



Universidad
Nacional
de Loja

Universidad Nacional de Loja

Facultad de la Educación, el Arte y la Comunicación

Carrera de Comunicación

«Análisis de la representación del imaginario social del indígena en la película ecuatoriana “A Son of Man: La maldición del tesoro de Atahualpa”»

Trabajo de Integración Curricular
previo, a la obtención del título de
licenciada en Comunicación.

AUTORA:

María José Romero Ortega

DIRECTOR:

PhD. Eduardo Fabio Henríquez Mendoza

Loja – Ecuador

2024

Certificación

Loja 10 de junio de 2024

PhD. Eduardo Fabio Henríquez Mendoza
DIRECTOR DE TRABAJO DE INTEGRACIÓN CURRICULAR

CERTIFICO:

Que he revisado y orientado todo proceso de la elaboración del Trabajo de Integración Curricular denominado: «**Análisis de la representación del imaginario social del indígena en la película ecuatoriana “A Son of Man: La maldición del tesoro de Atahualpa”**», previo a la obtención del título de **Licenciada en Comunicación**, de la autoría de la estudiante **María José Romero Ortega**, con **cédula de identidad N° 0705645729**, una vez que el trabajo cumple con todos los requisitos exigidos por la Universidad Nacional de Loja para el efecto, autorizo la presentación para la respectiva sustentación y defensa.



PhD. Eduardo Fabio Henríquez Mendoza
DIRECTOR DE TRABAJO DE INTEGRACIÓN CURRICULAR

Autoría

Yo, **María José Romero Ortega**, declaro ser autora del presente Trabajo de Integración Curricular y eximo expresamente a la Universidad Nacional de Loja y a sus representantes jurídicos de posibles reclamos y acciones legales, por el contenido del mismo. Adicionalmente acepto y autorizo a la Universidad Nacional de Loja la publicación de mi Trabajo de Integración Curricular en el Repositorio Digital Institucional – Biblioteca Virtual.

Firma:



Cédula de Identidad: 0705645729

Fecha: 10 de junio de 2024

Correo electrónico: maria.j.romero.o@unl.edu.ec

Teléfono: 0979216896

Carta de autorización por parte de la autora, para consulta, reproducción parcial o total y/o publicación electrónica del texto completo, del Trabajo de Integración Curricular

Yo, **María José Romero Ortega**, declaro ser autora del Trabajo de Integración Curricular denominado: «**Análisis de la representación del imaginario social del indígena en la película ecuatoriana “A Son of Man: La maldición del tesoro de Atahualpa”**» como requisito para optar el título de **Licenciada en Comunicación**, autorizo al sistema Bibliotecario de la Universidad Nacional de Loja para que con fines académicos muestre la producción intelectual de la Universidad, a través de la visibilidad de su contenido de la siguiente manera en el Repositorio Institucional.

Los usuarios pueden consultar el contenido de este trabajo en el Repositorio Institucional, en las redes de información del país y del exterior con las cuales tenga convenio la Universidad.

La Universidad Nacional de Loja, no se responsabiliza por el plagio o copia del Trabajo de Integración Curricular que realice un tercero.

Para constancia de esta autorización, en la ciudad de Loja, a los diez días del mes de junio de dos mil veinticuatro.

Firma:



Autor: María José Romero Ortega.

Cédula: 0705645729

Dirección: Galileo Galilei y Reservista Milton Patiño, Los Ciprés, Loja.

Correo electrónico: maria.j.romero.o@unl.edu.ec / mariajosero2002@gmail.com

Teléfono: 0979216896

DATOS COMPLEMENTARIOS:

Director del Trabajo de Integración Curricular: PhD. Eduardo Fabio Henríquez Mendoza.

Dedicatoria

A mi abuela, sigo buscándote en todas partes, sigo queriendo contarte todo y sigo queriendo hacerte sentir orgullosa.

A los “otros”, aquellos a quienes se les ha robado el derecho de hablar por sí mismos. Este no es un intento camuflado de hacer lo mismo, pero si un intento de eco en la consciencia social.

María José Romero Ortega

Agradecimiento

Creo que ningún logro se alcanza en abstracto. Este en específico es gracias a una gran red de personas que directa o indirectamente influyeron en este trabajo investigativo. Agradezco a mis padres, motivo principal de la búsqueda de mis metas y las primeras personas a quienes siempre deseo contarles mis logros, pero también mis errores. Agradezco profundamente a todos los docentes cuyo pensamiento supo calar en mí, no solo para formar una profesional, sino también, una buena persona. Sin embargo, agradezco con una diferencia abismal al PhD. Eduardo Henríquez, profesor, mentor, amigo y de esas pocas personas que prefiere disfrutar sus logros en el anonimato. Pido disculpas por develar al gran docente que es y espero que continúe desempeñando su labor por mucho tiempo. También espero que en ese tiempo nos volvamos a encontrar para seguir hablando de cosas que nadie entiende. Agradezco a mi grupo de amigas, algunas de ellas tan distantes como un océano de diferencia y otras tan cerca como el pupitre de alado, dentro de un mundo de posibilidades y combinaciones nos tocó ser nosotras y no puedo sentirme más afortunada por eso. Finalmente, agradezco a todos los autores cuyo pensamiento me llevó a aprender a mirar más allá de mis pestañas. No creo que se trate de encontrar una verdad absoluta, pero si una llena de más voces.

María José Romero Ortega

Índice de contenidos

Portada.....	i
Certificación	ii
Autoría	iii
Carta de autorización	iv
Dedicatoria.....	v
Agradecimiento	vi
Índice de contenidos.....	vii
Índice de tablas	ix
Índice de ilustraciones.....	ix
Índice de imágenes	ix
Índice de anexos.....	x
1. Título	1
2. Resumen.....	2
Abstract.....	3
3. Introducción	4
4. Marco Teórico	7
4.1 El cine.	7
4.1.1 Antecedentes del cine ecuatoriano.	11
4.2 Semiótica	16
4.2.1 Imaginarios sociales y significación.	21
4.2.2 El imaginario social del “otro” indígena.	23
4.3 Análisis fílmico.....	25
4.3.1 Análisis fílmico según Francesco Casetti y Federico Di Chio.....	25
4.4 Representación del imaginario social del indígena.	28
4.4.1 Representación del imaginario social del indígena en el cine ecuatoriano.....	29
5. Metodología	31
5.1 Área de estudio	31
5.2 Procedimiento	33
5.3 Técnicas	33
5.4 Instrumentos	34
5.5 Unidad de estudio y muestra	35
6. Resultados	37

6.1 Narrativa y estética del cine según modelo de Francesco Casetti y Federico Di Chio.....	37
6.2 Análisis semiótico y representación del imaginario social.....	57
7. Discusión	76
8. Conclusiones	79
9. Recomendaciones	80
10. Bibliografía	81
11. Anexos	87

Índice de tablas:

Tabla 1. <i>Categorías y definiciones</i>	26
Tabla 2. <i>Ficha técnica</i>	32
Tabla 3. <i>Análisis fílmico</i>	34
Tabla 4. <i>Conflictos de personajes</i>	35
Tabla 5. <i>Expertos</i>	35
Tabla 6. <i>Categorías de interés postuladas por Casetti y Di Chio</i>	37
Tabla 7. <i>Categorías de interés postuladas por Casetti y Di Chio</i>	39
Tabla 8. <i>Categorías de interés postuladas por Casetti y Di Chio</i>	41
Tabla 9. <i>Categorías de interés postuladas por Casetti y Di Chio</i>	43
Tabla 10. <i>Categorías de interés postuladas por Casetti y Di Chio</i>	46
Tabla 11. <i>Categorías de interés postuladas por Casetti y Di Chio</i>	48
Tabla 12. <i>Categorías de interés postuladas por Casetti y Di Chio</i>	50
Tabla 13. <i>Categorías de interés postuladas por Casetti y Di Chio</i>	52

Índice de ilustraciones:

Ilustración 1. <i>Sistema bilateral del signo lingüístico de Saussure</i>	16
Ilustración 2. <i>Tríada semiótica de Pierce</i>	18

Índice de imágenes:

Imagen 1. <i>Afiche de la película</i>	31
Imagen 2. <i>Anunciando nuevas noticias</i>	37
Imagen 3. <i>Contraste del personaje Pipe en la nieve del norte</i>	39
Imagen 4. <i>Suburbios de Guayaquil</i>	41
Imagen 5. <i>Plano cenital que representa el poder</i>	43
Imagen 6. <i>Representación precaria de la figura indígena</i>	46
Imagen 7. <i>La profanidad de Lily en laguna sagrada</i>	48
Imagen 8. <i>Lily cruzando el río</i>	50
Imagen 9. <i>El ojo de Atahualpa en el nevado andino</i>	52
Imagen 10. <i>Padre e hijo en un final mortal</i>	52
Imagen 11. <i>El conquistador</i>	57
Imagen 12. <i>Anunciando nuevas noticias</i>	57
Imagen 13. <i>Americanismos</i>	59
Imagen 14. <i>Contrastes</i>	59

Imagen 15. <i>Configuración del imaginario social</i>	60
Imagen 16. <i>Excentricidad</i>	61
Imagen 17. <i>Oráculo ancestral</i>	62
Imagen 18. <i>El subordinado</i>	63
Imagen 19. <i>La selección</i>	64
Imagen 20. <i>Incomodidad</i>	64
Imagen 21. <i>Colonialidad del ver</i>	65
Imagen 22. <i>La importancia del diálogo</i>	66
Imagen 23. <i>Clasismo</i>	67
Imagen 24. <i>Salvador blanco</i>	68
Imagen 25. <i>Simbolismos</i>	69
Imagen 26. <i>Aculturación</i>	70
Imagen 27. <i>Estereotipo de belleza</i>	72
Imagen 28. <i>Cosificación y sumisión</i>	73
Imagen 29. <i>Narrativa de poder</i>	73
Imagen 30. <i>Andes</i>	74

Índice de anexos:

Anexo 1. Ejemplo de una de las fichas de observación de análisis fílmico	87
Anexo 2. Ejemplo de una de las fichas de observación de conflictos de los personajes.....	88
Anexo 3. Guion de la entrevista estructurada al PhD. Christian León	89
Anexo 4. Guion de entrevista estructurada al PhD. Noah Zweig.....	90
Anexo 5. Enlace a la entrevista grabada al PhD. Christian León	91
Anexo 6. Enlace a la entrevista transcrita al PhD. Noah Zweig	91
Anexo 7. Certificación de traducción del Abstract	92

1. Título

«Análisis de la representación del imaginario social del indígena en la película ecuatoriana “A Son of Man: La maldición del tesoro de Atahualpa”»

2. Resumen

Desde el comienzo del cine mismo, ha crecido junto a él una imperiosa necesidad por retratar al “otro”. Muchas películas que exploran la representación del “otro” indígena, revelan la herencia colonial del pensamiento que las engendra. A nivel nacional, las perspectivas varían entre retratos que surgen dentro de las comunidades indígenas y aquellas que lo hacen desde un privilegio distante. Sin embargo, las que han establecido un canal de visualización más amplio y global, han sido estas últimas. El estudio pretende, mediante un estudio descriptivo-explicativo, analizar el imaginario social del indígena ecuatoriano en la película ecuatoriana “A Son of Man: La maldición del tesoro de Atahualpa”, filme nominado a mejor película extranjera en los Premios Óscar de 2019. Entre los objetivos propuestos, se planea identificar los elementos semióticos utilizados en la construcción del imaginario social del indígena, además de caracterizar la representación de la otredad; con lo que se planea establecer la relación entre estas dos categorías en la película mencionada. Mediante la metodología se evaluó el contenido cinematográfico a través de la perspectiva de Francesco Casetti y Federico Di Chiopara el análisis de la imagen fílmica. Además, se emplearon dos matrices de observación que permitieron la caracterización de imaginarios sociales y sus representaciones. Adicionalmente, se contó con la opinión experta de dos profesionales en el área del análisis de la imagen audiovisual y semiótica. Los resultados confirman la construcción de imaginarios racializados que tienden al encasillamiento del “otro” indígena como el salvaje y aquel que necesita de la tutela del ideal blanco. Se concluye en la remarcación de una profunda necesidad por el análisis de la imagen cinematográfica para la generación de una consciencia crítica sobre los discursos vertidos por medios masivos que tienen implicancias en la organización de la vida social.

Palabras claves: cine; representación; indígena; otredad; colonialismo.

Abstract

From the very beginning of cinema itself, a compelling need to portray the "other" has grown along with it. Many films that explore the representation of the indigenous "other" reveal the colonial heritage of the thinking that engenders them. At the national level, perspectives vary between portrayals that emerge from within indigenous communities and those that do so from a distant privilege. However, those that have established a broader and more global channel of visualization have been the latter. The study aims, through a descriptive-explanatory study, to analyze the social imaginary of the Ecuadorian indigenous in the Ecuadorian film "A Son of Man: The Curse of Atahualpa's Treasure", a film nominated for Best Foreign Film at the 2019 Oscar Awards. Among the proposed objectives, it is planned to identify the semiotic elements used in the construction of the social imaginary of the indigenous, in addition to characterizing the representation of otherness; with which it is planned to establish the relationship between these two categories in the aforementioned film. By means of the methodology, the cinematographic content was evaluated through the perspective of Francesco Casetti and Federico Di Chio for the analysis of the filmic image. In addition, two observation matrices were used to characterize social imaginaries and their representations. Additionally, the expert opinion of two professionals in the area of audiovisual image analysis and semiotics was used. The results confirm the construction of racialized imaginaries that tend to pigeonhole the indigenous "other" as the savage and the one who needs the tutelage of the white ideal. The conclusion is the remarking of a deep need for the analysis of the cinematographic image for the generation of a critical conscience on the discourses poured by mass media that have implications in the organization of social life.

Keywords: *cinema; representation; indigenous; otherness; colonialism.*

3. Introducción

El presente estudio propone el análisis de la representación del imaginario social del indígena en la película ecuatoriana “A Son of Man: La maldición del tesoro de Atahualpa”. Pone en relevancia, además, el análisis de la imagen audiovisual y una forma de repensar el cine de entretenimiento desde el reconocimiento del poder de representación como una dinámica de poder que inscribe a los sujetos representados en paradigmas ligados a la idealización del “otro”. Introduciéndose también en la discusión sobre como “las imágenes están presentes en nuestra vida cotidiana, pero no sabemos cómo actúan sobre nosotros” (Ardévol, 1998, p.224).

La investigación se enmarca en la definición y conceptualización del cine como creador de realidades lo que, a su vez, cuestiona los paradigmas de representación utilizados para proyectar imaginarios de minorías que más tarde se convierten en los constructos sociales que rigen su vida en sociedad y sus limitantes al ser concebidos desde la mirada de la otredad. El motivo máximo es poner en tela de juicio las representaciones que vienen heredadas de un pensamiento colonial y que producen imaginarios racializados que dibujan al “otro” desde el salvajismo, la precariedad y la idea de un sujeto primitivo que necesita de la civilización para poder vivir en sociedad, pero que nunca llega a ser igual a su contrario eurocéntrico porque entonces el sistema de clases no tendría validez alguna.

El estudio dedica una parte considerable a la evaluación de la crítica al cine de entretenimiento que sostiene representaciones de minorías indígenas al mismo tiempo que intenta demostrar como “el “poder de narrar” determina qué narrativas sobre el “otro” tienen acceso a los medios de comunicación dominantes” (Pagán-Teitelbaum, 2012, p.72). Sin embargo, es importante reconocer que la selección de la muestra basada en la nominación en la categoría de mejor película de habla no inglesa de edición número 91 de los Premios Óscar responde a la premiación como canal de distribución global, más no a un objeto de análisis en sí mismo. Es decir, no cuestiona el reconocimiento norteamericano como validación del filme en el entretenimiento con alcance global, ni de sus parámetros o sus implicancias.

De modo que, la investigación entiende el texto más allá de las concepciones clásicas de Saussure y pone en relevancia el análisis de los discursos reconociendo que

el lenguaje no es transparente, los signos no son inocentes, que la connotación va con la denotación, que el lenguaje muestra, pero también distorsiona y oculta, que

a veces lo expresado refleja directamente lo pensado y a veces sólo es un indicio ligero, sutil, cínico. (Santander, 2011, p.208)

Es decir que, un signo puede tener muchas más implicancias que su significado literal y poder identificarlos y analizarlos es parte inherente de una consciencia de consumo que mira y distingue el discurso desde las partes de un todo que configuran el paradigma generador de imaginarios que rigen el orden social. Todo esto desde el cine como generador de conocimiento. Como menciona Passarelli (2018) en su investigación “Formas e imaginarios del cine ecuatoriano en sus primeros documentales narrativos: un análisis comparativo entre los filmes de Rolf Blomberg y el padre Carlos Crespi”, sobre como la dinámica entre explorador cineasta y nativo salvaje “responde a los imaginarios europeos, que luego serían reproducidos por los grupos de poder para finalmente llegar a la sociedad moderna ecuatoriana” (p.75).

Esto también es visible en la investigación de Fidel Rodríguez Velásquez titulada “Cine, poder e historia: la representación y construcción social del indígena en el cine ficción venezolano durante la década de los años 80”, en donde propone la analogía entre historia y cine enlazada al poder de los discursos perpetuados porque

sí entendemos la historia como un campo de batalla, el cine entonces podría catalogarse como un escenario relevante a la hora de resolver esta batalla en favor de uno u otro grupo, debido al poder de los discursos visuales en la construcción de miradas hegemónicas sobre los sujetos representados. (Rodríguez, 2016, p.15)

La investigación persigue el objetivo principal del análisis de la representación del imaginario social del indígena en la película “A Son of Man: La maldición del tesoro de Atahualpa”. Además, intenta identificar los elementos semióticos utilizados en la construcción del imaginario indígena, caracterizar la representación de la otredad y explicar la relación entre estos dos últimos factores en el filme mencionado como objetivos específicos que direccionan la investigación.

El presente trabajo de integración curricular está desarrollado de la siguiente manera: Resumen, donde se presenta una síntesis de la investigación; Introducción, expone la relevancia de la problemática establecida dentro de su contexto particular, se relaciona con trabajos previos y expone sus limitantes; Marco teórico, conceptualiza la percepción teórica e identifica los antecedentes; Metodología, puntualiza el enfoque metodológico, el área de estudio, las técnicas e instrumentos a utilizar; Resultados, recopila toda la información

recabada por la investigación; Discusión; analiza y compara los resultados con la perspectiva teórica; Conclusiones, reflexiona en cuanto al aporte de los resultados en la problemática planteada en un inicio.

Finalmente, se destinó un apartado de Bibliografía y Anexos para mayor transparencia y comprensión de la investigación desarrollada.

4. Marco Teórico

4.1 El cine.

¿Qué decir del cine que no se haya contado ya desde su propio terreno? Una de las formas de arte humano que mimetiza la imaginación humana, que defiende ideales y que, muchas veces, los crea. Así como también crea lo que no existe y profana las líneas de lo moral, pero también las define; y, más importante aún, como redefine lo que ya existe. Es importante tener en cuenta “que el cine posee un potencial de influir dentro de la realidad, por lo tanto, cualquier representación filmica nunca es inocente” (Carrión, 2021, p.23). Ya no se habla solo de una representación de la realidad, sino de la creación de la misma.

A pesar de que “el propio Louis Lumière pensaba en el cine más como un instrumento científico que como un espectáculo para las masas” (Ardévol, 1998, p.217), el séptimo arte pronto entró en la escena de la industria del capitalismo. El cine pasó de un interés observacional científico al mundo del consumismo, sin embargo, considerarlo mero entretenimiento es obviar el resto del iceberg. Quizás, en esencia, nunca lo fue porque si miramos un poco más lejos, las pinturas rupestres son el ejemplo más antiguo de nuestra imperiosa necesidad por retratar nuestro alrededor y por guardar memoria de lo que vemos.

Y si bien como expresa Martin (2002), el cine es una de las formas de arte más joven e influyente de nuestra contemporaneidad, también hay que reconocerle que “gran parte de su producción consagra el triunfo del disparate; porque en manos de las potencias del dinero que lo dominan es un instrumento de embrutecimiento” (Martin, 2002, p.18). Al cine, al igual que todos los medios masivos, hay que reconocerles la existencia de su producción ligada a un discurso de poder asociado, a su vez, a la ideología que se quiere profesar.

Es difícil situar el nacimiento del cine como lo conocemos hoy en día en un lugar específico en el tiempo. Si bien la primera proyección cinematográfica pública se dio un 28 de diciembre de 1895, gracias al trabajo conjunto de los hermanos Loius y Auguste Lumière, las imágenes en movimiento proyectadas ese día estaban inspiradas en el invento de Thomas Edison conocido como Kinetoscopio (Sadoul, 1983). Al imaginar el cine con una línea de tiempo mental, es muy evidente que gran parte de su éxito – excluyendo las narrativas - se debe a una constante mejora del artefacto que le antecede, pero siempre encaminado a una producción con mayores alcances.

En sus inicios, el cine no tenía una línea divisoria clara entre producciones de ficción y no ficción – esto vino con su convergencia a la industria de la comercialización – de hecho, “Lumière no tenía conciencia de estar haciendo una obra artística sino sólo de estar reproduciendo la realidad: no obstante, al verlas en nuestros días, sus pequeñas películas resultan asombrosamente fotogénicas” (Martin, 2002, pp.19,20). Hoy podríamos considerar el trabajo de Lumière como no ficción documental y ubicar a George Méliès con su obra “Viaje a la luna” de 1902 en el extremo de fantasía y ciencia ficción.

