agencia política y en su territorio. Witsa da cuenta de cómo, con los diferentes seres que están en el territorio, se establecen relaciones de parentesco amazónico milenario que se expresan en modos relacionales de apoyo ante las amenazas del conflicto Uzendoski (2013). Relaciones mediadas principalmente por las visiones: imágenes que, al fin y al cabo, experimentamos desde el cuerpo, y en él quedan contenidas. En el contexto del conflicto asociado al poder, las mujeres crean y decodifican visiones, imágenes y hacen el mundo cuando, en torno a sus sueños, toman decisiones cada mañana al levantarse.

Bilhaut describe la existencia de la Casa de Piedra de los Ancestros, espacio investigativo propiamente Sapara, al cual las/os Sapara acceden por medio de una práctica corporal (petición) y onírica; en ese espacio se conversa y se aprende. Desde ahí se documenta, se registra la historia y se refiere a una manera de acceso al conocimiento inmemorial al que acceden las/os Sapara: un “espacio” similar a una biblioteca o archivo Sapara por medio de la que realizan “Una reconstitución patrimonial inmaterial por medio de la visión y el sueño” (Bilhaut, 2011, p. 243). Las visiones y el conocimiento asociado a ellas, como hemos visto a lo largo de este texto, nos remiten a aquel mundo mítico “del pasado”. En las historias de las/os abuelas/os se transmite un mensaje cósmico y político, que promueve la continuidad de las relaciones vivas y dinámica con la Selva y sus seres (ver *Figura 7*).



**Figura 7.** Niña Sapara pinta una mokawa (vasija de barro). Investigación audiovisual, comunidad de Atatakunhia, marzo de 2019.

**Fuente:** Archivo propio



Se trata, tal vez, de una producción individual –surgen en el propio cuerpo- y social, -se contienen en la socialidad se tornan patrimonio común y aluden a los asuntos colectivos-. La importancia de estas prácticas de producción de imágenes- visiones, y luego de conocimiento, puede comprenderse cuando consideramos que los imaginarios y los mecanismos de ritualidad y acceso a estas formas del poder han sido paulatinamente destruidas con los procesos colonizadores. Esto hace parte de las estrategias de disciplinamiento de la población, principalmente desde la Iglesia y el Estado, y constituye aquello que Silvia Federici (2004) señala como lo que, con mayor ímpetu, atacaron los españoles en la invasión europea, -por medio de campañas anti idolatría- con el objetivo de debilitar los conocimientos y las nociones preexistentes de un mundo vivo, agente, es decir, la atribución de ánima a los demás seres naturales y la relaciones que a partir de ahí se establece entre humanas/os y no humanas/os. Las prácticas corporales Sapara de obtención y flujo del poder, ya sea desde el sueño o la visión inducida, se crean en la imagen: la visión, en tanto imagen, compone un sistema de símbolos y, como el cine y la visualidad etnográfica, estas se constituyen en lenguaje decodificable, a través del cuerpo y los sentidos. El sueño, las visiones, los símbolos que allí se liberan, los escenarios, las acciones, colores y sonidos, son parte de una manifestación –cósmica- universal, a la que se accede desde la comunicación con ancestros y espíritus para mediar en el mundo, para la toma de decisiones.

## Conclusiones

Si las mujeres amazónicas elaboran y acceden a las visiones, a un imaginario común y colectivo indígena, en constante creación y recreación para “mirar”, saber, decidir y comprender el mundo histórico; y si el cine, o el medio audiovisual, es un modo de producir conocimiento desde la sensorialidad, por medio de la imagen; entonces nuestro acceso al conocimiento, al saber y al poder, puede ser mediado desde el cine en tanto sistema de imágenes. Whitehead (2013) plantea que en un contexto distópico, y de exacerbación de una máquina de guerra caníbal insaciable, nuestras visiones y nuestros imaginarios en torno a las problemáticas que vivimos como pueblos, son posibles de ser elaboradas en la investigación audiovisual, en el cine etnográfico-experimental, para la transmisión de nuestras propias imágenes. El cine, o el audiovisual, no como medio en sí mismo, sino para la construcción de imágenes posibles desde esas otras ontologías y desde esos cruces culturales. Un cine etnográfico-experimental, femenino, desde la Selva. Las visiones son una fuente de conocimiento y una búsqueda vigente en la sociedad Sapara y dan cuenta de cómo la visualidad amazónica crea una construcción del mundo.

