



Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas

ISSN: 1794-6670

ISSN: 2215-9959

Pontificia Universidad Javeriana

Vanegas Toala, Yadis Vanessa
Etsa-Nantu/Cámara Shuar: prácticas audiovisuales desde la ecoterritorialidad y el biocentrismo*

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas,
vol. 16, núm. 2, 2021, Julio-Diciembre, pp. 76-95
Pontificia Universidad Javeriana

DOI: <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-2.encs>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297074669005>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)



Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Etsa-Nantu/Cámara Shuar: prácticas audiovisuales desde la ecoterritorialidad y el biocentrismo*

Yadis Vanessa Vanegas Toala**

[RESUMEN]

Este artículo presenta el estudio de caso Etsa-Nantu/Cámara-Shuar, un laboratorio de creación audiovisual en la Amazonía ecuatoriana, que genera procesos de comunicación en defensa ecoterritorial frente a los conflictos socioambientales detonados por la intrusión megaminera en sus territorios. A través del análisis audiovisual y de las prácticas comunicacionales del colectivo, se estudian los filmes *¿Quién mató a José Tendetzta?* (2017) y *Tunki* (2014), se reflexiona sobre las formas en que se expresa el giro ecoterritorial y el giro biocéntrico en los relatos audiovisuales. El estudio concluye que las prácticas comunicacionales y audiovisuales del laboratorio Etsa-Nantu/Cámara-Shuar, en tanto cine hecho en, desde y con pueblos indígenas, son un ejemplo de trabajo ecoterritorial realizado desde una perspectiva biocéntrica. Con el análisis del documental *¿Quién mato a José Tendetzta?*, se explica cómo el trabajo audiovisual permite la cooperación de distintos actores en defensa de la vida y el territorio, mientras que con el de la ficción *Tunki* se evidenciaron formas de relato críticas del antropocentrismo que propone nuevas formas de relación entre humanos y no humanos.

Palabras clave: pueblo shuar; prácticas audiovisuales; defensa ecoterritorial, giro biocéntrico; extractivismo

doi 10.11144/javeriana.mavae16-2.encs

Fecha de recepción: 21 de diciembre de 2020

Fecha de aceptación: 22 de marzo de 2021

Disponible en línea: 1 de julio de 2021

* Artículo de investigación derivado de la tesis doctoral en proceso provisionalmente titulada "El grito de la selva: prácticas comunicacionales de lucha ecoterritorial".

** Universidad Politécnica Salesiana.
ORCID: 0000-0002-6911-9611
Correo electrónico: yvanegast@ups.edu.ec.



CÓMO CITAR:

Vanegas-Toala, Yadis Vanessa. 2021. "Etsa-Nantu/Cámara-Shuar: prácticas audiovisuales desde la ecoterritorialidad y el biocentrismo". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 16 (2): 76-95. <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-2.encs>

Etsa-Nantu/Cámara Shuar: Audiovisual Practices from Ecoterritoriality and Biocentrism

Etsa-Nantu/Cámara Shuar: práticas áudio visuais desde a eco territorialidade e biocentrismo

[ABSTRACT]

This paper presents the case study Etsa-Nantu/Cámara-Shuar, an audiovisual creation laboratory in the Ecuadorian Amazon, which generates communication processes in ecoterritorial defense in the face of socio-environmental conflicts triggered by mega-mining intrusion in their territories. Through audiovisual analysis and the communicational practices of the group, the films *¿Quién mató a José Tendetzta?* (2017) and *Tsunki* (2014) are examined, and a reflection is made on the ways in which the ecoterritorial and biocentric turns are expressed in audiovisual stories. The study concludes that the communicational and audiovisual practices of the Etsa-Nantu/Cámara-Shuar laboratory, as films made in, from and with indigenous peoples, are an example of ecoterritorial work carried out from a biocentric perspective. The analysis of the documentary *¿Quién mató a José Tendetzta?* explains how audiovisual work allows the cooperation of different actors in defense of life and territory, while with *Tsunki*, critical narrative forms of anthropocentrism were evidenced, which proposes new forms of relationship between humans and non-humans.

Keywords: Shuar people; audiovisual practices; ecoterritorial defense, biocentric turn; extractivism.

[RESUMO]

Este artigo apresenta o estudo de caso Etsa-Nantu/Cámara-Shuar, um laboratório de criação audiovisual na Amazônia equatoriana, que gera processos de comunicação em defesa ecoterritorial diante dos conflitos socioambientais desencadeados pela intrusão da megamineração em seus territórios. Por meio da análise audiovisual e das práticas comunicacionais do grupo, os filmes *¿Quién mató a José Tendetzta?* (2017) e *Tsunki* (2014), o artigo faz uma reflexão sobre as formas como a virada ecoterritorial e a virada biocêntrica se expressam nas histórias audiovisuais. O estudo conclui que as práticas comunicacionais e audiovisuais do laboratório Etsa-Nantu/Cámara-Shuar, como filmes feitos em, a partir e com povos indígenas, são um exemplo de trabalho ecoterritorial realizado a partir de uma perspectiva biocêntrica. Com a análise do documentário *¿Quién mató a José Tendetzta?*, explica-se como a obra audiovisual permite a cooperação de diferentes atores na defesa da vida e do território, enquanto com a ficção *Tsunki* evidenciaram-se formas narrativas críticas do antropocentrismo que propõe novas formas de relação entre humanos e não humanos.

Palavras-chave: Povo Shuar; práticas audiovisuais; defesa ecoterritorial, virada biocêntrica; extrativismo.

Introducción

> Las luchas ecosociales contemporáneas en América Latina han articulado estratégicamente novedosas prácticas comunicacionales como parte de sus repertorios políticos de acción colectiva. Este fenómeno responde a la consolidación durante las dos últimas décadas de una era de “neoextractivismo-desarrollista” que Svampa (2019) explica como la reactualización del modelo de desarrollo económico sustentado en la sobreexplotación de bienes naturales a partir de la industria petrolera, minera, hidroeléctrica, maderera y de agronegocios. Frente a este escenario, desde los movimientos sociales y redes activistas ha surgido una emergente cultura mediática en defensa de la vida y el territorio, como lo ha propuesto Coryat (2019). En este marco, los agenciamientos audiovisuales del cine gestado en, desde y con pueblos indígenas se han potenciado como dispositivos mediáticos, estéticos y políticos desde los que se resiste a las amenazas de la industria extractiva en sus territorios, y al mismo tiempo se configuran sentidos y acciones que permitan formas alternativas de re-existencia.

Efectivamente, la soberanía comunicacional-audiovisual¹ ha empezado a considerarse como un eje central en la confrontación con el *ethos* capitalista del “neoextractivismo-desarrollista”. Esto se explica ante una maquinaria de propaganda extractivista, gestada desde alianzas gubernamentales, mediáticas y empresariales, que busca la legitimización social de este modelo.² En Ecuador, por ejemplo, la comunicación desempeña un papel protagónico en la disputa de sentidos y poderes en este ámbito. Por un lado, el eje discursivo “minería es desarrollo, minería responsable” es el *frame* hegemónico de una agenda informativa que invisibiliza los conflictos socioambientales.³ Por otro, desde la sociedad civil, ha surgido un conjunto de prácticas comunicacionales desde las que se agencia una estrategia política que visibiliza la vulneración de derechos producto de la profundización del extractivismo, entre ellos, despojos territoriales, desplazamientos forzados, militarización, criminalización de la protesta social, violación de derechos de pueblos y nacionalidades e, incluso, el asesinato de líderes sociales. A su vez, este giro comunicacional de las luchas ecosociales se ha convertido en un prolífico laboratorio de imágenes e imaginarios que se nutren de “racionalidades ambientales” (Leff 2004; Porto-Goncalves et al. 2015) y proponen diálogos con los paradigmas del posdesarrollo (Escobar 2012) y el *buen vivir* (Acosta 2015).

