

Memoria y esperanza en el cine indígena latinoamericano

Estudio de la obra de Eriberto Gualinga

Ana Cristina Suzina*

<http://orcid.org/0000-0003-3559-6513>

<https://ror.org/04vg4w365>

a.suzina@lboro.ac.uk

Fecha de finalización: 17 de noviembre de 2025.

Recibido: 17 de noviembre de 2025.

Aceptado: 9 de abril de 2026.

Publicado: 28 de agosto de 2026.

DOI: <https://doi.org/10.26422/aucom.2026.1503.suz>

Resumen

Este artículo presenta una reflexión sobre el rol de la producción cinematográfica indígena a partir de la epistemología latinoamericana de la comunicación popular, con foco en la obra de Eriberto Gualinga Montalvo, miembro del Pueblo Originario Kichwa de Sarayaku (Ecuador). El análisis se concentra en la evolución de la narrativa filmica de Gualinga Montalvo, representada en tres películas –dos ya concluidas, *Soy Defensor de la Selva* (2003) y *Helena de Sarayaku* (2022), y la tercera en preestreno, *La Ruta de la Sal* (2025). Además de la observación detallada de las tres obras, ese análisis incorporó segmentos de entrevistas a 14 miembros de Sarayaku realizadas en visita a la comunidad. Los resultados subrayan la centralidad y asimismo la diversidad de roles ejercidos por la memoria en la producción cinematográfica indígena. Ese recurso responde a necesidades de las luchas sociales emprendidas por esas comunidades y, a la vez, crea un lenguaje cinematográfico único. Estos hallazgos demuestran la relevancia de la popularización de la mirada ecológica indígena para el establecimiento de un diálogo intercultural y la revisión de las relaciones entre la humanidad y la naturaleza con centralidad en la esperanza.

Palabras clave: cine, pueblos indígenas, memoria, movimientos sociales, Sarayaku.



Memory and hope in Latin American indigenous cinema

A study of Eriberto Gualinga's work

Abstract

This article presents a reflection on the role of indigenous film production, driven by the Latinamerican epistemology of popular communication and focusing on the work of Eriberto Gualinga Montalvo, a member of the Kichwa Indigenous People of Sarayaku (Ecuador). The analysis focusses on the evolution of Gualinga Montalvo's narrative, represented in three films—two already completed, *Soy Defensor de la Selva* (2003) and *Helena de Sarayaku* (2022), and the third in post-production, *La Ruta de la Sal* (2025). Additionally to a detailed review of the three productions, this analysis incorporated segments of interviews with 14 members of Sarayaku undertaken during a visit to the community. The results underline the centrality and at the same time the diversity of roles played by memory in indigenous film production. This feature speaks to needs of social struggles led by these communities while it also creates a unique audiovisual language. These findings demonstrate the relevance of the popularization of the indigenous ecological perspective for the establishment of an intercultural dialogue and the revision of the relationships between humanity and nature with accent to hope.

Keywords: film, Indigenous peoples, memory, social struggles, Sarayaku.

Memória e Esperança no Cinema Indígena Latino-Americano

Estudo da Obra de Eriberto Gualinga

Resumo

Este artigo oferece uma reflexão sobre o papel da produção cinematográfica indígena a partir da perspectiva da epistemologia latino-americana da comunicação popular, com foco na obra de Eriberto Gualinga Montalvo, membro do Povo Originário Kichwa de Sarayaku (Equador). A análise concentra-se na evolução da narrativa cinematográfica de Gualinga Montalvo, representada em três filmes –dois concluídos, *Soy Defensor de la Selva* (2003) e *Helena de Sarayaku* (2022)-, e o terceiro, *La Ruta de la Sal* (2025), atualmente em pré-lançamento. Além de uma observação detalhada das três obras, esta análise incorpora trechos de entrevistas com 14 membros de Sarayaku, realizadas durante visita à comunidade. Os resultados destacam a centralidade e, ao mesmo tempo, a diversidade de papéis desempenhados pela memória na produção

cinematográfica indígena. Essa abordagem responde às necessidades das lutas sociais empreendidas por essas comunidades e, ao mesmo tempo, cria uma linguagem cinematográfica singular. Esses achados demonstram a importância de popularizar a perspectiva ecológica indígena para o estabelecimento de um diálogo intercultural e para a reavaliação da relação entre humanidade e natureza, com foco na esperança.

Palavras chave: cinema, povos indígenas, memória, lutas sociais, Sarayaku.

Introducción

En 2002, el territorio ancestral del Pueblo Originario Kichwa de Sarayaku fue invadido. La petrolera argentina CGC había obtenido junto al Estado de Ecuador una concesión para prospectar y explotar petróleo en esas tierras situadas en pleno bosque amazónico, sin realizar una consulta previa, libre e informada junto a sus habitantes. La llegada de un helicóptero de la CGC fue filmada por el joven Eriberto Gualinga Montalvo, entonces estudiante de producción audiovisual. Gualinga Montalvo registró el momento en que las mujeres de Sarayaku se pusieron adelante en un ademán de resistencia y les dijeron a los invasores que allí no los querían, y todo lo que transcurrió en los meses de resistencia que siguieron.

Aquellas imágenes, después editadas y transformadas en su primer documental *„Soy Defensor de la Selva“* (Gualinga Montalvo, 2003)- circularon en festivales por todo el mundo. Llegaron hasta Costa Rica y fueron una de las piezas principales del juicio del Pueblo Originario Kichwa de Sarayaku contra el Estado de Ecuador, en la Corte Interamericana de Derechos Humanos (CIDH). Sarayaku ganó el juicio y logró expulsar a las petroleras de su territorio, lo que se considera un hito en su historia y, de forma más amplia, en las luchas de los pueblos indígenas por el reconocimiento de sus derechos y la protección de sus territorios. No obstante, aunque el Estado de Ecuador haya aceptado la decisión de la CIDH, hasta 2025 el país no había aún incorporado una legislación clara sobre el consentimiento previo, libre e informado de los pueblos indígenas sobre el destino de sus tierras. En dirección opuesta, en ese año, el gobierno de Daniel Noboa propuso una consulta popular con, entre otros, el propósito de escribir una nueva Constitución y revisar todos los principios de derechos colectivos y de la naturaleza¹.

¹ La mayoría de la población ha rechazado los cambios propuestos en esa consulta.

Frente a esa situación jurídicamente ambigua y, por ende, frágil, Sarayaku ha elaborado distintas estrategias ecoterritoriales (Svampa, 2019) que integran territorio y cultura, y buscan contribuir al debate más amplio sobre la relación entre la humanidad y la naturaleza. La producción cinematográfica es una de esas estrategias. Después del éxito de *Soy Defensor de la Selva*, Gualinga Montalvo trabajó activamente en la producción de materiales que contribuyen a construir la narrativa audiovisual de Sarayaku, tanto hacia el interior como hacia el exterior de la comunidad.

Desde la perspectiva de la epistemología latinoamericana de la comunicación popular (Suzina y Vega-Casanova, 2024), este artículo se centra en la evolución de la cinematografía de Eriberto Gualinga Montalvo, analizando las formas en que la memoria se materializa narrativamente en tres de sus películas. La pertinencia de esa perspectiva para este estudio es que ella se fundamenta en la observación de tres dimensiones principales: una dimensión epistemológica, que considera el enfoque horizontal de la comunicación; una dimensión política, evidente en vínculos claros con luchas sociales; y una dimensión mediática, que se manifiesta en la manera alternativa de uso de los medios y en la clara intención de ocupar el debate público (Suzina, 2025).

Por un lado, este artículo analiza la forma en la que las películas hablan a la comunidad y contribuyen a crear una narrativa interna (Ferreira de Almeida, 2015) que sistematiza la visión de mundo de Sarayaku (Viteri Gualinga, 2002). Por otro lado, se estudia de qué manera esa producción busca ocupar un espacio narrativo externo para ubicar esa visión junto a la sociedad (Gualinga Montalvo, 2022; Magallanes-Blanco, 2022). El análisis examinó la inserción de la obra de Gualinga Montalvo en lo que Vanegas-Toala (2020) define como el giro ecoterritorial, caracterizado por la articulación directa entre luchas étnico-culturales y ecológico-territoriales.