El cine llegó a diferentes partes del mundo en forma de distintas patentes y se consolidó en base un conjunto variopinto de narrativas y estilos. Pronto primaron las historias basadas en obras literarias y aquellas con tintes abiertamente ideológicos, como fue el caso de películas inspiradas en clásicos de la literatura y filmes como “El Nacimiento de una nación” de 1915 del director estadounidense David Wark Griffith. Sin embargo, después de que el cine diera este gran paso argumentativo se comenzó a hacer una distinción entre cine norteamericano y cine europeo. Mientras que este último “se dedicaba a interpretar grandes obras literarias o a la realización de un cine de autor” (Cortez, 2018, p.10). En el caso norteamericano

Más que con cualquier otro producto industrial, el cine ha servido en Estados Unidos, a lo largo del siglo, para lanzarse a la conquista del imaginario mundial, comprender los fenómenos de la globalización, influir en la mentalidad, transformar y redefinir los horizontes de expectativas de los espectadores repartidos por los cinco continentes. Además, ha funcionado como modificador de sus modelos de vida, ha alimentado y dado alas a sueños y deseos cotidianos. (Brunetta, 2011, p.25)

Es en Hollywood precisamente que se consolida el filme como un producto comercial y se enmarca a la industria cinematografía en la retribución económica. El giro económico también produjo el apareamiento de empresas dedicadas exclusivamente a la distribución y venta de instrumentos cinematográficos, alimentó los distintos lenguajes cinematográficos y contribuyó al desarrollo del concepto de “estrella de cine” lo que, a su vez, alimentó las relaciones parasociales y los estereotipos entre la audiencia y los actores. Desde el comienzo el cine de Hollywood se encargó de fomentar géneros atractivos dirigidos a las masas con lo que se garantizara una sala de cine llena (Cortez, 2018). Como afirma Martin (2002)

Convertido en lenguaje gracias a una escritura propia que se encarna en cada realizador con la apariencia de un estilo, el cine, por eso mismo, se ha convertido en

medio de comunicación, de información y de propaganda, lo cual, por supuesto, no es contradictorio con su cualidad de arte. (p.20)

Mientras que en el viejo continente se fraguaban estilos y narrativas que rompían con el modelo de occidente. El cine europeo estuvo marcado por una serie de ramificaciones diversas sobre estilos que diferían mucho del concepto comercializable norteamericano. En Europa, primaba el realismo poético francés; el expresionismo de la mano del cine alemán; el cine colosal, histórico y neorrealista italiano; la escuela documentalista británica; sin olvidar como el cine danés, el sueco y el español también contribuyeron al desarrollo del séptimo arte en todo el viejo continente.

Fue Francia la que definió el cine europeo, con Pathé y Gaumont educando los gustos cinematográficos de Europa, inspirando a los cineastas y manteniendo a raya a los estadounidenses. En los años veinte, la industria cinematográfica alemana, bajo la dirección de Erich Pommer, intentó crear un "Cine Europa", con la participación de Francia y Gran Bretaña. [...] Durante un breve periodo, a finales de los años veinte, pareció que los rusos podrían ser la inspiración de Europa. (Elsaesser, 2005, p.13)

Las diferentes olas de estilos definieron lo que se conocía como cine europeo. Como lo afirma el mismo Elsaesser (2005), Hollywood se convirtió en la fuerza dominante gracias a sus efectivas estrategias para hacer distinciones entre los propios europeos. Esto no solo contribuyó a la consolidación del cine norteamericano en el mercado, sino que, desde una perspectiva geopolítica, Europa era y es una de las audiencias más importantes para Hollywood en el mercado extranjero. Sin embargo, incluso cuando el cine parecía haber tomado forma en el marco de la producción artística y adquirido definiciones propias de su lugar de origen, los diferentes periodos bélicos que subsiguieron también lo transformaron en un arma ideológica.

Aunque en principio, Estados Unidos se mantuvo al margen de las posturas políticas frente al conflicto de la Primera Guerra Mundial, una vez se declaró en guerra en 1917; retiró y dejó de producir filmes pacifistas para dar paso al Comité Federal de Información Pública, una institución cinematográfica “con fines propagandísticos, tanto en la producción de noticieros como en la ficción, emergiendo numerosos filmes, algunos de ellos dirigidos por autores hasta entonces pacifistas a quienes se les solicitó que apoyaran la guerra como Griffith o Brenon” (Melero, 2016, p.22). Mientras que, como señala Serrano (2001) en el

bloque comunista, se encargó de emplear la industria cinematográfica rusa para el apoyo de las ideologías leninistas (como se citó en Cortez, 2018).

Y a pesar de como “algunos autores señalan la década de 1910 como el momento en el que se asienta la industria cinematográfica como consecuencia de la I Guerra Mundial, dado que los países beligerantes otorgaron al cine un papel importante como instrumento propagandístico” (Melero, 2016, p.19); durante de lo que en su tiempo se consideró la guerra más sangrienta de la historia, las películas pacifistas no dejaron de producirse. Tal es el caso de “Maldita sea la guerra” del director francés Alfred Machin y “Abajo las armas” del danés Holger-Madsen, ambas estrenadas en 1914. Con lo que parece idóneo reconocer cómo “el cine [...] se ha convertido en medio de comunicación, de información y de propaganda, lo cual, por supuesto, no es contradictorio con su cualidad de arte” (Martin, 2002, p.20).

El siguiente gran paso del cine fue el sonido. El hasta entonces cine mudo dio un gran giro gracias “el desarrollo de los sistemas de sonorización mecánica y su implantación progresiva a nivel mundial. Este proceso se inició tras el éxito de la película de Alan Crosland El cantor de jazz en 1927” (Arce, 2008). Esto abrió un periodo de transición a la implementación de la nueva tecnología y las nuevas estéticas que combinaron irremediamente la imagen y el sonido, al igual que sucedió con el color. Mientras el sonido se acoplaba a la gran pantalla, Hollywood retomó su ascenso al monopolio del cine global y con esto

un nuevo periodo se abre en los años treinta, dominado por el tiempo de las películas de Frank Capra: la denominada «Era del Capracorn». Durante casi diez años Capra obtuvo éxito vendiendo puerta a puerta sus películas a un país hundido hasta las rodillas en la crisis pero todavía capaz de invertir sus energías en el «carácter» estadounidense. (Brunetta, 2011, p.51)

Envueltos en el fortalecimiento de su identidad imperialista en la audiencia global, Hollywood despunta nuevamente en la escena poniendo en relevancia a sus actores como más que simples intérpretes. La necesidad de ver a las estrellas de cine fuera de la pantalla y ahondar en sus vidas personales a través de una lupa propició la creación de la Academia de las Artes y de las Ciencias Cinematográficas de Hollywood en 1927, ente encargado de la famosa premiación anual de los “Óscar” (Cortez, 2018). El reconocimiento norteamericano pronto se volvió canon en la industria cinematográfica tanto que, incluso en la actualidad, se

considera el mayor reconocimiento al que un actor o todo lo que conlleva la producción de un filme pueden acceder.

Al igual que con la Gran Guerra, en los años siguientes a 1939 el cine se enfrentó a las consecuencias devastadoras de la Segunda Guerra Mundial y sus implicancias sociales, económicas y políticas. Nuevamente se empleó el cine como arma ideológica entre las potencias beligerantes que protagonizaron el conflicto. En Europa, “a partir de 1935, fue el cine nazi el que dominó el continente hasta 1945” (Elsaesser, 2005, p.13). Ejemplo de ello es el film documental “El triunfo de la voluntad” de 1935 del director Leni Riefenstahl.

El periodo entreguerras tuvo consecuencias directas en la producción y la distribución de cine. La Gran Depresión provocó que en Hollywood los presupuestos se redujeran considerablemente lo que, a su vez, engendró un tipo de cine con presupuesto que desistía de muchos de los costes de montaje y producción. No obstante, este periodo no estuvo exento de grandes filmes taquilleros de ficción. Fueron “King Kong” de 1933 de los directores Merian Cooper y Ernest Schoedsack, y “Lo que el viento se llevó” de 1939 del director Victor Fleming; unos de los filmes que representan un claro caso de éxito durante este periodo, así como también son ejemplo de la disforia de géneros de ficción que se estaba gestando en Hollywood.

Después del triunfo del capitalismo en el último conflicto bélico global, la Guerra Fría, la globalización como efecto colateral causó la expansión y consolidación de Hollywood en el mercado extranjero. Esto significó, en muchos casos, la homogenización de la cultura de consumo y producción de cine y la implantación de una ideología alineada al dominio norteamericano en la industria del cine. Tomando en cuenta que “la globalización permite a Hollywood establecer un procedimiento muy sistemático para la producción, distribución y exhibición de películas tanto en los mercados nacionales como en los mundiales” (Song, 2018, p.179). En la actualidad, Hollywood continúa siendo el líder en el mercado global de cine de ficción y sus derivados y sus implicancias son demostrables tanto en lo social y cultural como en lo político y económico.

4.1.1 Antecedentes del cine ecuatoriano.

Si hay algo que caracteriza al cine ecuatoriano es su profunda afinidad con el cine documental. De hecho, una de las películas más vista a nivel nacional es el documental “Con mi corazón en Yambo” de la cineasta María Fernanda Restrepo. Las cifras revelan que “según los datos de la Cinemateca Nacional, en las décadas del 70 y del 80 existe la mayor

cantidad de producción cinematográfica. La década del 70 representa el 51.37% de la producción total y la del 80 el 23.85%” (Romero, 2011, p.12). Además, el mismo autor, resalta que de toda la producción de los 80’, el 43% corresponde al género documental. Sin embargo, antes de convertirse en un arte formal en el país, el cine era una función pública. Y, contradictoriamente, los primeros filmes que proyectaron distan mucho de lo que sería después el género más consumido y producido a nivel nacional:

en 1901, seis años después de que el cine se constituyera como espectáculo público, llegaron a Ecuador las películas *La pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo*, *Los funerales de la Reina Victoria* y *La última exposición de París*. Estas fueron proyectadas en la Avenida de Olmedo de Guayaquil por el mexicano Quiroz. (Loaiza-Ruiz y Gil-Blanco, 2015, p.53)

Actualmente, a pesar de no llegar a escala industrial, la producción cinematográfica ecuatoriana no es escasa, sin embargo, “por la falta de espacios dedicados al cine, hasta la creación de la Cinemateca Nacional en 1981, fueron marginadas y dispersadas de la historia tanto de las artes como del archivo visual del Ecuador” (Romero, 2011, p.12). El consumo del cine no está en cuestión, sino más bien, el consumo de producciones nacionales. Lo que puede explicar, en parte que, el género preferido sea el documental.

La dicotomía del cine documental y el cine de ficción en Ecuador en ocasiones se explica por razones históricas, políticas y sociales que hicieron del cine un efecto colateral de lo que ocurría en el país. La primera de ellas es que, durante los inicios del siglo pasado, el cine era un acto de consumo, más no de producción. Esto explica la cultura de consumo de cine totalmente colonizada por filmes estadounidenses, europeos y mexicanos. Un rasgo que se evidencia hasta el día de hoy, en ámbitos como el económico y social que privilegian el producto extranjero sobre el nacional (Zambrano, 2006; King, 1994).

Durante la década de 1910 se consolidaron las primeras productoras ecuatorianas y se inauguran las primeras salas de cine en Quito. Para el inicio de la década subsiguiente ya existe una cultura de consumo consolidada en el ocio personal y familiar, es decir, ya no se consideraba una actividad ajena e inalcanzable para los diferentes públicos. Entre 1924 y 1925 se estrenan los primeros largometrajes argumentales ecuatorianos, que dejan entrever el curso de la cultura de consumo documentalista que explotaría en las próximas décadas. El primero de ellos fue “*El Tesoro de Atahualpa*” del director guayaquileño Augusto San

Miguel y producido por Ecuador Film Co. De la misma productora se estrena en 1925, “El desastre de la vía férrea” que viene a demostrar, nuevamente, la necesidad de ver retratadas en la pantalla grande situaciones de interés nacional en una forma de adquisición y apropiación cultural (Loaiza-Ruiz y Gil-Blanco, 2015).

Otro de los grandes aportes de esta época fue “la película-documental Los invisibles shuaras del alto Amazonas, el primer film etnográfico del Ecuador” (Loaiza-Ruiz y Gil-Blanco, 2015, p.55). Se sabe que, desde los inicios del cine en el Ecuador, existe una predisposición por retratar al “otro” indígena que llevó a directores como el italiano Carlos Crespi a producir filmes que contribuyeron a la construcción de la otredad y a “la percepción del Ecuador en el contexto internacional, como una jungla habitada por «salvajes indómitos»” (Zambrano, 2006, p.151). Este periodo también estuvo caracterizado por el desarrollo de nuevos géneros heredados de Hollywood, mientras que el gusto y proyección del cine de este último nunca desapareció, ni menguó durante las décadas siguientes hasta la actualidad (Loaiza-Ruiz y Gil-Blanco, 2015).

El aumento del dominio de los filmes norteamericanos durante la década de 1930 coincide con la aparición de la primera película sonora rodada en territorio nacional “El pasillo vale un millón” de 1939 de Alberto Santana, esta exacerbación genera que se reduzca la producción de cine de ficción, pero también provoca un despunté del cine documental en respuesta a las deferentes crisis sociales que atravesaba el país (Loaiza-Ruiz y Gil-Blanco, 2015). Esto viene a explicar el hecho del documental como género más consumido, la escasa producción de cine de ficción y la cultura de consumo de cine ecuatoriana.

Hasta 1990 predominó la producción de cine documental sobre cualquier otro género esto puede ser causal de que en la actualidad “el cine ecuatoriano se afiance dentro de un complejo mercado capitalista cinematográfico y un lugar significativo en el consumo cultural de la población, las películas ecuatorianas siguen ocupando un lugar minoritario en los flujos de consumo cultural del país” (López et. al, 2019, p.56). Y dado que, en 1944, el país se encontraba sumergido en los efectos colaterales de la guerra el documental viene a afianzar un patriotismo perdido al generar conexión con las situaciones que atraviesan a los ecuatorianos colectivamente (Loaiza-Ruiz y Gil-Blanco, 2015).

A la crisis del cine de ficción le suceden las películas más taquilleras de la historia del cine del Ecuador. “La tigre” de 1990 del director lojano Camilo Luzuriaga, es considerada

una de los filmes más emblemáticos del cine ecuatoriano, además de ser la segunda más taquillera en la historia del cine ecuatoriano. En 1999, Sebastián Cordero estrena “Ratas, ratones y ratoneros”, la película de ficción más vista de ese entonces y considerada la quinta más taquillera. Curiosamente sigue una historia muy apegada a la cotidianidad de los barrios peligrosos de Quito y Guayaquil, nuevamente mostrando el interés de la audiencia por las películas espejo de la realidad, a pesar de pertenecer al género de ficción. Es preciso mencionar en esta breve lista a “Qué tan lejos” de la directora cuencana Tania Hermida, estrenada en 2006, la segunda película más vista que además puso en el ojo de la crítica a la cineasta ecuatoriana.

En este periodo el cine de ficción volvió a despuntar, sin embargo, la producción de cine documental nunca desapareció. La producción cinematográfica ecuatoriana parecía haberse recuperado de la crisis de ficción. De hecho, como intento de apoyo gubernamental

se aprueba en 2006 La Ley de fomento del Cine Nacional. En esa misma vía, se constituye el Consejo Nacional de Cinematografía (CNCINE), institución encargada de establecer el fomento, la difusión y la promoción nacional e internacional del cine ecuatoriano. (López et. al, 2019, p.55)

La ley y el consejo nacen con el objetivo de recuperar la cultura de consumo de cine nacional, tomando que en cuenta que la producción de cine nacional ha experimentado un crecimiento notable en la última década, se pensaba que la legislación del apoyo a la producción aumentase el consumo y los espectadores. Sin embargo, la realidad dista mucho de esta utopía y al carecer de estudios sobre las tendencias de la audiencia ecuatoriana, la aplicación de los programas de fomento al consumo de cine nacional no surte el efecto esperado. De hecho, según las estadísticas, hasta 2015 menos del 1% de mercado del cine local les pertenecía a producciones ecuatorianas (López et. al, 2019). Esto desvela un problema de trasfondo mucho más grande que implica al estado, una cultura de consumo apegada a las temáticas sociales y una decantación arraigada que se niega a soltar el documental.

El dilema del consumo se ve exacerbado si tomamos en cuenta que, por ejemplo, “no hay ninguna sala de exhibición permanente en territorio amazónico ecuatoriano. Así, solamente el 57.23% del total de la población del Ecuador podría acceder al cine” (López et. al, 2019, p.57). El problema del consumo de cine nacional también viene explicado por la

inaccesibilidad del mismo. Mientras que, por el otro lado, el cine masivo y global se encuentra disponible al alcance de todos sin la implicancia de una sala de cine física.

La producción cinematográfica nacional nunca ha dejado de lado el deseo de alcanzar el mercado global y esto es visible aún más en la actualidad donde

Bajo la rúbrica del Nuevo Cine Ecuatoriano, varios cineastas célebres tienden a producir lo que denominamos narrativas mestizas ficticias, películas de autor particulares del contexto ecuatoriano que están hechas de tal forma que son agradables a un gusto universal, diseñadas para el circuito de festivales. A menudo producidas por —y representando a— mestizos urbanos de clase alta y media alta, estas películas dominan el (todavía en desarrollo) sector de cine y se llevan el mejor pedazo de los fondos del CNCine. (Coryat y Zweig, 2019, p.75)

Durante el último siglo se instala un tipo de cine que retrata a una sociedad ecuatoriana homogénea, un mestizo que niega una de sus partes, la indígena, y exhibe y se enorgullece del rasgo heredado por la colonia. Que, además, relatan y priorizan los ideales de esta minoría y, en el proceso, utilizan a los ya marginados pueblos indígenas y afroecuatorianos para agudizar la dominación racial que viene de occidente. Belleza que no sea hegemónica o cualquier otro tipo de estética es simplemente negada por este tipo de relatos (Tarco, 2020). Al igual que lo menciona Zambrano (2006)

Lo que ocurre con el cine en el Ecuador, hoy por hoy, ventajosamente, mirándolo como arte antes que industria, y juntándolo a la riqueza de las demás expresiones artísticas, nos alienta a presumir el hecho cinematográfico como iconoclasta, fuera de la regla que ha predispuesto mirarle al país como «Banana Republic». (p.151)

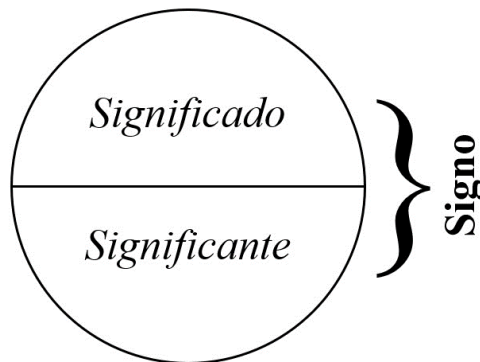
Sin embargo, objetando lo anterior, también es innegable que, dentro de la niebla de la globalización de la producción cinematográfica nacional, empiezan a aparecer nuevas miradas indigenistas que le dan un giro de 180 grados a la representación de los pueblos históricamente marginados.

4.2 Semiótica

El origen de la semiótica se le atribuyen dos precursores continentalmente distantes. El suizo, Ferdinand de Saussure y el norteamericano, Charles Sanders Peirce. Esta distancia física y cultural los hizo generar conceptualizaciones inherentes a sus contextos e, incluso, se llega a hablar de paradigmas completamente divergentes. Sin embargo, “una vez unificadas las acepciones *semiologie* y *semiotics* por la Asociación Internacional de Semiótica en 1969” (Llera, 1997, p.305), comenzaron a ser llamados los fundadores de este enfoque teórico.

Si “bien la semiótica es la disciplina del conocimiento que estudia el signo; las Ciencias Sociales, los fenómenos o los hechos mediatizados por la cultura” (Winkler, 2005, p.110); primero hay que pasar por la revisión de lo que para Saussure era el signo lingüístico. Pues entendemos que un signo es la unidad más pequeña de significado y sirve para representar un objeto, persona, cosa, situación, etc. Para Saussure un signo lingüístico es una “entidad doble compuesta por el concepto (significado) y una imagen acústica (significante) cuya relación es arbitraria, aunque a la vez instituida permanece como condición de comunicación dentro del sistema lingüístico” (Buenfil, 1993, p.3). El sistema bilateral de Saussure se puede representar de la siguiente manera:

Ilustración 1. Sistema bilateral del signo lingüístico de Saussure.



Nota. Esquema de interpretación planteado por Saussure (1945).

Aquí es visible como el signo es conformado por un significante (sonido acústico de una palabra que representa algo) y un significado (ese algo). También es notorio como su preocupación principal dentro de la lingüística era la estructura y como el lenguaje forma parte de un todo desarmable. Y como Rico señala “a partir de él se comenzó a estudiar el lenguaje como un conjunto de elementos solidarios que constituye una estructura” (2001,

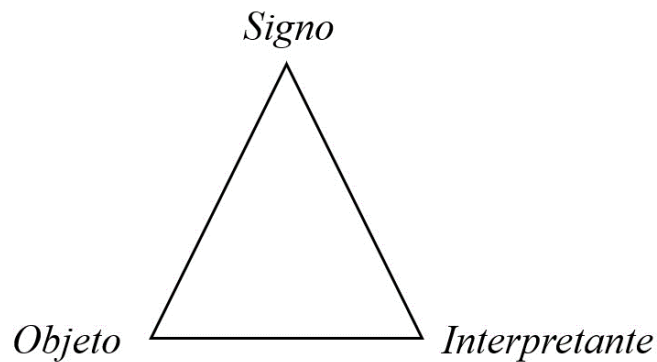
p.17). La palabra importante aquí es estructura porque, de hecho, muchos consideran a Saussure como precursor del enfoque estructuralista tomando en cuenta que

el estructuralismo de las ciencias sociales y de la cultura considera todos los fenómenos culturales y sociales de la misma forma en que Saussure consideraba la combinación del significado y el significante, es decir, como un hecho cuyo sentido solamente puede deducirse de su relación diferencial con respecto a otros fenómenos. (Moebius, 2012, p.491)

Al dar cuenta de las estructuras, Saussure también estaba inherentemente reconociendo la relación inmanente entre el reconocimiento de un objeto y nuestra capacidad de nombrarlo (como sucede con el cine y lo que vemos representado). Pues, y cómo resume Rico (2001), las creaciones humanas tienen un significado en tanto podamos reconocerlas a través de “un sistema subyacente de convenciones que lo haga posible” (p.18); en el caso de Saussure ese sistema sería el lenguaje. Entonces, desde el estructuralismo y el enfoque del suizo, los objetos (significado) tienen la potestad de existir después de ser reconocidos por el lenguaje (significante); con lo que el proceso de significación tomaría lugar al lado de otros signos que representan todo lo que no son (un indígena en el cine se representa en contraste con lo que se piensa no es un indígena, por ejemplo, un europeo), ya que, “los signos no significan algo en sí mismos, no son positivities, sino marca diferencias de significados entre sí mismos frente a otros signos al interior de un sistema” (Buenfil, 1993, p.3).