Estas prácticas comunicacionales emergentes de lucha ecosocial se nutren y se expresan a partir de dos grandes movimientos epistemológicos y políticos. El primero, el giro ecoterritorial, referente a la cooperación de una heterogeneidad de actores, que ha configurado una militancia híbrida en que converge, por un lado, la lucha histórica de los pueblos indígenas por el territorio, y por otro, las reivindicaciones ecologistas contemporáneas.

El segundo, el giro biocéntrico, que desde una crítica al antropocentrismo cuestiona el proyecto moderno civilizatorio que marcó las dicotomías jerarquizadoras entre cultura/naturaleza, humano/no humano y capital/naturaleza (Gudynas 2009; Machado-Aráoz 2017). Desde estos andamiajes, asistimos a la construcción de nuevas subjetividades ecopolíticas configuradas, en gran parte, por un emergente régimen escópico plural e intercultural que plantea “alternativas al desarrollo” (Escobar 2012).

Esta investigación presenta el estudio de caso del laboratorio de creación audiovisual desde el territorio shuar, Etsa-Nantu/Cámara-Shuar, a partir de los paradigmas del giro ecoterritorial y el giro biocéntrico. En un primer apartado, se presenta al colectivo para contextualizar el rol de la soberanía comunicacional-audiovisual ante los profundos conflictos socioambientales que confrontan los indígenas shuar en la Amazonía del Ecuador. En un segundo apartado, se explora cómo las relaciones cooperativas planteadas por el giro ecoterritorial se expresan y dinamizan en las prácticas audiovisuales del colectivo y se presenta un análisis del cortometraje documental *¿Quién mató a José Tendenzta?* (Etsa-Nantu/Cámara-Shuar 2017). En un tercer apartado, se aborda un análisis desde la perspectiva del giro biocéntrico para rastrear las ontologías relacionales entre seres humanos y no humanos (presentes en la cosmología del pueblo shuar) y que han empezado a visibilizarse a través de las producciones del laboratorio, para lo cual presenta el análisis del cortometraje de ficción *Tsunki* (Etsa-Nantu/Cámara-Shuar 2014).

Etsa-Nantu/Cámara-Shuar

Etsa-Nantu/Cámara-Shuar⁴ es un laboratorio de creación audiovisual fundado en 2013 y comprometido con procesos de defensa ecoterritorial en la Amazonía del Ecuador. El colectivo está codirigido por el líder indígena Domingo Ankuash y la cineasta activista mestiza Verénice Benítez. El laboratorio de creación audiovisual es independiente de la estructura organizativa del pueblo shuar y genera procesos autogestionados de forma colaborativa en alianza con académicos, activistas ecologistas, cineastas profesionales e instituciones del tercer sector. Sus prácticas de producción audiovisual incluyen obras documentales y de ficción que están signadas por formas organizativas colectivas e interculturales en el diálogo de saberes.

Sus obras visibilizan los conflictos socioambientales que confronta el pueblo indígena shuar y la población mestiza en la cordillera del Cóndor. Actualmente, en estos territorios ancestrales, operan tres megaproyectos estratégicos de minería a cielo abierto:⁵ Mirador, San Carlos-Panantza y Fruta del Norte, los cuales fueron concesionados a empresas transnacionales de forma inconsulta violando el derecho a la consulta libre e informada, contemplada en el C169 - Convenio sobre pueblos indígenas y tribales, 1989 (núm. 169) y en la Constitución del Ecuador (2008). La consolidación de estos proyectos ha generado un alto índice de vulneración de derechos: desalojos forzados, militarización, declaratoria de estado de excepción, asesinato de líderes sociales, criminalización de la protesta social y censura de la libertad de expresión (Acción Ecológica 2017; Báez et al. 2016; Foro Social Panamazónico 2017; Sacher 2017). Estos problemas han sido invisibilizados o relatados de forma superficial por los medios de comunicación imperantes. En este sentido, Etsa-Nantu/Cámara-Shuar cumple un rol contrainformacional que se adscribe a las prácticas comunicacionales y visuales en defensa de la vida y el territorio.

Etsa-Nantu/Cámara-Shuar es un colectivo híbrido que vincula a población indígena y no indígena en territorio rural y urbano. Esta alianza inició en 2013, en la Asamblea del Pangui, en que Benítez realizaba un documental sobre los conflictos socioambientales de la Amazonía y Ankuash participaba como líder político. Los siguientes testimonios evidencian cómo se articula esta alianza y los objetivos que persigue este laboratorio:

Nosotros hemos vivido en este territorio antes de la Colonia. Cuando comienzan las invasiones, comienzan a haber noticias y hemos visto a montón de periodistas [...] nos han grabado, preguntado, etc. Pero hemos comprobado que, cuando nos preguntan del territorio, educación, minería y petróleo, llevan a la ciudad y dicen dos o tres cositas que les interesan y ahí dejan o no pasan. Entonces, me di cuenta de que mi discurso no sirve decir a la prensa. [...] Los medios no dicen la verdad de lo que sucede en el territorio, así pasó con el asesinato de Bosco Wisum, José Tendenz, Fredy Taish, con el desalojo de Nankitz [...]. Entonces, vimos la necesidad de crear un sistema propio de comunicación para salir al aire y decir lo que siento y que todo salga. Etsa-Nantu/Cámara-Shuar para mí es un arma, como decir un fusil, con un fusil se mata físicamente, pero, con nuestra cámara, a los mentirosos se les puede callar con la verdad. (Domingo Ankuash, comunicación personal, 7 de agosto de 2018)

Este testimonio de Domingo Ankuash denuncia una visualidad hegemónica que marginaliza los conflictos socioambientales de los pueblos indígenas. La potente metáfora de la “comunicación arma” evidencia la necesidad de expandir los principios de la soberanía y de autodefinición al campo comunicacional y visual. Se advierte que se concibe Etsa-Nantu/Cámara-Shuar como un sistema de comunicación propio, en y desde el cual se activan procesos de defensa ecoterritorial y se resiste al modelo extractivista. La soberanía audiovisual es clave para contrastar una agenda pública y mediática imperante, así como para construir nuevos marcos de sentido desde la pluralidad.

Hicimos Cámara-Shuar como un proyecto para dar voz propia que surja del territorio atravesado por el conflicto extractivo en la cordillera del Cóndor. Cámara-Shuar no necesariamente representa la visión de los shuar, sino la visión bajo la influencia de Domingo Ankuash, un líder que tiene conciencia de lo que puede aportar este proyecto en la defensa de su territorio. Asimismo, Cámara-Shuar expresa el pensamiento de ambientalistas militantes de la ciudad y, obviamente, mi propio interés de hacer cine junto a los shuar. Es un colectivo híbrido y complejo, donde estoy siempre en permanente cuestionamiento sobre la forma de trabajar debido a la situación actual del territorio por la presencia de las compañías mineras, pero también por los conflictos históricos entre los shuar y los colonos mestizos, y otras situaciones particulares en un territorio en permanente tensión. (Verenice Benítez, comunicación personal, 21 de septiembre de 2018)

Esta reflexión de Verenice Benítez evidencia que el colectivo trabaja a partir de la gestación emergente de comunidad de actores y reivindicaciones diversas, pero que convergen en la defensa de la vida y del territorio desde una subjetividad política crítica con el modelo extractivista. Esta dinámica cooperativa implica prácticas organizativas de carácter intercultural entre población indígena, mestiza, ciudadinas y rurales; prácticas comunicacionales de producción diversas: creación colectiva, creación indígena y mixta, y el uso de diversas tecnologías análogas y digitales; procesos de comunicación interna y externa que ocupan espacios tanto urbanos como rurales. Con el uso del lenguaje audiovisual, el laboratorio se propone levantar un testimonio creativo y político del pueblo shuar como una forma de preservación de su cultura y su memoria. En un testimonio reciente, Verenice Benítez sostiene:

Desde un inicio, al laboratorio se le concibió como un espacio para la realización de historias, ya sea de los conflictos políticos como de la historia cultural shuar, la cual se ha transformado drásticamente en los últimos cincuenta años. A la gente que participa en el laboratorio le interesa que su memoria quede guardada en los videos para compartirla con las presentes y futuras generaciones. (Benítez et al. 2020, 307)

El equipo que forma parte del laboratorio es de veinte personas, principalmente, del Centro Shuar Kupiamais y, en menor medida, algunos comuneros de los centros shuar Shiram-Entsa y Ayantz. El laboratorio de creación audiovisual genera procesos de producción, realización y difusión. Los proyectos del colectivo se realizan bajo diversas modalidades: creación colectiva, creación indígena y mixta. En la versión colectiva y mixta, se involucra a diversos actores, como académicos y activistas, que colaboran en la fase de investigación; y los miembros indígenas del equipo de Etsa-Nantu/Cámara-Shuar que presentan la realidad del territorio en sus propias narrativas o asumen colectivamente la creación de los guiones. Mayoritariamente, su forma de trabajo conlleva una dinámica colaborativo-participativa entre indígenas y no indígenas, en que se distribuyen, de manera voluntaria, los roles de producción. A continuación, se detallan sus obras:

- Documentales militantes frente a la industria extractiva. Han realizado las siguientes obras: *Domingo Ankuash* (en producción); *Nankints: La otra historia* (2019); *¿Quién mató a José Tendenzta?* (2017); *Genealogía de un territorio en disputa* (2017); *José Tendents: Defensor de la cordillera del Cóndor. Tundayme* (2015); *Alternativas vivas* (2015); *Visita inesperada* (2014), y *Sarayaku* (2014). En cada uno de estos documentales, se recontextualiza y problematiza las amenazas de la industria extractiva en el territorio del pueblo shuar, para evidenciar los conflictos socioecológicos desde la voz propia de los indígenas y mestizos que viven en las zonas de influencia de los proyectos.
- Videos documentales y de ficción basados en la cultura shuar. En esta línea, el colectivo ha producido los siguientes documentales: *La historia de Nunkui* (en producción), *La fiesta de la chonta* (2020), *Aja shuar* (2014), *Secar la pecera* (2014) y *Bañar al río* (2014). Estos productos recogen sus vivencias cotidianas alrededor de la relación de los indígenas con la selva a través de actividades materiales como la agricultura y la pesca, así como relaciones simbólicas en que la interacción se sostiene bajo un precepto animista de la naturaleza. Respecto del ámbito de ficción, se han producido las siguientes obras: *Iwianch* (2014) y *Tsunki* (2014), en que se presentan mitologías de la cultura shuar que ponen en escena personajes no humanos correspondientes a los espíritus de la selva que evocan la cosmovisión shuar y reivindican una racionalidad no occidental.

Respecto del ámbito de difusión, Etsa-Nantu/Cámara-Shuar ha exhibido sus obras en espacios diversos: en territorio amazónico, foros académicos, espacios militantes activistas y festivales de cine comunitario nacionales e internacionales.⁶ El laboratorio se ha posesionado como un referente sobre las luchas ecosociales en la Amazonía ecuatoriana. Desde esta multiplicidad de espacios donde se han difundido las producciones del laboratorio, se articulan luchas territoriales locales al ámbito nacional y transnacional. En este sentido, se puede decir que el colectivo cumple la función de ser un “puente”, como dispositivo de conexión entre distintas territorialidades y de interconexión entre distintos sujetos.

El giro ecoterritorial

El giro ecoterritorial de las luchas ecosociales representa uno de los casos más emblemáticos de la generación de redes cooperativas como estrategia política contenciosa. Svampa (2019) ha propuesto que el giro ecoterritorial da cuenta de una nueva militancia en que convergen reivindicaciones territoriales, culturales, ecológicas y antipatriarcales. Esta suerte de híbrido político resulta principalmente del cruce innovador entre las luchas históricas de los indígenas por la tierra y el territorio, y la emergencia del discurso ecologista contemporáneo. Desde este andamiaje, los tópicos y los marcos comunes del giro ecoterritorial serán los bienes comunes, la justicia ambiental, el *buen vivir* y los derechos de la naturaleza.

Debido a la articulación cooperativa en que participan diversos actores políticos y sociales, Svampa (2019, 49) enfatiza que uno de los aspectos más novedosos de las redes del giro ecoterritorial ha sido la potenciación de la capacidad movilizadora a partir de la diversificación de las estrategias de acción colectiva. El trabajo conjunto entre organizaciones y movimientos ha detonado novedosas prácticas de política contenciosa que han nutrido la lucha, entre ellas, la gestación de diagnósticos comunes, la expansión de la plataforma discursiva, la combinación de la movilización de base y articulación de redes, la aplicación de instrumentos técnicos y legales, y la construcción de nuevos imaginarios. A estas estrategias de lucha habría que añadir el campo emergente de los agenciamientos comunicacionales y audiovisuales en defensa de la vida y el territorio, desde los que se disputan los sentidos hegemónicos del patrón moderno civilizatorio, la racionalidad económica del capitalismo extractivo y el paradigma de desarrollo. Coryat (2019) ha sido una de las pioneras en los aportes desde la comunicación en este campo:

Entiendo estas culturas mediáticas como un conjunto diverso de individuos, grupos, prácticas y discursos que, como parte de o en colaboración con comunidades y movimientos sociales, están involucrados en procesos comunicacionales en torno a la defensa de la vida y el territorio. Muchos de los profesionales están conectados a través de redes informales, puntos de referencia comunes, objetivos y prácticas. Sostengo que estas culturas mediáticas son parte del giro ecoterritorial.⁷ (163)

Ahora bien, desde el campo de las visualidades, el giro ecoterritorial puede ser pensado desde las luchas y disputas visuales que nutren la acción de pueblos, colectivos e individuos en defensa de la vida y el territorio. En consideración a la visualidad como un acto de ver construido política y culturalmente que tiene el poder de producir la realidad (Brea 2005, 9), se puede entender la pugna entre un régimen escópico de racionalidad economicista frente a otro de racionalidades ambientales. En esta línea, Gómez-Barris (2017) habla de una “mirada extractiva” para referirse a los “regímenes visuales coloniales que normalizaron una visión planetaria extractiva y que continúa facilitando la expansión capitalista, especialmente en territorios indígenas ricos en recursos” (6). Desde esta misma lógica, Cajigas-Rotundo (2007, 171) propone la noción de una “gula de la visión” para referirse a las formas de representación de la naturaleza, con que la empresa moderno-colonial generó la apropiación territorial para acumulación y consumo capitalista. En oposición a esta mirada extractiva, han surgido una serie de proyectos audiovisuales articulados al giro ecoterritorial. En este contexto, Mora (2018) plantea que los pueblos indígenas han logrado una visibilización estratégica: “estamos asistiendo a la emergencia de otros regímenes escópicos basadas en nuevas imaginaciones sobre lo indígena (19).