En conclusión, se argumenta que el recurso a la memoria en la producción audiovisual de Gualinga Montalvo contribuye a la conformación de un “cine cosmocéntrico” (Galindo, 2025) que valora las perspectivas ecológicas indígenas y fomenta espacios de diálogo intercultural, al tiempo que posiciona a Sarayaku como un actor político con trayectoria histórica. Como se discutirá más adelante, las tres películas analizadas presentan elementos que crean una representación visual de la cosmología de Sarayaku, donde la relación con la naturaleza informa la cultura. De esa manera, la producción de Gualinga Montalvo contribuye a la soberanía audiovisual indígena (Vanegas-Toala, 2020; Vanegas-Toala y León, 2025) y destaca el rol de la

esperanza como parte de la pedagogía de la comunicación popular en los movimientos sociales (Peruzzo, 2022).

Metodología

Esta investigación forma parte de un estudio más amplio que examina las prácticas comunicacionales como formas de resistencia en comunidades de la Reserva Extractiva Tapajós-Arapiuns, en el estado de Pará, Brasil (Suzina, 2023a), y el Pueblo Originario Kichwa de Sarayaku, en la provincia de Pastaza, en Ecuador (Suzina, 2023b). En el caso específico de Sarayaku, la recolección de datos implicó, inicialmente, la lectura y el análisis de materiales producidos y recomendados por miembros de la comunidad. En abril de 2022, se hizo una visita de campo donde se realizaron observación y participación en dinámicas comunitarias locales, entrevistas no estructuradas con 12 miembros de la comunidad, y la redacción de diarios de campo. Las personas entrevistadas fueron principalmente líderes actuales o pasados implicados en la lucha por la autonomía de Sarayaku, incluyendo siete hombres y cinco mujeres, desde jóvenes que eran niños cuando se dio la invasión del territorio hasta adultos alrededor de sus 60 años con experiencia de liderazgo anterior a ella. Otras dos personas, un hombre y una mujer adultos, fueron entrevistados fuera de la comunidad por razones de disponibilidad.

La producción cinematográfica de Eriberto Gualinga Montalvo fue parte de la etapa inicial de estudio de la comunidad y constituyó tema de conversación en las entrevistas. En este artículo, adquiere foco central, con el objetivo de analizar la evolución de la narrativa visual del cineasta. La decisión de orientar el análisis hacia la expresión de la memoria se debe al lugar central que Montalvo Gualinga le confiere en su trabajo. Además, muchas de las entrevistas apuntaron a la importancia de la preservación y transmisión de la memoria ancestral en la reproducción física y simbólica de Sarayaku. Ese dato empírico dialoga con la perspectiva de la comunicación popular, que destaca el carácter pedagógico de la memoria en la constitución y la animación de los movimientos sociales (Valim, 2020), y con la noción de soberanía audiovisual indígena, en que la memoria ofrece un contrapunto fundamental a la historización colonialista y los relatos oficiales del Estado (Vanegas-Toala, 2020; Vanegas-Toala y León, 2025).

Para este estudio, se seleccionaron tres películas: *Soy Defensor de la Selva* (2003), *Helena de Sarayaku* (2022) y *La Ruta de la Sal* (2025). La elección tomó en cuenta

momentos de desarrollo de la narrativa filmica identificados en la entrevista con Gualinga Montalvo; la primera caracterizada por influencias externas mínimas –“es purita mía”, la describió el cineasta (entrevista, 2022)–, la segunda incorpora colaboraciones externas en la producción de su primer largometraje, y la tercera integra las intenciones de Gualinga Montalvo de usar las historias y mitos de Sarayaku en su producción filmica, acercándose a la docuficción.

Las dos primeras, completas y disponibles, fueron analizadas dos veces cada una para identificar lo que este estudio considera como posibles materializaciones narrativas de la memoria de Sarayaku: 1) referencias visuales o verbales a tradiciones ancestrales, vinculadas al rol del cine indígena de contraponerse a la mirada extractiva dominante (Galindo, 2025; Vanegas-Toala y León, 2025), 2) referencias o descripciones de hechos históricos de la comunidad, en referencia a la autonomía narrativa comunitaria y la creación de repertorios colectivos (Gumucio Dagron, 1984; Muenala Pineda, 2018), y 3) expresión directa de ancianos y ancianas, considerando el papel de transmisión de saberes ancestrales que con frecuencia se les atribuye en las culturas indígenas, observando la visualidad electrónica como extensión de la cultura oral (Vanegas-Toala y León, 2025). Además de esas ocurrencias, el análisis examinó evidencias de diálogo entre la narrativa visual de Eriberto Gualinga y la noción de giro ecoterritorial, entendido como la convergencia entre luchas étnico-culturales y preocupaciones ecológicas-territoriales (Vanegas-Toala, 2020), y con la propuesta de abordajes cosmocéntricos, que se oponen a la mirada dicotómica entre naturaleza y cultura (Galindo, 2025). Las transcripciones de las entrevistas del 2022 fueron reconsideradas en busca de referencias a esas películas o al rol del cine en la preservación de la memoria de Sarayaku, para identificar cómo la comunidad incorpora la estrategia audiovisual en su discurso sobre su lucha.

La película *La Ruta de la Sal* tuvo su prelanzamiento en noviembre de 2025, durante la COP-30 en Belém, Brasil. Aunque no hubo tiempo para análisis de la película completa, ella fue incorporada a la muestra, ya que parte de las grabaciones coincidió con el período visita a la comunidad, en abril del 2022, lo que ha permitido observar una etapa de su producción y hablar con el equipo implicado en ella. Además, la película destaca la memoria de la comunidad sobre los viajes de sus ancestros hacia Perú, en busca de sal, lo que hizo su incorporación justificada y relevante.

El cine indígena en América Latina

Analizar la trayectoria de la producción audiovisual de los pueblos indígenas en América Latina es presenciar los caminos recorridos por esos grupos para salir de la condición de objetos contextuales y convertirse en narradores de sus propias historias. Mientras la antropología reconoce la emergencia del video indígena a partir de los años 1980 (León, 2016) como parte de una ruptura epistemológica y apertura dialógica de esa disciplina, la comunicación popular se fundamenta en la propia ruptura y, desde los años 1950, cuando empieza a sistematizarse como campo de práctica y reflexión, incorpora el carácter dialógico como eje normativo (Peruzzo, 2020). Los estudios de comunicación popular analizan la producción mediática integrada a luchas sociales, valorizando la emancipación de la voz política y el esfuerzo de participación en la esfera pública a partir de las miradas frecuentemente marginadas de las comunidades periféricas (Suzina, 2025). Lejos de contraponer las dos perspectivas, este artículo reconoce el pionerismo del cine etnográfico y antropológico en romper el discurso exótico y aportar dignidad a la imagen de las comunidades indígenas (Gumucio Dagron, 2014, p. 20), asociándolo a una evolución que permite observar la emergencia de una soberanía audiovisual (Vanegas-Toala y León, 2025) y la consolidación del cine como parte de la pedagogía de la comunicación popular (Peruzzo, 2022).

Carolina Soler (2017a; 2017b) marca el probable inicio de la experiencia indígena con la comunicación visual en 1966, cuando Sol Worth, John Aidar y Richard Chalfen enseñaron a los indios Navajo, de Arizona (EE. UU.), a utilizar cámaras de 16 milímetros, dando origen a Navajo Film Project. Ese suceso, que vino a consolidarse algunas décadas más tarde, representó un cambio antropológico fundamental dentro de una práctica muy común en el siglo XX, cuando lo habitual era ver personas externas a las comunidades filmando y contando sus historias. Desde ese punto, pasando luego por la creación de la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Video de los Pueblos Indígenas (CLACPI), en los años 1980 tomó impulso en América Latina la demanda de los propios pueblos indígenas para ampliar su presencia en el campo audiovisual como instrumento de acción política (Magallanes-Blanco, 2022; León, 2016). Para Soler (2017a), las sociedades colonialistas usaron todos los recursos comunicativos disponibles para construir “históricamente una imagen del indígena a su antojo, y el hecho de que los propios indígenas aprendan a utilizar las herramientas de representación de Occidente puede ser entendido como un paso hacia la autodeterminación” (p. 73), aunque en distintos grados y formas de apropiación.

