UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador

Paper Universitario

Cultura digital i indígena ecuatoriana desde el giro decolonial

AUTOR

Iván Rodrigo Mendizábal,
docente del Área de Comunicación,
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

Quito, 2026

DERECHOS DE AUTOR:

El presente documento es difundido por la **Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador**, a través de su ***Boletín Informativo Spondylus***, y constituye un material de discusión académica.

La reproducción del documento, sea total o parcial, es permitida siempre y cuando se cite a la fuente y el nombre del autor o autores del documento, so pena de constituir violación a las normas de derechos de autor.

El propósito de su uso será para fines docentes o de investigación y puede ser justificado en el contexto de la obra.

Se prohíbe su utilización con fines comerciales.

Confluências Culturais
Revista Interdisciplinar

v. 15, n. 1 – 2026 – ISSN 2316-395X

Cultura digital indígena ecuatoriana desde el giro decolonial

Cultura digital indígena equatoriana na perspectiva da virada decolonial

Ecuadorian indigenous digital culture from the decolonial turn

Iván Rodrigo Mendizábal[1]

Recebido em: 31 out. 2025
Aceito para publicação em: 30 nov. 2025

Resumen: La ponencia explora cómo los jóvenes de los pueblos y nacionalidades indígenas de Ecuador reconfiguran su presencia en el ámbito digital contemporáneo mediante prácticas visuales y audiovisuales que desafían las lógicas coloniales. El objetivo fue analizar si dichas producciones impugnan o reproducen las colonialidades del poder, del saber, del ser y del ver. Para eso, se tienen en cuenta el giro decolonial y la noción andina de lo ch'ixi, entendida como una episteme que reconoce la coexistencia tensa y no resuelta de opuestos. Metodológicamente, se combinan el análisis fílmico, la revisión bibliográfica crítica y ciertos datos empíricos de una investigación previa sobre *tiktokers* indígenas ecuatorianos. Así, se examinaron casos concretos como los de la cineasta Kuyllur Escola Chachalo y creadoras de contenido digital como Nancy Risol, Helena Gualinga y Sarawi Andrango Titumaita. Sus trabajos demuestran que las expresiones digitales no solo resignifican tecnologías globales (como TikTok o YouTube), sino que también reivindican lenguas originarias–especialmente el kichwa–, cosmovisiones relacionales y saberes ancestrales, considerándolos patrimonios

[1] Profesor investigador. Comunicador Social, Doctor en Literatura Latinoamericana. Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador – Quito-Ecuador. Correo electrónico: ivan.mendizabal@uasb.edu.ec. Orcid: https://orcid.org/0000-0001-6394-4752.

culturales vivos. Además, se evidencia una estrategia de autorrepresentación ch'ixi que articula lo ancestral con lo contemporáneo, desafiando tanto el folclorismo como la invisibilización histórica y promoviendo activismo ambiental, enseñanza de lenguas y reafirmación identitaria. En conclusión, la cultura digital indígena ecuatoriana emerge como un espacio de resistencia decolonial que no rechaza la modernidad, sino que la habita desde una lógica propia, proyectando saberes ancestrales hacia lo global y proponiendo una interculturalidad crítica y una redefinición del patrimonio cultural como dinámico, vivo y político.
Palabras clave: giro decolonial; giro ch'ixi; cultura digital; producciones digitales; cultura indígena; identidad indígena.

Resumo: Este artigo explora como jovens de comunidades e nacionalidades indígenas no Equador estão remodelando sua presença na esfera digital contemporânea por meio de práticas visuais e audiovisuais que desafiam as lógicas coloniais. O objetivo foi analisar se essas produções desafiam ou reproduzem as colonialidades do poder, do saber, do ser e do ver. Para tanto, são consideradas a virada decolonial e a noção andina de *ch'ixi*, entendida como uma epistema que reconhece a coexistência tensa e não resolvida de opostos. Metodologicamente, combinam-se análise fílmica, revisão crítica da literatura e dados empíricos de pesquisas anteriores sobre usuários indígenas equatorianos do TikTok. Casos específicos são examinados, como os da cineasta Kuyllur Escola Chachalo e de criadoras de conteúdo digital como Nancy Risol, Helena Gualinga e Sarawi Andrango Titumaita. Seus trabalhos demonstram que as expressões digitais não apenas redefinem tecnologias globais (como o TikTok ou o YouTube), mas também reivindicam línguas indígenas – especialmente o quíchua –, cosmovisões relacionais e conhecimentos ancestrais, considerando-os patrimônio cultural vivo. Além disso, evidencia-se uma estratégia de autorrepresentação *ch'ixi* que articula o ancestral com o contemporâneo, desafiando tanto o folclore quanto a invisibilidade histórica e promovendo o ativismo ambiental, o ensino da língua e a reafirmação da identidade. Em conclusão, a cultura digital indígena equatoriana emerge como um espaço de resistência decolonial que não rejeita a modernidade, mas a habita com base em sua própria lógica, projetando o conhecimento ancestral no cenário global e propondo uma interculturalidade crítica e a redefinição do patrimônio cultural como dinâmico, vivo e político.
Palavras-chave: virada decolonial; virada *ch'ixi*; cultura digital; produções digitais; cultura indígena; identidade indígena.

Abstract: This paper explores how young people from Indigenous communities and nationalities in Ecuador are reshaping their presence in the contemporary digital sphere through visual and audiovisual practices that challenge colonial logics. The objective was to analyze whether these productions challenge or reproduce the colonialities of power, knowledge, being, and seeing. To this end, the decolonial turn and the Andean notion of *ch'ixi*, understood as an episteme that recognizes the tense and unresolved coexistence of opposites, are considered. Methodologically, film analysis, critical literature review, and empirical data from previous research on Indigenous Ecuadorian *TikTokers* are combined. Specific cases are examined, such as those of filmmaker Kuyllur Escola Chachalo, and digital content creators like Nancy Risol, Helena Gualinga, and Sarawi Andrango Titumaita. Their work demonstrates that digital expressions not only redefine global technologies (such as TikTok or YouTube), but also reclaim Indigenous languages–especially Kichwa–relational worldviews, and ancestral knowledge, considering them living cultural heritage. Furthermore,

a *ch'ixi* self-representation strategy is evident, articulating the ancestral with the contemporary, challenging both folklorism and historical invisibility, and promoting environmental activism, language teaching, and identity reaffirmation. In conclusion, Ecuadorian Indigenous digital culture emerges as a space of decolonial resistance that does not reject modernity, but rather inhabits it from its own logic, projecting ancestral knowledge onto the global stage and proposing a critical interculturality and a redefinition of cultural heritage as dynamic, living, and political.
Keywords: decolonial turn; *ch'ixi* turn; digital culture; digital productions; Indigenous culture; Indigenous identity.