Al otro lado del paradigma, Peirce intenta elucidar el problema de la significación desde la tríada de 1) Signo, 2) Objeto y 3) Interpretante. Aquí, como es notable, entra en juego la dimensión del interpretante con lo que se añade otra capa al proceso de significación. En la semiótica de Peirce, el signo solo existe en relación con la tríada de *signo-objeto-interpretante* con lo que se puede resumir que “todo signo mediante ciertas condiciones propias representa a un objeto, produciendo un concepto que de alguna manera corresponde de nuevo al objeto representado” (Restrepo, 1990, p.31). Mientras que, el interpretante es la dimensión en la que se genera la representación. La tríada semiótica de Peirce se puede representar gráficamente de la siguiente manera:

Ilustración 2. *Tríada semiótica de Peirce*



Nota. Esquema de interpretación planteado por Peirce (Gastaldello, 2012).

Es preciso entender que el signo no es el objeto, solo es una representación del mismo a través de una idea. Tiene más del pensamiento de representación que intenta transmitir que del propio objeto y cuando entendemos esta distinción también se hace notable que “siempre hay un objeto externo al signo (la realidad es indiferentemente de que lo sea para una mente) pero el objeto toma forma (conocemos la realidad) precisamente porque un signo la representa” (Restrepo, 1990, p.35). Es decir que, un objeto sea hace visible en tanto este representado por un signo, no obstante, este no es idéntico al objeto representado. Tiene características propias en relación al pensamiento que lo genera. Con respecto a la representación de la figura del indígena y la tríada de Peirce, lo que vemos representado en un filme son signos (la idea de un indígena) que surgieron de un objeto (un indígena), pero con el cual no guardan una relación más grande que con la del interpretante y el pensamiento generador de ese signo (la idea preconcebida de un indígena desde un contexto específico). Y cómo manifiesta Restrepo (1990), “esto también implica que pueda haber multiplicidad de signos referidos a un mismo objeto y también que un signo pueda tener múltiples objetos” (p.35). Esto, a su vez, significaría la existencia de múltiples supuestos (signos) de lo que es un indígena (objeto), pero que son congénitos a un proceso de significación que no necesariamente guarda relación con lo que un indígena pueda pensar de sí mismo (interpretante).

Ya sea desde una perspectiva más psicológica (Saussure) o más interpretativa (Peirce), para los padres de la semiótica los signos no eran “simplemente creaciones humanas: ambos reconocieron que los sistemas de significación enmarcan -y subordinan- la actividad consciente de sus usuarios” (Llera, 1997, p.311), con lo que también se puede denotar el papel que juegan en el pensamiento colectivo social, dado que, se configura como

el primer paso para la construcción de representación desde el enfoque que se preocupa por las estructuras.

El paradigma que Saussure y Pierce crearon a partir del sistema de significación de sus propuestas es lo que configura el enfoque teórico del estructuralismo. Es visible una primera definición de lo que es el estructuralismo y cómo se embarca en una misión por conceptualizar las relaciones sociales desde su estructura y todo lo que es inherente a ella. Si para Saussure el estructuralismo estaba presente en la forma en la que un significado se define dentro de un espacio o contexto determinado por todo lo que no es y solo en presencia de otros signos, con lo que se forma un sistema de significación (preocupación principal del estructuralismo); para Foucault y otros teóricos del movimiento, “el post estructuralismo ya no celebra las estructuras, sino que las des/estructura para poner bajo juicio los sistemas de la representación” (Carbonell, 2000, p.31). Entonces podemos dilucidar una dicotomía complementaria en la que el estructuralismo da cuenta de las estructuras y como cobran sentido dentro del ámbito social, mientras que el post estructuralismo las cuestiona dentro del mismo espacio.

El postestructuralismo sostiene que “todo conocimiento es susceptible de ser manipulado por la lógica de la dominación, de los intereses políticos y en última instancia, por el poder” (Ledo, 2004, p.2). Entonces se puede considerar al postestructuralismo, más que nada, como una crítica al estructuralismo. Y, así, Foucault acepta que “no existen formas de verdad que posean una garantía factual más allá de cualquier nexo de intereses que motiven la conexión del poder con el conocimiento” (Elboj y Puigvert, 2002, p.259), con lo que también se hace notable que “la noción de sujeto como dotado de una razón capaz de conocer y transformar lo definido como objeto también es una producción del poder” (Elboj y Puigvert, 2002, p.261). Foucault habla del discurso y el poder desde una interrelación que más que presentar realidades, las crea. Mientras que Derrida habla desde la deconstrucción y “afirma que hay una rotunda distancia entre el lenguaje y su mundo de referencia” (Elboj y Puigvert, 2002, p.261). Ambos paradigmas rompen rotundamente con la idea del objeto independiente del signo, ahora, la representatividad del objeto mediante el signo depende de un discurso de poder que muy probablemente este alineado a una ideología del objeto que puede que no tenga absoluta relación con lo que *es* el mismo.

Lo cual también es notorio en la definición del discurso desde la semántica de Van Dijk (2008), quien lo posiciona desde lo cognitivo y social para establecer una relación

intrínseca entre el discurso, la percepción y los intereses que mueven al grupo en el que se inscribe tal discurso, y con el que finalmente se formará la convicción (ideología) de algo. “Desde este punto de vista del conocimiento social y otros tipos de creencias, las ideologías son los sistemas compartidos más específicos basados en procesos mentales que sirven para construir las representaciones sociales” (Van Dijk, 2009, p.205). Aquí no solo entra en juego la idea del discurso como práctica de poder, sino también la de representación como efecto colateral de esta relación.

Esto es especialmente importante para la teorías postcolonial y decolonial, dado que, estas también se embarcan dentro de una dicotomía en la que la primera se refiere a la “producción literaria o las prácticas contrahegemónicas que generaron las personas provenientes de los lugares invadidos, con la intención de desplazar los saberes impuestos por Europa” (Carrión, 2021, p.18), mientras que la segunda “no se localiza en un tiempo determinado [modernidad], sino que cuestiona la colonialidad independiente de un marco temporal de referencia, y además plantea un “locus de teorización” propio para pensar las particularidades del contexto latinoamericano” (Carrión, 2021, p.18). La definición y conceptualización tanto de los enfoque teóricos del estructuralismo y el postestructuralismo como de las teorías colonial y postcolonial es importante en el marco de esta investigación porque construyen fundamentalmente las ideas de representación y otredad desde la estructura del lenguaje (escrito, visual o audiovisual), y la caracterización del “otro” desde su aparición en diferenciación al proceso de blanqueamiento de las concepciones sociales, políticas y religiosas que se desencadenaron a partir de la colonización.

Retomando el giro del estructuralismo hacia el postestructuralismo, es preciso denotar como dentro de este paradigma, y como interpreta Poggi, el poder ya no solo se empieza a concebir desde figuras formales como el gobierno, sino también “desde las mismas concepciones del mundo, que excluye a algunos grupos sociales y legitima a otros” (2019, p.52). Esto es especialmente importante porque como el mismo Poggi (2019) alude

una de las derivaciones intelectuales más valiosas de este movimiento es el postcolonialismo, que, si bien surgió desde la filosofía posestructuralista, tomó un nuevo camino teórico. De hecho, el postcolonialismo cuestionó la fundación eurocéntrica de la filosofía, incluso del posestructuralismo. (p.52).

Es difícil pensar que la idea de “otro”, y más concretamente del otro indígena, haya empezado a existir a partir de una fecha en específico. Mucho más difícil elaborar la imagen mental de un encuentro entre europeos y americanos nativos en un 12 de octubre de 1492, un encuentro que poco tenía de consciente sobre su propia significancia y lo que supondría después. Lo cierto es que el “otro” comenzó a existir al mismo tiempo que el “descubrimiento” de América, porque para que la existencia de esta última fuera posible también se necesitaba que la narrativa europea supiese de su existencia. Lo cual es común encontrar en la narrativa histórica que se cuenta en los libros de texto de escuelas y colegios, a pesar de ser factualmente incorrecto, pero irónicamente coincidir con la idea de la independencia del signo del objeto desde la visión del estructuralismo. Entonces es entendible, como para Dussel (1994)

el “otro”, “es la "bestia" de Oviedo, el "futuro" de Hegel, la "posibilidad" de O'Gorman, la "materia en bruto" para Alberto Caturelli: masa rústica "des-cubierta" para ser civilizada por el "ser" europeo de la "Cultura Occidental", pero "en-cubierta" en su Alteridad. (p.37)

Desde lo post colonial también es visible el proyecto de construcción de lo que Dussel llama el “ego europeo” desde el poder que discurso que le otorga su nueva faceta de conquistadores para contar la historia. En sus diferencias fenotípicas se encontraba uno de los más grandes argumentos de la diferencia de poder que sustentaba la conquista y hacía posible la idea de la “supremacía blanca”. Como sustenta Quijano (2014) “la idea de raza, en su sentido moderno, no tiene historia conocida antes de América” (p.778). Resumiendo, y destacando lo ya mencionado en un principio, la idea del “otro” indígena se construyó a partir de un signo que no guarda relación alguna con el objeto y cuyo proceso de significación empieza desde su definición de todo lo que no es y solo en presencia de otros signos. Lo que intentará hacer este trabajo investigativo a partir de aquí es repensar la herencia colonial desde las estructuras dadas y los discursos que se generan a partir del poder que tiene la narrativa de contar al “otro” en el cine.

4.2.1 Imaginarios sociales y significación.

Para definir el imaginario social de algo primero es necesario tener en claro que este existe por y a partir de su materialización a través de la representación. Y esta última es el proceso por el cual un significante adquiere su significado, sin embargo, “los imaginarios sociales no son representaciones ni sistemas de representaciones, sino aquello que permite

que se elaboren las representaciones y se organicen sistemas de representaciones” (Gómez, 2001, p.198). Es decir, que los imaginarios sociales nacen de las concepciones sobre algo. Estas concepciones, a su vez, surgen de la narrativa que la ideología imperante quiera contar, a partir de lo cual es importante diferenciar que

El mundo real existe, pero no viene al caso, al menos no en sí mismo. Lo Real sí importa en cuanto excedente del lenguaje, rebasamiento que persiste y retorna por los intersticios de las construcciones simbólicas. [...] Los hechos existen "en bruto", seguramente, pero el registro que los humanos tenemos de ellos no es "en bruto". Estudiar ese registro es estudiar la vida de los signos en el seno de la vida social. (Gómez, 2001, pp.196,197)

Entonces se dice que los imaginarios sociales se desprenden del discurso que el sistema social patrocina y sostiene “las creencias, actitudes y disposiciones mentales, atravesadas por valores de una sociedad o grupo social determinado, en un espacio-tiempo determinado” (Gómez, 2001, p.199). Con lo cual el proceso de significación de un imaginario social dependería de la asignación de un significante a un significado y, a partir de lo cual, se construye un sistema de representación. Este, a su vez, estará disponible mediante un texto que permita su visibilidad en el sistema social. Son estos textos precisamente los que sustentan la existencia de un imaginario social de algo. Un claro ejemplo de esto son las características que hemos adjudicado a la imagen de un indígena a partir del sistema de creencias históricas y valores en el que podemos estar inscritos consciente o inconscientemente.

Es preciso tomar en cuenta también que, todo cuando es imaginable en el concepto de sociedad es creado por y para sus individuos. Cada forma de pensamiento o paradigma viene dada por el momento histórico de cada sociedad, por consiguiente, los imaginarios que están atados a dichas ideologías también son dados. Sin embargo, el poder reconocer estructuras de poder y señalarlas no es tan fácil como ir a un circo y saber que se paga una entrada por ver un espectáculo. El acto performativo de vivir en sociedad no es así de reconocible para los individuos que viven bajo su orden. La sociedad es creación enmascarada en sí misma y no lo deja entrever por ningún resquicio, tiene mucho de absolutista y permite creer que somos el momento histórico cuando solo conformamos uno de muchos (Castoriadis, 1997).

De la forma en la que actúan los imaginarios sociales en las sociedades es de carácter instituyente, es decir que, legitiman los paradigmas y les dan forma – en el plano icónico y del lenguaje – a través de la representación y la reproducción. Esto, a su vez, genera un plano de significación importante (Fernández, 2016). Nuestras ideas y concepciones de algo, por muy originales que puedan ser, tienen mucho de herencia histórica y están ligadas a una percepción social del momento. El poder romper con estas reproducciones y reconocer la influencia de ciertas estructuras en la normalización de imaginarios sociales hace parte de una conciencia que solo puede surgir en la periferia del domo que recubre a la sociedad, porque un razonamiento así no es típico de esta estructura y no sirve al interés de ninguna élite. Como bien lo explica Castoriadis (1997):

Cuando consideramos la increíble variedad de sociedades que conocemos (y que sin duda no son más que una ínfima parte de las sociedades que hubo y habrá) nos vemos casi obligados a pensar que la sociedad puede hacer de la psique lo que quiera: volverla poligámica, poliándrica, monógama, fetichista, pagana, monoteísta, pacífica, belicosa, etc. (p.6)

Lo que posibilita los imaginarios como constructos sociales no solo es la sociedad, sino su materialización y significación a través de los regímenes de representación. La forma en la que se representa algo tampoco surge en abstracto, tiene que ver con cierta dinámica y estructuras de poder que resignifican lo que es ese algo. Esto tiene repercusiones directas en las instituciones, grupos mayoritarios o minorías y la vida en sociedad en general. De hecho, las implicancias van más allá de lo social y tocan desde lo económico y político hasta lo cultural e histórico. Así, la significación y la resignificación sirven a la redefinición de sociedades y de la vida en sociedad misma.

4.2.2 El imaginario social del “otro” indígena.

El “otro” surge como efecto colateral de las intenciones de la colonización en América. Nace como todo lo que no es en alteridad de lo que la figura europea creó de sí misma a través de un discurso de poder respaldado en, una primera instancia, diferencias fenotípicas, culturales y sociales. Para que la significación del “ego europeo” del que habla Dussel pueda tener cabida es necesario que entendamos que “el significado se origina a través de la “diferencia” entre los participantes en cualquier diálogo. En síntesis, el “Otro” es

esencial para el significado” (Hall, 2010, p.420). Es decir, que sin la otredad indígena no hay supremacía blanca europea.

El “otro” dentro de los imaginarios sociales es el esquema de representación, el arquetipo, que generamos de algo. Y si bien la otredad se puede dividir en interna y externa, la preocupación principal de esta investigación es una otredad externa y lejana que, a su vez, parte de la división de

individual (el padre o el maestro contra el cual tratamos de construirnos) o colectiva (una cultura extranjera con la que mantenemos relaciones de admiración, desprecio o miedo); interior a mi sociedad (las mujeres para los hombres, los ricos para los pobres, y vice versa) o exterior a ella (los inmigrantes para los autóctonos, y vice versa); más o menos próxima (un país vecino) o muy lejana (los indígenas para los conquistadores, y vice versa). (Castany, 2021, p.429)

La otredad externa y lejana que se configura en el imaginario social de algo tiene relación con el discurso imperante que se tenga de ese algo. De la forma en la que se constituyó al “otro” en el continente Latinoamérica es gracias al orientalismo utilizado como “una práctica discursiva compleja por medio de la cual el Occidente “produjo” el Oriente a base de un sistema de conocimientos que enfatizaba las diferencias entre los dos” (Nagy-Zekmi, 2003, pp.3,4). Esto implica una otredad y alteridad que coinciden en la diferenciación como sustancia moldeadora.

Para Buganza (2006) que habla desde el pensamiento que Juan Ginés de Sepúlveda expresa en su obra “Tratado de las justas causas de la guerra contra los indios”, “la otredad o alteridad, que se aplicaba en este caso a los indios de América, era vista como un conjunto de bárbaros incivilizados que debían ser sometidos por su bien” (p.3). Esto dice mucho de la mirada europea y el proyecto de conquista camuflado en civilización dentro del cual se configura. Dibuja al indígena desde el siempre repetitivo adjetivo de *salvaje*. El “otro” indígena, dentro de esquema de representación, es en esencia inferior con lo que Boivin et. al (2004), lo separan del nosotros para señalar que

La dicotomía planteada fue interpretada, en un primer momento, en términos de diferencias irreductibles y absolutas presentándose una imagen del “Otro” en tanto diferente, *salvaje*. En un segundo momento se apuntó a relativizar la tajante

separación considerando la diversidad de culturas y apareció con más fuerza la imagen de lo *exótico*. (Boivin et. al, 2004, p.5)

Así, el “otro descubierto” en América personifica los al salvaje, bárbaro, inferior, al fetiche u objeto de esclavitud, si dichos adjetivos resuelven algún interés a la supervivencia del privilegio blanco. El “otro” puede parecer un problema de análisis histórico más que un problema de actualidad. Sin embargo, “el colonialismo no cesa de existir cuando el colonizador se retira físicamente del área” (Nagy-Zekmi, 2003, p.1). La herencia colonial, como cualquier herencia histórica, produce paradigmas y, como expone esta investigación, regímenes de representación que convergen en el espacio de los medios masivos y legitiman imaginarios que responden a los grupos hegemónicos del momento. Esto debido principalmente a que dichos grupos “garantizaron su dominación arrogándose la función de mirar y hablar por el subalterno” (León, 2010, p.29).

4.3 Análisis fílmico

4.3.1 Análisis fílmico según Francesco Casetti y Federico Di Chio

El análisis cinematográfico, siguiendo la tradición de Francesco Casetti y Federico Di Chio, adopta una perspectiva específica que se enfoca en el estudio minucioso del lenguaje cinematográfico y su integración. La estructura general de una película está compuesta por elementos visuales, sonoros y narrativos. El principal enfoque de este análisis es identificar los signos y símbolos utilizados en el desarrollo y caracterización de los personajes.

Asimismo, se examina detenidamente el contexto histórico y cultural de la obra cinematográfica. El objetivo primordial es comprender cómo estos componentes se combinan para construir el significado y explorar cómo el arte cinematográfico moldea a su audiencia. La guía de análisis cinematográfico de Francesco Casetti y Federico Di Chio ha sido diseñada para proporcionar herramientas prácticas. El proceso de análisis debe seguir un patrón circular, donde el investigador descompone los elementos visuales para luego reconstruirlos y obtener una mejor comprensión de la construcción e interpretación de la película (1991).

Francesco Casetti y Federico Di Chio establecen tres criterios de validez para el análisis de películas. Primero, debe mostrar coherencia y consistencia interna, sin contradicciones en ningún aspecto. Segundo, debe basarse en evidencia empírica sólida y

utilizar fundamentos teóricos adecuados para interpretar los resultados de manera imparcial. Por último, el criterio nominal es que el análisis debe tener un significado cognitivo y aportar nuevas perspectivas al campo (1991).

Además, se sostienen que el enfoque del filme es fundamental para los actores, ya que proponen un análisis del personaje en tres etapas: el personaje como individuo, el rol y el actante. A continuación, se presenta una tabla con las categorías y definiciones extraídas del texto:

Tabla 1. *Categorías y definiciones*

CATEGORÍA	DEFINICIÓN
PERSONAJE PLANO	Se presenta como simple, con pocos detalles y fácil de entender.
PERSONAJE REDONDO	Es complejo y variado, presenta contradicciones y puede evolucionar durante la narrativa.
PERSONAJE LINEAL	Se muestra uniforme y bien calibrado emocionalmente.
PERSONAJE CON CONTRASTES	Presenta contradicciones emocionales.
PERSONAJE ESTÁTICO	No experimenta cambios significativos durante la narrativa.
PERSONAJE DINÁMICO	Experimenta cambios significativos durante la narrativa.
PERSONAJE ACTIVO	Actúa mediante iniciativa propia y es fuente directa de la acción.
PERSONAJE PASIVO	Actúa por iniciativa ajena.
PERSONAJE MODIFICADOR	Realiza actos que pretenden cambiar el presente.
PERSONAJE CONSERVADOR	Realiza actos que pretenden conservar el estado actual.
PERSONAJE MEJORADOR	Si el personaje pretende conseguir un cambio positivo en el bien común.
PERSONAJE DEGRADADOR	Si el personaje pretende conseguir un cambio negativo en el bien común.
PERSONAJE COMO ACTANTE	Se trata de analizar al personaje desde un punto de vista abstracto y su relación con otras unidades.
EL PERSONAJE EN SU	Trata de analizar si la presencia de los personajes en la

ESTADO O ACCIÓN	narrativa está supeditada a su relación con otros o a las acciones que realiza.
PERSONAJE PRAGMÁTICO	Cuando la acción que realiza es concreta.
PERSONAJE COGNITIVO	Cuando realiza acciones mentales como juzgar, imaginar, querer, etcétera.
PERSONAJE ORIENTADOR	Es el personaje cuya perspectiva es privilegiada en el discurso narrativo.

Nota: Estos términos son útiles para analizar y comprender las características y funciones de los personajes en una historia y cómo contribuyen al desarrollo de la trama (Casetti y di Chio, 1991).

Las relaciones dentro del universo cinematográfico han sido objeto de investigaciones en comunicación y sociología, donde se destaca un implante relevante que ejerce un efecto significativo en esta área. Francesco Casetti, ha presentado un claro estudio que abarca cuatro áreas principales de enfoque para la investigación del cine. En primer lugar, se encuentran las dimensiones socioeconómicas, que analizan cómo factores como la industria, la producción y la distribución cinematográfica se entrelazan con aspectos sociales y económicos, influyendo en el desarrollo del cine. En segundo lugar, encontramos el estudio de cine, que se enfoca en los aspectos técnicos y narrativos de las películas, buscando comprender cómo la forma cinematográfica influye en la construcción de significados y cómo estas obras impactan a la sociedad. El tercer dominio es el cultural, donde se indaga en las prácticas, valores y creencias culturales que influyen en la producción y recepción de películas, y cómo el cine a su vez retroalimenta y modifica la cultura. Finalmente, las representaciones sociales constituyen una parte esencial del análisis histórico del cine. Estas representaciones abarcan cómo ciertos grupos, identidades o fenómenos sociales son retratados en la pantalla, lo que permite comprender cómo el cine refleja y moldea percepciones sociales a lo largo del tiempo (Casetti, 1994; Riffo y Dittus, 2019).

Es importante señalar que la categorización de sus obras puede ser algo arbitraria, ya que algunos nombres pueden ser más reconocidos que el contenido mismo de sus investigaciones, lo que no siempre refleja la calidad y profundidad de sus contribuciones. Por tanto, para una mejor comprensión de la historia de las relaciones en el cine, se emplea un método de análisis que permita dividir la evolución del cine en períodos y enfoques temáticos, lo que ayuda a comprender la complejidad y riqueza de las relaciones en el universo cinematográfico (Casetti, 1994).