Algunos estudios se interesaron por el cine indígena en la continuidad del cine revolucionario de los años 1960 y 1970 (Soler, 2017a, p. 76), también descrito como “cine militante” (Sanjinés, 1984), por su orientación hacia la construcción de la identidad. Otros se concentraron en las experiencias de comunicación de comunidades y movimientos populares desde los años 1940 y 1950 (Gumucio Dagron, 2014). Freya Schiwy (2008, p. 26) reconoce la influencia de la larga tradición de las radios comunitarias en el desarrollo del interés y las capacidades para transformar las formas de representación pública de los pueblos indígenas. En 1984, Alfonso Gumucio Dagron reivindicaba una mayor transferencia de tecnología, para que los movimientos populares rompieran la dependencia de cineastas aliados y el cine popular alcanzara la misma fuerza conquistada con las radios en todo el continente. Para él, solo con la amplia difusión de la memoria rescatada “podría garantizarse un nivel de resistencia a la agresión cultural y un proceso paulatino de consolidación de la identidad nacional y latinoamericana” (Gumucio Dagron, 1984, p. 15), y alcanzarse la plenitud del derecho a la comunicación (Gumucio Dagron, 2014, p. 18).

Esta confluencia entre la emancipación comunitaria en el cine etnográfico y la apropiación política de los medios en la comunicación popular puede ser considerada una base para lo que vino a llamarse soberanía audiovisual indígena, al reconocer el audiovisual como recurso democratizador que posibilita la autonarración y reconoce a los narradores populares –incluidos los indígenas– como sujetos políticos capaces de intervenir en las decisiones colectivas sobre su propio destino y el de sus comunidades. En su evolución, el cine indígena se suma a los “esfuerzos ligados a una palabra colectiva de América Latina” (Mata, 2023, p. 88), fundamentalmente orientados a romper las asimetrías de poder que afectan la producción de sentido de la vida, en una praxis política (Bermudéz A y Uzendoski, 2018).

Más recientemente, nociones como las de cinema cosmocéntrico (Galindo, 2025) y de soberanía audiovisual indígena (Vanegas-Toala y León, 2025) destacan una producción que denuncia el extractivismo como forma persistente de colonización y desafía la idea de naturaleza como recurso, proponiendo una comprensión integral de la naturaleza viva. En su análisis de *En el nombre del litio* (2021), Barbara Galindo sostiene que el enfoque cosmocéntrico busca “desmantelar la dicotomía entre naturaleza y cultura” (Galindo, 2025, p. 250) a partir de la ilustración audiovisual de lo más-que-humano, de la valorización de un tiempo lento y largo, y de la diversidad de vida y sabiduría milenaria existente en los territorios. En otro análisis del filme *Allpamanda*

(2023), Yadis Vanessa Vanegas-Toala y Christian León (2025, p. 74) distinguen tres ejes discursivos característicos de la soberanía audiovisual: la representación crítica del extractivismo, las luchas ecoterritoriales, y la escenificación de la memoria. En la construcción de miradas más inclusivas y justas para el presente y el futuro, los autores asocian la soberanía con la posibilidad de “dar cuenta del pasado alternativo” (Vanegas-Toala y León, p. 72) y la presentan como parte de un trabajo formativo hecho por esas comunidades.

La esperanza integra ese marco conceptual-analítico a partir de la mirada popular, con principal inspiración en Paulo Freire. Convertida en el verbo *esperanzar* (Freire, 1992), la esperanza deja de ser una mirada utópica exclusivamente hacia el futuro para transformarse en la consciencia de los desafíos enfrentados, las experiencias y fuerzas acumuladas, que sostienen los pasos futuros. En ese sentido, la producción filmica popular —e indígena en particular— apela a la concepción del cine como máquina memorial, capaz de almacenar memoria y crear espacio para la contrahistoria (Lusnich y Morettin, 2020). La referencia a la memoria sigue “una relación más dialógica entre los contingentes temporales del ‘ahora’ y del ‘entonces’” (Grainge, 2003, p. 1), moviéndose entre un espacio de “oposición y resistencia” y “negociación cultural” (Grainge, 2003, p. 2). Así, el cine indígena se orienta a ocupar la narrativa histórica para rescatar el rol de la memoria en la definición de los valores compartidos en una sociedad, realizando un trabajo pedagógico interno y externo a las comunidades. Eso transforma al cine indígena en “un proyecto político y cultural” (Magallanes-Blanco, 2015, p. 199) que logra traducir una mezcla de resistencia y enamoramiento como esencia del proyecto de descolonización impulsado por Sarayaku y otras comunidades indígenas.

El cine indígena en Ecuador

Santiago Rubín de Celis Pastor (2014) posiciona el “impulso del documentalismo en el Ecuador en los años 70” (p. 37) en la confluencia de una vena política, que el reconoce como marca tradicional de la producción documental latinoamericana, con temáticas propias como la indigenista. Ese campo, según el autor, trasciende desde la tradición antropológica, pasando por el cine de intención propagandística y el documental épico o de reconocimiento, hasta un punto de inflexión creado por la autonomía narrativa donde las comunidades empezaron a producir cine y ampliar la idea de lo que se considera “cinematografiable” (De Celis Pastor, p. 42).

El conjunto de documentales producidos en las décadas de 1970 y 1980 describe la tensión entre visiones distintas de un proyecto de nación a partir de discursos sobre identidad, nacionalidad, integración al proyecto modernista, y denuncia social. En esas producciones, predomina todavía una narrativa hegemónica y estereotipada que representa al indígena como el “otro” (Romero Albán, 2010). La primera película dirigida por un indígena en Ecuador es *Yapaylla*, de Alberto Muenala, producida recién en 1988.

A partir de levantamientos nacionales en el 1990 y 1994, el cine indígena cobró impulso como parte del registro y de las estrategias de lucha de las comunidades. En aquel contexto, Muenala (2018) clasifica el video como un medio de comunicación alternativo que cuestiona el discurso dominante blanco-mestizo. Lo mismo ocurre en el caso de Sarayaku. En numerosas entrevistas, miembros de la comunidad destacan la importancia del documental de Gualinga Montalvo que expuso mundialmente la violencia de la invasión de su territorio. Para ellos, esa visibilidad impuso un límite inmediato a la agresión y estructuró el discurso vencedor junto a la CIDH.

Además de un reconocimiento estratégico, favorecida por la incorporación del formato digital y el abaratamiento de los costos de creación, la producción pasa de 1.5 películas sobre el tema indígena por año en la década de 1980 a 4 por año entre 2000 y 2008, y se consolida como uno de los principales intereses del cine documental en Ecuador (Romero Albán, 2010, p. 58). Desde ahí, el cine indígena ecuatoriano pasó a centrarse en la defensa de los derechos de esos pueblos y la agenda del movimiento ecologista (De Celis Pastor, 2014, p. 40), asociándose al giro ecoterritorial (Vanegas-Toala, 2020). Karolina del Rosario Romero Albán (2010) observa que los temas asociados a “lo indígena” permanecen los mismos, como las tradiciones y rituales, la medicina natural y la ecología, pero hay un cambio de encuadramiento. Es en ese lugar en que De Celis Pastor ubica a Gualinga Montalvo, asociando su producción a un rechazo de la idea del documental como un cine del pasado, una memoria estática a la que se observa pasivamente. Ese registro se asocia con la perspectiva del cine como recurso para la contrahistoria y convierte la memoria en herencia que hace parte del presente y del futuro.

La evolución de la narrativa cinematográfica de Eriberto Gualinga en tres películas

Eriberto Gualinga Montalvo (1977) produce fotografías, audiovisuales y música inspirado por la historia y la lucha del Pueblo Originario Kichwa de Sarayaku desde 2002. Entonces, como declaró en una entrevista durante la visita a la comunidad (abril 2022), el cineasta ya estaba convencido de que “cada cosa que hace Sarayaku, hay que mostrarla”. Según sus propias palabras, su proceso de creación suele partir de un guion que él construye mentalmente, y lo que ha cambiado con el tiempo es su capacidad para combinar dos visiones: la propia, enraizada en la cosmovisión colectiva de Sarayaku, y la profesional, fruto de su interacción con la industria cinematográfica.

Esa descripción corresponde a las “estéticas enraizadas”, evocadas por Amalia Córdova (2011) y asociadas a rasgos definidores del cine indígena descritos por Pablo Mora, que combinan “raíces propias fundadas en conocimientos, sabiduría y espiritualidad perdurable”, “visión y cosmogonía de los pueblos” y “apropiación de herramienta tecnológicas” (Mora, 2014, como se citó en León, 2016, p. 23). Córdova destaca el reconocimiento internacional a la obra de Eriberto, entre la diversa producción audiovisual de la Amazonía ecuatoriana.