Imágenes de la disputa ecoterritorial

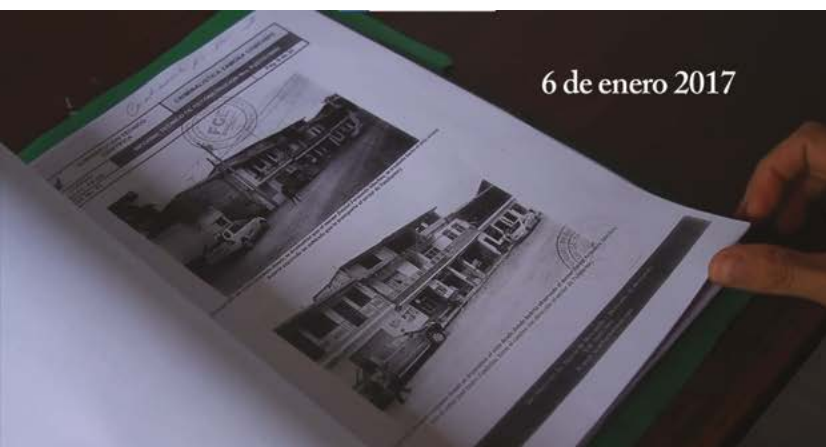
El 3 de diciembre de 2014, en el contexto de la confrontación del pueblo shuar contra la empresa china Ecuacorriente S. A. (ECSA), fue asesinado el líder social antiminero José Isidro Tendetza Antún. Raúl Ankuash, integrante del laboratorio Etsa-Nantu/Cámara-Shuar, inició un proceso de investigación de este asesinato utilizando una cámara de video como herramienta de registro del proceso. Estos materiales dieron lugar al video *José Tendetza, defensor de la cordillera del Cóndor. Tundayme* (2015), realizado por Raúl Ankuash, y editado en conjunto con Verónica Pérez Ankuash, también miembro del laboratorio. Estos registros sirvieron más tarde como evidencia para la investigación que realizó la Comisión Ecuménica de Derechos Humanos (CEDHU) sobre el asesinato. Basado en el material original filmado por Raúl Ankuash, la CEDHU y Etsa-Nantu/Cámara-Shuar produjeron el cortometraje *¿Quién mató a José Tendetza?* (2017). Este video acompañó la demanda de la familia Tendetza contra el Estado ecuatoriano presentada ante la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) por la impunidad en la muerte de José Tendetza (Benítez et al. 2020, 303).

José Tendetza... (2015) es una producción de urgencia, montada a partir de registros observacionales *in situ*, que, a manera de bitácora, narra los hechos relacionados con el asesinato del líder shuar. Por su parte, *¿Quién mató a José Tendetza?* (2017) es una producción más elaborada que contextualiza, compara y plantea una hipótesis sobre el asesinato, usa materiales de archivo, recurre a ilustraciones, mapas, documentos y testimonios para enmarcar el hecho dentro de los conflictos ecosociales detonados por la minería en el territorio shuar.

¿Quién mató a José Tendetza?, de 4 minutos y 54 segundos de duración, recoge testimonios, materiales de archivo, documentos jurídicos, recreaciones de los hechos, así como los registros realizados por Raúl Ankuash, para reconstruir el contexto y los hechos relacionados con el asesinato. El video, construido en treinta planos, articula la voz de dos narradores y varios testimonios, con tomas de distinta procedencia, con miras a articular la hipótesis de que la impunidad del asesinato está relacionada con los intereses económicos de la empresa minera ECSA en complicidad con el Estado ecuatoriano. El relato de la película, remarcado por una música de suspenso, articula una narración de intriga en busca de responder al interrogante que da nombre al filme. Con una serie de procedimientos, se pone en escena la lógica de la investigación, que lleva a los realizadores a la construcción de una hipótesis sobre los presuntos responsables y oscuros intereses en juego. En esta dirección, el filme presenta los distintos procedimientos de compilación de información y contextualiza el crimen en la disputa territorial entre los comuneros y los intereses transnacionales de las empresas mineras (figura 1).

De forma pedagógica, el filme reconstruye los hallazgos de la investigación con miras a posicionar la idea que el asesinato de Tendetza está relacionado con la violencia del extractivismo, la sed de apropiación territorial y la injerencia de los capitales chinos sobre el Estado y la justicia ecuatoriana. En este sentido, la película plantea un desenmascaramiento de la mirada

Figura 1. Fotogramas de *¿Quién mató a José Tendetza?* A la izquierda, el plano muestra el archivo sobre el crimen, que se cerró de forma impune y dejó en libertad a dos funcionarios de ECSA que estaban implicados en la investigación. A la derecha, el plano se vale de la intervención de un mapa para ilustrar la geopolítica de los intereses transnacionales de las empresas mineras de Canadá y China que operan en territorio de los shuar (Etsa-Nantu/Cámara-Shuar 2017).





V
V
Figura 2. Fotogramas de *¿Quién mató a José Tendetza?* La toma corresponde al proyecto Mirador y evidencia el impacto ambiental en la selva amazónica, recoge la escópica de los shuar frente al extractivismo y cómo destruye sus territorios vitales y culturales (Etsa-Nantu/Cámara-Shuar 2017).

extractiva presente detrás de los imaginarios de progreso que se posicionan desde la propaganda gubernamental, cuyo eje discursivo es que minería es desarrollo. A partir del asesinato de Tendetza, la película visibiliza la violencia, la muerte y el ecocidio que deja tras de sí la minería a gran escala. Esto se puede apreciar en las figuras 2-3.

El documental arranca con el testimonio de Raúl Ankuash, quien cuenta que Tendetza sufrió una muerte violenta por asfixia. En blanco y negro, se monta una serie de imágenes de archivo en que se ve a Tendetza cuestionar la ocupación de sus territorios ancestrales por parte de ECSA. Con registros televisivos, se muestra la versión oficial de voceros del Ministerio del Interior y la documentación de la investigación, mientras un narrador cuenta que la indagación judicial se cerró, con lo cual se dejó en la impunidad el asesinato. En una clara estrategia contrainformacional, se enfrenta la imagen y la voz de distintos actores en relación con la explotación minera (figura 4).

Posteriormente, la película explica el contexto en que se produjo el asesinato. Con la voz del narrador, mapas, ilustraciones e imágenes rodadas en el lugar de los hechos, se analizan los intereses económicos transnacionales que están en juego dentro del proyecto megaminero Mirador. Finalmente, un segundo narrador de voz femenina explica las consecuencias negativas de la explotación minera para los pueblos indígenas, apoyada en el montaje de abundantes registros fotográficos. Con ello, a través del poder probatorio de las imágenes, se deja planteado que el asesinato de Tendetza se produjo en las disputas por la explotación minera y se denuncia la impunidad luego de tres años de consumado el hecho.

En un ejercicio de soberanía comunicacional, Etsa-Nantu/Cámara-Shuar pone en la escena pública una versión alternativa de los hechos, que revela las visualidades en disputa en el contexto del conflicto minero en la cordillera del Cóndor. En esta misma dirección, resulta sumamente interesante el ejercicio de investigación y autoetnografía que realiza Raúl Ankuash, quien encuentra en el registro audiovisual la manera idónea de escribir y denunciar los hechos sucedidos en su comunidad. Como lo recuerda Martín-Barbero (2017, 45), frente a las imposiciones de la lengua y la escritura, la imagen se ha convertido en el lugar estratégico de las batallas culturales y las relaciones interculturales contemporáneas.



Este breve cortometraje evidencia, con la práctica y el lenguaje audiovisual, una serie de acciones cooperativas realizadas por un conjunto de actores heterogéneos que trabajan coordinadamente para producir un relato contrainformacional y una visualidad alternativa en medio de la disputa ecoterritorial. La práctica audiovisual es la evidencia de una red de interacciones entre realizadores indígenas, productores audiovisuales mestizos, activistas y organizaciones de derechos humanos como la CEDHU, e instituciones internacionales como la CIDH. Estas complejas interacciones articulan prácticas de comunicación indígena con luchas ecológicas de defensa territorial, demandas de derechos humanos, así como procesos judiciales transnacionales vehiculados con la producción audiovisual. De esta manera, se evidencia una convergencia de repertorios de defensa del territorio, los bienes comunes, los derechos humanos, los derechos culturales y los derechos de la naturaleza que caracterizan a los tópicos de giro ecoterritorial (Svampa 2019, 57).

Por otra parte, el video plantea una particular puesta en escena del territorio marcado por la disputa contra el extractivismo. A lo largo del relato, se va construyendo una narrativa de repolitización del territorio como un espacio de lucha entre la mirada extractiva de la empresa minera y la visualidad ecoterritorial del pueblo shuar, como se puede observar en la figura 5. En el relato, se confronta la racionalidad económica que observa al territorio de los shuar como baldío y no productivo, y que debe ser explotado en beneficio del desarrollo del país.