INTRODUCCIÓN

Quisiera partir de una escena de la película *Qué tan lejos* (2006) de Tania Hermida, acerca de una joven mujer que va de Quito a Cuenca, con la intención de impedir el matrimonio de su exnovio (Figura 1). Su periplo se complica debido al bloqueo de caminos en el contexto de un paro nacional de pueblos y nacionalidades originarias.

Figura 1 – Tomas de la película *Qué tan lejos* (2006) de Tania Hermida



Fuente: Hermida (2006)

En la escena, un joven indígena kichwa lleva a la muchacha parte del camino en su motocicleta hasta dejarla en un poblado donde están algunos activistas que cercan la vía. Dicho joven, con chaqueta de jean y unas gafas negras, cuando deja a la mujer, de nombre Tristeza, e intenta invitarla a tomar una cerveza, pronto se topa con otro muchacho de su pueblo, vestido de camiseta negra y también gafas negras, el cual llega en otra moto. Este ni siquiera saluda a la muchacha, tampoco el joven del aventón hace el esfuerzo de presentarla. Lo curioso es que ambos se ponen a hablar, ignorando a Tristeza, estando ella entre ellos. El diálogo entre los dos jóvenes más o menos es así:

> [H1] ¿Por qué no has venido? Esas solteras ya nos esperan.
> [H2] Como estoy con ella, no llegaré pronto.
> [H1] Con ella, con ella. Ya te conozco. Ya te dije que estas mestizas solo quieren coquetear. Tenlo presente.
> [H2] Tienes razón. Espera, espera, vámonos (Hermida, 2006, 00:50:58-00:51:36).

La escena es singular por las siguientes razones que destaco: en todo el filme oímos hablar del paro indígena como si fuera parte del folclore o de la tradición cultural-política de Ecuador; la mujer blanco-mestiza intenta estar en igualdad de condiciones con, al menos, uno de los jóvenes indígenas; los dos jóvenes indígenas, cuando se topan, si bien se comportan como cualquier persona, de pronto excluyen por completo a la muchacha y luego se marchan en sus motos; y en el diálogo, uno de ellos resalta que a las mestizas solo les interesa coquetear y nada más. Algo ha sucedido: en sentido simbólico, frente a los blanco-mestizos, los indígenas los marginan y aborrecen; usan la lengua kichwa frente a ellos como si no estuvieran.

La cuestión podría parecer pintoresca e incluso machista, pero hay algo de político que Hermida quiso patentizar con tal escena, cuyo diálogo, dicho sea de paso, nunca se tradujo, ni en la versión castellana, tampoco en las internacionales:

> Para los mestizos en Ecuador, el kichwa no es nuestra lengua materna, sino justamente la "lengua del otro" […] es una lengua de resistencia a las formas hegemónicas del poder. La hemos tenido muy cerca y, a pesar de ello, nos quedamos siempre fuera de ella. En la película yo quería que el público mestizo se sintiera "expulsado" de la escena, igual que el personaje de Tristeza, que en ese momento se siente "extranjera" a pesar de sí misma (Raquel Ruiz *apud* Koch, 2019, p. 236).

Dicho de otro modo, en la película, Hermida (2006) subraya que, pese a que se piensa que Ecuador es un país con una sola cultura donde, además, los kichwas en la práctica conviven con los blanco-mestizos, ellos se manifiestan como otra cultura y, a la par, otra realidad.

La película es del presente siglo XXI, muy lejos de las figuraciones antiguas de las personas de los pueblos y nacionalidades originarias de Ecuador. En el filme, tales individuos son orgullosos y autosuficientes; exteriorizan marcadamente su identidad kichwa, a pesar de la vestimenta occidental y las modernas motocicletas. Es más, desdeñan a los mestizos, además de inquirirles si son ecuatorianos de verdad, tal como oímos en el diálogo, en su parte castellana, cuando el muchacho indígena le responde a la joven mujer que, inocente, intenta pagarle por llevarla de un lugar a otro.

Hay fotografías y textos sociológicos del pasado histórico ecuatoriano—por ejemplo, Sáenz (1933)—que visualizan, presentan y definen a los indígenas como feos, grotescos, sucios y alicaídos; es decir, representaciones racistas que racional e ideológicamente los degradaban para incitar rechazo o desafecto que, de acuerdo con Aníbal Quijano (2007, p. 93), se corresponden con la colonialidad del poder. Esas producciones sobre las cuales se erigió la nación ecuatoriana intentaban separarse de lo "salvaje" y ocultaban lo deslucido con versiones de mestizos que, no obstante ser fruto de la unión con indígenas, manifestaban que tenían supuestamente "más" sangre española. En otras palabras, considerando a Carl Henrik Langebaek (2005, 48), en dichas figuraciones prevalecían los valores morales, las estructuras sociales y los hábitos cristianos, los cuales eran huellas "indelebles" diferenciadoras en el mestizo por las que se demostraba que en la nación

ecuatoriana había habido una apropiación idealizada del indígena mítico que procedía de alguna estirpe imperial y se "mejoraba" o se "blanqueaba" con la colonialidad europea.

Reconozcamos entonces que en esas representaciones visuales y discursivas colonialistas que imperaron en Ecuador hasta antes de finalizar el siglo XX, el indígena, lo mismo que el mestizo aún "cholo", si se quiere, este con "menos" sangre española, era visto y asumido como tal: se trataba, en términos de la afirmación de la colonialidad del saber, de una racializada y diferenciadora figuración de unos seres humanos, exhibidos como subsumidos e incapaces de autodeterminación. Las representaciones dominantes validarían a ambos tipos de seres, el colonizado y el colonial, según Marion Lloyd (2023, p. 46-47), como sujetos "dominados [que] asumen su posición subordinada como natural, debido a la supuesta superioridad de las razas y culturas europeas". Si "la colonialidad del poder, del saber y del ser [siempre estuvieron] transversalizadas por la colonialidad del lenguaje" (Ortiz Ocaña, 2023, p. 315), podemos decir que también lo fueron gracias a la colonialidad de la visualidad.

La cuestión, en todo caso, es que el indígena impugna al poder enérgicamente en el año 1990 en Ecuador. Para Floresmilo Simbaña (2021), "su potente surgimiento plantea varias interrogantes; entre ellas podemos anotar, en un escenario mundial y nacional de derrota de las propuestas de izquierda y una creciente hegemonía neoliberal". Desde entonces, el movimiento de pueblos y nacionalidades originarias está más irrefutable, autodeterminativo e impugnador del poder colonial de los gobiernos de turno. Sin embargo, hay que decir que hasta antes de 1990 en Ecuador no existe cine ni tampoco casos explícitos de imágenes producidas por ese sector social, aunque la atención de los medios de comunicación y las representaciones realizadas respecto de su presencia variaron con relación a las que se hacían antaño.