El trabajo de Gualinga demuestra un cuidadoso manejo de la cámara y del sonido, incorporando el canto de mujeres kichwas y sonido ambiental de la selva en su banda sonora. Su estética es de observación pausada del entorno natural, donde la selva no es un fondo sino un protagonista de la obra. Al mismo tiempo, sus obras son registros de resistencia indígena, usadas ampliamente en la difusión de la defensa territorial de la comunidad de Sarayaku. (Córdova, 2011, pp. 99-100)

Esa constancia de la música constituye una estrategia estética y política. Gualinga Montalvo reconoce que la música fue su primera vocación artística, influenciado por las canciones que escuchaba en su vida familiar. En una entrevista en Sarayaku (abril, 2022), él explicó que es común que sus actividades domésticas hasta el día de hoy sean animadas por la memoria de canciones que escuchaba de niño en la voz de su papá y su mamá. Desde muy joven, se interesó por registrar esas canciones que hoy sirven de hilo conductor en sus narrativas fílmicas. A la vez, el registro y el uso de las canciones ancestrales demuestran la expresión artística y cultural de la comunidad.

Gualinga Montalvo describe su propia evolución como un camino hacia el arte. Habla de unos primeros tiempos en que lo que le guiaba era la importancia del contenido que priorizaba lo informativo. Con el tiempo, y con el trabajo en colaboración con otros profesionales del cine, según su propio relato, maduró hacia una convicción

de que lo sensible es fundamental para sostener la esperanza y movilizar al público como defensor de la naturaleza en alianza con los pueblos indígenas. Con esa perspectiva aborda otros rasgos identificados por Mora como “agenciamiento y defensa de los derechos” y “audiencias propias que no excluyen públicos solidarios” (Mora, 2014, como se citó en León, 2016, p. 23), pero también apunta a su forma de manejo del tiempo, descrito por Córdova (2011) como “observación pausada del entorno natural”.

Esa elección estética va más allá de representar las tradiciones de Sarayaku. Toda su narrativa fílmica se subordina a una relación circular con el tiempo (Suzina, 2023b), que se conecta con el contraste entre el tiempo apresurado moderno y el tiempo alargado ancestral característico del “cinema cosmocéntrico” (Galindo, 2025). En las películas de Gualinga Montalvo, los hechos —las distintas amenazas y su denuncia— siguen el tiempo lineal de la intervención que la humanidad busca imponer sobre la naturaleza, mientras que esa naturaleza, convertida en personaje protagónico, se manifiesta sin marcas espaciotemporales concretas. Esa opción constituye un “lenguaje propio, autónomo, independiente y descolonizado” (Mora, 2014, como se citó en León, 2016, p. 23), otro de los rasgos identificados por Mora que aporta Gualinga Montalvo al cine indígena y lo hace único por su vinculación a la cosmovisión de Sarayaku.

Muchas de las producciones del cineasta están disponibles en su canal de Youtube pero, como muchos cineastas indígenas, su medio preferido de distribución sigue siendo los festivales de cine, desde el éxito de su documental *Soy Defensor de la Selva* (Gualinga Montalvo, 2003).

Y alguien puso esa película en un festival que se llamaba Anaconda. Me dijeron, tu película está en el festival Anaconda²... y era un festival inmenso. Venían grandes realizadores, no solo indígenas, sino mestizos también. Y nos ganamos el premio al mejor documental. Solo ahí entendí que podía difundir mis películas, el mensaje de mi pueblo a través de festivales también. (Eriberto Gualinga Montalvo, entrevista, 2022)

El conjunto del trabajo de Gualinga Montalvo lo posiciona en lo que Galindo (2025) define como “cine cosmocéntrico” y Vanegas-Toala y León (2025) asocian al giro ecoterritorial. Son películas que asocian la reivindicación indígena por la tierra con las luchas ecológicas contemporáneas, consolidando “una emergente producción audiovisual que *valora* la minería moderna occidental a partir de una onto-

² *Sachata Kishipichik Mani/Soy Defensor de la Selva* (2003) fue el ganador de la categoría Premio Documenta Anaconda del Premio Anaconda 2004 al Video Indígena y Afrodescendiente de la Amazonía, Chaco y Bosques Tropicales de América Latina y El Caribe.

epistemología indígena” (Galindo, 2025, p. 250, *itálico añadido*). La idea de valorar, en el sentido de atribuir valor, es importante porque demuestra la agencia local y la capacidad de imaginación política de esas comunidades frecuentemente menospreciada incluso en los discursos de protección a la naturaleza. Valorar cualquier emprendimiento extractivo y rechazarlo, a partir de la perspectiva indígena, significa cuestionar la propia idea de progreso asociada a esos emprendimientos. Esa característica responde a la distinción con el cine indígena del siglo XX, criticada por Romero Albán (2010), para quien el aumento de la producción audiovisual indígena desde los años 1980 no ha siempre representado un rompimiento con el estereotipo del “buen salvaje” que tiene una relación esencialista con la naturaleza y poca agencia sobre su destino. El cine de Gualinga Montalvo enfatiza la capacidad de interpretación simbólica y de acción de las comunidades indígenas, vinculando su autonomía con la soberanía audiovisual que implica la construcción de un pasado alternativo (Vanegas-Toala y León, 2025) y con un trabajo pedagógico-formativo (Peruzzo, 2022) desde y dentro del propio movimiento indígena.

En ese sentido, se puede decir que la obra de Gualinga Montalvo dialoga con la noción de “memoria cultural” (Grainge, 2003) y moviliza la capacidad del cine para producir y transformar la memoria tanto dentro de la comunidad como fuera de ella. En entrevista en Sarayaku (abril, 2022), Hilda Santi, una de las lideresas comunitarias cuando la petrolera invadió Sarayaku, declaró que la única garantía de futuro para la comunidad y para la Amazonía es mantener en los jóvenes una memoria viva de la razón de la resistencia. Según ella,

“Eso estamos diciendo que tiene que enraizarse la nuestra lucha. Ver videos, ¿cómo luchó su tía, su tío, ¿cómo lucharon? ¿Cómo resistieron, cómo defendieron? eso tienen que empoderar”.

Gualinga Montalvo describe el servicio a la memoria como la razón para crear Selva Producciones, productora del cineasta y lo presenta como la principal orientación para sus guiones.

Entonces, se trata también de tener una memoria, una memoria viva para la comunidad, para que no se pierda toda la historia de la lucha y, si es posible, la cultura, los cuentos, las canciones, la medicina, las leyendas, toda esta riqueza que existe en la naturaleza, que existe en las comunidades, pero que no es conocido por la gente que vive en la ciudad. (Gualinga Montalvo, 2022, pp. 57-58)

A continuación, se presenta una descripción de tres de sus películas, donde se busca observar las formas de materialización narrativa de la memoria previamente descritas.

Soy Defensor de la Selva (2003)

La película documental *Soy Defensor de la Selva* puede ser clasificada como experimental. Gualinga Montalvo registra la invasión de la petrolera CGC al territorio de Sarayaku en 2002. Ese año, el Estado ecuatoriano autorizó la prospección para explotación de petróleo en el Bloque 23, zona donde se sitúa la comunidad de Sarayaku. La invasión fue acompañada de una acción militar para reprimir la esperada resistencia del pueblo.

El documental inicia con un letrero informativo que introduce al público al evento histórico que se va a presentar. Una mujer dice, en kichwa, de manera firme, que el pueblo de Sarayaku no va a aceptar que invadan a sus tierras y argumenta que ese es el territorio de sus ancestros, donde viven de manera autónoma.

La narrativa conducida por las voces de miembros de la comunidad es una estrategia estética frecuente en las películas de Gualinga Montalvo, donde se escuchan mujeres, hombres, niños, adultos y ancianos, así como elementos de la naturaleza. El recurso fue utilizado de manera innovadora en el documental *Allapamanta Kawsaymanta; Katarisun* (Muenala, 1992) sobre la marcha de abril del 1992, que llevó a miles de indígenas a Quito y terminó con el reconocimiento de la propiedad de una parte de sus territorios. Como describe León (2016, pp. 36-37), esa película utiliza los discursos de los protagonistas de la marcha, superponiendo sus voces a imágenes de la selva para crear una estructura circular que desafía el tiempo lineal occidental y marca una ruptura con el estilo del documental antropológico. El recurso también valora la oralidad como mecanismo fundamental de transmisión de conocimiento y sabiduría en las comunidades indígenas.

En *Soy Defensor de la Selva*, a los cinco minutos aparece el helicóptero de la petrolera aterrizando al borde del río, en Sarayaku.