Figura 3. Fotogramas de *¿Quién mató a José Tendetza?* El plano ilustra las inundaciones que viven las comunidades que están en la zona de influencia del proyecto Mirador, intenta posicionar la noción de que el territorio donde operan los proyectos extractivos está habitado y no son “baldíos”, como argumenta la industria extractiva y el Gobierno (Etsa-Nantu/Cámara-Shuar 2017).

Figura 4. Fotogramas de *¿Quién mató a José Tendetza?* A la izquierda, imagen de archivo de José Tendetza dando declaraciones sobre la defensa del territorio. A la derecha, imagen de archivo de la transmisión de un noticiero nacional en que el viceministro del Interior argumenta que el proceso de investigación se llevó a cabo de forma transparente (Etsa-Nantu/Cámara-Shuar 2017).





V
V

Figura 5. A la izquierda, se evidencia el impacto ambiental que ha causado sequía en sus ríos. A la derecha, imagen de la selva que se acompaña con una narración que legitima la propiedad del territorio al pueblo Shuar, entregados en 1988 a través de títulos de propiedad. (Creación colectiva Etsa-Nantu/ Cámara Shuar 2017).

En el minuto 3:30, se retoma el testimonio de Raúl Ankuash, quien, sentado frente a la cámara, con unos árboles de fondo, dice: “Había muchas amenazas, denuncias por parte de la empresa a José Tendetza, acusándole de invasor, cuando, en la práctica, los invasores son la empresa Ecuacorriente”.

Sobre planos que panean la selva y los campamentos de Ecuacorriente, y una toma de archivo de Tendetza, la voz de la narradora femenina dice: “Tendetza era un hombre peligroso para la empresa: conocía su territorio, conocía a los funcionarios de la empresa. Se oponía al proyecto Mirador. Ahora, donde opera este proyecto es un sitio de acumulación de ruinas”.

Desde la mirada de los shuar, el territorio aparece como un componente relacionado con sus luchas ancestrales, vinculado a la reproducción de la vida y la cultura, y por tanto con las luchas por la justicia social y ecológica. En el documental, se enfrentan dos miradas sobre el desarrollo, representadas a partir de los actores en disputa involucrados en el proyecto Mirador. Por un lado, se encuentra el paradigma desarrollista anclado al proyecto moderno capitalista sustentado en la extracción de bienes primarios. Esta concepción evidencia una mirada extractiva que representa la explotación de la naturaleza como parte de los procesos de neocolonización territorial en nombre del progreso. En el video, esta racionalidad económica se pone en escena a través de los voceros de gobierno y las empresas transnacionales que defienden la explotación minera. Por otro lado, el documental presenta otra mirada basada en la defensa ecoterritorial que puede ser interpretada desde el horizonte de posdesarrollo y el *buen vivir*. En el documental, esta contramirada está representada en los actores indígenas, su voz y sus luchas relacionadas con la defensa del territorio y la vida. A propósito, cabe traer a colación las palabras de Domingo Ankuash frente al desarrollo:

Hay dos tipos de entender el desarrollo. La versión occidental que es acumulativa y que es perjudicial: robar para acumular, violar para acumular, mentir para acumular, como escucho en la propaganda de las radios, que dice que, gracias a la minería, vamos a progresar. La versión indígena, la nuestra, no es acumulativa. Está basada en el respeto a nuestra cultura y a la naturaleza. De acuerdo con la necesidad, vamos consumiendo; por ejemplo, si necesito un escritorio, tumbamos un árbol y siembro otro. No como hace el extractivismo que explota a la selva para satisfacer el apetito económico del mundo. [...] No es que yo defienda este árbol solo para mí. Esta selva es el pulmón del mundo: defiendiendo al país, al mundo. Por eso, mi discurso no es de interés solo del pueblo shuar, sino de interés nacional e internacional. Todos vivimos del aire y del agua limpia. No queremos contaminación. (Domingo Ankuash, comunicación personal, 7 de agosto de 2018)

Con esta reflexión, Ankuash demanda una sociedad que conviva en armonía con la naturaleza desde la defensa de los bienes comunes, a partir de un modelo posextractivo y hacia el posdesarrollo.

A pesar de la brevedad del documental, el filme deja planteada la pregunta sobre los responsables de la muerte de Tendetza en medio del conflicto minero. Reconstruye, a través del lenguaje audiovisual, una sólida argumentación que relaciona y denuncia la violencia extractivista y crea una mirada ecoterritorial fundada en la cooperación para la defensa de la vida y el territorio. El documental podría entenderse como un práctica audiovisual que

opera en una lógica cooperativa e intercultural: por un lado, “la ambientalización de las luchas indígenas” (Leff 2004), y, por otro, las “indigenidades emergentes” en referencia a las subjetividades subalternas que se identifican con las reivindicaciones de pueblos originarios (De la Cadena y Starn 2009).

El giro biocéntrico

La ecología política latinoamericana ha sido pionera en aportar la noción de un giro biocéntrico en el debate contemporáneo sobre nuevas formas de concebir la relación entre sociedad y naturaleza. El reconocimiento de los derechos de la naturaleza, el *buen vivir* (*sumak kawsay*), reconocidos en los marcos constitucionales de Ecuador (2008) y Bolivia (2009), han puesto en el debate público estas concepciones (Gudynas 2009). El giro biocéntrico desafía las perspectivas antropocéntricas, suscritas al proyecto moderno civilizador y moderno colonial, cuya matriz supone la división jerárquica entre humano/naturaleza y cultura/naturaleza, a partir de la cual se instala la noción de que el humano “civilizado” tiene la potestad de gestionar la naturaleza “salvaje”: se trata de una ontología binaria y asimétrica en que las relaciones se dan de forma vertical. En contraste, desde el biocentrismo, se propone una comprensión de una ontología simétrica en que todos los seres (humanos y no humanos) conviven desde una interdependencia relacional horizontal (Gudynas 2015). Así lo explica Machado-Aráoz (2017): “La perspectiva biocéntrica parte así de la radicalidad e integralidad del predicado ‘somos Tierra’, como definición de lo humano. Y asumir ontológicamente que somos parte-de-la-Naturaleza implica sentir-nos parte de la Biósfera, es decir, de una comunidad funcional de vida” (217).

El hecho de que el giro biocéntrico provenga de los debates contemporáneos del Sur global, específicamente América Latina, no es coincidencia. En principio, como lo ha señalado Viveiros de Castro (2016), las ontologías relacionales son el marco común de las cosmologías de los pueblos indígenas amazónicos, que, de hecho, implica una visión “animista” (Descola 2012) en que todos los seres (humanos y no humanos) tienen una interioridad espiritual. A partir de lo que denomina “perspectivismo amerindio” y “perspectivismo multinatural”, Viveiros de Castro plantea que todos los seres (humanos, animales, vegetales y espíritus) se ven a sí mismos como personas; y, finalmente, al estar provistos de un punto de vista subjetivo, generan sus propios sistemas culturales. En una línea similar, Kohn (2013) desplaza la noción de que la representación y el pensamiento son atributos exclusivamente humanos, y sostiene que otras formas de vida también generan sus propios sistemas de signos y significados. Desde este conjunto de ideas, se comprende que el pensamiento crítico de la ecología política latinoamericana se haya nutrido de estas epistemologías del Sur, y a su vez explica que biocentrismo sea uno de los elementos fundantes de las militancias ecoterritoriales. Asistimos, entonces, a lo que Machado-Aráoz (2017) cataloga como una “repolitización de la vida” (214), basada en concepciones biocéntricas.

Desde el punto de vista de la comunicación en defensa de la vida y el territorio, el giro biocéntrico ha planteado un campo emergente de prácticas, discursos y visualidades en los cuales se empieza a replantear las formas de significación y representación de la naturaleza. Según Barranquero-Carretero y Sáez-Baeza (2015):

El *buen vivir* podría ayudar a desembarazar a la comunicación de todo tipo de adjetivos y etiquetas —para el desarrollo, para el cambio social, para la paz, el medioambiente, etc.— y a hacerla escapar de su posición subordinada (“para”) hasta situarla en el núcleo o, al menos, en condiciones de igualdad en la relación disciplinaria entre comunicación y desarrollo.