¿Cómo son las imágenes de los pueblos y nacionalidades originarias en Ecuador desde finales del siglo XX y ahora en el siglo XXI? ¿Impugnan o aún se corresponden con las colonialidades del poder, del saber y del ser?

Trataré de responder a esas preguntas desde la cultura visual-digital. El objeto de atención es el mundo indígena contemporáneo, especialmente el juvenil. Tal mundo dista de aquel que las ciencias sociales coloniales describieron y concienciaron sobre su desigualdad que habría instalado en el continente americano, así como en Ecuador, la colonialidad de la modernidad, constructo que escondía un sistema-mundo y un sistema estético que violentaban y excluían al Otro, explotándolo para determinados fines bajo un discurso emancipatorio iluminista, en términos de Enrique Dussel (1993).

DECOLONIALIDAD, LO CH'IXI Y CULTURAS VISUALES-DIGITALES

El indígena, desde tiempos de la colonia, pese al terror político reinante, supo someter las lógicas de la colonialidad del poder, del saber y del ser, incluso el discurso de la modernidad, alterando o resignificando las representaciones y, en ese mismo marco, las autorrepresentaciones (Figura 2).

Figura 2 – Páginas de *El primer nueva corónica y buen gobierno* (alrededor de 1615) de Felipe Guamán Poma de Ayala



El primer Nueva Corónica y Buen Gobierno compuesto por don Felipe Guaman Poma de Ayala. • Sacra Católica Real Majestad • Su Santidad • [Monograma F.G.P.] • Ayala • príncipe • El reino de las Indias.

Fuente: Poma de Ayala (1992)

Guamán Poma de Ayala es el ejemplo más relevante si tomamos en cuenta su rol de indígena letrado que, hibridando el lenguaje colonial y el lenguaje visual que estaba en el seno de su cultura, habría sido el primero que retó al poder colonial no solo denunciándolo, sino también instigándolo a formar un sistema-mundo distinto al moderno, bajo la noción del "buen gobierno". La estrategia, según Walter Mignolo (2010, p. 39-40), fue el "desprendimiento […] político y epistémico, [el cual no significaba] negar e ignorar lo que no se puede negar, sino saber cómo utilizar técnicas o estrategias imperiales con propósitos descoloniales". La colonialidad del poder, implícita en la modernidad, impuso la lengua castellana, su ideología o los presupuestos de construcción de sentido de mundo que esta trasunta, además de una estética visual colonial que sometía lo sensible y las subjetividades (Gómez Moreno, 2015, p. 20). Pero del mismo modo tanto el lenguaje como el orden estético, en sus grietas, en sus usos, permitieron el brote de prácticas decoloniales, si a estas se entienden, tal como postula Pedro Pablo Gómez Moreno (2015, p. 21), como las

> respuestas de sujetos colonizados que crean lugares de enunciación desobedientes a la colonialidad estética del hacer, pensar y a la regulación estética del gusto. [Es decir,] interpelaciones y trazados de rutas propias que apuntan hacia horizontes distintos a la calle de dirección única, que es la vía de la modernidad, construida con carne y piedra desde el siglo XVI.

El desprendimiento político y epistémico de las prácticas decoloniales implicó, así, que los subalternizados, es decir, los indígenas, resignificaran para sus fines las estrategias

y técnicas, o sea, las industrias y las tecnologías imperiales de la aún prevaleciente colonialidad de la modernidad. Y eso es lo que percibimos en la citada secuencia de la película *Qué tan lejos*, a la que aludí al inicio.

Lejos de la hipotética visión que se podría tener de que los indígenas políticamente se volvieron antagónicos o resistentes a la modernidad y a la colonialidad, producto de la conquista, hay que reconocer más bien supieron aprovechar el desprendimiento político y epistémico para hacer valer su orgullo e identidad que nunca pudieron ser borrados por la colonización. En otras palabras, pese a que fueron violentados por las políticas racistas coloniales, su pervivencia prueba que jamás renunciaron a su lengua, a sus modos de concebir la relación con la vida y la naturaleza: las luchas anticoloniales iniciaron con Poma de Ayala, siendo las visualidades las que calaron y renovaron de sentido la estética imperial impuesta. ¿No es acaso el barroco indígena andino el que dota de un sentido grotesco al barroco español? Alguna vez mi hijo Sergio Rodrigo Vaca (que en paz descanse), cuando arreglábamos el tradicional nacimiento de Navidad, donde poníamos los objetos típicos del pesebre, él, de niño, colocaba sus juguetes, sus dinosaurios y sus muñecos del anime japonés, asombrándonos o quizá diciéndonos que lo que valía era un mundo alegórico que desmentía la colonialidad de la fe cristiana basada en íconos tomados por auténticos: para él, Dragon Ball Z era, en definitiva, una especie de Jesús.

La boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2010; 2018), en contraposición al giro decolonial de la academia norteamericana, cuyo máximo exponente es Mignolo, a sabiendas de que la lucha anticolonial ha permeado hasta hoy la conciencia andina y latinoamericana, ha propuesto más bien el giro de lo "ch'ixi", una categoría andina que significa la "mezcla" y la tensión dialéctica-histórica entre opuestos, entre claro/oscuro, masculino/femenino, indígena/mestizo, los cuales coexisten sin anularse, al punto de llegar a la indeterminación, donde ni se es blanco ni se es negro, sino las dos cosas a la vez (Rivera Cusicanqui, 2018, p. 98). Siendo así, el ch'ixi en realidad es una episteme descolonizadora, una forma de pensamiento que rechaza tanto el mestizaje colonial como el indigenismo excluyente. Entraña un *ethos* abigarrado (Rivera Cusicanqui, 2018, p. 68), muy a tono con el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría (2011).

El ejemplo que planteé sobre el arreglo casero del pesebre de Navidad tiene implicancias chi'xis; es decir, estemos en el tiempo que estemos, no se puede desconocer el camino de la modernidad y del capitalismo, lo mismo que antes de la invasión española a América, no se puede desatender la existencia de tensiones entre pueblos y nacionalidades originarias que también eran marcadas e incluso "imperialistas", con el resultado de que cada cual introducía cambios sustantivos en la vida de las distintas sociedades y culturas. Ni blanco ni negro, al mismo tiempo que las dos cosas a la vez, la reentrada del cosmos originario o indígena a la globalización supone, conjuntamente, apropiarse de las lógicas y tecnologías, de las estéticas y de las éticas globales, así como reinscribir la identidad y las epistemologías propias, pugnando progresivamente para que el mundo blanco-mestizo las integre a sus existencias. ¿Es eso lo que significa la plurinacionalidad, además reconocida por ciertos Estados andinos?