Sí, llegó un helicóptero justo a las nueve de la mañana. Un super puma con unos 40 militares, así, sorpresivamente. Y ahí llegó el comando conjunto de las Fuerzas Armadas; un general vino volando desde Quito y la gente estaba tranquila. ... Y dijo sí, si ustedes no quieren ni oferta de que hablemos, negociemos, yo tengo la potestad de poner cinco mil militares mañana (Eriberto Gualinga Montalvo, entrevista, 2022).



Figura 1. Fotograma de *Soy Defensor de la Selva*.

El corto de 21 minutos acompaña la resistencia, mostrando sobre todo diálogos de mujeres de la comunidad con empleados de la petrolera y con militares. En un momento de enfrentamiento incluido en la película, Gualinga Montalvo está en una canoa que los militares impidieron que atravesara el río Bobonaza. El joven cineasta se niega a apagar la cámara ante la demanda de los militares.

Los estilos narrativos informativo y de denuncia predominan, y hacen de la descripción de los hechos el centro de la producción. El documental incluye el registro de muchas declaraciones de miembros del pueblo de Sarayaku durante la resistencia, además de mostrar el impacto de la invasión sobre la rutina de la comunidad y los bienes tangibles y trascendentales, desde la mujer que dice haber tenido que dejar sus responsabilidades a cargo de sus hijos para defender su territorio hasta el duelo de un chamán por el derrumbe de un árbol sagrado.

Pese a ello, el documental incluye algunos elementos apuntados por Córdova (2011) como marca estética de las películas de Gualinga Montalvo. Mientras la mujer que declara la resistencia a la invasión y el registro mismo del suceso, Corina Gualinga, madre del cineasta, canta en kichwa. Con su voz se van superponiendo imágenes de la rutina de Sarayaku, la selva, la fiesta, el río, el trabajo con la naturaleza, la música. En todas esas elecciones narrativas, se observa lo que Galindo define como el rol del

“cinema cosmocéntrico” de hacer visible el contraste entre la episteme minera de la naturaleza inanimada y la cosmovisión indígena de territorios vivientes (Galindo, 2025, p. 249).

Aunque aparezcan en imágenes y en canciones, no hay expresión directa de personas ancianas, pero parece relevante destacar la fuerte presencia de la mujer en el documental, en diálogo con la observación de Suarez y Romero (2019), para quien, “[d]esde los años noventa, son las mujeres quienes guían el debate interno de Sarayaku”, pero a la vez contrariando su análisis de que eso “no tiene una incidencia en la opinión pública externa” (p. 256). La presencia destacada de la mujer en esa y otras películas de Gualinga Montalvo contribuye a la documentación de la memoria oral de la que hablan las autoras, y les confiere una visibilidad que viaja junto con esa producción cinematográfica. Sus voces y rostros son frecuentes en *Soy Defensor de la Selva* desde la apertura, pasando por la banda de sonido, hasta el momento en que ellas devuelven las armas recogidas de los militares. Son las mujeres quienes regresan en los minutos finales del documental, apuntando hacia la continuación de la lucha.

Helena de Sarayaku (2022)

El documental de 70 minutos *Helena de Sarayaku* (Gualinga Montalvo, 2022) acompaña la rutina de Helena, hija de madre Kichwa de Sarayaku y padre sueco. La joven, entonces de 17 años, es presentada como la encarnación del vínculo entre el mundo occidental moderno y el universo de las tradiciones ancestrales indígenas, rompiendo con la representación estática de la diferencia y de la diversidad que suele caracterizar los relatos del “buen salvaje” (Romero Albán, 2010). La película muestra Helena en la comunidad de Sarayaku, en diálogos con personas ancianas, preguntando sobre la cultura y las tradiciones de su pueblo. Ella nos conduce en las rutinas comunitarias, desde rituales cotidianos, como bañarse en los ríos y pintarse los cabellos con wituk³, hasta la gran fiesta bienal de la comunidad. La vemos también en su vida de estudiante universitaria en Finlandia, y actuando como vocera de Sarayaku en eventos internacionales.

Helena es una chica joven que es de aquí, pero también es de Europa. ... Habla kichwa.
 Cuando viene aquí, se pinta con wituk, baila. Está con los jóvenes, está con el pueblo.
 Cuando va a Estados Unidos, está hablando en inglés, está con los extranjeros. Entonces

³ El wituk es una fruta amazónica utilizada en Sarayaku para el tratamiento natural del cabello, para pintarse la cara y el cuerpo.

eso le debería interesar al mundo. Pero... a través de ese interés, tiene que ir la voz de Sarayaku (Eriberto Gualinga Montalvo, entrevista, 2022).



Figura 2. Afiche de *Helena de Sarayaku*.

Gualinga Montalvo regresa a *Soy Defensor de la Selva* con Helena mostrando una parte de la primera película a niños y niñas en la pantalla de un teléfono móvil. El documental de 2003 es así redimensionado como una memoria que sigue alimentando la lucha de los más jóvenes de la comunidad y que, a través de nuevas plataformas, puede movilizar a otras audiencias fuera de ella. Es interesante observar el carácter pedagógico de la narrativa que muestra Helena en conversación con personas ancianas, y mirando el filme con jóvenes y niños. Venegas-Toala y León (2025) hablan del “recuerdo como una construcción destinada al futuro” (p. 73) y una vez más el diálogo se acentúa como instrumento pedagógico (Peruzzo, 2022) de constitución y reproducción de las luchas sociales.

El estilo narrativo en *Helena de Sarayaku* se aleja del informativo y activista de denuncia. No hay una preocupación por narrar hechos puntuales. Las referencias a las inundaciones y a la pandemia se hacen como parte de una historia más amplia. Es la historia de Sarayaku narrada a través de los encuentros de Helena con la diversidad generacional, cultural y geográfica de la que forma parte. Los planos cinematográficos son igualmente diversos, desde acercamientos donde se puede ver a Helena pintando el rostro según la tradición, hasta tomas aéreas que sitúan a Sarayaku dentro de la vasta selva amazónica, con sus habitantes más coloridos y variados. La combinación de planos obedece a la visión de mundo de Sarayaku, que destaca la interdependencia entre “las varias vidas” (Tupac Viteri Gualinga, entrevista, 2022), deshaciendo la dicotomía

entre naturaleza y cultura, otro aspecto característico de los abordajes cosmocéntricos (Galindo, 2025).

Esa opción estética se acerca a lo que Schiwy (2008) nombra como “descolonizar el alma”, una estrategia para contraponerse al menosprecio generado por el colonialismo, que pervive en las propias comunidades indígenas. Con ello, según la autora, se busca romper la subalternización de un “orden de conocimiento que se basa en una combinación de narración de historias, la transmisión corporal de conocimientos y lo visual” (Schiwy, 2008, p. 28). En su descripción del “cine cosmocéntrico”, Galindo (2025) sostiene que esa producción fílmica indígena es capaz de denunciar el carácter genocida de la minería y de contribuir a la descolonización de las prácticas y representaciones extractivas hegemónicas.

Helena de Sarayaku utiliza además otra estrategia narrativa descrita por Schiwy (2008): la representación femenina del conocimiento y de su transmisión oral. Aunque la autora apunte al riesgo de esencialismo y dualismo en la asociación frecuente de las mujeres a la oralidad, se valora la contraposición al racionalismo masculino patriarcal de la sociedad letrada, que se presenta como más avanzada y eficiente en comparación con las sociedades tradicionales. Si otras películas de Gualinga Montalvo alternan el protagonismo narrativo entre figuras masculinas y femeninas, *Helena de Sarayaku* pone una joven mujer en el centro de esa tradición, ampliando su rol hacia afuera de los límites de la comunidad.

El papel de la memoria se presenta también en forma de diálogo, reflejado en las dinámicas de transmisión de conocimiento propias de Sarayaku, de personas ancianas hacia Helena, entre Helena y la naturaleza y la cultura a su alrededor, de Helena hacia las audiencias, cohabitantes en un mundo mestizo. Helena personifica la memoria de la comunidad no como narradora, sino como integrante de un diálogo entre generaciones y culturas que, como se desprende de la película, es necesario para mantener vivo.