4.4 Representación del imaginario social del indígena.

Tomando en cuenta el vértice de representación, en “el espectáculo mediático ("el mundo se siente ""ve/oye"" así y, por lo tanto, es", en virtud de lo que aparece en las páginas y pantallas)... En suma, la realidad no es sino voluntad de realidad, voluntad y representación” (Gómez, 2001, p.196), se entiende que la acción de los medios de comunicación no es solo representativa, sino también creativa. No solo se representan imaginarios, se los crea; por lo tanto, lo que concebimos como realidad también es una invención humana.

Cuando se cuenta realidades desde discursos como la otredad indígena, consciente o inconscientemente, se está perpetuando dinámicas de poder que subordinan y jerarquizan lo diferente (al “otro”). El rol que cumplen los medios de comunicación es la de patrocinadores de discursos e ideologías y dado que

La manera en la cual las representaciones de los indios del “Nuevo Mundo” son generadas, apropiadas y reinterpretadas en nuestros días, abre un interesante campo de reflexión relacionado con el consumo global de la diversidad cultural, y con la supuesta condición poscolonial de las sociedades contemporáneas. (Barriandos, 2011, p.4)

Por lo cual es importante analizar el encuentro funcional de la relación de medios de comunicación e imaginarios sociales indígenas, ya que, “afecta principalmente y en sentido negativo a las prácticas de representación y reconocimiento que subyacen al interior de las comunidades y a posteriori en aquellas que se proyectan desde la praxis social” (Gómez, 2021, p.33) con lo que, al final del día, se construyen las realidades que proyectamos como verdades sociales. Analizar el imaginario social de indígena significa inevitablemente hablar de cultura y como Gómez (2014) lo afirma:

Hablar de cultura en el discurso hegemónico, es como hablar de civilización, la cultura es determinada por el desarrollo técnico, estético, espiritual, cognitivo y moral de una sociedad, entendiéndose, así como una legitimación de las élites letradas, en este sentido se ha olvidado de conceptualizar la cultura como una construcción social. (p.16)

Es decir que, si combinamos los planos de imaginario social del indígena, otredad, representación visual y legitimación de la definición de cultura en función de las élites, todas

recaen en la dimensión del constructo social. Esta misma idea de cultura se utilizó como justificativo al proceso de civilización en la colonia. Con esto en mente es más fácil comprender “las formas hegemónicas de representación de “lo indígena” del siglo XX como un universal que ha sido construido a partir del pensamiento blanco-mestizo, cuyo origen radica en el pensamiento eurocéntrico” (Romero, 2010, p.44).

Son estas mismas miradas las que producen un imaginario racializado y cosificado. Y son estas mismas miradas las que cambian su juicio de valor si esto beneficia a la elite. De hecho, el “buen salvaje” aparece dentro de la dinámica de representación cuando el proyecto de nación identifica su integración como sinónimo de éxito (Romero, 2010). En suma, el imaginario del indígena comúnmente recae en un régimen de representación racializado, pero que puede cambiar en función de la conservación del privilegio de que quienes sostienen la batuta de la dinámica de representación. Esto también explica como “por medio de esta operación se produce la imagen del indio, en tanto sujeto subalterno privado de voz [...], y la mirada colonialista, en tanto conciencia ordenadora y patrón de poder” (León, 2005, p.8).

4.4.1 Representación del imaginario social del indígena en el cine ecuatoriano.

El “otro” siempre ha sido objeto de observación, ya sea como resultado de la exacerbación de las diferencias que se establecieron bajo un régimen eurocéntrico durante la conquista y que han perdurado en el tiempo como resultado de un discurso que justifica la subordinación de la otredad o, por otro lado, como resultado de ese mismo proceso, pero con la justificación del espectáculo. Como menciona Hall, el otro resulta interesante solo cuando resuelve algún interés fetichista o de espectáculo que enfatiza dichas diferencias por que como resuelve el mismo Hall (2010):

el argumento de Green explica por qué el cuerpo racializado y su significado llegó a tener tanta resonancia en la representación popular de la diferencia y la “otredad”. También resalta la conexión entre discurso visual y la producción de conocimiento (racializado). El cuerpo mismo y su diferencia eran visibles a todo el mundo y así proveían la “evidencia incontrovertible” para una naturalización de la diferencia racial. La representación de “diferencia” a través del cuerpo se convirtió en el sitio discursivo a través del cual gran parte de este “conocimiento racializado” se producía y circulaba. (p.427)

El indígena ecuatoriano ya era objeto de constante escrutinio antes de que el cine lo identificara como sujeto de interés. Para la fotografía era importante en torno al registro de procesos judiciales y para la pintura como objeto fijo de su naturalización, sin embargo, el cine logra que la captura de la diferenciación sea posible audiovisualmente (León, 2010). No son pocos los filmes y géneros cinematográficos que exploran desde el exterior de culturas ajenas. Los filmes que produjeron Crespi, Blomberg y Gaterlman en los inicios del cine en el Ecuador, son ejemplo claro de ese interés (Endara, 2016).

Varios autores y estudios coinciden en la preocupación de la dinámica de poder que conlleva la representación de estos pueblos y su alineación con valores que responden a una minoría blanca o mestiza y que, finalmente, producen imágenes de “un indio exótico, primitivo o miserable congelado en el tiempo.” (Endara, 2016, p.3). Tarco (2020) recuerda como “el crítico Antonio Cornejo Polar nos alertó [...] que el creador indigenista, al no ser indígena, le resulta difícil representar la interioridad del universo nativo y, si lo hace, distorsiona la experiencia del habitante originario” (p.49). En la misma línea argumentativa, Pagán-Teitelbaum (2012) explica esta dinámica de la siguiente manera:

la marginación y negación de las comunidades indígenas en sus propios países hace posible que los mercados se beneficien del presunto exotismo del indígena, que es construido como exótico en su propia tierra, y como arcaico a pesar de existir en el presente [...] Por otro lado, a través de los repetidos estereotipos, la supuesta inferioridad del indígena es presentada como congénita e imposible de remediar, y como un obstáculo para los objetivos nacionales. (p.87)

La pugna por el discurso visual indígena se debate entre creadores ajenos a las culturas originarias y un tipo de cine que ha permanecido invisibilizado del *mainstream* y que surge en un intento por subvertir las imposiciones discursivas de estos primeros. Estos intentos iconoclastas por romper con tradiciones hegemónicas aparecen como respuesta a la forma en la que históricamente se ha representado al indígena desde las miradas de civilización y cristianismo, pero también con la intención de creación de un sentido de identidad ecuatoriana más amplia e inclusiva (Coryat y Zweig, 2019; León, 2010).

5. Metodología

5.1 Área de estudio

La presente investigación se enmarcará en el análisis cinematográfico de la representación del imaginario social del indígena en la película “A Son of Man: La maldición del tesoro de Atahualpa” dirigida por Luis Felipe Fernández – Salvador y Pablo Agüero y producida por Lily Van Ghemen y Luis Felipe Fernández – Salvador.

El metraje corresponde a una producción ecuatoriana de 2018 que se inscribe en los géneros de drama, aventura y realismo mágico. En el año 2019, la película recibió una nominación al galardón de Mejor Película Internacional en los 91 Premios de la Academia Oscar en EE. UU. Además, fue reconocida con nominaciones en destacados festivales cinematográficos de Europa y Norteamérica, logrando obtener varios premios destacados, como el Gran Premio del Festival de Rhode Island (EE. UU.) y el Premio al Documental Más Valioso del Festival Terra Di Sienna en Italia. Di Sienna en Italia.

Imagen 1. Afiche de la película



Nota. Adaptado de *A Son of Man: La maldición del tesoro de Atahualpa* [Imagen]. Por Paracas Independent Films, 2018, Cineaparte (<https://lc.cx/mKVYgS>).

- *Sinopsis*

Pipe, un adolescente estadounidense de los prósperos suburbios de Minneapolis, se embarca en una búsqueda del tesoro del oro inca con su misterioso padre en Ecuador. En donde se encontrará con una serie de personajes misteriosos, incluyendo a la novia de su padre Luis Felipe, que, al final cambiarán radicalmente el curso de sus vidas en un viaje hacia una obsesión que se ha transmitido de generación en generación en la familia del protagonista.

Tabla 2. *Ficha técnica*

FICHA TÉCNICA	
DIRECCIÓN	Luis Felipe Fernández-Salvador.
PRODUCCIÓN	Lily Van Ghemen; Luis Felipe Fernández-Salvador.
MÚSICA	Jérôme Rebotier, Nicolás Becker, Valentin Protron.
FOTOGRAFÍA	Benjamín Echazarreta.
MONTAJE	Thomas Fernández.
PROTAGONISTAS	Luis Felipe Fernández-Salvador y Boloña; Luis Felipe Fernández-Salvador y Campodónico; Lily Van Ghemen.
PAÍS	Ecuador Estados Unidos
AÑO	2018.
GÉNERO	Realismo fantástico; aventura; drama familiar.
DURACIÓN	93 minutos.
IDIOMAS	Español, inglés, alemán, lenguas quechuas.
PRODUCTORA	Paracas Independent Films.

[Ver todos los créditos \(IMDb\)](#)

Nota: la Internet Movie Database (IMDb) es una base de datos en línea que inicialmente contiene información sobre películas y ha crecido hasta convertirse en la colección más grande del mundo de programas de televisión, eventos en vivo y transmitidos, ceremonias de premiación, especiales y videojuegos.

5.2 Procedimiento

- ***Enfoque metodológico***

El estudio se desarrollará con un enfoque cualitativo, el mismo que “se fundamenta en una perspectiva interpretativa centrada en el entendimiento del significado de las acciones de seres vivos, sobre todo de los humanos y sus instituciones (busca interpretar lo que va captando activamente)” (Hernández y Mendoza, 2018, p.9). De tal forma, el enfoque cualitativo permitirá analizar de manera detallada las perspectivas y conceptos en lo que se basan los directores de la película mencionada para construir el imaginario social del indígena desde sus respectivos contextos.

- ***Tipo de diseño utilizado***

Dado que el objetivo máximo de este estudio es evaluar la representación del imaginario social del indígena y sus implicancias en el cine se empleará un tipo de investigación no experimental. La cual permite analizar fenómenos y eventos dentro de su contexto natural (Mousalli-Kayat, 2015). Por consiguiente, el presente estudio también será del tipo descriptivo–explicativo. El primero ofrece la oportunidad de caracterizar procesos, hechos, objetos y personas con el propósito de pormenorizarlos. Mientras que el segundo intenta responder al porqué de ciertos fenómenos a través de la búsqueda de sus causas e implicancias sociales y/o físicas; de tal manera que no solo se explique la relación entre conceptos, sino que también se identifique dentro de qué contextos se manifiestan (Hernández y Mendoza, 2018; Mousalli-Kayat, 2015).

Además, la investigación se caracteriza dentro de la tipología de transversal e inductiva. En lo transversal, los datos se recopilan en una sola instancia y su propósito es describir o caracterizar el fenómeno en un momento determinado (Mousalli-Kayat, 2015). Y, por otro lado, lo inductivo, trata de conducir desde lo particular hasta lo general. Primero, se examina y describe las individualidades y luego, se genera la teoría (Hernandez y Mendoza, 2018).

5.3 Técnicas

Las técnicas a utilizar permitirán el cumplimiento de los objetivos planteados en un inicio, las mismas se detallan a continuación:

Observación

Es importante señalar que la observación no es simplemente una contemplación de la situación o fenómeno, sino que, implica la inmersión profunda en el hecho desde una posición constantemente crítica sobre la forma en la que se desarrollan los eventos y comportamientos y a qué nivel de repercusión corresponden estos (social, cultural, económico, político) (Hernández y Mendoza, 2018; Piza et. al, 2019). Lo que hace la ficha de observación es recolectar sistemáticamente estas observaciones y presentarlas de manera lógica para una mejor comprensión del análisis cualitativo de un fenómeno en particular.

Entrevista

El tipo de entrevista utilizada para el presente estudio será de tipo individual y estructurada. Esto significa que se recoge la información directamente del entrevistado y que se cuenta con una estructura de preguntas establecida. No obstante, el tipo de preguntas serán abiertas con el objetivo de obtener la mayor cantidad de información posible y dejar que esto guie el curso de la entrevista. Esto “por la necesidad de convocar varios actores de diferentes escenarios porque interesan sus experiencias y conocimientos” (Piza et. al, 2019).

5.4 Instrumentos

Matriz de observación

La matriz de observación a utilizar se basa en el pensamiento analítico de los autores Casetti y Di Chio(1991) y Zavala (2010) sobre el estudio de las imágenes y la representación en el cine. La siguiente resume las categorías de interés para el análisis:

Tabla 3. *Análisis fílmico*

Secuencia	Descripción de acciones	Personaje	Acción	Función	Puesta en escena	Puesta en cuadro	Discurso verbal sobre el indígena
------------------	--------------------------------	------------------	---------------	----------------	-------------------------	-------------------------	--

Nota. Casetti y Di Chio(1991), Zavala (2010).

Para entender si el personaje cumple una función relevante en el filme, es necesario plantearse la siguiente pregunta: ¿Cuáles serán las acciones que llevará a cabo el personaje? Pero, si el personaje está inserto en la trama de la historia como un narrador de importancia,

es decir, sus aportes estarán vinculados a las acciones realizadas y ayudarán al personaje principal. Si es así, el personaje estará en un estado de dependencia ¿Estas acciones contribuyen directamente al imaginario social o simplemente servirán para establecer el contexto de la historia? Por lo tanto, se plantea la siguiente matriz de análisis de conflictos:

Tabla 4. *Conflictos de personajes*

Conflicto	Naturaleza	Personajes	Actitudes	Tipo de resolución
------------------	-------------------	-------------------	------------------	---------------------------

Nota. Elaboración propia.

Se analizarán los conflictos que ocurren entre personajes a través de la teoría que ofrecen diversos autores.

Entrevista

Los perfiles de profesionales necesitados para el desarrollo de este estudio se detallan a continuación:

Tabla 5. *Expertos*

ENTREVISTA #1	<ul style="list-style-type: none"> - Especialista en ciencias sociales (comunicación, sociología, estudios culturales y visuales). - Experto/a en semiótica, representación, imaginarios sociales y otredad.
ENTREVISTA #2	<ul style="list-style-type: none"> - Experto/a en producción fílmica. - Especialista en producción audiovisual indigenista.

Nota: Perfiles de entrevista.

5.5 Unidad de estudio y muestra

Durante 2007 y 2020 se estrenaron un total de 155 películas ecuatorianas en salas comerciales nacionales. Sin embargo, solamente 12 se estrenaron en el año 2018, una población que responde a una variedad diversa de géneros y en la que es destacable el documental y el drama como los más producidos durante dicho año (Pazmiño et. al, 2002).

De este universo de películas ecuatorianas estrenadas en salas de cine nacionales, solo “A Son of Man: La maldición del tesoro de Atahualpa” fue considerada para la categoría de

Mejor Película Extranjera en la edición número 91 de los Premios Óscar. Este criterio de selección se basa en el eco que dicha nominación genera en la opinión pública y en el alcance que la Academia tiene sobre los canales de difusión internacionales. Sin embargo, el criterio de selección no es en sí mismo un lineamiento de análisis, es decir, no se evalúa el por qué la crítica norteamericana constituye uno de los mayores reconocimientos en producción de audiovisuales.

- **Nota aclaratoria:** Para el desarrollo de los objetivos propuestos sobre el análisis cinematográfico se han tomado capturas de ciertos fotogramas de la película “A Son of Man: La maldición del tesoro de Atahualpa” la cual cuenta con el debido copyright (©) y se encuentra disponible en la plataforma digital de [Vimeo](#).

6. Resultados

6.1 Narrativa y estética del cine según modelo de Francesco Casetti y Federico Di Chio

“A Son of Man: La maldición del tesoro de Atahualpa” empieza con una teatralización de la simbología de la conquista. Luis Felipe, uno de los protagonistas, es representado por medio de un personaje de cabello largo y con barba montado en la popa de un bote en medio del río que hace referencia al cómo llegaron los conquistadores a América. Pero también a una representación burda y americanizada de un conquistador a través del imaginario de un cowboy. Esta escena, a su vez, es una alegoría de la película “Aguirre y la ira de Dios” de Werner Herzog, que también se basa en la búsqueda de oro. La semiología de la conquista está presente a lo largo de toda la película en forma de referencias y simbología y es de vital importancia para el argumento de la misma. En esta primera imagen también pone en escena la amalgama de una cultura que ha perdido la esencia al combinar elementos propios como las plumas con elementos coloniales adheridos como el metal. Todo esto a través de un sincretismo, presente también durante todo el filme, que posibilitó y posibilita dicha hibridación.

Imagen 2. *Anunciando nuevas noticias*



Nota. Escena del inicio de la película, Luis Felipe invita a ver una película.

Tabla 6. *Categorías de interés postuladas por Casetti y Di Chio*

AMBIENTES

Tropical y amazónico: la película tiene una relación directa con el agua. De comienzo a fin, el agua, es una vía de comunicación, de transporte y de vínculo con la familia Fernández-Salvador.

ACCIONES

La representación de Luis Felipe sobre la

	canoas emulan al voceador de la llegada de nuevas noticias.
SUCESOS	El comienzo del filme actúa como un índice de conexión de acciones en toda la película, por las diferentes excursiones que se van a emprender.

Nota. Se presentan las descripciones observadas por cada categoría. Esta tabla es elaboración propia.

De hecho, el cómo el personaje de Luis Felipe invita a ver una película sobre su propia familia, rompiendo la cuarta pared, a través de la posibilidad de contar una historia a través de las sombras en el agua hace referencia al mito de la caverna de Platón y de cómo la historia es de quién tiene el poder de contarla. Dentro de la metáfora, los prisioneros que logran salir de la caverna y ver el mundo inteligible son quienes pueden hacerse una idea del él y adquirir conocimiento. Mientras que, los que se niegan a salir, atados a sus propias percepciones, son a quienes el mundo les es contando a través de una representación de luces y sombras del mismo. Muy similar a la dinámica del cine y lo que intenta proclamar este manifiesto en esta primera escena.

Esta escena cuenta la leyenda sobre el tesoro de Atahualpa a través de la perspectiva y la voz de la contraparte que está representada por un personaje que hace referencia al imaginario del conquistador blanco. Además, muestra con detalle la carga semiológica que tiene la película sobre la conquista y la representación de una cultura hibridada que ha perdido su nervadura al tratar de sobrevivir al tiempo y al proceso mismo de conquista y colonización. Cultura que, además, es representada a través de los ojos de una clase que, si sobrevivió a la conquista, la misma que le dio el poder de representar al “otro” bajo un imaginario que nada tiene de simbiótico.

La siguiente escena es la selva amazónica y sirve de preludio y contraste a la escena del nevado en la que conocemos a Pipe, hijo de Luis Felipe y que ha vivido toda su infancia y adolescencia en Estados Unidos. De la forma en la que se nos presenta a Pipe, con una chaqueta roja del Capitán América y con un monólogo enteramente en inglés, exagera el contraste entre el protagonista “Pipe” y los “otros”. Este último subgrupo viene representado por un variopinto conjunto de los imaginarios del indígena ecuatoriano. Mientras que Pipe es la representación del imperialismo norteamericano. Sin embargo, la historia de Pipe comienza desde un plano cenital que quiere dar a entender la pequeñez y cómo se siente el personaje antes del primer punto de inflexión. La búsqueda es lo que le da personalidad y

forma el carácter de Pipe para, finalmente, convertirse en el salvador blanco que se nos presenta en un inicio. Porque, a pesar, de tener cierto origen ecuatoriano, el personaje de Pipe no está exento del síndrome del “salvador blanco” y del legado histórico de superioridad racial que el colonialismo nos heredó. Uno en el que el salvador es blanco habla con acento español y con el idioma inglés, y el “otro” que es lo opuesto a este imaginario necesita ser salvado, “purificado” en el mejor de los casos.

Imagen 3. *Contraste del personaje Pipe en la nieve del norte*



Nota. Pipe es la representación del imperialismo norteamericano.

Tabla 7. *Categorías de interés postuladas por Casetti y Di Chio*

AMBIENTES	Andino y norteamericano: se genera un tipo de <i>fade in</i> desde un nevado andino al paisaje de invierno norteamericano en el que se encuentra Pipe. Un contraste que se usa para resaltar el vuelco que va a sufrir la vida monótona del protagonista.
ACCIONES	La representación de Pipe desde un plano cenital mientras juega con otros chicos de su edad también demuestra pequeñez e inocencia.
SUCESOS	Esta escena sirve de preludeo a la travesía que emprenderá Pipe en su deseo por conocer a su enigmático padre.

Nota. Se presentan las descripciones observadas por cada categoría. Esta tabla es elaboración propia.

Durante la escena en la iglesia uno de los simbolismos más notable es la el vitral que representa la muerte y el ascenso de Jesús. Mientras que una de las imágenes en la que supone debe estar representado el Arcángel Gabriel matando a Satanás, se hace referencia a Trump sobre un caballo matando al Che Guevara representado por un demonio. No es solo una referencia directa del imperialismo versus el comunismo y, del primero como parte del bando de los “buenos” y el segundo de los “malos”; sino que también inscribe directamente el filme en dicha línea ideológica. Una línea de la representación de la conquista a través del imperialismo que “humaniza” a su semejanza.

La escena que muestra la llegada de Pipe a Ecuador y el anuncio del aeropuerto que explica en alta voces: “Prohibido el ingreso de animales salvajes”; también se inscribe en una simbología de exclusividad versus el salvajismo y que por constructo social no tienen cabida en los mismos espacios. Esta exacerbación de las diferencias continua en la siguiente escena cuando se escucha una canción en quechua, misma que viene a acentuar el discurso del “Ecuador Amazónico” con una serie de tomas, mayoritariamente cenitales, que retratan los suburbios de Guayaquil y lo que al final es la imagen del tercer mundo en este país. Mientras que la camioneta negra imponente que lleva a Pipe durante este recorrido hace el contraste en medio de todo el juego de imágenes anteriores.