Lo interesante radica en que las visualidades tienen que ver más con las culturas de los pueblos y nacionalidades indígenas. Christian León Mantilla (2022) ha indicado que es necesario pensar en un nuevo paradigma para entender la imagen y la mirada desde la región andina, desde el seno de los pueblos y nacionalidades, uno que reconozca y desafíe la colonialidad del poder como estructura constitutiva de la modernidad. Para él, si igualmente existe una colonialidad del ver (tomando en cuenta los postulados de Joaquín Barriendos, 2011), proceso por el cual la mirada occidental se ha ido afianzando a lo largo de siglos de su dominio en América, para racionalizar y perpetuar la

inferiorización y la objetualización de los pueblos y saberes no occidentales, los desafíos que enfrentan las nuevas generaciones de creadores audiovisuales son: crear espacios de diálogo interepistémico con saberes, visiones y prácticas visuales originarias, populares y subalternas de América Latina, reconociendo la pluralidad histórico-estructural de la región; entender los medios audiovisuales actuales no como fenómenos neutros o solo productos modernos, sino como parte de una genealogía de la colonialidad; y, sobre todo, plantear un modelo alterno de visualidad plural, dialógico y descolonizado (León Mantilla, 2022, 83-84).

Sectores de los pueblos y nacionalidades originarias desde 1990 comenzaron a hacer sus propias imágenes, a sabiendas de que ellas tendrían alguna impronta de la colonialidad del ver. Bajo la estrategia del desprendimiento político y epistémico, pero con enfoque ch'ixi, es decir, con los opuestos que coexisten sin anularse, hay hoy una serie de producciones audiovisuales de factura indígena que instauran una cultura visual y digital. Alberto Muenala Pineda (2018), cineasta kichwa otavaleño y uno de los primeros propulsores del cine kichwa, indica que el camino audiovisual inicial de su nacionalidad supone ocho películas y videos desde 1990 hasta el año 2000; y recuerda que en el 1992 se estableció la asamblea general de la Coordinadora Latinoamericana de Cine de los Pueblos Indígenas (CLACPI), al momento de celebrarse el IV Festival de Cine de los Pueblos Indígenas realizado en Cusco, Perú. Ese festival ya tuvo sus primeros antecedentes en Ecuador en 1985, y en 1994, la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE) "asumió el compromiso de respaldar y convertirse en la cabeza principal de la organización del festival de cine denominado 'Festival de cine y video de las Primeras Naciones de Abya Yala', desconociendo desde el inicio la denominación de 'festival indígena'" (Muenala Pineda, 2018, p. 22).

Una palabra resuena como sustrato de lo ch'ixi en las producciones audiovisuales descolonizantes de los pueblos y nacionalidades originarias: "autorrepresentación". Otro cineasta kichwa, Yauri Muenala Vega (2016, p. 10), lo señala:

> La autorrepresentación [es] un campo abierto de tensiones y disputas en torno a posicionamientos ideológicos vinculados a la práctica audiovisual, [donde] se asigna a los realizadores audiovisuales kichwas un rol protagónico en la construcción de su propia historia, y a su vez se otorga un lugar de enunciación que afirma la capacidad creativa, imaginativa, sensible y transformativa que tienen los pueblos y nacionalidades indígenas.

Si reiteramos que no es posible desconocer ni escapar de las estructuras y las tecnologías del sistema-mundo y más bien se deben resignificarlas, tal como había hecho Poma de Ayala, el audiovisual indígena cumple su tarea descolonizadora reutilizando, replanteando y resignificando al cine y ahora a las tecnologías digitales. No se puede hacer cine con estética decolonial sin usar ni entrar en el mismo mercado del audiovisual para tratar de alterarlo y de modificarlo. Además, no se puede hablar de una cultura digital decolonial sin prescindir de las plataformas de las redes sociales, a sabiendas de sus implicaciones en el orden de la colonialidad del poder, del saber, del ser y del ver. La práctica con el giro ch'ixi es consciente de que las tecnologías audiovisuales modernas (fotografía, cine, televisión, internet, redes, etc.), si bien no rompieron con la colonialidad, las actualizaron y amplificaron, siendo atrevidas y disruptivas con ellas.

El problema no está solo en hacer imágenes y, por lo tanto, reproducir la colonialidad estética, ahora global. Lo que empezó como una pregunta del cineasta blanco-mestizo boliviano Jorge Sanjinés respecto a una narrativa cinematográfica más

congruente con la cosmovisión andina, su diversidad y su complejidad, hecho que lo patentizó en su filme *La nación clandestina* (1989), el cine indígena, imbricando la autorrepresentación, también lo viene repensando y planteando en aras de una nueva poética y política. Para dicho director, la idea de un presente expandido, que además conecte el pasado como futuro o coexistan al mismo tiempo ambos, estaba en el uso y resignificación del plano secuencia. Anotaba Sanjinés (1987, p. 25):

> Es más propio utilizar un lenguaje cinematográfico de mayor continuidad escénica, menos fragmentado, que permite sentir la misma integridad colectiva que [los hombres y mujeres andinos] han creado y desarrollado como forma de resolver su relación interna y su relación con la naturaleza de la que no se creen amos, sino parte.

La inquietud ahora es pensar y lograr una narrativa audiovisual acorde con la cosmovisión de los pueblos y nacionalidades originarias, desde adentro, desde el seno de las culturas otras y, en ese contexto, la poética de la autorrepresentación.

NUEVAS PROPUESTAS DESDE LO CH'IXI DIGITAL EN ECUADOR

La cineasta kichwa karanki-kayambi Kuyllur Escola Chachalo, es un caso del repensamiento decolonial. Su experiencia en hacer imágenes también ha surgido de las interacciones con jóvenes cineastas de su pueblo y las comunidades con las que ha trabajado en forma de talleres. Considera que el cine digital, es decir, el audiovisual, es una herramienta que permite la recuperación, la valoración y la transmisión de la cosmovisión andina, un complejo de saberes, principios filosóficos, relaciones y formas de vida que están en la base de los pueblos y nacionalidades andinas. En ese marco,

> la cosmovisión andina entiende [que hay] una relacionalidad complementaria entre el hombre y la mujer, el día y la noche, [el] arriba y [el] abajo, la luna y el sol; [es decir,] la racionalidad Abya Yala es fundamentalmente relacional, vivencial y simbólica, y expresa un todo relacional de lógicas de relacionalidad, complementariedad, corresponsabilidad y reciprocidad. [Son] prácticas que, a pesar del fuerte proceso colonizador de Europa, resisten como preceptos y prácticas de los pueblos y nacionalidades a nivel nacional, así como del continente (Escola Chachalo, 2013, p. 50).

Comprendido así, no es que tal cosmovisión se lo transmite, sino que se lo "corazona", se lo "cosmovivencia" (Escola Chachalo, 2022, p. 15) gracias a la oralidad y la tradición oral mítica, un lenguaje sagrado que explica la realidad, además de una memoria colectiva vivencial, simbólica, cíclica y relacional.