La Ruta de la Sal (2025)

El documental de ficción *La Ruta de la Sal* está basado en hechos reales, y fue presentado en prelanzamiento durante la COP-30 en Belém. Su historia central es la reconstitución de un viaje de más de 150 años que los hombres ancestrales kichwa de Sarayaku hacían hasta el Perú, pasando por cuatro ríos (Bobobaza, Pastaza, Marañón y Huallagas) para buscar sal. La ruta fue interrumpida por la guerra entre Ecuador y Perú, en 1942, y en 2022 un grupo de miembros de la comunidad concretó el proyecto –

imaginado por 15 años— de rehacerla para celebrar la memoria de sus abuelos y sus aventuras.

Es la más masculina de las tres películas analizadas, protagonizada por una generación actual de hombres que rememora la aventura épica de sus abuelos varones. Durante las grabaciones, se dejaba entrever la opción por el encuadramiento de la actitud heroica de los aventureros. La pieza promocional, distribuida en marzo de 2024, sugiere que ese rol es compartido igualmente con la naturaleza, con imágenes impresionantes de la selva y los ríos. La historia oral es también central en esa obra. Pero, a diferencia de *Helena de Sarayaku*, la oralidad se mezcla con la recuperación de la memoria y la experiencia presente del recorrido épico. *La Ruta de la Sal* no es la puesta en escena de las expediciones históricas o una descripción oral de ellas, sino que las recupera como tradición y las revive como celebración de esa memoria.

La expedición partió de Sarayaku en abril de 2022. El equipo contaba con tres camarógrafos, un sonidista y Gualinga Montalvo, como director. La coproducción de Selvas Producciones y Mullu fue ganadora del premio de postproducción de largometraje documental del Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación de Ecuador.



Figura 3. Despedida de los viajeros de *La Ruta de la Sal*.

Los viajeros fueron despedidos con chicha y muchas historias, en un domingo por la mañana, antes de tomar sus posiciones en las cinco lanchas que hicieron el trayecto. Entre los cuentos, se dice que algunos de los hombres que hacían en trayecto en el pasado no regresaban y terminaban formando nuevas familias en Perú, donde hay personas de apellido Gualinga supuestamente descendientes de los mismos ancestros. Tales hipótesis no dejaron de ser nombradas e hicieron reír a los que despedían al grupo. Pero el tono era, sobre todo, de celebración de una memoria épica y grandiosa.

Imagínate, navegar de 3 a 6 meses a palanca, unos sin retorno. Imaginarse en cuál playa durmieron, en qué fechas viajaron, cómo sería hacer la pesca en esos tiempos, las anacondas, los animales. ... Tiene un valor muy importante, o sea, hemos hecho la conexión de lo que ellos han vivido, una vida que hemos descubierto (Gerardo Gualinga, contacto virtual, 2023).

La Ruta de la Sal festeja la memoria como una narrativa unificadora de los antepasados que trasciende el tiempo y se renueva como una historia épica para confirmar la majestuosidad de las tradiciones de Sarayaku. Ese documental es representativo de la evolución de Gualinga Montalvo como director de cine, por la manera en la que asume plenamente el rol de contador de historias. Con ella, el cineasta avanza en un plan más deliberadamente artístico, moviéndose hacia la docuficción y soñando con proyectos futuros, como una serie sobre la lucha de Sarayaku, y su posterior jubilación para estar más en la comunidad (Gualinga Montalvo, entrevista 2022).

El cine de Sarayaku como espacio de lucha y memoria

El análisis de tres películas dirigidas por Eriberto Gualinga Montalvo - *Soy Defensor de la Selva* (2003), *Helena de Sarayaku* (2022) y *La Ruta de la Sal* (2025) - sugiere la centralidad y, a la vez, la diversidad de roles ejercidos por la memoria en la producción cinematográfica indígena. Entre los aspectos analizados (Tabla 1), las referencias visuales o verbales a las tradiciones ancestrales están presentes en las tres producciones, acentuadas en las dos más recientes, pero igualmente centrales en el argumento de la primera; las referencias y descripciones de hechos históricos de la comunidad se encuentran también en las tres películas, pero apenas se mencionan en *Helena de Sarayaku*, donde la expresión directa de ancianos y ancianas es un recurso prominente. Esos aspectos atestiguan la evolución narrativa de Gualinga Montalvo, en la afirmación de lo que él describe como su firma autoral. Pero hacen también referencia a la evolución del activismo llevado a cabo por Sarayaku, en el que el cine

aparece como forma eminente de expresión política, lo que confirma la pertinencia del empleo del marco referencial de la comunicación popular en reflexiones sobre el cine indígena.

Tabla 1. Comparación analítica de roles de la memoria

Película	<i>Soy Defensor de la Selva</i>	<i>Helena de Sarayaku</i>	<i>La Ruta de la Sal</i>
Categoría analítica			
Tradiciones ancestrales	Referencias sobre todo visuales	Referencias visuales y verbales	Sí
Hechos históricos de la comunidad	No	Referencias visuales y verbales	Sí
Expresión directa de ancianos y ancianas	Referencias visuales	Sí	Sí
Lenguaje narrativo	Información y denuncia activista	Documental y pedagógico	Docuficción
Opciones estéticas destacadas	Canciones de Sarayaku, registro directo de acontecimientos, imagen pausada de la naturaleza	Canciones de Sarayaku, imagen pausada de la naturaleza, oralidad	Imagen pausada de la naturaleza, registro directo planificado, oralidad*

*con base en observación de grabación en la salida de la expedición y trailer.

Las tres películas representan tiempos distintos del activismo de Sarayaku y del estilo narrativo de Gualinga Montalvo entrelazados en una dinámica semejante a la espiral descrita por Claudia Magallanes-Blanco (2022), donde las dimensiones epistemológicas, políticas y mediáticas cobran sentido en su permanente interacción. En el caso de Sarayaku, esa evolución de la cultura activista se vincula con la consolidación de un imaginario político inspirado en la Declaración Kawsak Sacha (Sarayaku, 2018), que es la base de la organización y del accionar político de la comunidad, y con la búsqueda de una interlocución paritaria donde su modelo de vida no se impone, sino que propone una coexistencia equilibrada entre todos los habitantes del planeta.

A partir del análisis de los roles de la memoria, se puede decir que, en *Soy Defensor de la Selva*, el territorio se convierte en el personaje central: un espacio invadido por intentos de explotación y defendido mediante el compromiso comunitario y las relaciones de coexistencia. En *Helena de Sarayaku*, el personaje principal es la coexistencia misma, construida en el diálogo intergeneracional e intercultural. Ya *La Ruta de la Sal* tiene como protagonista la búsqueda y la conformación de la identidad colectiva. En las tres producciones, el ejercicio de la memoria contribuye a la

construcción de esos personajes y los hechos presentes la redefinen, asociándose a la idea de elaboración de un pasado alternativo como apuesta descolonizadora (Vanegas-Toala y León, 2025). De eso, se concluye que las materializaciones narrativas de la memoria observadas responden a dos urgencias del cine indígena, una objetiva y otra subjetiva.

La urgencia objetiva alude a lo que Galindo (2025) describe como la exposición de los costos ecosociales de la minería, lo que exige estrategias basadas en la denuncia y en la amplia visibilidad de las agresiones físicas y simbólicas. En esa categoría, se ubican producciones en las que la memoria se convierte en un campo de oposición y resistencia (Grainge, 2003) a través de recuerdos alternativos y contrahegemónicos. La memoria activista de denuncia, rescatada en *Soy Defensor de la Selva*, documenta un hecho histórico y sirve de contranarrativa en oposición a la invisibilización de la agresión y, a lo largo de la lucha, a la criminalización de la resistencia. En entrevista en Sarayaku (abril, 2022), José Miguel Santi, dirigente de comunicación de Sarayaku, recordó el uso de radios comunitarias locales, con propaganda financiada por el Estado, que terminó haciendo que otros grupos indígenas bloqueasen los caminos hacia Sarayaku. En otra entrevista (abril, 2022), Hilda Santi subraya que las imágenes producidas por Gualinga Montalvo, que empezaron a circular el mundo de mano de periodistas y activistas amigos de Sarayaku, sirvieron de protección al movimiento de resistencia.

Igualmente, la película sigue alimentando la memoria activista, pues todavía los jóvenes la ven y se enganchan con la historia de su comunidad, cumpliendo así su carácter pedagógico (Peruzzo, 2022). En charlas informales con el guía que ha acompañado el trabajo de campo de la presente investigación, el joven, que aún no había nacido en 2002, declaró que le hubiera gustado estar allí, con su pueblo, para defender su territorio. Al integrar la canción y las tradiciones de Sarayaku en la narrativa, la película redimensiona la defensa del territorio en términos que integran la cosmovisión comunitaria.