Esto se relaciona directamente con la defensa teórica de la visualidad que abogaba por poner en interacción la búsqueda material y creativa de la forma, para la transmisión de un argumento antropológico del mundo histórico; asumiendo, a su vez, la posición y la situación, el punto de vista en el que se está en ese mundo. O lo que Sara Pink *et al.*, (2006) destaca del llamado de MacDougall (1998) de una integración de lo visual a la antropología, como una voz crítica y reflexiva, y a la vez como medio de comunicar aquello que no podemos expresar por medio del lenguaje verbal. Para Ardevol (2006), concebir el cine como un instrumento, además de registro y documentación, “medio de transmisión del conocimiento antropológico, una forma de dar a conocer a un público amplio la riqueza de la pluralidad cultural” (p. 24).

Se trata, en definitiva, de una visualidad etnográfica como modo de desbaratar las estructuras de representación en el cruce de ese pensamiento étnico y mítico. La diferencia cultural, y la experiencia de cruce, guiada por la experimentación, como práctica subversiva que crea modos de representación que contestan a las representaciones coloniales, patriarcales o, como he preferido llamar en esta investigación, estatales. Como antropóloga, en torno a esto es que hago/hacemos cine, para crear las imágenes que contienen aquellos mensajes y hablar desde “cerca” de las mujeres y de la Tierra. Este es un intento que se sitúa desde la creación de esos imaginarios “perdidos”, desde nosotras, para nosotras, sobre esos “otros mundos”, o bien, sobre esos conocimientos colectivos, que, en forma de regalo, de don, las sociedades contra el Estado nos desvelan, y que nos generan preguntas y posibles respuestas, de las propias formas de vida y organización social occidental, mestiza, estatal.



## Referencias

---

- Ardévol, E. (2006). *La búsqueda de una mirada: antropología visual y cine etnográfico*. Editorial UOC.
- Campo, J. (2014). Cine documental: tratamiento creativo (y político) de la realidad. *Cine Documental*, (11), 3-27. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/46146>
- Clastres, P. (1974). *Investigaciones en antropología política*. Ediciones Witran Propagaciones.
- Graeber, D. (2004). *Fragmentos de antropología anarquista*. Virus editorial.
- Grau, R. J. (2002). *Antropología audiovisual: fundamentos teóricos y metodológicos en la inserción del audiovisual en diseños de investigación social*. Bellaterra.
- MacDougall, D. (1998). *Transcultural cinema*. Princeton University Press.
- Minh-Ha, T. (1991). *When the moon waxes red: representation, gender and cultural politics*. Routledge.
- Naranjo, J. (2006). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Gustavo Gili.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.
- Pink, S., Kürti, L., Afonso, A. I. (2004). *Working images: visual research and representation in ethnography*. Routledge.
- Russell, C. (1999). *Experimental ethnography: the work of film in the age of video*. Duke University Press.
- Uzendoski, M. (2013). El regreso de Jumandy: historicidad, parentesco y lenguaje en Napo. *Íconos - Revista De Ciencias Sociales*, (26), 161-172. <https://revistas.flacsoandes.edu.ec/iconos/article/view/180>
- Whitehead, N. (2013). *Divine hunger: the cannibal war machine*. Universidad Nacional de Colombia.

## Notas

---

<sup>1</sup> Cineasta, antropóloga y fotógrafa. Ha dedicado su trabajo a la investigación y a la realización documental con comunidades indígenas y campesinas tanto en Chile como en Ecuador, abordando temas socioambientales, indígenas y de género. Realizó su maestría en Antropología visual en FLACSO Ecuador, donde efectuó su tesis de investigación titulada “El Poder Femenino Amazónico: expresiones desde la corporalidad Sapara” en la cual explora desde el cine y la etnografía, un poder antiautoritario y cosmológico de las mujeres Sapara. En la actualidad lleva adelante el montaje de un largometraje documental titulado “Atávica”, sobre los modos de vida de campesinos y pescadores en la Cuenca de Los Choros, un territorio biodiverso en las costas chilenas en conflicto por las amenazas de un megaproyecto minero-portuario. Al mismo tiempo, lleva adelante un proceso de cine comunitario con mujeres Sapara titulado “Warmikuna”, y desarrolla procesos de formación en cine y video comunitario en Ecuador. Ha llevado adelante proyectos independientes fotográficos y etnografías visuales.

<sup>2</sup> Teaser proyecto Warmikuna: Link de visualización: <https://vimeo.com/296311042>. Contraseña: 2018WARMIKUNA