Cuando Escola Chachalo reflexiona sobre su producción de cine digital, el cual es parte del Proyecto Kipiku de Saberes y el de sus compañeros de nacionalidad, sabe que, aparte de preservar la lengua kichwa y de trasladar la narración oral a las imágenes, en el proceso de producción hay acciones y contextos relacionados con la oralidad, con pedir permiso a la naturaleza y a las montañas, a los tejidos ancestrales como libros de sabiduría; de tal modo que el resultado es la "memoria visual" (Escola Chachalo, 2013, p. 98) de la memoria colectiva de los pueblos. La autorrepresentación, distinta a ser una especie de figuración del yo individual, es más bien para ella y las comunidades

indígenas un procedimiento de expresión desde "adentro", "enraizado", tomando las expresiones de estudiosos como Amalia Córdoba y el citado León. De acuerdo con ello, quizá distinto a las tesis de Sanjinés, el cine originario, más aún el cine digital, este maleable y manejable, que escapa a la lógica de la escritura, vendría a ser la extensión de la oralidad (Escola Chachalo, 2022, p. 35).

En el Proyecto Kipiku de Saberes (donde también participan otros jóvenes cineastas kichwas), ella ha realizado: *Allpamamita* (2022), *Nina Fuego* (2022) (Figura 3), *Wayraku* (2022) y *Yaku Mamita* (2022), y correalizado con su coterráneo Juan Carlos Guatemal Molina *Yawar Karanki* (2018). En ellos, Escola Chachalo prueba que el audiovisual kichwa karanki combina imagen y sonido, reflejando la dualidad y la complementariedad del llamado *ishkanti* (el equilibrio entre dos fuerzas). Entonces, la narrativa no es lineal, sino cíclica o espiralada, siguiendo el concepto de *ñawpá rimay* (palabra que nos antecede y acompaña, presente en el ahora). Para ella y su colectivo no hay plano secuencia (invención además del cine occidental), más bien una narrativa espiralada emergente de la palabra oral del presente que se une con el pasado-futuro.

Figura 3 – Tomas del corto Nina Fuego (2002) de Kuyllur Escola Chachalo



Fuente: Nina Fuego (2022)

Ahora bien, León Mantilla (2022) postula que, dadas las visualidades modernas, que encierran la colonialidad del saber y del ver, se debe hablar asimismo de la "telecolonialidad visual caracterizada por una forma de colonización del imaginario y la memoria vinculada a la particular operación de la imagen producida y reproducida técnica y digitalmente" (León Mantilla, 2022, p. 78). Se trata de un régimen que supone una red transnacional de medios que, por medio de la producción, distribución y consumo global de imágenes, reproduce las jerarquías de la colonialidad del poder en la era del capitalismo cognitivo y la globalización.

La cultura digital actual, vivida por las generaciones de jóvenes y que tiene que ver con una estructura sociotécnica y un sistema de plataformas que permanentemente se modifican, se presenta como el escenario de la telecolonialidad visual. De hecho, tal cultura digital está hondamente marcada por una lógica de dominación que trasciende la simple comercialización de servicios tecnológicos, por lo que no es un campo neutral.

Dicho eso, cabe pensar que la cultura digital no es solo una esfera del hacer o comunicar de forma libre, sino también, y por paradoja, una forma de control individual y global. El concepto de "colonialismo digital" (Tello, 2023, p. 95-96) es lo que se debe mirar hoy si sabemos del dominio corporativo sobre el *software*, el *hardware*, la conectividad, los datos y los estándares industriales ejercido por empresas globales *big tech* como Google, Apple, Meta, Amazon y Microsoft, entre otras, las cuales ejercen una vigilancia sistémica planetaria que se traduce en la "acumulación por desposesión de datos masivos" y el "capitalismo de la vigilancia" (Tello, 2023, p. 95-96). El resultado es que los usuarios de internet, de las redes sociales y de las tecnologías móviles, si bien se creen agentes de algo, en el fondo no son más que el ganado humano para entrenar sistemas hoy de inteligencia artificial predictiva, donde el valor se genera mediante la extracción y procesamiento de datos personales (Tello, 2023, p. 104). En ese contexto, ¿cómo enfrentar a la telecolonialidad del poder?

Una respuesta inmediata es que, para enfrentar al dominio algorítmico y a la dominación del colonialismo digital, es innegable la necesidad del brote de movimientos sociales y colectivos que, en efecto, articulen una resistencia multifacética. Desde la perspectiva decolonial y la ch'ixi, diremos que esos grupos no solo deben ser receptores pasivos de la tecnología, sino a la par productores activos de alternativas. ¿No hay acaso comunidades que propugnan el *software* libre y el código abierto? Aparte de la tensión entre los gobiernos corporativistas de Estados Unidos y China, ¿no hay también una lucha por liberar el código y las plataformas de inteligencia artificial generativa abanderadas por ciertas empresas? En todo caso, los movimientos sociales utilizan las tecnologías de la información y la comunicación para disputar el sentido de la "interculturalidad" desde abajo, promoviendo una "interculturalidad crítica", la cual, de acuerdo con Catherine Walsh (2012, p. 91), supone el "reconocimiento de que la diferencia se construye dentro de una estructura y matriz colonial de poder racializado y jerarquizado". Se trata de una interculturalidad crítica basada en la autonomía, el reconocimiento de la diferencia y la justicia social. Sin embargo, debemos ser cuidadosos en el marco de la cultura digital para determinar qué proyectos o qué movimientos son contestatarios efectivamente y qué otros pretenden serlo, aunque se encubran de la lógica de la telecolonialidad del poder, del saber y del ver.

Llama la atención un estudio realizado por estudiantes universitarios ecuatorianos (Ramos Galarza; Freire Muñoz, 2017) bajo la pregunta de si los jóvenes de su condición tienen prácticas decoloniales en las redes sociales, creyendo que los encuestados, ya estando en la universidad, desarrollan pensamiento crítico. Aparte de que dicho estudio puede ser un mapeo autorrepresentacional, su valor es singular, reflejando los siguientes datos: los universitarios ecuatorianos no dicen sus ideas políticas en las redes sociales y más bien son indiferentes a los vaivenes de la política; no habría ninguna práctica decolonial manifiesta en los usos de muchos jóvenes de las redes sociales; existiría un reforzamiento de la práctica colonialidad/modernidad fruto del progreso tecnológico, además por "la inmediatez y fugacidad con la cual la información se transfiere, de un código a otro. Los jóvenes actuales parecen estar ensimismados en su propia tecnología y en sus propios mundos virtuales" (Ramos Galarza; Freire Muñoz, 2017, p. 50). ¿Se deben juzgar esos resultados como alarmantes? Es posible que tales resultados señalen algo que es cierto bajo el criterio del sentido común, aunque también no señalen otros aspectos que valga la pena pensar.