En este sentido, la comunicación, sin apostillas o ambages, es para el *buen vivir* sinónimo de diálogo comunitario interhumano y natural, a la vez que recurso simbólico desde el que cimentar relaciones de convivencia, reciprocidad y respeto, no solo entre los seres humanos —como propone el paradigma participativo—, sino entre estos y su entorno natural. De esta manera, el *buen vivir* complejiza la noción de diálogo, desde una perspectiva que rebasa lo antropocéntrico, y que apunta, metafóricamente, a que la naturaleza también “habla” y “escucha” a los seres humanos, aunque no comparta sus códigos. (65)

Desde este andamiaje, se desprende una ampliación de la noción de *comunicación* más allá de la esfera de lo humano. Con una expansión del paradigma de participación e interacción hacia actores no humanos, la naturaleza entra en el debate social y político como un agente comunicativo. Estas reflexiones han sido llevadas al campo del audiovisual con el concepto de *ecocine*, entendido como una práctica que articula la relación entre el medio ambiente, la tierra, los animales y las plantas desde un punto de vista biocéntrico. Según Fornis-Broggi (2014), en América Latina, el ecocine está relacionado con las luchas y disputas por el *buen vivir*. “El surgimiento de un ecocine latinoamericano consolida la noción de *buen vivir* por medio de imágenes y temáticas que incorporan al mundo humano y no humano” (330).

La mirada biocéntrica

Dentro de la segunda línea de trabajo de Etsa-Nantu/Cámara-Shuar, destacan producciones de valoración de la cosmovisión y la cultura, entre ellas, *Aja shuar* (2014), y producciones de ficción como *Iwianch* (2014) y *Tsunki Aumatsamu* (2014). Esta última tiene una significación central para la afirmación cultural, ya que narra el mito de origen del pueblo shuar. La película surge como resultado de talleres de creación audiovisual dirigidos a niños, niñas, jóvenes y adultos, impartidos entre mayo y agosto de 2014 en el Centro Kupiamais. Carolina Soler, colaboradora del laboratorio y experta en antropología visual y cine indígena, recuerda que llegaron a la comunidad con un plan muy establecido para trabajar video militante, sin embargo,

para nuestro asombro, nos mostraron su voluntad unánime para rodar ficciones: historias shuar sobre la aparición de seres no humanos que habitan en el lugar, relatos que los más jóvenes habían recibido de los adultos y ancianos sobre distintos episodios históricos que forman parte de su cosmología. (Benítez et al. 2020, 309)

Para producir *Tsunki*, Soler comenta que la historia surgió a través del relato colectivo que habían escuchado los más jóvenes de sus mayores. No obstante, conforme avanzaban con el guion, se incorporó al trabajo Patricio Taish, líder comunitario, quien señaló imprecisiones en el relato y propuso una versión más ajustada. Con la colaboración de Taish, se escribió el guion definitivo que los talleristas pusieron en escena.

El video, de 16 minutos, está estructurado en 5 secuencias y 53 planos. La narración (hecha íntegramente en lengua shuar) alterna la voz de un narrador omnisciente, y en menor medida, del protagonista y su familia. La puesta en escena hace gala de una economía de imágenes y recursos: en ciertos momentos, se dramatizan partes del relato con actores de la comunidad (figuras 6-7); en otros, usa un montaje elíptico y metonímico que aprovecha planos cerrados de los ríos, el bosque y la naturaleza (figura 8).



V
V

Figura 6. Fotograma de *Tsunki*. Tsunki, el espíritu del agua, se le presenta al shuar encarnada en mujer para pedirle la cabeza de la guanta que había matado en cacería el día anterior (Etsa-Nantu/Cámara-Shuar 2014).

Figura 7. Fotograma de *Tsunki*. El padre de Tsunki ofrece a su hija en matrimonio en retribución a la devolución de la cabeza de guanta que hace el shuar (Etsa-Nantu/Cámara-Shuar 2014).

^
^



La película cuenta la historia de un shuar que caza una guanta y la lleva a su casa para alimentar a sus hijos y mujeres. Al día siguiente, se le aparece Tsunki, el espíritu del agua, encarnado en un cuerpo femenino, para exigirle la cabeza de la guanta por petición de su padre (figura 7).

Tsunki conduce al shuar al mundo acuático, donde vive su padre, para que le entregue la cabeza de la guanta. El padre, agradecido, ofrece a su hija Tsunki en matrimonio; así, el hombre shuar se queda a vivir bajo el agua con Tsunki. Un día, el shuar decide volver a la tierra con su familia; sin embargo, afectado por el poder, regresa por ella al mundo subacuático.

El shuar vuelve al mundo terrestre con Tsunki, quien se ha transformado en serpiente. Cuando las dos esposas del shuar descubren a Tsunki encarnada en una serpiente, ella huye, y en venganza, provoca una inundación de la tierra para exterminar a todos los seres (figura 8).

El hombre shuar, con su hija menor, se refugian en una palmera. Cuando el agua ha retrocedido, los dos son los únicos sobrevivientes; con el tiempo tuvieron hijos, que dan lugar nuevamente a la generación shuar.

Este relato fundacional plantea la existencia de dos universos interrelacionados: el mundo terrestre donde habitan los humanos y el mundo acuático donde viven los no humanos. Cada uno de estos mundos tiene sus propios valores, costumbres, jerarquías y principios: esto es a lo que Viveiros de Castro (2016) denomina “multinaturalismo perspectivista” (58), que plantea un sentido, una cultura y una subjetividad propia de cada especie. La película nos muestra, con el mito de Tsunki, dos mundos simétricos, el terrestre y el subacuático, perfectamente estructurados donde existe un universo visual, actancial y de sentido (tabla 1).

Tabla 1. Mundos multinaturalistas en Tsunki

Mundo	Terrestre	Subacuático
Elemento	Tierra	Agua
Cromática	Ocre	Verde
Actores	Humanos	No humanos
Personajes	Shuar, hijos, mujeres	Padre, Tsunki
Sentido	Cultura shuar	Cultura no humana

Figura 8. Fotograma de *Tsunki*. A la izquierda, lluvia persistente sobre la selva. A la derecha, tierra anegada después de las incasantes lluvias provocadas por Tsunki (Etsa-Nantu/Cámara-Shuar 2014).



Ninguno de los dos mundos representados en el filme tiene una superioridad ontológica; al contrario, cada uno muestra una cultura estructurada con sus reglas y valores propios. No obstante, a pesar de su diferencia, estos mundos son interdependientes, tienen influencia el uno en el otro y configuran una ontología relacional (Gudynas 2015, 150). Entre uno y otro mundo, los seres (humanos y no humanos) se comunican, socializan, realizan intercambios y transitan libremente. Actores como el shuar y Tsunki (materializada en un cuerpo femenino, en serpiente o en la lluvia) se interrelacionan a través de rituales de traducción y paso (la alianza, el matrimonio, la venganza). De hecho, toda la historia se estructura por las conexiones entre uno y otro mundo producidas con actantes, como la cabeza de guanta, la serpiente y la lluvia. Estos seres, que súbitamente transitan de un mundo a otro, desencadenan la narración del mito y permiten la convivencia entre el mundo de los humanos y no humanos en una dinámica interdependiente.

La narración tanto del mito (oral) como del video (audiovisual) son mecanismos simbólicos que nos revelan la existencia estos mundos ontológicos animistas donde los seres no humanos son portadores de subjetividad y cultura. Recordemos que, según Descola (2012), el animismo “es la atribución que los humanos hacen a los no humanos de una interioridad idéntica a la suya” (199). Dentro de esta particular forma de ontología, la metamorfosis de no humano a lo humano, y viceversa, es totalmente posible y normal, como se aprecia en la transformación de Tsunki en serpiente y del hombre shuar en un ser marino que vive bajo el agua (figura 9).