Continuando con la asimilación de las imágenes presentadas ante él, Pipe se encuentra con el regalo que le preparó su padre. De una caja de Barbie de tamaño humano sale una señora en forma de representación de un estereotipo europeo ajeno con cabello rubio teñido en el rostro de una ecuatoriana acompañada de una forma de sincretismo musical con una pieza de música clásica convertida en cumbia. La imagen de la señora encarnando a la Barbie local, con su cabello rubio, ropa con estampado de *animal print* y maquillaje extravagante; configuran el imaginario de lo que el indígena intenta imitar desde la precariedad de sus posibilidades, pero que nunca logra realmente. Un híbrido entre el estereotipo que intentamos alcanzar, pero que no nos representa y la sustancia heredada con el fin de negar lo indígena dentro de un proceso de aculturación contemporáneo.

Imagen 4. *Suburbios de Guayaquil*



Nota. La imagen representa para Pipe el tercer mundo en Ecuador.

Tabla 8. *Categorías de interés postuladas por Casetti y Di Chio*

AMBIENTES	Suburbio: se presentan una serie de imágenes de un suburbio hostil que nuevamente exacerban las diferencias estéticas entre los paisajes y potencian el carácter precario de los escenarios ecuatorianos.
ACCIONES	El recorrido de Pipe desde el aeropuerto hasta los suburbios en el automóvil negro en medio de una concurrida avenida demuestra el privilegio de la mirada del personaje.
SUCESOS	La caótica experiencia de Pipe durante sus primeros minutos sirve de preludeo a lo que será el resto de su aventura, una constante sorpresa mezclada con intriga y rechazo.
CAMBIOS EN LA TRAMA	El regalo de Luis Felipe a Pipe, la barbie ecuatoriana, direcciona la trama al comentario de una cultura hibridada entre lo propio y lo extranjero.

Nota. Se presentan las descripciones observadas por cada categoría. Esta tabla es elaboración propia.

Mientras que el juego de la exclusividad y lo excéntrico continua en las siguientes escenas en la forma del paisaje que nos presentan con el hogar del padre de Pipe, los guardias armados y la representación de lo clandestino. El hecho de que durante de la presentación entre Luis Felipe y Pipe, las primeras palabras que se escuchan provengan de un loro y que se sean en inglés canalizan el mensaje de soledad excéntrica y privilegiada. Luis Felipe reúne un compendio de cualificaciones heterogéneas diversas que, en un principio, se pueden pensar incompatibles. Su vestimenta tiene la intención de emular a un Indiana Jones latino con lentes negros en la noche y un brazalete o muñequeras que usaban los gobernantes incas como parte de su atuendo tradicional y que denota una posición de poder social. Toda esta mezcla en contraste a sus empleados parados junto a él, los cuales solamente tienen el propósito de ser y existir en relación a lo que él jefe demande. La construcción simbólica del personaje tiene el propósito de dibujar en él al líder que tiene la misión de convertir a su hijo en el constructo social de un hombre.

El recorrido por la mansión heredada refuerza el mensaje de exclusividad y excentricidad. También es la reconstrucción del imaginario del abuelo de Pipe a través de la imagen de un Tarzán hibridado con un vaquero del viejo Oeste como muestran todos los posters en las paredes detrás de las fotografías familiares. Lo que, a su vez, refuerza el prototipo de una familia de conquistadores en la que se supone Pipe debe desempeñar el papel de heredero del conjunto de simbolismos y estereotipos que vienen adheridos al cargo. Sin embargo, en la escena del desayuno se lo sigue representando con un plano cenital con el objetivo de recordar que el personaje de Pipe no podrá ser el heredero de su legado hasta que cumpla con su misión, encontrar el ojo de Atahualpa.

Esta escena está cargada de un gran simbolismo de diversas formas y con diferentes objetivos. Nuevamente aparece los estampados de *animal print* en forma de alfombras de animales cercenados en una connotación de poder. También es notable como la vestimenta de Pipe cambia cuando se adapta al nuevo ambiente en un intento por cumplir con su rol. Esta secuencia además viene con un mensaje político de oposición al correísmo al notar como la sirviente plancha uno de los ejemplares del Diario El Universo que el ex presidente rompió durante una de sus sabatinas. Con su atuendo elegante y limpio, pero sin zapatos, la representación del sirviente indígena induce nuevamente el mensaje clasicista y se acentúa en todas las apariciones del imaginario indígena a lo largo de toda la película. Además, la escena viene cargada de una escenografía colonial arraigada a todos los espacios de la casa, incluyendo los muebles hasta la disposición de la vajilla sobre la mesa; todo esto en

simbología de la representación de una casta superior heredada que no se quiere deshacer de la estética colonial.

Imagen 5. Plano cenital que representa el poder



Nota. Escena de una representación de una casta superior heredada.

Tabla 9. Categorías de interés postuladas por Casetti y Di Chio

AMBIENTES

Agrario: La residencia de Luis Felipe es un escenario agrario, ubicada en una hacienda exclusiva es el reflejo del propio Luis Felipe y su familia: una mezcla entre herencia colonial y excentricidad. Es un intento de proyectar el poder de su familia.

ACCIONES

Este conjunto de escenas traza las dinámicas familiares entre Pipe y su padre, pero también las relaciones que se establecen entre los empleados y los personajes principales, estas últimas establecidas en una distancia que denota clasismo.

SUCESOS

Se establecen las miradas de Luis Felipe sobre su hijo y sus empleados, al mismo tiempo, que Pipe ahonda en el privilegio que significa ser el hijo de su padre, al igual que las limitaciones que implica no

	alcanzar el título por completo aún.
CAMBIOS EN LA TRAMA	El mensaje político de la escena encamina al filme dentro de una ideología inscrita explícitamente.

Nota. Se presentan las descripciones observadas por cada categoría. Esta tabla es elaboración propia.

La escena del lago tiene una de las simbologías más grandes, no solo en tamaño, sino también en la construcción del personaje de Luis Felipe como un conquistador apasionado. Sobre el lago azul en el que el abuelo de Pipe arrojaba cuerpos humanos, flota una gran cruz roja simbólica de Los Templarios. Quienes fueron una de las ordenes militares católicas más famosas de la Edad Media y que tenía a su cargo la protección de un secreto sagrado, al igual que Luis Felipe, su mayor orgullo era dar sus vidas por las causas supremas que perseguían. Misma valía auspiciada bajo un criterio religioso blanco de diferentes épocas. Algo parecido sucede en la siguiente escena, pero con el criterio de belleza que auspicia la película y que viene representado por el personaje de Lily en bikini en la alberca, una rubia alemana de contextura estereotípicamente bella. Todo el peso del personaje de Lily se resume a su belleza, discordante en contraste con su entorno, y a sus estrambóticas y cortas apariciones que estrictamente tienen que estar relacionadas con a) su estereotípica belleza, b) su vestimenta (a veces como referencia a otros filmes) o c) porque la escena con Luis Felipe lo requiere, pero nunca d) por lo que dice. Intrínsecamente un personaje enigmático, los diálogos de Lily no aportan mucho a la construcción de un personaje redondo y sus aportes se reducen a la necesidad de la existencia de su personaje como uno de los recursos que le proporciona misterio a la historia que cuenta el filme y a su rol de representación de lo que el mismo establece como bello.

La escena que precede hace parte del conjunto de acciones e imágenes que forman el imaginario del indígena de la película. Desde afuera Cuhunay, uno de los trabajadores de la hacienda, observa como Lily y Luis Felipe visten a Pipe para la expedición, no solo observa en el sentido literal de la palabra, sino que, también lo hace a través de las cosas a las que él, desde su situación particular, nunca podrá aspirar. Proyecta el mensaje clasicista de siempre querer ser lo que no es porque eso significaría una mejor vida, mejores oportunidades y, principalmente, un trato decente por parte de los demás. Luis Felipe le pide su sombrero porque el traje de Pipe lo amerita y él se lo entrega sin oposición mostrando que la clase, una vez más, justifica todo. Pipe le ofrece a Cuhunay su sombrero de vuelta, pero este lo rechaza porque aceptarlo significaría que acepta la humillación que conlleva su posición de

subordinación y hecho de que no puede reclamar ante las disposiciones de su jefe. Lo rechaza, además, porque Pipe aún no es el “hombre heredero” y, por lo tanto, su posición de poder se reduce a ser parte de la “casta de conquistadores” de la que su padre dice son parte.

La historia continua con una escena de una estampida a grandes velocidades en un lenguaje cinematográfico que quiere decir muerte. “Los salvajes”, como los llama Luis Felipe, quieren robar la hacienda mientras un helicóptero sobrevuela los cielos. En medio de todo el caos cotidiano, Luis Felipe le cuenta a Pipe sobre la legendaria historia del tesoro de Atahualpa y cómo se ha ido pasado de generación en generación durante 17 años. En su relato se puede ver implícito la construcción del enigma desde la idea burgués de competir con otros burgueses para demostrar su poderío entre ellos mismos. De esta forma Pipe entiende que solo convirtiéndose en un “verdadero hombre” podrá encontrar el ojo de Atahualpa, la cuarta de las claves para encontrar el tesoro inca. Sin embargo, el personaje de Pipe sigue siendo solo un niño que juega fútbol con su chivo uniformado en contraste con la escena inicial donde jugaba con otros niños en la nieve. Además, el motivo principal por el que Pipe finalmente decide embarcarse en la búsqueda es por el anhelo de conectar con su ausente padre y decide que la única forma de lograrlo es encontrando la cuarta clave.

La locura y obsesión de su padre se ve reflejada en la siguiente escena donde, mirándose al espejo, repite la frase “Luis Felipe, el conquistador” en diferentes tonos de voz. Un discurso del que trata de convencerse a sí mismo, más que a cualquiera. El plan de Pipe de conseguir la cuarta clave se trunca por Cuhunay, quien parece haber dado con un grupo de indígenas de los andes poseedores de información valiosa. Cuhunay es, de pronto, el favorito de Luis Felipe haciendo más notorio aún que sus motivaciones no responden a ser un padre para Pipe, sino a encontrar el tesoro a como dé lugar en una especie de homenaje a su extraña obsesión por su propio padre. La escena que nos presenta a los indígenas de los andes es un cuadro pintado por la precariedad y el salvajismo.

El indígena que dice tener las respuestas usa una corona de plumas propia del nativo americano, a pesar de que las dos otras mujeres en su compañía visten acorde a la imagen de la indígena de los Andes. Durante su plática, Cuhunay sirve de traductor entre el chamán y Luis Felipe, pero tergiversa todo lo que dice el primero. El cuadro se tiñe de salvajismo cuando en medio de la conversación, una de las mujeres decapita a una gallina. El chamán le dice que solo los muertos ven el ojo de Atahualpa, sin embargo, por la barrera del lenguaje y los intereses ocultos de su traductor, Luis Felipe lo obvia. Nada podría tildar de más

sincretismo a la escena de no ser por la anormalidad del pie del chamán que se asemeja a la de un simio, y una calavera parecida a la cara fundida de “Terminator” colgada en la esquina.

Imagen 6. *Representación precaria de la figura indígena*



Nota. Escena donde una de las mujeres decapita a una gallina.

Tabla 10. *Categorías de interés postuladas por Casetti y Di Chio*

AMBIENTES	Andino: No existe una diferenciación clara de los lugares que visitan, pero el ambiente andino se presenta como un primer acercamiento al imaginario indígena que construye el filme.
ACCIONES	Las interacciones entre Pipe y Cunuhay, y Pipe, su padre, Lily y los indígenas de los andes trazan unas líneas muy visibles de diferenciación étnica.
SUCESOS	Estas mismas interacciones denotan que el papel de los indígenas en el filme está supeditado a la obsesión de Luis Felipe por el tesoro inca. Ninguno de estos personajes, aparte de Cunuhay, tienen trasfondo o personalidad, están atrapados en el imaginario de la cosificación.
CAMBIOS EN LOS PERSONAJES	El personaje de Pipe se da cuenta que el hecho de ser considerado valioso para su padre, o simplemente ser reconocido

como su hijo, está directamente relacionado su éxito en encontrar la cuarta clave y el tesoro.

Nota. Se presentan las descripciones observadas por cada categoría. Esta tabla es elaboración propia.

La expedición comienza y con ella, la elección de los hombres que participarán en la búsqueda. Van a un mercado de Quito donde Luis Felipe hace reunir a una serie de hombres frente a una iglesia, todos ellos indígenas. Escoge a los que, a su parecer, cumplen con las características necesitadas en una expedición. Pipe es el encargado de escoger al último, y en su elección se ve reflejado a sí mismo. Un hombre llamado Byron a quien le falta un brazo, en él Pipe ve todo lo que no es y aquello de lo que carece para convertirse en el “conquistador” que su padre busca que sea. Esta escena, además, está cargada de incomodidad en los rostros de los hombres sentados esperando ser elegidos como si sus personajes estuvieran conscientes de la cámara y de ese constante racializado interés de ver cómo es el “otro”.

La expedición comienza con un camión lleno de hombres en el balde dentro de su propio concepto de diversión que parece inofensivo, pero que en realidad los enmarca dentro del imaginario de “indígena salvaje” que el filme viene contando desde un inicio. Uno en el que el dinero, o más la paga que el jefe considere suficiente, justifica las circunstancias y cualquier otra desventaja que pueda ocurrir. Se ve reflejado la mirada de la burguesía que siempre consideró a los indígenas como gente alegre y borracha por eso les pagaban con ron y comida. El clasismo continúa cuando aparece Lily como el espectáculo rubio y blanco que representa y que, además, perpetúa la idea de lo inalcanzable para aquellos que la miran desde el balde del camión. La siguiente escena es una yuxtaposición llena de sincretismo, un sacerdote católico bendice el vehículo que los transporta. Los indígenas se persignan, un recordatorio histórico del adoctrinamiento de la Iglesia Católica. Tras el largo discurso del sacerdote sobre hacer el bien y no el mal, el camión se sumerge en un infierno simbólico representado por un túnel en luces rojas con música de rock de fondo y en la “popa” del vehículo, Pipe con su cabra encerrados en un simbolismo que representa sarcásticamente el infierno después de ser bendecidos por un cura.

Continúan con la expedición adentrándose a la selva amazónica en una especie de procesión religiosa en medio de frailejones mientras los indígenas cargan a Lily como si de una virgen se tratara. El contraste y la extravagancia del personaje se repite mientras todos esperan a que tome el sol en un flotador en forma de flamenco gigante de plástico en la que

se supone es una laguna sagrada y la primera de las claves del acertijo, la lagrima de Atahualpa. Pipe se despierta de una pesadilla para encontrarse con su único amigo decapitado junto a él en la carpa. Mientras se da cuenta que no puede confiar en nadie y su padre sigue repitiéndole el caduco discurso de pertenecer a una “casta de conquistadores” como justificativo de su comportamiento, Pipe hace el primer intento de definir a su padre a través de sus propias creencias: “*veía a las tropas como máquinas de sangre. A las mujeres como objetos.*”

Imagen 7. *La profanidad de Lily en laguna sagrada*



Nota. la extravagancia del personaje se repite mientras todos esperan a que tome el sol en un flotador en forma de flamenco gigante de plástico.

Tabla 11. *Categorías de interés postuladas por Casetti y Di Chio*

AMBIENTES	Amazónico: el comienzo de la expedición en el interior de la selva crea un collage de ambientes, en conjunto con los anteriores, que no ofrece explicación y denotan ambigüedad.
ACCIONES	Las interacciones entre los protagonistas y los hombres elegidos para la expedición suponen una lejanía patrocinada por la mirada privilegiada de los primeros.
SUCESOS	La separación y la falta de participación directa de los hombres elegidos para la expedición agrava la mirada cosificadora de su accionar.
CAMBIOS EN LA TRAMA	Las extravagancias sin explicación de Lily

	en medio de la selva tienen a lo absurdo y a la sátira del privilegio.
CAMBIOS EN LOS PERSONAJES	Pipe empieza a cuestionar los discursos de su padre y lo tilda de clasista y machista, además, comienza a dudar de la lealtad de los hombres involucrados en la excursión.

Nota. Se presentan las descripciones observadas por cada categoría. Esta tabla es elaboración propia.

Los atuendos de Lily cambian como por arte de magia en cada escena y mientras se hacen más extravagantes, la expedición avanza hacia la segunda clave, el río que serpentea. Lo atraviesan sujetos a una cuerda, incluso Lily logra cruzarlo sin siquiera mojarse. Pero, Byron, el elegido de Pipe, muere en el intento. Este último trata de salvarlo, pero su padre lo disuade nuevamente apoyado en un discurso en el que ya no solo ellos pertenecen a su casta selecta. Desde una perspectiva clasista, Luis Felipe le cuenta a Pipe la historia de Atahualpa y su “vigor híbrido”, un indígena que no pertenece al imaginario del resto de sus trabajadores por pertenecer a la “realeza” y ser el primer poseedor del tesoro que están buscando. La excepción a la regla que convenientemente se justifica en un mito.

En toda la caminata, Lily continúa repitiéndole a Pipe la frase *“solo cómo un evento estético, están eternamente justificados la existencia y el mundo, Pipe”*. Una frase de Nietzsche que resume muy bien uno de los discursos justificativos de la puesta en escena que representa las vivencias de los personajes, las implicancias de sus discursos y el poder de representación ejercido desde tal posición. Mientras que las referencias a otros filmes persisten en la siguiente escena con la presentación del baile de Lily en traje de marinero que va desapareciendo de a poco. Es una referencia a la escena de Colleen Camp en la película *“Apocalypse now”* de Francis Ford Coppola en la que su personaje es llevado para dar un show a las tropas estadounidenses. Al igual que a los hombres de Luis Felipe y con la misma implicancia del concepto de belleza en el rostro de una mujer blanca, rubia y sexualizada.

Imagen 8. *Lily cruzando el río*



Nota. Lily vestida de militar representa autoridad y superioridad ante los indígenas.

Tabla 12. *Categorías de interés postuladas por Casetti y Di Chio*

AMBIENTES	Amazónico: al adentrarse aún más en la selva, los ambientes se vuelven más inhóspitos y hostiles, lo que también define la experiencia de Pipe en dichos lugares.
ACCIONES	La forma en la que atraviesan el río es un punto de inflexión para todos los personajes: muestra el rol social que cumple cada uno y lo exacerba en un momento de presión.
SUCESOS	Se muestra la cosificación de todos los personajes: a de Lily como un trofeo y la de los demás hombres indígenas como máquinas de trabajo que pierden su valor si mueren (ambos patrocinan la excentricidad de Luis Felipe).
CAMBIOS EN LA TRAMA	La alegoría a otros filmes a través de la vestimenta de Lily no se puede explicar más que como una oda a las mismas. Mientras que la frase de Nietzsche que le repite a Pipe constantemente es el recordatorio de que la narrativa es una

	puesta en escena y toda implicancia de la misma queda justificada.
CAMBIOS EN LOS PERSONAJES	Pipe se da cuenta que la obsesión y locura de su padre es capaz de cobrar vidas inocentes. En esta realización se da cuenta que no es seguro confiar en nadie y se empieza a cuestionar si sus motivaciones iniciales valen su vida.

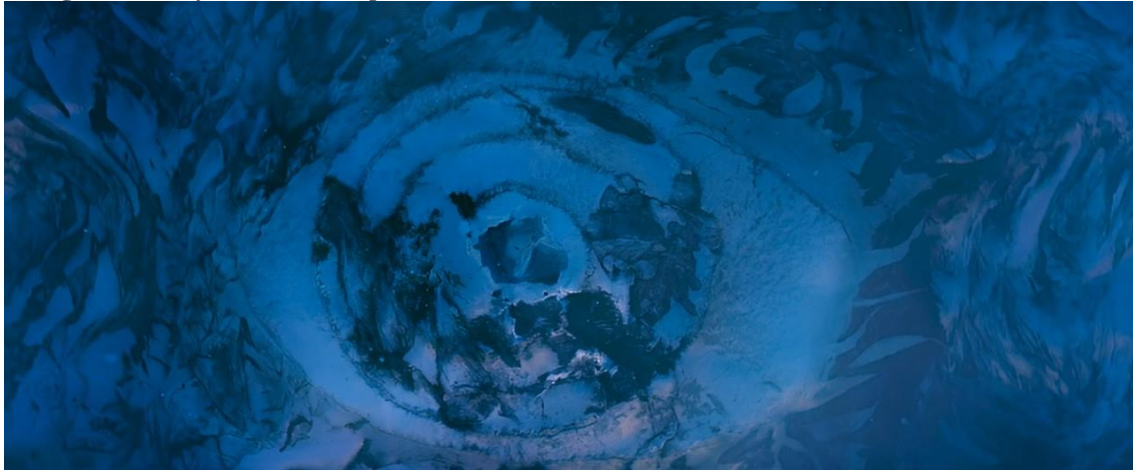
Nota. Se presentan las descripciones observadas por cada categoría. Esta tabla es elaboración propia.

Nuevamente, y sin razón aparente, la vestimenta de Lily cambia a un traje de látex completo y gafas con picos. Sus ojos dejan de ser azules y pasan a ser negros dentro de la escena en la que abandona a Luis Felipe antes de tener que bajar por un acantilado. Configurando, así, la última escena en la que aparece. Sin embargo, el primero en bajar no es ninguno de sus hombres, sino, la llama que traían con ellos. Cuando Pipe baja, se cae y moja su abrigo impermeable del Capitán América y comienza su viaje simbólico hacia la muerte que le permitirá ver el ojo de Atahualpa. Al caer se encuentra con Cuhunay, se enfrascan en una pelea física en dónde Pipe lo derriba y amenaza con atacarlo con una piedra filosa, pero al final no lo hace porque los valores de su personaje nunca lo dejarían. Él no es un “salvaje”. Cuhunay le dice que escape porque *“solo los muertos ven el ojo de Atahualpa”*, pero Pipe no le hace caso y atraviesa una serie de túneles que simbólicamente representan el viaje a la muerte. Cuando emerge, trata de esconderse de la locura de su padre, pero finalmente se encuentran los dos juntos en la tercera clave, una cascada. Luis Felipe le revela que él fue el orquestador de todos los sucesos de la expedición en un intento por llevar la mente de Pipe al límite y, así, pudiera ser capaz de encontrar el ojo de Atahualpa. En un momento de revelación e ira, Pipe se molesta con su padre y le expresa que su obsesión con su abuelo es ridícula. Uno de los pocos momentos en los que el personaje de Pipe intenta ser algo más que un hijo respetable para Luis Felipe.