EL FENÓMENO DE TIKTOK

Ecuador es un país que tiene 18,14 millones de habitantes. Según Pablo del Alcázar Ponce (2025a; 2025b), habría hoy 15,2 millones de conexiones a internet, cifra casi equiparable con la de la población total del país; eso se explica porque hay usufructuarios que tienen más dispositivos de conexión. En todo caso, el 74% de dicha población usa más las redes sociales, siendo TikTok, con 15,56 millones de usuarios, la primera red que más los concentra, seguida de las redes de Meta, que suman el total de 15,5 millones. En contrario, el rango mayoritario que ocupa TikTok está entre los 25 y 34 años, alcanzando a 5,8 millones, aunque también hay otros sectores como el de 18 a 24 años, rango que llega al 4,6%.

En mi investigación, *Tiktokers indígenas ecuatorianos: etnicidad digital y reafirmación identitaria juvenil* (Rodrigo-Mendizábal, 2023), detecté en TikTok 5.900 mil usufructuarios kichwas, 2.300 shuaras, 846 tsáchilas, 427 awas, 302 huaoranis, 173 secoyas y 127 achuaras. Considérese que hacia 2010, según el censo nacional (*apud* Rodrigo-Mendizábal, 2023), había más de un millón, es decir, el 7%, los que se autodefinían como indígenas, los cuales procedían de 14 nacionalidades y 18 pueblos originarios del país. Así, la nacionalidad indígena mayoritaria en Ecuador es la kichwa, con 85,9%, seguida de la shuar, con 9,4%. En TikTok, tal como indiqué antes, en el contexto de usuarios de pueblos y nacionalidades originarias, los kichwas tienen mayor presencia, siendo los usufructuarios más predominantes los de 35 o más años, o sea, un 41%; 25–34 años, el 32%; y 18–24 años, el 27%. Constatamos que los kichwas usan más TikTok que otras redes sociales.

Contra la idea de que los jóvenes y jóvenes adultos están ensimismados con la tecnología y asuntos pueriles que regularmente se hallan en las redes sociales, quisiera indicar que también hay activismo digital. Muchos jóvenes de pueblos y nacionalidades originarias saben que TikTok, aparte de ser una red social global, es un canal que

ha permitido poner de manifiesto su identidad muchas veces negada o ridiculizada por los medios de comunicación. Para el caso, concluí que los jóvenes usan TikTok con una ética distinta, donde nos devuelven la mirada, inquiriéndonos si somos sus semejantes efectivamente y donde nos plantean que ellos no son otros, siendo más bien nosotros los otros. Es lo que llamo el "transnacionalismo interculturalista", es decir, una interculturalidad que a veces considera al indígena aún exotizado, aunque este lo resignifica con las redes globales, donde se nos hace ver que lo identitario es lo esencial.

En ese contexto, planteo unos casos. Una *tiktoker* que ha trascendido fronteras es Nancy Risol, que, para el momento de la investigación, tenía unos 10.7 millones de seguidores, siendo una *influencer* de alto prestigio. Su nombre en Google, sin embargo, llevaba a 44 mil resultados. Un comentarista ha dicho de ella:

> En sus peculiares y divertidos videos cuenta su vida con gran emoción y, por supuesto, sin dejar de lado las palabras y frases chuscas que la han hecho famosa; además, hace algunos sketches donde describe lo que va haciendo en su vida diaria. Nancy Risol tiene una forma de expresarse un poco mala, ya que no pronuncia bien ciertas palabras o incluso las dice mal, por lo que es notorio que podría ser por su humilde origen, aunque también podría ser parte de su propio personaje (Cruz, 2022).

Adviértase que el crítico hace notar que el lenguaje de Risol en sus *reels* y videos es una mezcla del castellano con acento y léxico indígena. Inmediatamente, nos salta a la vista que los pueblos y nacionalidades indígenas han estado y siguen obligados a hablar el castellano como lengua colonial, aunque mantienen el kichwa (y otras lenguas propias) para su quehacer cotidiano. Así, nos damos cuenta de que, dada la etnicidad virtual que permea a las culturas digitales, su caso supone la expresión (y la puesta en evidencia) de que los indígenas no han renunciado a sus lenguas propias, tensionando, a nivel global, la pertinencia del castellano y otras lenguas, donde el kichwa se postula en la misma escala que otras. Incluso, Risol se mofa de los cánones identitarios occidentales.

Aprovechando una entrevista en la prensa local, Risol manifestó: "Recientemente me enteré de que un tal Anthony, inglés, guapo, también está buscando una novia... entonces pensé que sería bueno conocernos" (*apud* Redacción, 2022)—eso con relación a un posible *crush* o encuentro con el inglés Anthony Bridgerton, interpretado por Jonathan Bailey en la serie Los Bridgerton (2020). Netflix, llevando el juego creativo a un punto alto, lo aprovechó. Así, la empresa transnacional, en su perfil de TikTok (@netflixlat), publicó el *reel* de la propia creadora de contenido, "Audición para ser una Bridgerton" (2022). El video en cuestión suscitó 6.050 "me gusta" y 168 comentarios. Allí (Figura 4), Risol no se presenta como modelo de ropa, tampoco adopta posturas relacionadas con la moda (aunque sabemos que hay otros videos donde sí hace moda); más bien urde parodia de ciertos tipos de personalidades occidentales poniéndoles el rostro indígena. ¿No hay en esa galería de poses y trajes, hibridando lo moderno con lo indígena, es decir, desde lo ch'ixi, una especie de pregunta al sentido de vestir, de exhibirse, de impostar un tipo de cuerpo femenino colonizado?

Figura 4 – Tomas del *reel* "Audición para ser una Bridgerton" de Nancy Risol



Fuente: Video publicado en TikTok por Risol en el perfil de Netflix Latinoamérica (2022)

El segundo caso es el de Helena Gualinga, una activista indígena ecuatoriana de la comunidad kichwa Sarayaku cuya presencia pública global fue notoria en la Cumbre sobre la Acción Climática de la Organización de las Naciones Unidas de 2019 en Nueva York, Estados Unidos, y en la Cumbre sobre el Cambio Climático (COP25) efectuada en Madrid, España, en el mismo año. Es una promotora de los derechos humanos y defensora del medioambiente que propugnó reclamos contra las empresas petroleras que en el presente tienen concesiones en la Amazonía ecuatoriana. Para el momento de la investigación, su nombre originó 70.600 resultados, siendo 16.700 los relacionados con videos y 6.110 con noticias. En TikTok, tenía 60 mil seguidores.