Estas metamorfosis nos permiten imaginar la perspectiva invertida de los seres no humanos que nos miran e interpretan. De esta manera, la película nos revela una doble mirada: el punto de vista de los seres no humanos (quienes interpretan el mundo de los humanos) se reconstruye a través del lente de la cámara y el relato que se agencia desde la mirada del pueblo shuar. De esta manera, el filme construye una especie de mirada dentro de la mirada; en un ejercicio de doble escópica, se revela la agencia de la mirada no antropocéntrica, paradójicamente, expresada a través de la tecnología audiovisual. Sobre esta propuesta del filme, Soler (2017) concluye que el audiovisual puede convertirse en un “medio-medium”; que traduce las mitologías y cosmovisiones indígenas que articulan ontologías relacionales entre lo humano y lo no humano.

En la tercera secuencia del filme (figura 6), Tsunki emerge del agua frente al hombre shuar: él se mantiene en la tierra; ella, en el río. A continuación, se reproduce el siguiente diálogo:

Tsunki: ¿Qué hiciste con la persona que mataste ayer?

Shuar: Yo no maté una persona, maté una guanta. La guanta para nosotros es carne para comer.

Tsunki: ¡Eso comerán ustedes!

Figura 9. Fotograma de *Tsunki*. A la izquierda, Tsunki encarnada en cuerpo de mujer. A la derecha, Tsunki, metamorfoseada en serpiente, es descubierta por las mujeres del shuar (Etsa-Nantu/Cámara-Shuar 2014).



La diferencia ontológica de las dos especies es marcada por la posición en el encuadre, la iluminación y los valores simbólicos asociados a cada personaje. El diálogo entre ambos seres nos revela la mirada del mundo no humano desde el cual se concibe al shuar como un depredador que come personas. Más adelante, cuando el shuar se metamorfosea en un ser no humano, capaz de vivir bajo el agua, Tsunki y su padre quedan asombrados de que él se alimente de peces, ya que para ellos los peces son como cucarachas. A pesar de la posibilidad que tienen los seres de transitar, vivir, comunicar y emparejarse de un mundo al otro, el mito muestra de forma clara las perspectivas distintas de cada uno de los seres humanos y no humanos, como lo ha planteado Mora (2018, 59) a partir de la figura del *kūmus*; o Viveiros de Castro (2016, 41) a través de la figura del *chaman*.

Finalmente, podemos decir que, en el dispositivo narrativo del mito (realizado ancestralmente a través de la narración oral y de la producción audiovisual), los shuar son capaces de plantear ontologías relacionales en las cuales se extiende la condición humana a personas, animales y espíritus que pueblan la selva y se evidencian distintas formas de interrelación entre ellos (Gudynas 2015, 154). En el documental, el mito del Tsunki plantea un relato poético que comunica a los mundos humanos y no humanos desde una perspectiva biocéntrica, que narra las relaciones horizontales entre estos seres. Esta narrativa audiovisual se opone a la escópica antropocéntrica propia de las narraciones moderno-coloniales. Con la puesta en escena audiovisual del mito y la lengua, Etsa-Nantu/Cámara-Shuar ofrece una contemporización de la mitología shuar. De esta forma, se plantea la posibilidad de un nuevo contrato entre seres humanos y no humanos desde una mirada biocéntrica en la cual la especie humana ha dejado de ser el centro del relato y el cosmos.

Conclusiones

En respuesta al “neextractivismo neodesarrollista” implementado en toda América Latina, han surgido innovadoras prácticas de comunicación audiovisual basadas en el giro ecoterritorial y el giro biocéntrico. Las premisas del giro ecoterritorial sugieren una nueva forma de acción colaborativa entre distintos actores que articula resistencias en y desde las prácticas comunicacionales y audiovisuales, como es evidente en el caso del laboratorio Etsa-Nantu/Cámara-Shuar. Las prácticas audiovisuales del giro ecoterritorial integran las reivindicaciones étnico-culturales de los pueblos indígenas con las reivindicaciones ecológico-territoriales, así como las reivindicaciones de lucha por los derechos humanos. De este modo, cabe destacar cómo este giro comunicacional de las luchas ecoterritoriales constituyen una “nueva conciencia territorial expandida”, en que se repolitizan aspectos materiales y simbólicos basados en elementos culturales y ecológicos (Vanegas-Toala 2020, 138). En este contexto, la comunicación se entiende como el dispositivo de interconexión e intercambio, de diálogo de saberes en clave intercultural y de la capacidad misma de generar alianzas políticas y estrategias cooperativas a partir del trabajo audiovisual. Por otra parte, el estudio de caso nos permite advertir que el giro biocéntrico se ha convertido en un marco de acción para las resistencias audiovisuales contemporáneas relacionadas con la ecocrítica basada en el posdesarrollo y el *buen vivir*. En esta dirección, el giro biocéntrico, desde la perspectiva de la ecología política y las luchas ecoterritoriales, ha logrado integrar racionalidades no occidentales que plantean una relación horizontal entre humanos y no humanos, y nos dejan el desafío de gestar una “ética biocéntrica” que reconozca a la naturaleza y a la vida en sí misma como sujeto de valoración y derechos (Gudynas 2015). El trabajo de Etsa-Nantu/Cámara-Shuar muestra un caso emblemático de trabajo ecoterritorial desde una perspectiva biocéntrica, que permite la cooperación de distintos actores a través del trabajo audiovisual, como se advierte en un documental como *¿Quién mato a José Tendetza?* (2017), más allá de nociones antropocéntricas al incorporar las perspectivas de diálogo entre seres, como se evidenció en el documental *Tsunki* (2014).

[NOTAS]

1. Esta postura se evidencia, por ejemplo, en el manifiesto del Pacto Ecosocial del Sur (2020), una iniciativa de la sociedad civil que busca la justicia social, de género, étnica y ecológica en América Latina, que insta al fortalecimiento de procesos de comunicación propia que disputen los sentidos hegemónicos de los medios corporativos.
2. La política extractiva incluye la Ley de Minas (2009) y el Plan Nacional de Desarrollo del Sector Minero (2016) que ofrecen incentivos financieros como exenciones tributarias al sector. Estas condiciones generaron que Ecuador reciba tres galardones internacionales: Mejor oportunidad de explotación minera, Mejor país del año y CEO del año en América Latina, en Annual Outstanding Achievement Awards of Mines and Money Americas 2017 (Toronto, Canadá). Estos ejes han sido impulsados a través de la plataforma mediática de las alianzas gubernamental-empresariales.
3. Para una referencia, se pueden consultar los mapeos sobre conflictos socioambientales que realizan distintos colectivos: en el ámbito mundial (Environmental Atlas Justice, <https://ejatlas.org/>), en el ámbito regional (Observatorio de Conflictos Mineros de América Latina, <https://www.conflictosmineros.org/>) y en el ámbito nacional (Colectivo Geografía Crítica, <https://geografiacriticaecuador.org/>).
4. El laboratorio cuenta con una página web (<http://www.camara-shuar.org/>) donde se encuentra disponible toda su filmografía. Además, cuenta con una página de Facebook: Etsa-Nantu/Cámara Shuar.
5. Según datos de la Agencia de Regulación y Control Minero-Catastro (enero de 2018), el 15,25 % del territorio nacional del Ecuador se ha concesionado para esta actividad extractiva. Mirador (provincia Morona Santiago): 2 295 000 hectáreas concedidas a ECSA; San Carlos-Panantz (provincia Zamora Chinchipe): 41 760 000 hectáreas concedidas a Exsa; Fruta del Norte (provincia Morona Santiago): 86 000 000 hectáreas concedidas a Lundin Gold.
6. En el ámbito nacional: Coloquio Internacional Visualidad y Poder: "El giro visual en las luchas socio-ambientales" (2020); Ami cine de Cotacachi-Ecuador (2019); Yapánkam: las voces de la investigación en la Alta Amazonía ecuatoriana (2018); Conferencia en la Universidad Andina Simón Bolívar (2017); taller de video comunitario "Sarayaku: Imagen de resistencia y alternativas", organizado por el colectivo El Churo, Sarayaku-Ecuador (2014); programa radial Doxológico de Flacso Radio (2014), entre otros. En el ámbito internacional: proyección del cortometraje Tsunki en el Ciclo de Cine Independiente de Latinoamérica (2018); festival de CineLatino, Sala: Espace des diversités, organizado por el colectivo Cambuche (2017); UNFIX NYC Festival (2017); Festival de cine militante Pico y Pala (2015); Club de cine militante y feminista de Université Paris 8 (2015); Festival internacional de cine de Douarnenez (2015); Programa radial en Radio Liberaire, emisión: "La Tribuna des Amériques": Alternativas, proyectos (2015); Festival Mundial contra el Capitalismo (2015).
7. Las traducciones son mías.