La urgencia subjetiva se acerca más directamente al giro ecoterritorial (Svampa, 2019) pues plantea la necesidad de recuperar tanto las tierras como los modelos de relación con los territorios (Werá, Kadiwel y Cohn, 2023; Romero Albán, 2010). La memoria se presenta como un espacio de negociación (Grainge, 2003). En eso, se valora la transmisión intergeneracional e intercultural de conocimiento a partir de la

inscripción de relatos personales y comunitarios que ilustran modelos de vida que fueron marginados o estigmatizados en la cultura dominante.

En *Helena de Sarayaku*, la transmisión de la memoria es fundamental para mantener la conexión con el planeta y con la cultura indígena que lo ha protegido históricamente en una relación de interdependencia. No solo el territorio, pero ese modelo de relación está en riesgo de desaparecer. La película no es una denuncia contra la agresión sufrida o un pedido de socorro para interrumpirla, como pasa en *Soy Defensor de la Selva*. Con *Helena*, Sarayaku invita al público a reconocerse como mestizo en un mundo donde la única posibilidad de salvación, no solamente para los pueblos indígenas, es celebrar y comprometerse con la memoria ancestral. La memoria es el material con el que trabaja Gualinga Montalvo para crear el diálogo de esperanza que propone con su documental (Gualinga Montalvo, 2022).

A su vez, el trabajo de memoria en *La Ruta de la Sal* participa de la celebración de las leyendas de Sarayaku, de manera semejante a cómo la producción cinematográfica occidental celebra con películas a sus héroes históricos e imaginarios, sean los vikingos, Marilyn Monroe o Harry Potter. El registro filmico de leyendas indígenas inscribe esas mismas en el panteón de “aquellas conmemoraciones que forman parte del mismo imaginario de una determinada sociedad”, como lo proponen Ana Laura Lusnich y Eduardo Morettin (2020, p. 4) para describir el rol de las películas de ficción en la construcción de la memoria colectiva.

Es posible anticipar que la película va a ser incluida en el repertorio activista de la comunidad y su preestreno durante la COP-30 es prueba de eso, pero el filme fue producido porque quieren ver a sus héroes en la pantalla y hacerlo es una contribución a la soberanía audiovisual porque saca el pueblo indígena del lugar asignado por la mirada occidental, desde donde solo pueden narrar su propia opresión o exhibir su exotismo. En esa lógica, la narrativa mítica se opone a la idea de sujetos salvajes porque, además de reafirmar la existencia de los pueblos amazónicos, muestra su gloria y puede despertar la admiración y el deseo de vinculación con ellos. Pero el esfuerzo responde a una necesidad interna igualmente importante.

Entonces estos imaginarios, queremos también sacar películas, spots, para el sistema educativo de aquí, para niños y para más jovencitos, ya, para la juventud en sí, de toda la forma de vida de Sarayaku. Nosotros decimos cuándo estaremos enfrentando como, como Walt Disney, con películas, pero de aquí, lo propio. Entonces esa es la idea, a eso me

refiero cuando digo hacer un re-enamoramiento de un joven para sostener la historia y el caminar de Sarayaku (Mario Yaucen Renache, entrevista, 2022).

Los personajes humanos de las tres películas no dramatizan situaciones reales. En *La Ruta de la Sal*, que es la reproducción de una narrativa mítica de Sarayaku, los viajeros de 2022 no actúan para representar el viaje de sus antepasados. La película narra la experiencia de la tradición de la generación actual, rehaciendo aquella ruta y conectándose con ese pasado. Sin embargo, el bajo perfil de esos personajes humanos sugiere que lo que se busca destacar es una dinámica circular en la que el pasado instruye al presente, el presente resignifica el pasado ante los desafíos y novedades emergentes, y el resultado de ese diálogo proyecta continuamente el futuro.

Gualinga Montalvo declara que tiene la confianza de Tayjasaruta⁴ para contar las historias de Sarayaku porque piensa “igualito que los 1300 y un poco más” miembros de la comunidad (entrevista, 2022). El presente análisis sugiere que ese pensar “igualito” implica concebir la memoria como un elemento vivo que sostiene el proyecto de vida de Sarayaku y posibilita el diálogo con el mundo. El rescate de la memoria no busca fijarla en el pasado, sino situarla en un marco temporal circular, propio de la visión de Sarayaku y otras comunidades indígenas.

Consideraciones finales

El presente estudio sugiere que los rasgos estéticos y las formas de materialización de la memoria observados en las obras de Gualinga Montalvo integran la historia del cine indígena de América Latina y dialogan con nociones recientes como la del “cinema cosmocéntrico” (Galindo, 2025). Su evolución y sus declarados deseos de realizar proyectos futuros en ficción y obras seriadas se suman a un esfuerzo por una “soberanía audiovisual”, descrita como el “poder de crear y controlar las representaciones” (Cyr Claudine, como citado en León, 2016, p. 25; Vanegas-Toala y León, 2025). Como ha destacado Muenala (como citado en León, 2016, p. 34), tales características posicionan al cine indígena como activismo cultural y, a la vez, como expresión artística. A esas categorías, Gualinga Montalvo suma con destaque el rol de la esperanza como orientación de su trabajo y elemento que amerita reconocimiento en la discusión conceptual.

⁴ Órgano de gobernanza de Sarayaku.

Tupac Amaru Viteri Gualinga, expresidente de Sarayaku, describe a los seres humanos como “pequeñas partículas” de un “sistema tridimensional” donde la vida plena “es producto de la complementariedad entre todas las formas de vida” (entrevista, 2022). Las tres películas analizadas sugieren que ese sistema tridimensional, que además es circular, se mantiene por la memoria que se transmite de una generación hacia la siguiente, infinitamente. Las personas que dan vida a la narrativa fílmica ejecutan el performance de esa memoria y esta es la materia que constituye esos pueblos como vivos y cambiantes (Viveiros de Castro, 2010).

En ese sentido, la producción fílmica de Gualinga Montalvo añade a las ideas de soberanía audiovisual (Vanegas-Toala y León, 2025) y de cinema cosmocéntrico (Galindo, 2025) una orientación de esperanza como acción (Freire, 1992). Gualinga Montalvo asocia la memoria con la creación de un “corazón viviente de información” y “testimonios que dan fuerza” (Gualinga Montalvo, 2022, pp. 57-58) para animar la lucha y expandirla junto a todas las personas que su cine pueda alcanzar. La denuncia de la cultura extractivista, la mirada ecoterritorial, la narrativa opuesta a la colonizadora y la creación de repertorios comunes de lucha están a servicio de la esperanza de establecer un diálogo capaz de producir el cambio.

Igualmente, el análisis de la evolución narrativa audiovisual de Gualinga Montalvo sugiere una contribución al giro ecoterritorial a partir de su contestación al pensamiento binario por su forma y contenido. En lo que toca a la forma, el lenguaje y la técnica modernos encuentran armonía con la estética ancestral. Siguiendo, por un lado, la tradición latinoamericana de la apropiación popular de la tecnología (Siles, Gómez Cruz, y Ricaourte, 2024) y, por otro, la idea de una “espiral de la comunicación” como fundamento de la comunicación indígena (Magallanes-Blanco, 2022), el uso del lenguaje profesional del cine no significa distanciarse de los sentidos y principios ancestrales, sino ponerlos en igualdad de capacidad narrativa. En términos de contenido, el activismo mediático de Sarayaku rompe la “posición dicotómica de lo bueno y lo malo” (Romero Albán, 2010, p. 72) y valora la necesidad de encontrar el punto de diálogo y fundar una sociedad alternativa. No hay contraposición “ellos-nosotros”; hay solo un “nosotros”. En Sarayaku, como en otras tradiciones ecológicas indígenas, los seres humanos pueden tener sus historias épicas, pero no dejan de ser una parte pequeña de un universo mucho más grande.

Finalmente, la perspectiva de la comunicación popular resulta importante para reconocer la evolución de la apropiación comunitaria del cine y para reivindicar ese

espacio como expresión mediática y creativa, en oposición a las clasificaciones comerciales incapaces de reconocer voces periféricas como autorales e igualmente artísticas. De la misma manera, que el occidente tiene conceptos y las otras culturas son estudiadas bajo esos conceptos (Mignolo, 2007), las grandes productoras audiovisuales, que coinciden con occidente, hacen cine mientras los pueblos indígenas producen videos que solo se reconocen, cuando mucho, por su papel catalográfico o militante. Obras como la de Eriberto Gualinga Montalvo disputan también esa clasificación. Analizar el cine indígena a partir de la comunicación popular integra ese trabajo en una trayectoria de luchas por el reconocimiento de sus valores epistemológicos, políticos y mediáticos.