Un *reel* de TikTok suyo es "Orgullo Runa", de 2022 (Figura 5). Es un video filmado en el interior de alguna choza donde ella usa una blusa oscura; se oye la canción de tendencia "This is Not America" del rapero puertorriqueño Residente. Es un video político y de concienciación que emplea el *tag* #decolonize, entre otros. Ha tenido 40,4 mil visualizaciones, 155 comentarios y 5,5 mil "me gusta". En el video, como contrapunto a la canción, hay textos-letreros en blanco que cargan de nueva significación al tema musical y al mismo audiovisual. Los textos son: "Los pueblos indígenas hemos resistido la colonización por más de 500 años". "Y seguimos combatiendo contra él [*sic*] neocolonialismo". "Cómo la apropiación de tierras, el extractivismo. El racismo y la discriminación sistemática". "Pero…" (corte a grupo). "Aquí estamo'" (*emoji* de una flecha). "Siempre estamo'". "No nos fuimos". "No nos vamos" (*emoji* de mano con puño). "Aquí estamos (*emoji* de mano con puño). Pa' que te recuerdes Que somos los pueblos originarios de estas tierras" (Orgullo Runa, 2022).

Figura 5 – Tomas del *reel* Orgullo Runa de Helena Gualinga (2022)



Fuente: Video publicado en TikTok por Helena Gualinga (2022)

¿Qué es lo que está planteando Gualinga con ese *reel*? Aprovecha un tema musical que reivindica la presencia indígena desde antaño, pese al colonialismo español o al neocolonialismo contemporáneo. Tal reivindicación hace del indígena un pueblo con su identidad y cultura inequívocas que perduran aun cuando se piense que el mestizaje ha logrado su desaparición. Gualinga nos mira y nos dice en un discurso en varios niveles: el continente indígena u originario ha seguido y sigue su vida, aunque haya habido militares, industrialismo, autoritarismo, colonialismo, etc.; no obstante, se quiso descartar la "peste campesina", los indígenas siguen vivos y muestran su resistencia militante con machete en mano; ellos han hecho frente (y lo siguen haciendo) al extractivismo, al

racismo y al saqueo de tierras. Cuando el video y la canción se conjuntan en su discurso (al momento que aparece el supuesto coro, además de rostros adolescentes y jóvenes), se nos recuerda que tal presencia indígena seguirá y seguirá demandando que es la dueña vital y real de la tierra.

Otro caso es el de Sarawi Andrango Titumaita, un singular ejemplo de una escritora y poeta kichwa kayambi que defiende la oraliteratura, género que ella postula como la literatura de carácter originario o indígena. Ella lo usa en su *reel Faltarán cárceles* (2022) (Figura 6). Su contexto es el paro nacional del año 2022, aunque la imagen final corresponde al paro nacional indígena de 2019. En ese caso, Andrango Titumaita hace un video-poema reflexivo, una arenga directa que intenta impactar en la audiencia, sembrándoles la necesidad de que sean conscientes de la realidad, del gobierno y de las falsedades sociales que definían lo que se vivía en Ecuador en ese momento. Su tono, por más acusativo, es también mordaz; su video es una especie de advertencia al propio gobierno de entonces en su intento de querer detener el paro.

Figura 6 – Tomas del *reel* Faltarán cárceles



Fuente: Video publicado en TikTok por Sarawi Andrango Titumaita (2022)

CULTURA DIGITAL CONTEMPORÁNEA Y PATRIMONIO

Para conectar mi discusión sobre la cultura y las prácticas visuales y digitales decoloniales ch'ixis con el tema del patrimonio, en sentido general, sabemos que ese concepto alude a unos objetos con mérito de ser protegidos dado el valor que les atribuye una comunidad (Ibarra *et al.*, 2014, p. 377). Tales objetos pueden ser naturales y culturales, siendo los primeros lugares, reservas, parques, monumentos, etc., mientras que los segundos, tangibles como las cosas materiales, o intangibles, como los sistemas de creencias, cosmovisiones, festividades y oficios. ¿No hay detrás de los ejemplos antes señalados expresiones relacionadas con lo patrimonial y lo decolonial?

Postulo que los indígenas ecuatorianos nos plantean sus producciones audiovisuales, las cuales circulan en YouTube como las de Kuyllur Escola Chachalo y en TikTok como los otros casos citados. Son narrativas que confrontan a las hegemónicas históricas de índole colonial y anarchivizan, o desordenan (Tello, 2018), la cultura visual y digital que prevalece. En el caso del cine digital de animación de Escola Chachalo, hay toda una base en la oralidad para construir historias, pero también para asentar poéticas que no obedecen al canon aristotélico convencional que, desde la literatura hasta el cine contemporáneo comercial, es dominante: sus filmes animados, como los de otros indígenas, se basan en la voz de las comunidades locales, poniendo en evidencia sus memorias y la constitución de otros saberes. En otras palabras, en juego está un patrimonio vivo e intangible relacionado con conocimientos y memorias ancestrales, donde se muestra la intensa relación entre el ser humano, los pueblos y la naturaleza. Desde ya, en las historias representadas, los cerros son señores, los caminos y los paisajes son cuerpos sintientes, los animales y las ánimas, corazones que trasuntan conexiones con el cosmos. Para los pueblos y nacionalidades originarias, los seres humanos, es decir, los *runas*, tienen un alma animal; somos su reflejo.

En los *reels* de TikTok es claro el uso decolonial ch'ixi; la estrategia autorrepresentacional ch'ixi del desprendimiento político y epistémico al tono de Mignolo (2010) es singular. Con Nancy Risol, si bien hay una puesta en escena de los lenguajes social y corporal andinos, con sus giros que parecen grotescos, hay un cuestionamiento a un tipo de sociedad colonial que busca beldades y lenguajes apropiados. Con Gualinga, constatamos que, aparte del escenario amazónico, la lengua híbrida permite reafirmar identidad; lo mismo con Sarawi Andrango y su búsqueda de una "oraliteratura" digital. Pero, además, hay dos factores que están muy relacionados con lo patrimonial: el primero, reitero, es la cuestión del lenguaje y con este su penetración en las lenguas otras, volviéndolas barrocas; el segundo, con la vestimenta, patrimonio material.

En la investigación sobre los *tiktokers* indígenas, descubrí que ellos usan el TikTok para exhibir su identidad no solo reafirmada con una variedad de *hashtags* como la palabra *kichwa*, sino además para mostrarse como personas orgullosas de sí cuyas prendas cotidianas y de fiesta son vistosas y hermosas, nada folclóricas (aunque se nos ha acostumbrado a los blanco-mestizos occidentalizados a verlos de ese modo). En ese contexto, sobre todo las mujeres desafían al hombre blanco-mestizo diciéndoles que si se casarían con indígenas como ellas, desafiando al racismo encubierto que hasta hoy prevalece en Ecuador.