[REFERENCIAS]

- Acción Ecológica. 2017. "Salud colectiva y daño psicosocial en las familias de la comunidad de Tsuntsuim". Acceso el 19 de abril de 2021. <https://iberobib.usal.es/libroselectronicosenlinea.htm>.
- Acosta, Alberto. 2015. *El buen vivir: Sumak Kawsay, una oportunidad para imaginar otros mundos*. Barcelona: Icaria.
- Báez, Michelle, Manuel Bayón, Fred Larreátegui, Melissa Moreano y William Sacher. 2016. "Entretelones de la megaminería en el Ecuador: Informe de visita de campo en la zona del megaproyecto minero Mirador, parroquia Tundayme, cantón El Pangui, provincia de Zamora-Chinchipec, Ecuador". Acceso el 19 de abril de 2021. <http://www.pensamientocritico.org/wilsac1115.pdf>.
- Barranquero-Carretero, Alejandro y Chiara Sáez-Baeza. 2015. "Comunicación y *buen vivir*: La crítica descolonial y ecológica a la comunicación para el desarrollo y el cambio social". *Palabra Clave* 18, n.º 1: 41-82. <https://doi.org/10.5294/pacla.2015.18.1.3>.
- Benítez, Verónica, Domingo Ankuash y Carolina Soler. 2020. "Etsa-Nantu/Cámara-Shuar, Laboratorio de Cine Desde El Territorio Shuar". *Post(S)* 6: 294-311. [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v6i1.2067](https://doi.org/10.18272/post(s).v6i1.2067).
- Brea, José Luis. 2005. "Los estudios visuales: Por una epistemología política de la visualidad". En *Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, 5-14. Madrid: Akal.
- Cajigas-Rotundo, Juan Camilo. 2007. "La biocolonialidad del poder: Amazonía, biodiversidad y ecocapitalismo". En *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, editado por Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, 169-94. Bogotá: Siglo del Hombre.
- Coryat, Diana. 2019. "Social Movements and Media Cultures in Defense of Life and Territory". En *Media Cultures in Latin America: Key Concepts and New Debates*, editado por Juan Francisco Salazar y Ana Cristina Pertierra, 160-80. Londres: Routledge.
- De la Cadena, Marisol y Orin Starn. 2009. "Indigeneidad: Problemáticas, experiencias y agendas del nuevo milenio". *Tabula Rasa*, n.º 10: 191-223.
- Descola, Philippe. 2012. *Más allá de la naturaleza y cultura*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Escobar, Arturo. 2012. *Una minga para el posdesarrollo: Lugar, medio ambiente y movimientos sociales en las transformaciones globales*. Bogotá: Desde Abajo.
- Etsa-Nantu/Cámara-Shuar. *Tsunki*. 2014; Etsa-Nantu/Cámara-Shuar. Acceso el 19 de abril de 2021. <http://camara-shuar.org/>
- Etsa-Nantu/Cámara-Shuar. *¿Quién mató a José Tendenzta?* 2017; Etsa-Nantu/Cámara-Shuar, Comisión Ecuémica de Derechos Humanos. Acceso el 19 de abril de 2021. <http://camara-shuar.org/>
- Forns-Broggi, Roberto. 2014. "Los retos del ecocine en nuestras Américas: Rastros del *buen vivir* en tierra sublevada". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 40, n.º 79: 315-32.
- ForoSocialPanamazónico. 2017. "Veredicto del tribunal: Justicia y defensa de los derechos de las mujeres panamazónicas y andinas". Acceso el 19 de abril de 2021. <http://www.forosocialpanamazonico.com/veredicto-del-tribunal-justicia-y-defensa-de-los-derechos-de-las-mujeres-panamazonicas-y-andinas/>.
- Gómez-Barris, Mararena. 2017. *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Durham: Duke University Press.
- Gudynas, Eduardo. 2009. "La ecología política del giro biocéntrico en la nueva Constitución de Ecuador". *Revista de Estudios Sociales*, n.º 32: 34-47. <https://doi.org/10.7440/res32.2009.02>
- Gudynas, Eduardo. 2015. *Derechos de la naturaleza: Ética biocéntrica y políticas ambientales*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Kohn, Eduardo. 2013. *How Forest Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*. California: University of California Press.
- Leff, Enrique. 2004. *Racionalidad ambiental: La reapropiación social de la naturaleza*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Machado-Aráoz, Horacio. 2017. "'América Latina' y la ecología política del Sur: Luchas de re-existencia, revolución epistémica y migración civilizatoria". En *Ecología política latinoamericana. Vol. 2: Pensamiento crítico, diferencia latinoamericana y rearticulación epistémica*, coordinado por Héctor Alimonda, Catalina Toro Pérez, Facundo Martín, 193-224. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Acceso el 19 de abril de 2021. https://www.clasco.org.ar/libreria-latinoamericana/buscar_libro_detalle.php?id_libro=1304&campo=autor&texto=.
- Martín-Barbero, Jesús. 2017. "Visibilidad(es) y visualidad(es)". En *Ver con los otros: Comunicación intercultural*, 44-65. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mora Calderón, Pablo. 2018. *Máquinas de visión y espíritu de indios: Seis ensayos de antropología visual*. Bogotá: Idartes. <https://idartesencasa.gov.co/arte-ciencia-y-tecnologia/libros/maquinas-de-vision-y-espiritu-de-indios-seis-ensayos-de>
- Pacto Ecosocial del Sur. 2020. "Por un pacto social, ecológico, económico e intercultural para América Latina". Acceso el 19 de abril de 2021. <https://www.opendemocracy.net/es/democraciaabierta-es/por-un-pacto-social-ecologico-economico-e-intercultural-para-america-latina/>.
- Porto-Goncalves, Carlos Walter y Enrique Leff. 2015. "Political Ecology in Latin America: The Social Re-Appropriation of Nature, the Reinvention of Territories and the Construction of an Environmental Rationality". *Desenvolvimento e Meio Ambiente* 35: 65-88. <https://doi.org/10.5380/dma.v35i0.43543>.
- Sacher, William. 2017. *Ofensiva megaminera china en los Andes: Acumulación por desposesión en el Ecuador de la "Revolución Ciudadana"*. Quito: Abya-Yala.
- Soler, Carolina. 2017. "Media-Medium: Between Ethnography and Communitarian Cinema". *Universitas: Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, n.º 27: 171-86. <https://doi.org/10.17163/uni.n27.2017.8>.

Svampa, Maristella. 2019. *Las fronteras del neoextractivismo en América Latina: Conflictos socioambientales, giro ecoterritorial y nuevas dependencias*. Verlag. Acceso el 19 de abril de 2021. <https://library.oopen.org/handle/20.500.12657/25058>.

Vanegas-Toala, Yadis Vanessa. 2020. "Comunicación y el giro ecoterritorial en red campo-ciudad". En *Comunicación y ciudad: Lenguajes, actores y relatos*, 123-42. Quito: Abya-Yala.

Viveiros de Castro, Eduardo. 2016. *Metafísicas caníbales: Líneas de antropología postestructural*. Madrid: Katz.