Referencias

- Bermúdez A., P., y Uzendoski, M. A. (2018). Kukama Runa: Polyphonic aesthetics in cine comunitario among the Napo Runa of Amazonian Ecuador. *Anthropology and Humanism*, 43(1), 74–89. <https://doi.org/10.1111/anh.12197>
- Córdova, A. (2011). Estéticas enraizadas: Aproximaciones al video indígena en América Latina. *Comunicación y Medios*, (24), 81–107. <https://doi.org/10.5354/rcm.v0i24.19895>
- De Celis Pastor, S. R. (2014). El cine documental ecuatoriano contemporáneo: Tradiciones, horizontes y rupturas. *DOC On-line. Revista Digital de Cinema Documentário*, (16), 32–44. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5362854>
- Ferreira de Almeida, A. (2015). Política e estética na comunicação popular: Um estudo sobre os vídeo-documentários Grito dos Excluídos da Associação Rede Rua. In C. M. Peruzzo & M. A. Campagnoli Otre (Eds.), *Comunicação popular, comunitária e alternativa no Brasil: Sinais de resistência e de construção da cidadania* (pp. 128–150). Universidade Metodista de São Paulo.
- Freire, P. (1992). *Pedagogia da esperança: Um reencontro com a pedagogia do oprimido*. Paz e Terra.
- Galindo, B. (2025). Visualizing lithium extraction as the decapitation of Mother Salt in Cartier and Longo's *En el nombre del litio* (2021). *Bulletin of Latin American Research*, 44(3), 248–262. <https://doi.org/10.1111/blar.70014>
- Grainge, P. (2003). Introduction: Memory and popular film. In P. Grainge (Ed.), *Memory and popular film* (pp. 1–20). Manchester University Press.

- Gualinga Montalvo, E. (Director). (2003). *Sachata Kishipichik Mani: Soy defensor de la selva* [Film].
- Gualinga Montalvo, E. (2022). Communication and hope: Producing audiovisual from the perspective of indigenous peoples. In A. C. Suzina y T. Tufte (Eds.), *Freire and the perseverance of hope: Exploring communication and social change* (pp. 57–58). Institute of Network Cultures.
- Gualinga Montalvo, E. (Director y productor). (2022). *Helena de Sarayaku* [Film].
- Gumucio Dagron, A. (1984). Cine, historia y memoria popular. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 12, 13–15.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5791471>
- Gumucio Dagron, A. (2014). *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. FES Comunicación.
- León, C. (2016). Video indígena, autoridad etnográfica y alter-antropología. *Maguaré*, 30(2), 17–45. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/66911>
- Lusnich, A. L., y Morettin, E. (2020). El cine y la memoria: Formas de producción y dimensiones históricas. *Fotocinema*, (20), 1–11.
<https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2020.v20i1.7587>
- Magallanes-Blanco, C. (2015). Talking about our mother: Indigenous videos on nature and the environment. *Communication, Culture & Critique*, (8), 199–216.
<https://doi.org/10.1111/cccr.12084>
- Magallanes-Blanco, C. (2022). Communication from a Latin American Indigenous perspective. In *Oxford encyclopedia of communication*. Oxford University Press.
<https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190228613.013.1295>
- Martínez Suárez, Y., & Agra Romero, M. X. (2019). Nuevos sujetos, nuevas narrativas: la Naturaleza y el Pueblo de Sarayaku. *Eikasia. Revista de Filosofía*, 89, 231–264.
- Mata, M. C. (2023). *Indisciplinada: Textos reunidos (1980-2022)*. FES-Comunicación.
- Mignolo, W. D. (2007). *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial* (S. Jawerbaum y J. Barba, trads.). Gedisa.
- Muenala Pineda, S. A. (2018). *Experiencias y propuestas audiovisuales desde los pueblos y nacionalidades del Ecuador*. Universidad Andina Simón Bolívar, Maestría en Estudios de la Cultura.
<https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/6180>
- Peruzzo, C. M. (2022). *Pedagogia da comunicação popular e comunitária nos movimentos sociais*. Sulina.

- Romero Albán, K. D. (2010). *El cine de los otros: La representación de "lo indígena" en el cine documental ecuatoriano*. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Programa de Comunicación.
<https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/2396>
- Sanjinés, J. (1984). Cine latinoamericano o el lugar de la memoria. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 12, 24–27.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4338117>
- Sarayaku. (2018). *The living forest declaration*. Kawsak Sacha.
<https://www.kawsaksacha.org>
- Schiwy, F. (2008). Indigenous media and the end of the Lettered City. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 17(1), 23–40.
<https://doi.org/10.1080/13569320801950674>
- Siles, I., Gómez Cruz, E., y Ricaourte, P. (2024). Hacia una teoría popular del algoritmo. In A. C. Suzina y J. Vega-Casanova (Eds.), *La comunicación popular en Nuestramérica: Visiones y horizontes* (pp. 167–184). FES.
- Soler, C. (2017a). Enfocar nuestra trinchera: El surgimiento del cine indígena en la Provincia del Chaco (Argentina). *Folia Historica del Nordeste*, (28), 71–97.
<https://doi.org/10.30972/fhn.0281777>
- Soler, C. (2017b). Media-médium: Entre la etnografía y el cine comunitario. *Universitas*, 15(27), 171–186.
<https://www.redalyc.org/journal/4761/476152665009/html/>
- Suzina, A. C. (2023a). Uma floresta, um rio e muitas vozes: Comunicação e ativismos na Comunidade de São Pedro de Arapiuns, na Amazônia Brasileira. In I. Babo (Ed.), *Comunicação e ativismos na comunidade: Práticas comunicacionais, ativismos e redes* (pp. 145–168). Socicom.
- Suzina, A. C. (2023b). Towards a circular theory of communication: The case of the Wayusa ritual of the traditional Kichwa people of Sarayaku. *Journal of Alternative & Community Media*, 8(2), 145–167.
https://doi.org/10.1386/jacm_00124_1
- Suzina, A. C. (2025). Comunicación popular en América Latina: Una epistemología del Sur. In L. Araya Jiménez (Ed.), *Común: Comunicación organizacional en clave comunitaria* (pp. 19–40). Centro de Investigación en Comunicación (CICOM), Universidad de Costa Rica.

- Suzina, A. C., y Vega-Casanova, J. (Orgs.). (2024). *La comunicación popular en Nuestramérica: Visiones y horizontes*. FES.
- Svampa, M. (2019). *Las fronteras del neoextractivismo en América Latina: Conflictos socioambientales, giro ecoterritorial y nuevas dependencias*. Maria Sibylla Merian Center.
- Valim, A. (2020). *A comunicação popular na construção e preservação da memória das lutas populares no Brasil (décadas de 1970 e 1980)*. Núcleo Piratininga de Comunicação.
- Vanegas-Toala, Y. V. (2020). Comunicación y el giro ecoterritorial en red campo-ciudad. In N. Medranda-Morales y N. Valbuena-Bedoya (Eds.), *Comunicación y ciudad: Lenguajes, actores y relatos* (pp. 123–142). Abya-Yala.
- Vanegas-Toala, Y. V., y León, C. (2025). Cine eco-territorial, memoria y extractivismo en la Amazonía ecuatoriana: Análisis sobre Allpamanda (2023) del colectivo Tawna. *Comunicación y Medios*, 34(51), 65–77. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2025.76553>
- Viteri Gualinga, C. (2002). Visión indígena del desarrollo en la Amazonía. *Polis*, 3, 1–7. <http://journals.openedition.org/polis/7678>
- Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas caníbales: Líneas de la antropología postestructural*. Katz.
- Werá, K., Kadiwel, I., & Cohn, S. (Eds.). (2023). *Ailton Krenak*. Azougue Editorial.

***Roles de autoría**

La autora tuvo a su cargo todos los roles de autoría del trabajo. Manifiesta no tener conflicto de interés alguno. No se usó IA en la producción de este texto.

Financiamiento

Leverhulme Early Career Fellowship, ECF-2020-194.

Agradecimientos

Al Pueblo Originario Kichwa de Sarayaku por la acogida y permanente diálogo, fundamentales para la elaboración de este artículo.

Obra bajo licencia internacional [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).