Ambos saltan y Pipe toma la iniciativa de guiar a su padre en la búsqueda de la cuarta clave. Para esto Pipe asume un monólogo en el que representa a Atahualpa y cuáles pudieron haber sido sus intenciones al esconder el tesoro en un lugar tan inaccesible como Los Llanganates. En la mente de Pipe el nevado tiene que ser el ojo de Atahualpa porque es la fuente de dónde proviene toda el agua de las tres primeras claves, por lo que, dirige a su padre y al él mismo a la cima. Durante su monólogo interno, Pipe también se da cuenta que el

verdadero tesoro de Atahualpa lleva directamente a la venganza contra quienes lo capturaron y asesinaron. Según el discurso, el hombre conquistador atesora el oro más que su propia vida y es esa misma obsesión la que lo lleva a morir en el intento por encontrarlo. A pesar de que no queda claro si la venganza de Atahualpa se cumple con Pipe y Luis Felipe, la película termina de la misma forma en la que empezó, rompiendo la cuarta pared y justificando el discurso, representaciones, acciones y demás subjetividades de los personajes y la historia en un monologo auspiciado por el intento de defensa de los mismos.

Imagen 9. *El ojo de Atahualpa en el nevado andino*



Nota. La figura del ojo representada por el pico de una montaña.

Imagen 10. *Padre e hijo en un final mortal*



Nota. Plano cenital del padre e hijo, la muerte como respuesta ante su búsqueda.

Tabla 13. *Categorías de interés postuladas por Casetti y Di Chio*

<p>AMBIENTES</p>	<p>Andino: se exageran las condiciones hostiles del nevado andino en un intento por demostrar la cúspide de la expedición y la soledad que conlleva para Pipe y Luis</p>
-------------------------	--

	Felipe.
ACCIONES	La pelea entre Cunuhay y Pipe y la conclusión que llega este último sobre su padre y su obsesión direccionan la película al cierre de la trama.
SUCESOS	La decisión de no lastimar a Cunuhay, la realización de la obsesión de su padre y la conclusión de su monologo interno sobre la venganza de Atahualpa, coronan a Pipe como el “salvador” final.
CAMBIOS EN LA TRAMA	El monologo interno de Pipe nuevamente justifica la puesta en escena como el “evento estético” del que habla repetitivamente Lily.
CAMBIOS EN LOS PERSONAJES	El personaje de Pipe finalmente toma la iniciativa de la narrativa y con ella la trama experimenta su último giro al finalizar con la “venganza de Atahualpa” y la ruptura de la cuarta pared.

Nota. Se presentan las descripciones observadas por cada categoría. Esta tabla es elaboración propia.

Personajes

- **Pipe**

Es el personaje principal de la historia. Entra en las categorías de personaje redondo (por ser el único que experimenta un desarrollo significativo durante la trama y de quien se cuenta un origen y contexto, a pesar de que su historia antes de su padre no importe mucho), orientador (cuya perspectiva se privilegia durante todo el film al ser su monologo interno el dictador de la misma), activo (porque tiene iniciativa propia al realizar sus acciones), pero también pasivo (en circunstancias donde su deseo de ser reconocido por su padre es mayor a cualquier otra motivación), modificador (porque al ser el protagonista que personifica el síndrome del Salvador Blanco pretende acabar con la herencia de la obsesión por el tesoro de Atahualpa) y cognitivo (porque es uno de los pocos personajes cuyo desarrollo se puede

observar transparentemente. A través de su monólogo interno realiza juicios de valor sobre las situaciones y personas a su alrededor).

Pipe es el contrapeso de su padre. No es su antagonico, pero si sirve de objeto de constructor de aquellos discursos racistas y machistas que promueve su padre. Sin embargo, su intervención en cuanto a la repetición de estos discursos es nula. Si bien los identifica y los juzga internamente, no hace nada por detenerlos. Pipe trata de personificar al salvador de la historia y de aquellos que viven en la ignorancia de un privilegio del que ni siquiera Pipe está consciente, pero su personaje se queda envuelto a la mitad en su deseo por ser el hijo que su padre desea y reconocer la incoherencia que acarrea ese deseo. Aunque al final, la narrativa no esclarece si ambos mueren en sus obsesiones personales, si deja en claro que el monólogo de Pipe justifica tal situación de representación. El actor que personifica a Pipe es, además, el hijo verdadero de Luis Felipe (el personaje y el director), al igual que su abuelo es, en la vida fuera de la pantalla, su abuelo real. La narrativa del filme aclara esto desde un inicio y se la vale de una supuesta historia real para poner en pantalla grande las dinámicas de una familia privilegiada, pero atravesadas por lo que los directores llaman: realismo fantástico.

- **Luis Felipe**

Luis Felipe está construido como un personaje que no tiene la intención de agradar y la esfera de privilegio en la que vive lo posibilita. No es totalmente un personaje plano, ya que, en momentos muestra singularidades que no son predecibles y tiene un trasfondo que contar. Sin embargo, se puede considerar como un personaje degradador si tomamos en cuenta que sus acciones guían a varios de los personajes a situaciones de peligro y posiblemente su propia muerte en la búsqueda de su extraña obsesión por cumplir el deseo burgués de su padre – ya muerto – de encontrar un tesoro milenario.

Luis Felipe teje la gran mayoría de la narrativa al poner a su hijo bajo presión para que pueda encontrar la cuarta clave. Es, por lo tanto, el personaje activo que hace que toda la trama suceda. Su obsesión hace que ciertas de sus acciones y decisiones no sorprendan, pues está encerrado en el estereotipo de hijo de la colonia moderno. Su vestimenta y aspecto físico – barba, cabello largo y vestuario que asemejan a un explorador norteamericano – son una alegoría a la conquista misma; por lo que Luis Felipe es el conquistador que tan obsesionado está por ser. Además, un burgués de nuestros tiempos con el suficiente dinero para patrocinar una expedición que posiblemente lo lleve a su muerte en búsqueda de una fascinación grandilocuente y privilegiada.

- **Lily**

Lily Van Ghemen, productora de la película, personifica a Lily. El personaje de Lily existe en la trama en relación a Luis Felipe. Es un personaje completamente plano, sin historia o trasfondo y cumple la única función de decir un par de líneas (muchas de ellas repetitivas) y de representar un estereotipo de belleza hegemónico y eurocéntrico. De hecho, el aporte de Lily es tan banal que se lo podría comparar con el Aurora en la película animada de Disney “La Bella Durmiente”, donde la propia protagonista tiene apenas 18 líneas de texto y aparece en solo 18 de los 75 minutos que dura el film. Sin embargo, Lily no experimenta ningún “sueño eterno” y, aun así, su aporte a la trama es fútil a menos que sea en relación a su vestimenta utilizada como oda a otros filmes.

- **Abuelo**

Luis Felipe, Pipe y su abuelo son los tres personajes principales que se conocen al inicio del filme. Los tres se personifican a sí mismos y conservan sus nombres reales, por lo que la película se convierte en una celebración de sus dinámicas familiares burguesas. En un intento por inmortalizarlo en el filme las imágenes que se muestran de Andrés Fernández-Salvador y Zaldumbide, en forma de un museo de fotografías, sirven de homenaje al empresario deportista y hacendado que además se lo muestra como una mezcla de tarzán y cowboy del oeste. La imagen que pintan del inmortal padre de Luis Felipe funciona como un personaje omnipresente dada la creciente obsesión de su hijo por mencionarlo de cualquier forma en cualquier tema de conversación, como si fuera el centro de la trama y quien hilara la misma a su favor.

- **Cunuhay**

A Cunuhay se lo pinta como un personaje antagónico, un resentido social. No es el estereotipo de indígena sumiso, pero sí lo es uno que se da cuenta de la humillación y pretende no darse cuenta para utilizarlo a su favor. Cunuhay es el único referente de imaginario del indígena que tiene motivaciones propias y actúa enmascaradamente, pero esto también lo hace brincar al plano de lo pernicioso. Es un personaje cognitivo y activo, pero también es degradador y modificador en el sentido en el que puede considerársele como la venganza personificada de Atahualpa de la que habla Pipe al final del filme. Viste como un indígena de los Andes y tiene una actitud pedante cuando se trata de Pipe y su privilegio. Para

la película, la consciencia de la posición de sumisión de Cunuhay es directamente proporcional a la aversión y la deslealtad como forma de venganza.

- **Byron**

Byron y Cunuhay son los únicos personajes representantes del imaginario social del indígena de los que se menciona su nombre. No porque los demás no tengan, sino porque simplemente no se los mencionan. Existen como unidades de representantes pasivos y actantes. Byron, por su parte, es utilizado como un reflejo de los sentimientos de Pipe frente a su padre y su deseo por ser merecedor de su atención. A Byron le falta un brazo y, al elegirlo, Pipe está proyectando sus inseguridades al todavía no ser merecedor del título de hijo honorable para su padre, “un hijo de hombre”. La existencia del personaje de Byron está supeditada a esta elección, sin embargo, en una balanza de aportes, sus cortas interacciones con Pipe y su muerte provocan cierto desarrollo en este último. Lo hacen concluir que el discurso de su padre es obsesivo, machista y clasista.

- **Mayordomo**

El mayordomo de la mansión del Luis Felipe aparece un par de veces en la primera mitad del filme. Vestido pulcramente de blanco, pero descalzo y con una expresión desconcertante que solo puede ser entendida como respuesta al realismo fantástico, en conjunto con las demás referencias indígenas en personajes, representan un grupo pasivo, plano, estático, pragmático – es decir que, realizan acciones concretas - y cuya existencia está supeditada a la necesidad de mano de obra para la expedición que planea Luis Felipe. De este conjunto solamente Cunuhay, Byron y el Chamán tienen líneas de texto relevantes que conectan directamente con los personajes principales y que no son parte de las conversaciones de fondo. El resto de ellos se limitan a personificar el imaginario del indígena desde el salvajismo, la inconsciencia, la ignorancia y la precariedad. Ninguno ello experimenta un desarrollo de personaje y parecen ser condenados a su representación estática, reconociendo la explotación y la segregación que suponen sus interacciones con los personajes principales, pero aceptándolas y normalizándolas debido a las relaciones de poder establecidas desde el clasismo y racismo.

6.2 Análisis semiótico y representación del imaginario social

- Simbología de la conquista y colonialismo

Imagen 11. *El conquistador*



Nota. Luis Felipe, con su cabello largo, bigote y vestimenta que asemejan a la de un explorador norteamericano contemporáneo.

La primera imagen que muestra el filme es del personaje de Luis Felipe, el conquistador. Muestra también la alta carga de simbología de la conquista y la herencia de la colonia que tiene la película. Luis Felipe, con su cabello largo, bigote y vestimenta que asemejan a la de un explorador norteamericano contemporáneo; sirve de espejo a un Pizarro de nuestros tiempos. Esta escena es, también, una referencia directa al proceso de conquista y a la forma en la que esta redefinió a los pueblos originarios. Como bien lo menciona Quijano (2014) la conquista apoyada en una supuesta idea de raza y respaldada en razones biológicas y fenotípicas, justificaba la clasificación, el racismo, la segregación y poder de una clase sobre otra. La exacerbación de estas diferencias aparece en la siguiente escena:

Imagen 12. *Anunciando nuevas noticias*



Nota. Luis Felipe en mitad del río, anuncia la llegada de la película.

Las bailarinas con su vestimenta de *animal print*, plumas, metal y la banda de pueblo; configuran una forma de sincretismo cultural donde se combina la herencia colonial con los rasgos ancestrales y crean una especie de mezcla heterogénea que hoy parece muy normal. Pero que, si tomamos en cuenta que el “otro” fue deconstruido y aculturado para verse así, entonces el proceso de normalización no fue tan pasivo. Además, es de destacar lo que menciona Hall (2010) al respecto del otro y el hecho de que solo nos interesa en términos de espectáculo o fetiche y como esto tiene un efecto ideológico masivo por el medio en el que se expone (el cine).

La separación y la diferencia fue importante para la conquista y lo es para el discurso de este filme porque asegura la identidad del conquistador sobre la del nativo (otredad), la de este último viene dada por el primero y la del primero es construida por sí mismo para asegurar su posición. Lo mismo se ve reflejado en la construcción de Pipe, el heredero de la “casta de conquistadores”.

En términos postcoloniales y decoloniales, se muestra cómo las acciones se mezclan en un doble discurso entre la lucha contra las narrativas coloniales y asumir éstas como propias desde una alteridad híbrida. La película, que aborda la búsqueda del tesoro de Atahualpa, es vista como una oportunidad para revisar la representación del colonialismo y sus efectos residuales en la cultura y la memoria colectiva. Casetti y Di Chiotambien analizarían cómo los elementos narrativos se transforman a lo largo de la película para articular temas y conceptos.

Desde el estructuralismo de Saussure se considera cómo la transformación de los elementos narrativos del “otro” refleja la naturaleza lingüística del cine, mientras que los postestructuralistas se centrarían en las ambigüedades y las rupturas en la narrativa. Desde una perspectiva postcolonial y decolonial, como la de Dussel y Quijano, la transformación de los elementos narrativos se toma como una forma de resistir y reconfigurar las narrativas de poder y opresión, cuestionando la historia oficial y proponiendo nuevas interpretaciones desde la perspectiva de los subalternos.

- **Imaginario americanizado**

Imagen 13. Americanismos



Nota. Discurso norteamericano, representado con su imponente bandera.

El filme representa conquista desde diversas regiones y momentos históricos. Por un lado, se encuentra la explícita representación de la conquista europea sobre América y por “otro” el imperialismo norteamericano rampante que se ejerce en varias escenas y discursos. El hecho de que el monólogo interno de Pipe sea enteramente en inglés, su característica chaqueta impermeable roja del Capitán América, la vestimenta de cowboy de su papá, el empapelado de Tarzán y un cowboy del Oeste en la habitación de homenaje a su abuelo; ejercen un discurso pasivo sobre el ideal de un conquistador de nuestros tiempos. El cual ejerce poder desde la personificación del imperialismo y la imposición de los ideales norteamericanos. Castro-Gómez (2000) explica que esto se debe a que el control de las élites ya no es físico, sino que, se ejerce en base a simbolismos que se presentan como irresistibles a los ojos del consumidor dado los discursos a los que están ligados.

Imagen 14. Contrastes



Nota. La explícita representación de la conquista sobre el “otro” en varias escenas y discursos.

Imagen 15. *Configuración del imaginario social*



Nota. Escena de la habitación empapelada del abuelo de Pipe.

En la posmodernidad, las diferencias que separan al ideal extranjero de los “otros” son celebradas y replicadas. Esto se explica también por el deseo de la burguesía de mantener su estatus, si durante la colonia ese estatus implicaba la semejanza con los ideales europeos; ahora implica celebración desesperada de las características y valores de nuestros vecinos, una vez también colonizados, norteamericanos.

- **Elementos decorativos y arquitectónicos**

En la mansión de Luis Felipe, escenario en el que se desarrolla la primera parte de la película, está cargada de una amalgama arquitectónica y decorativa que reflejan una mezcla de estilos que simboliza la fusión y la colisión de diferentes culturas. Por un lado, la herencia de la colonia y la excentricidad son de los rasgos más notables en la construcción de la escena y, por el otro, la excentricidad, que en el filme es sinónimo de dinero, se entreteje con el primero lo que produce la fórmula del arquétipo de conquistador obsesionado que es Luis Felipe.

Imagen 16. *Excentricidad*



Nota. Plano cenital, donde representan elementos de poder y dominio.

El plano cenital que captura la escena del desayuno implica una distancia entre Pipe y su legado, sugiriendo que su derecho a la herencia aún está condicionado. Desde la perspectiva de Derrida, esta distancia podría ser vista como un espacio para la deconstrucción de los roles heredados y las expectativas impuestas sobre Pipe. El desayuno, una rutina cotidiana, se convierte en un suceso cargado de significado, que Dussel y Quijano podrían interpretar como una oportunidad para cuestionar y redefinir la identidad y el legado en un contexto postcolonial.

Siguiendo a Casetti y Di Chio, esta configuración de la escena se presta para una lectura de cómo los personajes Pipe y su papá se insertan en un espacio que está cargado de significados históricos y culturales familiares. Desde Saussure y Peirce se interpreta cada elemento dentro de esta escena como un signo dentro de un sistema más amplio de significados. Los elementos decorativos como la piel de cebra y los posters, junto con la vestimenta de los personajes, actúan como signos que reflejan una herencia de conquista y poder colonial, lo que desde Foucault se analiza como discursos que perpetúan las relaciones de poder.

Esta misma escena contiene uno de los mensajes políticos que sostiene el filme cuando al observar la esquina del cuadro aparece uno de los empleados pulcramente vestido de blanco, pero descalzo, planchando uno de los periódicos que en su momento el ex presidente Rafael Correa rompió durante una de sus transmisiones en vivo. Esto, a su vez, recalca la importancia de la lectura del texto más allá de la simple apreciación de las imágenes y el hecho de cómo incluso el cine es un espacio político de reproducción de discursos.

- **Narrativa visual**

Imagen 17. Oráculo ancestral



Nota. Escena de consulta al chaman por el ojo de Atahualpa.

Las escenas muestran una de las visiones más completas del imaginario del indígena que dibuja la película en un espacio que evoca la cosmovisión indígena andina, con personajes que portan indumentarias tradicionales y simbólicas. El uso de la corona de plumas, a pesar de no ser típico de la región andina, sugiere una amalgama de identidades nativas americanas. Desde la perspectiva de Casetti y di Chio, la escena utiliza signos visuales para construir una narrativa que comunica identidades culturales complejas y a menudo estereotipadas. Desde Saussure y Peirce se analiza cómo estos elementos funcionan como signos dentro de un sistema que transmite significados colectivos, mientras que Foucault y Derrida cuestionarían cómo estos signos reflejan y desestabilizan las narrativas de poder y conocimiento.

La acción de decapitar una gallina durante una conversación ritualística sugiere prácticas ancestrales que contrastan con las percepciones modernas de civilización, pudiendo interpretarse como una representación de 'salvajismo' a través de una lente occidentalizada. Desde Foucault se puede entender esto como un ejercicio de otras formas de saber que resisten la dominación de la epistemología occidental. Desde Derrida se puede cuestionar las jerarquías implícitas en la percepción de esta acción. La tergiversación de la traducción introduce un tema de malentendido y distorsión comunicativa, resonando con las ideas de Derrida sobre la indeterminación del lenguaje.

La presencia de elementos sincretistas y la distorsión comunicativa sugieren una narrativa que transita entre realidades y percepciones, cuestionando las nociones fijas de identidad y tradición. Desde las posturas de la postcolonialidad y decolonialidad de Dussel y

Quijano esta escena es una representación de la resistencia cultural y la supervivencia de prácticas indígenas frente a las imposiciones coloniales y neocoloniales. La escena puede simbolizar cómo los legados coloniales han influido en las identidades indígenas, pero también cómo estas últimas han continuado evolucionando y redefiniendo su propia existencia.

Imagen 18. *El subordinado*



Nota. Escena donde el indígena espía la habitación y escucha la conversación.

La narrativa que se construye del “otro” viene a respalda visualmente la perspectiva de un indígena subordinado, casi siempre al borde del cuadro o detrás de su contrario blanco, siendo el “otro” más que él mismo. Cuando ocupa un cuadro completo es para representar precariedad, salvajismo, incomodidad y obediencia al opuesto que lo domina y le ofrece hospitalidad en la forma en la que se la ofrece a un animal; nunca lo suficiente para que asuma que son semejantes. La escena desarrollada en un mercado de Quito es una de las cuales desvela la intensión de la incomodidad de los personajes que personifican a los “otros”, como si estuvieran vigilantes de la cámara, en ocasiones, mirándola directamente sin la intensión real de hacerlo. Lo cierto es que los “otros” en el filme no son actores profesionales. Sin embargo, esto sí es intencional en la construcción del “otro” indígena, al igual que las acciones y diálogos que desempeñan.

Imagen 19. La selección



Nota. Escena de selección de hombres que integraran el viaje hacia el ojo de Atahualpa.

La misma escena desarrolla el proceso de selección de participantes para una expedición, donde Luis Felipe y Pipe escogen entre un grupo de hombres indígenas. Esta situación de elegir a personas basándose en sus capacidades físicas, particularmente en el contexto de una sociedad postcolonial. La escena es un ejemplo de la observación y clasificación que propone en su análisis Foucault, donde los cuerpos de los hombres indígenas están sometidos a un escrutinio que refleja estructuras de poder y conocimiento. La "mirada" de Luis Felipe podría verse como una forma de vigilancia que jerarquiza y objetiva a los individuos basándose en su utilidad percibida, una reminiscencia de la mirada colonial que medía el valor de las personas en términos de su capacidad para trabajar o servir.

Imagen 20. Incomodidad



Nota. Rostro desconcertado de un aspirante a ser seleccionado.

Desde Dussel y Quijano podemos entender la incomodidad de los hombres que esperan ser elegidos, lo que refleja la cosificación y la mirada racializada hacia el "otro".

Dussel y Quijano postulan una manifestación de la 'colonialidad del poder', donde la dinámica de selección refleja y perpetúa las divisiones socioeconómicas y raciales impuestas durante la colonización. La escena subraya la necesidad de cuestionar y transformar las relaciones de poder que continúan marginando a los pueblos indígenas y tratándolos como mano de obra disponible para ser escogida a voluntad.

La escena del mercado de Quito, por lo tanto, no solo muestra una interacción incómoda y problemática, sino que también actúa como un microcosmos de las dinámicas sociales y económicas más amplias que afectan a los pueblos indígenas. Refleja la urgencia de abordar las desigualdades estructurales y de reconocer la agencia y la humanidad plena de los individuos más allá de su utilidad percibida para los proyectos de otros.

Imagen 21. *Colonialidad del ver*



Nota. La escena muestra contrastes profundos entre el poder de Lily y la subordinación indígena.

Continuando con esta idea, podemos plantear aquí la noción de colonialidad del ver, que Barriandos (2011) propone en base a la idea de colonialidad del poder de Quijano. El autor postula que la colonialidad del ver es característica del discurso moderno de dominación que influye directamente en todas las instancias de la vida en sociedad. De este modo el patrón de dominación colonial está presente en todos lados, en nuestro caso, el cine.

Evidentemente lo que le interesa al filme retratar es al “otro” colonizado y que sirve de puente para el desarrollo del argumento de búsqueda del tesoro de la narrativa, siempre y cuando esto no implique el protagonismo de la cultura de la que surge dicha leyenda. El “otro” es importante y necesario en cuanto tenga algo que ofrecer al respaldo de la narrativa que el colonizador contemporáneo trata de contar. En el caso de la película, el tesoro milenario que una familia de burgueses nunca ha podido encontrar.

- Interacciones y diálogos

Imagen 22. *La importancia del diálogo*



Nota. La escena muestra cómo padre a hijo transmite una narrativa de poder.

Las interacciones y diálogos entre los personajes principales y los personajes secundarios de origen indígena revelan las sutilezas con las que se percibe y representa al “otro” cultural. Esto puede ser especialmente evidente en el lenguaje utilizado y las actitudes mostradas en estas interacciones. Es visible cuando se expresan de “*el indiesito ese*” y el “*somos dueños de todos*” el discurso de segregación y clasismo de Luis Felipe. Además, en pequeños gestos que pueden parecer inofensivos a los ojos de una consciencia privilegiada, pero que constituyen los bloques de la construcción de una narrativa discriminatoria e irreflexiva sobre sí misma. Ejemplo de ello, es el sobrero de Cunuhay y el hecho de que no lo quiso de regreso cuando Pipe se lo ofreció. Como se explicó con anterioridad, para el personaje la empatía de Pipe era una forma de humillación. Pero rechazarlo solo fue posible porque Cunuhay no representa el “otro” subordinado exactamente, sino más bien el “otro” antagonico y resentido con su posición que intenta trancar los planes del protagonista privilegiado. Fuera de Cunuhay, ningún otro personaje que personifica al “otro” tiene suficiente relevancia o personalidad para generar una caracterización que no tenga que ver con su representación física, el salvajismo, la precariedad, la subordinación o la incomodidad con la montan sus escenas.

- **Contraste cultural y clasismo**

Imagen 23. Clasismo



Nota. La escena representa el estatus social superior de prácticas coloniales.

Foucault aporta en la mirada de esta imagen una representación de las dinámicas de poder y las relaciones disciplinarias entre los personajes. La persona que está siendo cargada, representando al personaje de Lily, es elevada literal y figurativamente por encima de los otros, simbolizando un estatus social superior que puede remitir a prácticas coloniales donde las figuras de autoridad eran exaltadas y transportadas por los colonizados. La escena también puede ser entendida como una alegoría a las procesiones religiosas, lo cual exagera la narrativa de poder y clasismo configurada a través de la imagen de una mujer blanca europea. Esta jerarquía visual refleja la vigilancia y el control, donde los individuos en el río están sujetos a las demandas y expectativas de la figura central.

El contraste cultural de la película es usado para contraponer una cultura sobre otra – si se puede llamar cultura a la adopción de influencias imperialistas externas – en un discurso en el que poder viene dictado por la clase. El contraste más claro es entre la cultura indígena ecuatoriana y la influencia norteamericana. Estas diferencias son especialmente evidentes en la vestimenta ya mencionada de los protagonistas, pero también en cada aparición y comportamiento del personaje de Lily en contraste con los indígenas ecuatorianos y cómo son utilizados sus personajes. Esta vestimenta simboliza la influencia norteamericana y una cierta alienación del personaje respecto a su entorno.

Tomando en cuenta la perspectiva de Beverley (2004) quien plantea la definición de cultura siguiendo a Gramsci, como el lugar donde la hegemonía puede ser reconstruida y reformada cuantas veces sea necesario y donde confluyen las ideologías que patrocinan estos cambios. El mismo Beverley retoma el concepto de hegemonía cultural de Gramsci para

plantear la jerarquización cultural que se da cuando una cultura (dominante) representa a otra (sumisa). En nuestro caso, tenemos a la cultura de ser humano de piel blanca, letrada, representando a un todo homogéneo que vendría a ser el “otro” indígena. La cultura es por donde se forman y circulan las ideologías, por lo que la cultura del que representa trata de implantar un modelo hegemónico, que este caso vendría a ser el occidental, a través de la producción cultural, en nuestro caso el cine.

En la diferenciación de Gramsci a través de Beverley es claro como el clasismo juega un papel muy importante a la hora de la diferenciación cultural y su clasificación según el sistema de valores que ofrece la distinción de clases en un entorno que privilegia la apariencia eurocéntrica y poder económico que solo pueden ser heredados. Cualquier forma de cultura fuera del círculo de privilegio resulta burda y es retratada como tal, al igual que los hace el filme al exacerbar estas diferencias desde el clasismo.

- **Síndrome del salvador blanco**

Imagen 24. *Salvador blanco*



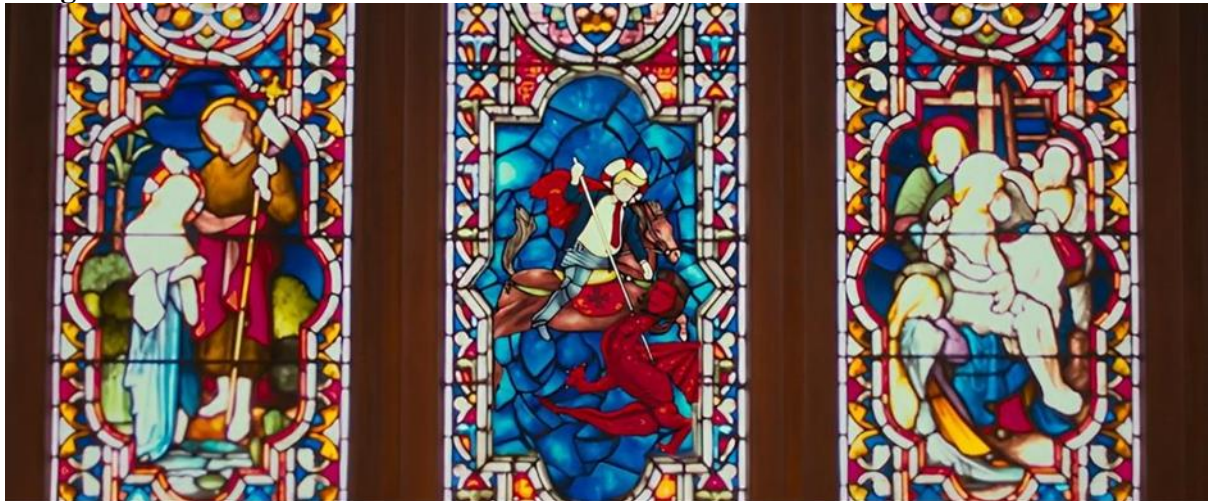
Nota. Escena donde Pipe ofrece el sombrero y es rechazado.

El personaje de Pipe representa el antagonico de su padre quien carga con la codicia de la búsqueda de un tesoro de una cultura a la que no pertenece. Si bien el personaje de Pipe sirve de contrapeso a las motivaciones de su padre, este recae en la categorización de “salvador blanco”, alguien quien desde su perspectiva privilegiada cree que el “otro” necesita ser salvado del barbarismo en el que vive “sometido” a través su aculturación. Otra forma de imperialismo norteamericano que se desliza entre su monólogo en inglés, su vestimenta y las relaciones que establece desde su privilegio – sesgadas y contaminadas por el mismo – todos síntomas del síndrome de salvador blanco al que se encuentra sujeto su personaje. Porque

como lo expone Castro-Gómez (2000), para que el imaginario de civilización sea posible y entendible, es necesario la construcción de un imaginario antagónico, el de la barbarie. Lo cual también se conecta con la idea de Hall sobre la necesidad de la existencia del “otro” para que el significado sea posible y la de Beverly sobre la “alta cultura”. Ambas resumen la necesidad de las élites por la diferenciación que las privilegia.

- **Simbolismos religiosos y políticos**

Imagen 25. *Simbolismos*



Nota. Vitral donde Trump clava su lanza al demonio del Che Guevara.

Uno de los simbolismos religiosos politizados más contundentes en el sentido de ideología es el vitral de la iglesia en el que uno de sus dibujos contiene una imagen del político estadounidense Donald Trump atravesando con una espada a una figura demoniaca que representa al Che Guevara. En una forma muy directa e implícita, el imperialismo derrotando al comunismo. También encausa el filme dentro de una ideología que reproduce discursos que celebran el intervencionismo del Norte sobre el Sur. Esto no solo es visible en el vitral, sino también en la vestimenta, el monologo interno de Pipe en inglés, las referencias visuales (tan grandes como una bandera o disimulas como la chaqueta de Pipe); todas estas alimentan el discurso imperialista de una forma directa o indirecta.

- **Representación de estereotipos y aculturación**

Imagen 26. *Aculturación*



Nota. Escena del regalo de Luis Felipe a Pipe.

La señora (mezcla de indígena, zambo y mestizo) que emerge de la caja de Barbie representa un acto de apropiación cultural donde se asimilan elementos de una figura icónica occidental (Barbie), recontextualizándola dentro de la realidad ecuatoriana. Su estética, con cabello rubio teñido y maquillaje extravagante, puede verse como un intento de alcanzar un ideal de belleza occidental, que al mismo tiempo revela las limitaciones y la incoherencia inherente en este esfuerzo.

Desde una perspectiva postcolonial y decolonial, esta representación puede interpretarse como una manifestación de la lucha continua de las comunidades indígenas y locales contra la imposición de estándares culturales extranjeros. La figura de la Barbie, un símbolo occidental de belleza y feminidad, se transforma en un híbrido que ni se alinea completamente con su origen ni representa auténticamente la identidad local. Esto es compartido con las ideas de Dussel y Quijano, quienes discuten la importancia de resistir las formas de dominación cultural y promover la revalorización de las culturas y prácticas indígenas.

El sincretismo musical mencionado en el texto, la fusión de música clásica con cumbia, actúa como un paralelo del plano auditivo al visual, sugiriendo una mezcla que puede ser vista tanto como una forma de resistencia como de resignificación cultural. Esto refleja la teoría de Derrida sobre la deconstrucción, donde los significados originales se desplazan y se crean nuevos a partir de la interacción de diferentes culturas.

La imagen y el texto, al analizarlos juntos, sugieren una crítica del proceso de aculturación, donde los intentos de imitación de los estereotipos europeos no logran borrar la herencia indígena, sino que crean una nueva forma que coexiste con la tradición y la modernidad. Esto también se hace eco de las ideas de Foucault sobre el poder y el conocimiento, donde la imposición de un estereotipo cultural también es una forma de control social.

La barbie ecuatoriana, es un poderoso comentario sobre la identidad cultural en tiempos de globalización. Ilustra cómo las comunidades pueden navegar, resistir y, a veces, subvertir las imposiciones culturales, mientras buscan definir su propia identidad en un mundo cada vez más interconectado. Este proceso es complejo y a menudo contradictorio, reflejando la tensión entre la aspiración y la realidad, lo global y lo local, lo impuesto y lo auténtico. Sin embargo, el contra argumento de este comentario viene dado por lo que puede significar para el “otro” la fijación de ciertas características en forma estereotipada y como esto constituye una forma de violencia simbólica. Porque como lo plantea Hall (2010) lo que hacen los estereotipos es reducir y naturalizar eternamente en el subconsciente ciertos rasgos, a veces incluso, exagerándolos.

La fijación de la diferencia y el poder de la representación de algo – del “otro” - dentro de un arquetipo juegan el rol de clasificadores de ese algo dentro del “régimen de representación” que Hall (2010) utiliza para establecer que gran parte del ejercicio de violencia simbólica está dictado por la estereotipación. Nuevamente se expone un proceso de significación del “otro” en el que este no tiene participación alguna y se ve alejado del imaginario que el discurso imperante, atravesado por la herencia colonial y la aculturación moderna, promulgada desde el poder económico, social y de clase.

- **Construcción de personajes y roles sociales**

Uno de los personajes más planos en cuanto a evolución y relevancia en el desarrollo de la trama, es Lily. Su personaje es utilizado como el estereotipo de belleza hegemónica y cumple un rol social pasivo de acompañante. La máscara de misterio con la que se la cubre en un inicio se desintegra conforme avanza el filme y pronto su papel se reduce a la alegoría a otros filmes y la diferencia sustancial que representa frente al “otro” indígena envuelta en un discurso clasista y racializado.

Imagen 27. Estereotipo de belleza



Nota. Lily, personaje utilizado como el estereotipo de belleza hegemónica. En la profundidad de campo, el sirviente la observa como algo inalcanzable.

En las escenas donde sus ojos azules y cabello rubio se utilizan para remarcar una diferencia racial que sustenta las prácticas de la herencia colonial, se alimenta, a su vez, el rol social estereotipado que se le asigna. Su rol es, en sí mismo, catalizador de un concepto de raza apoyado en las razones fenotípicas expuestas por Quijano previamente. Sin embargo, resulta preciso resaltar - sobre todo en el momento histórico que representa la contemporaneidad - que el concepto de raza es, desde hace muchos años, factualmente incorrecto al aplicarse a la especie humana. De hecho, el término raza no tiene ninguna validez científica. Como lo explica Rebato (2013), la distinción entre blanco, negro y, el cuestionable amarillo viene dada por una mayor o menor producción de melanina para proteger la piel del sol y no por cambios en el código genético que compartimos todos. Todo esto es precisamente utilizado al revés durante el desarrollo de los discursos racializados, clasistas y coloniales.

La mirada de Foucault aporta a la imagen en el sentido en el que el discurso ejerce poder sobre el cuerpo del “otro” en la esquina del cuadro a penas visible, pero presente. Su cosificación y sumisión enriquecen el concepto que proyecta Lily. Este proceso de dominación también es explicado por Dussel (1994) quien utiliza cuatro figuras para explicar la constitución del ego moderno, estas son: la invención, el descubrimiento, la conquista y la colonización. En nuestro caso nos enfocaremos en la cuarta figura, la que Dussel utiliza para describir la constitución del ego moderno a través de la colonización de la vida, ya no se trata de la opresión del otro por medio de la violencia física (como se ve reflejado en el caso de la conquista), sino de la sumisión de la vida cotidiana, de los cuerpos como fetiche o machismo, de la cultura, de los espacios sociales como el trabajo o el ocio.

Imagen 28. Cosificación y sumisión



Nota. El “otro” mirada de imposibilidad ante la bella Lily.

De esta forma, se construye un personaje a partir de la subordinación de otro. Sin embargo, esta construcción no responde a la evolución del personaje en términos de apoyo a la trama, sino a la caracterización del rol estereotípico de belleza hegemónica que alimenta un discurso de separación y clasificación basado en términos caducos como el de raza. Pero que no se jacta de establecer un sistema de dominación sobre el cuerpo del “otro” justificado en tales razones.

- Ruptura de la cuarta pared y narrativa de poder

Imagen 29. Narrativa de poder



Nota. Escena de referencias a otras películas.

El filme está lleno de meta-referencias cinematográficas directas a otras obras como “Aguirre y la ira de Dios” de Werner Herzog o el Mito de la Caverna de Platón, lo que refuerza la idea de narrativa dentro de una narrativa y el control sobre la historia. Aparte de las razones ya expuestas previamente sobre la referencia a estas obras, no es obvia la

justificación de la alegoría a las demás referencias a otras obras presentes a lo largo del filme, más que como una oda a las mismas. En cuanto a la ruptura de la cuarta pared, esta sucede en dos momentos clave, al inicio y al final. Y funciona como justificativo de la narrativa que la que la audiencia va a estar expuesta. Cuando Luis Felipe anuncia la invitación a observar la película y cuando Pipe concluye la misma en su monólogo interno, el propósito es proteger el argumento de la misma en su intención de ser un homenaje que surge de una historia real.

Imagen 30. Andes



Nota. Pipe se enfrenta a sus propios cuestionamientos.

Desde Casetti y di Chio, esta imagen representa un "campo de significación", donde el personaje y el ambiente funcionan juntos para crear significado. El personaje aquí es un signo que podría representar la soledad, la determinación o incluso la obsesión. El ambiente, vasto y vacío, podría simbolizar tanto la magnitud de la tarea del personaje como su aislamiento emocional o filosófico. La narrativa de la película, como se describe en el texto, sugiere que el paisaje puede ser una extensión de la mente del personaje, donde su percepción del nevado como "el ojo de Atahualpa" es un reflejo de su visión del mundo y sus motivaciones.

Desde las teorías estructuralistas de Saussure y Pierce el personaje y al ambiente como signos dentro de un sistema de significación más grande. Cada elemento en la imagen contribuye a un significado general, que es tanto diferencial (en términos de Saussure) como referencial (en términos de Pierce). Desde Foucault, Derrida y su postestructuralismos se puede interpretar la imagen como un espacio para la desconstrucción de la narrativa. Además, desde Foucault se analiza qué discursos hacen que este paisaje sea significativo, mientras que desde Derrida se puede cuestionar cómo la presencia del personaje y su relación con el entorno desafían y subvierten las expectativas narrativas convencionales.

Desde las teorías postcoloniales y decoloniales de Dussel y Quijano se argumenta que la imagen y el texto relacionado reflejan la continuidad de las narrativas coloniales y la búsqueda de tesoros como una forma de explotación. La obsesión por el oro y la riqueza a menudo conduce a la destrucción, como se sugiere en el discurso final de la película. El personaje de Pipe, al darse cuenta de que el verdadero tesoro lleva a la venganza de Atahualpa, podría representar una comprensión emergente de las injusticias históricas y el deseo de romper con los ciclos de conquista y explotación.

El individuo en la imagen y la narrativa descrita en el texto dialogan entre sí, creando una narrativa de búsqueda, revelación y potencial redención. La imagen puede representar la búsqueda literal de Pipe y su padre, mientras que el texto sugiere una búsqueda metafórica de comprensión y reconciliación con el pasado. El "ojo de Atahualpa" como fuente de agua y vida contrasta con la representación del nevado como un lugar de muerte y obsesión, reflejando la complejidad de las motivaciones humanas y las consecuencias de nuestras acciones. La película, al cerrarse con la ruptura de la cuarta pared, invita al espectador a reflexionar sobre la historia y sus representaciones, y a considerar cómo nuestras interpretaciones de la narrativa pueden ser influenciadas por discursos y estructuras de poder.

7. Discusión

Los resultados obtenidos y la perspectiva teórica invertida revelan en primer lugar el papel constructor de realidades que tiene el cine. Dada la masividad del medio, y sobre todo en el caso particular del cine de ficción, se dilucida una relación directa entre ideologías, paradigmas y perspectivas con la función creadora del cine. Esto lo confirma Hall (2010) quien explica como el efecto ideológico de los medios masivos se encarga de la naturalización de discursos. El cine no solo representa imaginarios, los crea a través de su lenguaje, la construcción de narrativas y los personajes. Estos nuevos discursos cambian inherentemente el mundo y nuestra forma de verlo (León, 2023).

Aquí entran dos aspectos fundamentales, la politización y las implicancias del discurso que promueva cada filme. En “A Son of Man: La maldición del tesoro de Atahualpa”, y en cualquier otro filme en realidad, sucede que la lectura de estos discursos no aparece implícitamente. Lo que puede provocar que su interpretación y consumo se promueva desde la inconsciencia de sus implicancias. Sin embargo, es importante reconocer que “necesitamos entender estas películas como vernáculo, como una especie de cine destinado al consumo fuera de la cultura cinematográfica burguesa convencional” (Koven, 2006, como se citó en Carrión, 2021, p.57).

El cine, a pesar de ser una forma de arte, guarda una estrecha relación con el mundo mercantil. Es una industria más y hay que analizarla como tal. Históricamente ha desempeñado un papel fundamental en la forma en la que se hace política y se promueven cambios, tomando en cuenta que, junto con la radio y la televisión, fueron los medios masivos que le dieron forma al ecosistema mediático del siglo XX y XXI. Están estrechamente relacionados con la historia y la forma en la que se hace política no por nada Vladimir Lenin dijo, del cine, en términos de su capacidad de educación y propaganda, es la más importante de las artes (Zweig, 2023).

Desde este mismo punto de vista, es imposible no reflexionar sobre los regímenes de representación que utiliza el cine y desde qué mirada se piensan. Y si a la fórmula le añadimos el hecho de que “quienes históricamente han tenido la capacidad de hacer cine han sido hombres blancos del primer mundo y ese monopolio del acceso a la representación cinematográfica ha generado efectivamente imaginarios machistas, etnocéntricos, patriarcales y de discriminación étnica” (León, 2023). Esto también es visible en el paradigma de

Foucault (2022) sobre el poder, el discurso y el cuerpo y frente a cómo debemos cuestionarnos las estructuras que nos fueron heredadas.

Lo que genera el cine son una serie de implicancias en todos los estratos de la vida en sociedad. Bien sea que, a través de una dinámica de poder, el cine inscribe, a los representados dentro de un arquetipo de representación que más tarde se normaliza y promueve en el imaginario social. Es decir, el discurso como lo postula Foucault, está mediado por la narrativa fílmica y es la forma en la que se ejerce poder sobre el cuerpo. Una de las preocupaciones iniciales de esta investigación fueron los efectos colaterales que esta dinámica de poder tiene sobre minorías y grupos históricamente segregados.

Desde Dussel (1994) y Quijano (2014) se puede argumentar que la colonialidad de las miradas invertidas en el proceso de representación, de invención del “otro” y sobre todo del indígena, genera una dinámica estigmatizante. A lo largo del siglo XX, primaron las representaciones indígenas – en el contexto del cine ecuatoriano - sobre todo desde perspectivas blancas y mestizas y muchas de las veces estas representaciones tendían a ser paternalistas y a fomentar la idea de víctima y sin capacidad de acción en el imaginario del indígena (León, 2023).

Si tomamos en cuenta todos los aspectos expuestos hasta ahora en esta sección, tendremos como resultado el conjunto de: a) un cine creador de realidades; b) que es además un espacio político de reproducción de discursos; c) cuyas perspectivas vienen heredadas de una mirada racializada promovida históricamente en todas las formas de arte y comunicación; d) la dinámica de poder conlleva representar desde el privilegio que entorpece la narrativa y configura a su antojo; y e) las implicancias que esto tiene sobre la forma en la que miramos al “otro” y, como, finalmente este mira sus limitaciones dentro del rol que le es asignado en la vida en sociedad.

Lo que pueden hacer estos efectos colaterales, no solo es que, se inmiscuyan en el ámbito social, sino que impactan en cómo nos relacionamos con las minorías representadas y cómo les presuponemos ciertos valores. Además, esta percepción también está profundamente relacionada con la economía y las políticas de Estado que los afectan directamente. Las representaciones no son solo imágenes, tienen un peso real en la vida social y nos orientamos y actuamos según ellas (León, 2023).

La discusión de la representación del “otro” se ha mantenido en las constantes reflexiones académicas, librando una lucha frente a la invisibilidad normativa de nuestros

tiempos. Hoy, la historia se celebra, más no se conmemora para aprender de ella, cualquier rasgo que nos una a un ideal europeo o norteamericano se erige discursivamente en orgullo y modernidad. Los discursos de orgullo por pertenecer o ser descendiente de los pueblos originarios o nacionalidades indígenas, en Ecuador, han sido silenciosos y entendidos entre líneas. Al contrario de posicionarlos, se han vuelto un espectáculo turístico en sus propios territorios, ya que el mismo imaginario social no es capaz de reconocer sus propios valores ancestrales. Todo esto es visible en “A Son of Man: La maldición del tesoro de Atahualpa”, intencional o no, consciente o no, el discurso es la verdadera maldición de la que no se habla. La verdadera maldición viene en forma de un consumo inconsciente de los medios masivos y de una aceptación pasiva del orden social que establecen.

El análisis de la imagen fílmica aún es considerado extraño dentro del campo de investigación de la comunicación. No se cree que el cine, por ser arte, posea la característica constructora de realidades y, menos aún, que esté ligado a la serie de implicancias en la vida social que se le atribuyen en esta investigación. Es de suma importancia que podamos reconocer aquellos procesos ligados a la nervadura de la sociedad, pero que continúan invisibilizados. Entender el cine y, sobre todo, la imagen audiovisual es imperante para la generación de una consciencia crítica sobre los imaginarios racistas y estigmatizantes (León, 2023).

8. Conclusiones

- En lo pertinente al primer objetivo específico, se identificó los elementos semióticos utilizados en la construcción del imaginario indígena en la película “A Son of Man: La maldición del tesoro de Atahualpa”. A través de la observación y desde las perspectivas posestructuralistas y decoloniales de los diferentes autores mencionados se concluye que el análisis interepistémico ayudó a identificar y demostrar cómo las representaciones cinematográficas potencian los imaginarios, construyen discursos y normalizar narrativas de diferentes nacionalidades que siguen en el debate del respeto frente a sus manifestaciones culturales y su reconocimiento identitario.
- Referente al segundo objetivo específico y a la caracterización de la otredad, se puede concluir en una serie de tipologías que, aun después de cientos de años de creación cinematográfica nacional, siguen recayendo en regímenes de representación que estigmatizan al “otro” y lo encasillan en el repetitivo de discurso del salvaje, el que necesita de la tutela del ideal blanco, pero que nunca llega a ser mirado como igual y cuyas oportunidades están reducidas al rol social de personificar la otredad con el único fin de la supervivencia del privilegio blanco.
- En relación al último de los objetivos, y mediante la combinación de las dos primeras conclusiones y las entrevistas a los expertos, se establece una relación directa entre la representación de la otredad y la construcción del imaginario indígena a partir del discurso vertido por un filme. En el caso particular de “A Son of Man: La maldición del tesoro de Atahualpa”, si bien, las limitaciones inherentes a nuestro enfoque metodológico nos impiden cuantificar este impacto de manera numérica, la robustez de la teoría subyacente nos permite afirmar con certeza que existe una relación manifestada entre los conceptos de elementos semióticos, otredad e imaginario social en el filme analizado. Esta conclusión no solo sustenta nuestro entendimiento del papel que juega la representación cinematográfica en la configuración del imaginario social sobre los pueblos indígenas, sino que también subraya la importancia de abordar estas representaciones con una conciencia crítica y reflexiva.

9. Recomendaciones

- Se recomienda a la carrera de Comunicación de la Universidad Nacional de Loja la apertura de una cátedra de estudios dedicada al análisis semiológico de las imágenes, dada las implicancias que tienen en todos los estratos de la vida en sociedad.
- Se recomienda a la carrera de Comunicación de la Universidad Nacional de Loja la profundización del estudio cinematográfico, su consumo y sus implicancias en la sociedad, dado que el cine es también un medio de comunicación masivo.
- Finalmente, se recomienda al sector que corresponde la Comunicación en la academia una preocupación más profunda sobre la formación de profesionales conscientes de las implicancias de las imágenes fílmicas y la dinámica de poder que establecen los discursos visuales.

10. Bibliografía

- Arce, J. (2008). El sonoro antes del cine sonoro. Imágenes y música mecánica entre 1895 y 1927. En *Actas del IV Simposio Internacional La creación musical en la banda sonora*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Ardèvol, E. (1998). Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales. *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 53(2), 217–240. <https://doi.org/10.3989/rntp.1998.v53.i2.396>
- Barriandos, J. (2011). La colonialidad del ver: hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. *Nómadas*, (35), 13-29. <https://bit.ly/3sWBE1x>
- Beverley, J. (2004). *Subalternidad y representación: debates en teoría cultural*. Iberoamericana.
- Boivin, M., Rosato, A., y Arribas, V. (2004). *Constructores de otredad. Una introducción a la Antropología Social y Cultural*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Buganza, J. (2006). La Otredad o Alteridad en el Descubrimiento de América y la Vigencia de la Utopía Lascasiana. *Razón y palabra*, (54). <https://bit.ly/3uGyake>
- Buenfil, R. (28 de octubre de 1991). *Análisis de discurso y educación*. [Resumen de presentación de la conferencia]. Centro de investigación Educativa de la Universidad de Guadalajara, Guadalajara, México. <https://bit.ly/47s262f>
- Brunetta, G. (2011). *Historia mundial del cine: Estados Unidos I* (Vol. 1). Ediciones AKAL.
- Carbonell, N. (2000). FEMINISMO Y POSTESTRUCTURALISMO. En M. Serragata y A. Carabí (Eds.), *Feminismo y crítica literaria* (pp. 31-42). Barcelona: Icaria Editorial, S. A.
- Carrión, D. (2021). *Representaciones de otredad y salvajismo en películas del boom del cine caníbal italiano* [Tesis de Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar]. <https://lc.cx/QxtXQ3>
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Casetti, F. (1994). *Teorías del cine*. Ediciones Cátedra, S.A.

- Castany, B. (2021). Una sinopsis de La conquista de América. El problema del otro, de Tzvetan Todorov. *Cartaphilus*, (19), 423-466. <https://doi.org/10.6018/cartaphilus.521391>
- Castro-Gómez, S. (2000). Ciencias Sociales, violencia epistémica y el problema de la invención del otro. En E. Lander. (Ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 145–161). CLACSO.
- Castoriadis, C. (1997). El imaginario social instituyente. *Zona erógena*, 35(9), 1-9. <https://lc.cx/p3C7oV>
- Cortez, F. (2018). *Análisis comparativo del uso de la violencia en las películas: sicarios manabitas de Fernando Cedeño y crónicas de Sebastián Cordero* [Tesis de grado, Pontificia Universidad Católica del Ecuador]. <https://lc.cx/HufDMK>
- Coryat, D. y Zweig, N. (2019). Nuevo cine ecuatoriano: pequeño, glocal y plurinacional. *post(s)*, 5(1), 70-101. [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v5i1.1592](https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1592)
- Dussel, E. (1994). *1492 El encubrimiento del Otro: Hacia el origen del "mito de la modernidad"*. Plural.
- Elboj, C., y Puigvert, L. (2002). No se puede hacer sociología desde la postmodernidad: diferencias entre las perspectivas. *Acciones e investigaciones sociales*, (14), 255-269. https://doi.org/10.26754/ojs_ais/ais.200214219
- Elsaesser, T. (2005). *European cinema: Face to face with Hollywood*. Amsterdam University Press.
- Endara, L. (2016). Cine e identidad: Representaciones visuales del “indio” en el cine ecuatoriano. *Inmóvil*, 2(2), 1-24. <https://lc.cx/k1ik68>
- Fernández, S. (2016). *Imaginarios sociales en el cine comercial estadounidense del período Bush (2001-2009): una perspectiva crítico-ideológica*. [Tesis de doctorado, Universidad de Sevilla]. https://lc.cx/s_ZLR6
- Fernández-Salvador, L., y Agüero, P. (Directores). (2018). *A Son of Man: La maldición del tesoro de Atahualpa*. [Película]. Paracas Independent Films.

- Foucault, M. (2022). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Clave intelectual.
- Gastaldello, C. (2012). *Charles Sanders Pierce: Estudios semióticos*. Ediciones UNL.
- Gómez, A. (2021). *El reconocimiento indígena a partir de las experiencias con medios de comunicación en el Cabildo Nasa ubicado en la ciudad de Bogotá D. C., Colombia* [Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata]. <https://lc.cx/RAofKj>
- Gómez, P. (2001). Imaginarios sociales y análisis semiótico: una aproximación a la construcción narrativa de la realidad. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy*, (17), 195-209. https://lc.cx/A_xh-z
- Gómez, N. (2014). *Proceso de construcción de un cine diferente: cine indígena en el Ecuador*. [Tesis de grado, Universidad Central del Ecuador]. <https://lc.cx/zJIBxh>
- Hall, S. (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Envión Editores.
- Hernández-Sampieri, R. y Mendoza, C. (2018). *Metodología de la investigación: Las rutas cuantitativa y cualitativa y mixta*. Mc Graw Hill- education.
- King, J. (1994). *EL CARRETE MÁGICO: Una historia del cine latinoamericano*. Tercer Mundo Editores.
- Ledo, J. (2004). El posmodernismo en antropología. *aposta*, 11, 1-15. <https://bit.ly/3upJXmY>
- León, C. (2005). Racismo, políticas de la identidad y construcción de “otredades” en el cine ecuatoriano. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 5, 91-100. <https://bit.ly/3NnEzrp>
- León, C. (2010). *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador*. La Caracola Editores.
- León, C. (27 de octubre de 2023). *En Entrevista al PhD. Christian León en torno a la representación de la otredad indígena en el cine ecuatoriano*. Google Drive. <https://lc.cx/5y2MNu>

- Llera, M. (1997). Los orígenes de la semiótica. Entre Saussure y Peirce. En G. Pastor, R. Pinto, J. Nó, A. Lozada y A. Diez (Eds.), *Retos de la sociedad de la información: Estudios de Comunicación en honor de la Dra. María Teresa Aubach Guiu* (pp. 305-311). Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca.
- Loaiza-Ruiz, V. y Gil-Blanco, E. (2015). Tras los pasos del Cine en Ecuador: la producción nacional y políticas de apoyo. *ComHumanitas*, 6(1), 52-66. <https://bit.ly/3RbYPhL>
- López, N., Gallegos, M. y Meneses, P. (2019). Formación de públicos en el cine ecuatoriano. *Inventio*, 15(35), 55–62. <https://doi.org/10.30973/inventio/2019.15.35/7>
- Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Editorial Gedisa.
- Melero, J. (2016). La primera guerra mundial y el cine. *La Torre del Virrey*, (20), 131-231. <https://lc.cx/Khkmj4>
- Moebius, S. (2012). Postestructuralismo y ciencias sociales. En E. de la Garza y G. Leyva (Eds.), *Tratado de metodología de las ciencias sociales: perspectivas actuales* (pp. 488-533). Efe Ediciones.
- Mousalli-Kayat, G. (2015). *Métodos y Diseños de Investigación Cuantitativa*. Mérida.
- Nagy-Zekmi, S. (2003). Estrategias postcoloniales: la deconstrucción del discurso eurocéntrico. *Cuadernos Americanos*, 1(97), 1-11. <https://lc.cx/3nMPIO>
- Nahmad, A. (2007). Las representaciones indígenas y la pugna por las imágenes. México y Bolivia a través del cine y el video. *Latinoamérica*, (45), 105-130. <https://bit.ly/47vHtCn>
- Pagán-Teitelbaum, I. (2012). Glamour in the Andes: Indigenous women in Peruvian cinema. *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, 7(1), 71–93. <https://doi.org/10.1080/17442222.2012.658297>
- Paracas Independent Films. (2018). A Son of Man: La maldición del tesoro de Atahualpa [Imagen]. Cineaparte. <https://lc.cx/mKVYgS>
- Passarelli, F. (2018). Formas e imaginarios del cine ecuatoriano en sus primeros documentales narrativos: un análisis comparativo entre los filmes de Rolf Blomberg y el padre Carlos Crespi. *Fuera de Campo*, 2(1), 56-77. <https://bit.ly/3QUVbZB>

- Pazmiño, A., Vaca-Tapia, A., y Cruz, P. (2022). Cine comercial ecuatoriano antes y durante la pandemia de COVID-19. *URU*, (6), 125-142.
<https://doi.org/10.32719/26312514.2022.6.9>
- Piza, N., Amaiquema, F., y Beltrán, G. (2019). Métodos y técnicas en la investigación cualitativa. Algunas precisiones necesarias. *Conrado*, 15(70), 455-459.
<https://bit.ly/3T57ZOi>
- Poggi, A. (2019). Filosofía y el giro post/decolonial: Aportes y peligros. *Lógoi*, (35), 51-61.
<https://bit.ly/3MWK2oE>
- Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En CLACSO (Ed.), *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (pp. 777-832). CLACSO. <https://lc.cx/i57SVy>
- Rodríguez, F. (2016). Cine, poder e historia: la representación y construcción social del indígena en el cine ficción venezolano durante la década de los años 80. *Campos en Ciencias Sociales*, 4(1), 11-31. <https://doi.org/10.15332/s2339-3688.2016.0001.01>
- Romero, K. (2011). *El cine de los otros: la representación de " lo indígena" en el cine documental ecuatoriano*. [Tesis de Maestría, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Sede Ecuador]. Academia.edu.
- Rebato, E. (2013). Sobre el uso del concepto de “raza” en la especie humana. *Conmemoración del Día Internacional de la Eliminación de la Discriminación Racial*, 21, 1-2. <https://lc.cx/RTwx1V>
- Restrepo, M. (1990). La semiótica de Charles S. Peirce. *Signo y pensamiento*, 9(16), 27-46.
<https://bit.ly/49WmYjV>
- Rico, A. (1996). El estructuralismo. *Boletín Académico: Escola Técnico Superior de Arquitectura da Coruña*, 20, 17-19. <https://lc.cx/ftyim4>
- Riffo, I., y Dittus, R. (2019). Imaginación y cine: la noción de anthropos desde la figura del espectador. *Comuni@cción*, 10(2), 122–130. <https://doi.org/10.33595/2226-1478.10.2.384>

- Santander, P. (2011). Por qué y cómo hacer análisis de discurso. *Cinta de moebio*, (41), 207-224. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-554X2011000200006>
- Sadoul, G. (1983). *Historia del cine mundial: desde los orígenes*. Siglo XXI editores, S. A. de C. V.
- Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general*. Editorial Losada S. A.
- Song, X. (2018). Hollywood movies and China: Analysis of Hollywood globalization and relationship management in China's cinema market. *Global media and China*, 3(3), 177-194. <https://doi.org/10.1177/2059436418805538>
- Tarco, H. (2020). Descolonizando el texto visual: Bases para interpretar cuatro estéticas cinematográficas indigenistas ecuatorianas del siglo XXI. *Diálogo*, 23(1), 47-54. <https://doi.org/10.1353/dlg.2020.0005>
- Van Dijk, T. (2008). Semántica del discurso e ideología. *Discurso & Sociedad*, 2(1), 201-261. <https://lc.cx/ef38WL>
- Velásquez, F. (2016). Cine, poder e historia: la representación y construcción social del indígena en el cine ficción venezolano durante la década de los años 80. *Campos en Ciencias Sociales*, 4(1), 11-31. <https://doi.org/10.15332/s2339-3688.2016.0001.01>
- Winkler, P. (2005). La semiótica y el conocimiento científico: apuntes epistemológicos de la imagen visual en movimiento. *Enl@ce*, 2(3), 109-118. <https://lc.cx/giERKJ>
- Zavala, L. (2010). *Teoría y práctica del análisis cinematográfico. La seducción luminosa*. Editorial Trillas.
- Zambrano, J. (2006). Ecuador: la cultura del cine y el nacimiento de una industria. *Sarance*, (25), 151-154. <https://lc.cx/-uT6nN>
- Zweig, N. (5 de octubre de 2023). *En Entrevista al PhD. Noah Zweig en torno a la representación y construcción de imaginarios en el cine ecuatoriano*. Google Drive. <https://lc.cx/EKNYxX>

11. Anexos

Anexo 1. Ejemplo de una de las fichas de observación de análisis fílmico

Análisis fílmico

Secuencia	20:34 – 22:30
Descripción de las acciones	Luis Felipe y Lily visten a Pipe como un “conquistador”. Luis Felipe le pide a Cunuhay su sombrero y este se lo entrega sin oposición.
Personaje	Pipe parece no concordar con las ideas de su padre y no es de su agrado su discurso.
Acción	Pipe le regresa el sombrero a Cunuhay, pero este lo rechaza y se va.
Función	Muestra a Cunuhay como el antagonico y desde el resentimiento social.
Puesta en escena	Mientras Luis Felipe y Lily visten a Pipe, Cunuhay los mira desde lejos.
Puesta en cuadro	Se muestra a Cunuhay a un costado de cuadro mirando a hurtadillas. Además de un plano cenital que denota pequeñez en comparación a su jefe. No ocupa planos protagonistas.
Discurso verbal sobre el indígena	El “somos dueños de todos” de Luis Felipe tiene relación con la plática inicial sobre como se viste un “verdadero conquistador” y la subordinación del personaje de Cunuhay.

Anexo 2. Ejemplo de una de las fichas de observación de conflictos de los personajes

Conflictos de personajes

Conflicto	Naturaleza	Personajes	Actitudes	Tipo de resolución
Pipe empieza a cuestionar a su padre.	De reconocimiento.	Pipe y Luis Felipe.	Pipe deja de seguir ciegamente a su padre.	Pipe decide encontrar la cuarta clave en un intento por terminar con la búsqueda generacional del tesoro.

Anexo 3. Guion de la entrevista estructurada al PhD. Christian León

1. ¿El cine representa o crea realidades?
2. ¿Qué tan implicados están los códigos simbólicos y semióticos que promueve el discurso y las imágenes de un filme en la construcción de un imaginario social?
3. ¿Cuáles son las implicaciones de representar imaginarios sociales desde una perspectiva racializada en el cine?
4. Es repetitivo en los discursos que tratan de justificar estos efectos colaterales de la representación racializada en el argumento del cine como otra forma de arte. ¿El arte justifica estas implicancias? O, ¿deberíamos repensar el cine de una forma en la que lo podamos separar del discurso racializado?
5. ¿Cuáles son los ámbitos que no se pensarían están implicados por estas representaciones?
6. ¿Se puede considerar la representación en el cine como una dinámica de poder?
7. En uno de sus artículos y como parte de una de las primeras citas de esta investigación, usted menciona sobre dos de los filmes de indígenas más antiguos sobre indígenas como estos “documentan pobremente facetas de la vida de las nacionalidades indígenas en las primeras décadas del siglo. Pero dicen mucho sobre la mirada del hombre blanco y sobre el proyecto mestizo dentro del cual se inscribe” (León, 2005, p.3). ¿Cuál es el canal que facilitó la transferencia del proyecto mestizo a la cinematografía?
8. Desde su perspectiva como investigador, ¿qué paradigma ha dominado la representación del indígena en Ecuador en la puesta en escena de los últimos 10 años?
9. ¿De dónde nace esta imperiosa necesidad por retratar y representar al “otro” (más específicamente en referencia al “otro” indígena)?
10. Una de las problemáticas más grandes que enfrenta esta investigación en particular y todos aquellos estudios afines a esta línea de investigación, es la justificación de la importancia de la apertura de áreas de estudio sobre el análisis de la imagen en el cine y otros audiovisuales desde la comunicación como ciencia social. ¿Cuál es la importancia de que un comunicador tenga consciencia sobre la representación de imaginarios sociales y la otredad en audiovisuales?

Anexo 4. Guion de entrevista estructurada al PhD. Noah Zweig

1. ¿El cine representa o crea realidades?
2. ¿Hasta qué punto el cine puede influenciar y remodelar construcciones sociales y nuestra percepción de la realidad?
3. ¿Cuándo y cómo la cinematografía y la imagen audiovisual se convierten en herramientas políticas, trascendiendo las fronteras de la creatividad y las normas del cine para tomar una postura definida respecto a los paradigmas del mundo real?
4. ¿Cuáles son las consecuencias de representar a minorías o comunidades a través de imágenes racializadas o estereotipadas?
5. Es repetitivo en los discursos que tratan de justificar los efectos colaterales de la representación racializada en el argumento del cine como otra forma de arte. ¿El arte justifica estas implicancias? O, ¿deberíamos repensar el cine de una forma en la que lo podamos separar del discurso racializado?
6. ¿Existe un límite de lo ético y moral en la representación de imaginarios sociales en el cine?
7. ¿Existe una línea divisoria entre la conciencia de la dinámica de poder que envuelve el discurso de un filme y el estilo de un director?
8. ¿En qué momento de la historia la crítica se vuelve consciente de la necesidad del análisis de la imagen cinematográfica?
9. ¿Por qué es necesario el análisis y la crítica cinematográfica?
10. ¿Desde qué paradigma la puesta en escena ha construido y representado el imaginario del indígena en Ecuador? ¿Qué puede significar estas representaciones e imaginarios sociales para las nacionalidades aludidas?

Anexo 5. Enlace a la entrevista grabada al PhD. Christian León

<https://lc.cx/5y2MNU>

Anexo 6. Enlace a la entrevista transcrita al PhD. Noah Zweig

<https://lc.cx/EKNYxX>

Loja, 26 de febrero de 2024

CERTIFICACIÓN DE TRADUCCIÓN

Doctora.

Erika Lucía González Carrión, Ph.D.

**Docente de la Facultad de la Educación, el Arte y la Comunicación de la
Universidad Nacional de Loja**

CERTIFICO:

En mi calidad de traductora del idioma Inglés, con capacidades que pueden ser probadas a través de las traducciones realizadas para revistas de alto impacto como: Comunicar(Q1): <https://bit.ly/3v0JggL> así como a través de la Certificación de conocimiento del Inglés, nivel B2, que la traducción del Resumen (Abstract) del Trabajo de Integración Curricular denominado: «**Análisis de la representación del imaginario social del indígena en la película ecuatoriana “A Son of Man: La maldición del tesoro de Atahualpa”**»; de autoría de la señorita estudiante: María José Romero Ortega con CI: 0705645729, es correcta y completa, según las normas internacionales de traducción de textos. Es cuanto puedo certificar en honor a la verdad, facultando a la interesada, María José Romero Ortega hacer uso legal del presente, según estime conveniente.

Atentamente,



Firmado electrónicamente por:
ERIKA LUCIA
GONZALEZ CARRION

Dra. Erika González Carrión. PhD.

Docente de la Facultad de la Educación, el Arte y la Comunicación Universidad
Nacional de Loja