Además, los indígenas se presentan como seres cosmopolitas. Sus *reels* nos permiten apreciar el paisaje, los señores cerros, los caminos sintientes, los cuerpos de ellas y de ellos como seres vivos, que coquetean, que juegan, que muestran sus alimentos y sus relaciones con los animales sin que estos parezcan mascotas, sino seres semejantes. Su cosmopolitismo nos hace pensar que la colonización les conectó con el mundo global que ahora desean alterar. No es el rol del activismo digital que interpela a quienes amenazan

el medioambiente o a aquellos que se sirven del extractivismo para enriquecerse; aquí hay una economía fundamentada en el compartir. Por ello descubrimos que, detrás de esos cuerpos bellos y de esas posturas políticas que hacen poesía oral, hay unas redes de tejidos, de estilos de ropa, de bisutería altamente refinada, etc.; incluso pasarelas y escuelas indígenas de modelaje; pero su público, aparte del de las comunidades, es principalmente el global, retando en forma directa a las cadenas de etnomoda. Se trata de poner de manifiesto el patrimonio cultural vivo.

Si bien eso implica el lenguaje social de los kichwas, el tema de la defensa identitaria de su lengua es significativo. Al momento de la elaboración de este ensayo, nos encontramos con cerca de 2,21 millones de cuentas de TikTok referidas a Ecuador que plantean clases de kichwa. Sus creadores de contenido se postulan como profesores que guían a cualquier cuentahabiente a aprender y hablar la lengua kichwa. Si dije que existen 15,56 millones de usuarios ecuatorianos en TikTok, al mismo tiempo afirmo que, considerando los 2,21 millones que enseñan el kichwa mediante dicha red social, habría 14,20% de indígenas que además patrimonializan su idioma y, con ello, su identidad y su cultura. Eso quiere decir que los jóvenes que están en esos proyectos de creación de contenidos relacionados con el kichwa tratan de revitalizar su idioma como forma de resistencia cultural frente a la amenaza que suponen las colonialidades del poder y del saber en manos de las sociedades blanco-mestizas que históricamente quisieron eliminar por medio de distintas políticas el lenguaje del otro, o limpiar del castellano esas palabras "chuscas" que denunciaba el crítico de Risol. Y es que el kichwa, como podría ser todo idioma, es, sobre todo, el depósito y la memoria misma de los saberes ancestrales; además, es la cosmovisión y la misma organización social relacionada con el buen vivir de los pueblos y nacionalidades originarios.

REFERENCIAS

ALLPAMAMITA. Dirección: Kuyllur Saywa Escola Chachalo. Ecuador: Proyecto Kipiku de Saberes, 2022. Video digital (3m32s). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=gNEusCjGj0g. Consultado el: 27 mar. 2026.

AUDICIÓN PARA SER UNA BRIDGERTON. Dirección: Nancy Risol. TikTok, 2022. *Reel* (48s). Disponible en: https://www.tiktok.com/@netflixlat/video/7082872613487267078. Consultado el: 27 mar. 2026.

BARRIENDOS, Joaquín. La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. **Nómadas**, n. 35, p. 13-30, 2011. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3818537. Consultado el: 27 mar. 2026.

CRUZ, Alejandro. Biografía de Nancy Risol. Edad, estatura, *pack*, novio, de dónde es, cuánto gana. **Laletrade**, 3 jul. 2022. Disponible en: https://laletrade.com/biografias/youtuber/espanol/22473-nancy-risol. Consultado el: 27 mar. 2026.

DEL ALCÁZAR PONCE, Juan Pablo. **Ecuador Estado Digital Abril 2025**. Parte 1: Usuarios de internet y niveles de digitalización. Quito: Mentinno, Grupo Formageren, 2025a. Informe. Disponible en: https://www.mentinno.com/informesdigitales ecuador/. Consultado el: 27 mar. 2026.

DEL ALCÁZAR PONCE, Juan Pablo. **Ecuador Estado Digital Abril 2025**. Parte 2: Redes sociales en Ecuador. Quito: Mentinno, Grupo Formageren, 2025b. Informe. Disponible en: https://www.mentinno.com/informesdigitales ecuador/. Consultado el: 27 mar. 2026.

DUSSEL, Enrique. Eurocentrism and modernity (introduction to the Frankfurt Lectures). **Boundary 2**, v. 20, n. 3, p. 65-76, 1993. https://doi.org/10.2307/303341.

ECHEVERRÍA, Bolívar. **La modernidad de lo barroco**. 2. ed. Ciudad de México: Era, 2011.

ESCOLA CHACHALO, Kuyllur Saywa. **Shuyukuyuchikka Punasuyu runakunapak Pacharikuyta sinchiyachinkapak tiksimi kan:** el audiovisual como elemento de recuperación y valoración de la Cosmovisión Andina. Tesis (Licenciatura) – Universidad Central del Ecuador, Ecuador, 2013. Disponible en: https://www.dspace.uce.edu.ec/entities/publication/www.dspace.uce.edu.ec. Consultado el: 27 mar. 2026.

ESCOLA CHACHALO, Kuyllur Saywa. **Uso del audiovisual para la revitalización de la oralidad en 3 comunidades de la provincia de Imbabura:** caso de estudio Proyecto Kipiku. Tesis (Maestría) – Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador, 2022. Disponible en: http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/9248. Consultado el: 27 mar. 2026.

FALTARÁN CÁRCELES. Dirección: Sarawi Andrango Titumaita. TikTok, 2022. Vídeo-poema (47s). Disponible en: https://www.tiktok.com/@sarawiandrango/video/7109617018550242566. Consultado el: 27 mar. 2026.

GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo. **Estéticas fronterizas:** Diferencia colonial y opción estética decolonial. Bogotá: UD Editorial, Universidad Distrital Francisco José de Caldas y Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2015.

IBARRA, Macarena; BONOMO, Umberto; RAMÍREZ, Cecilia. El patrimonio como objeto de estudio interdisciplinario: Reflexiones desde la educación formal chilena. **Polis**, Santiago, v. 13, n. 39, p. 373-391, 2014. https://doi.org/10.4067/S0718-65682014000300017

KOCH, Christian. Reflecting social bilingualism in film: on Kichwa fragments in Ecuadorian cinema. *In*: REBANE, Gala; JUNKERJÜRGEN, Ralf (org.). **Multilingualism in film**. Nueva York: Peter Lang, 2019. p. 226-240.

LA NACIÓN CLANDESTINA. Dirección: Jorge Sanjinés. Bolivia, España, Alemania, Japón y Reino Unido: Grupo Ukamau, Televisión Española (TVE), Channel Four Films, 1989. Filme (2h1m). Disponible en: https://www.imdb.com/es/title/tt0097951/?ref_=nm_knf_t_2. Consultado en: 27 mar. 2026.

LANGEBAEK, Carl Henrik. Civilización y barbarie: El indio en la literatura criolla en Colombia y Venezuela después de la independencia. **Revista de Estudios Sociales**, n. 22, p. 46-57, dic. 2005. Disponible en: https://revistas.uniandes.edu.co/doi/pdf/10.7440/res26.2007.03. Consultado el: 27 mar. 2026.

LEÓN MANTILLA, Christian. Telecolonialidad, visualidad y poder: desafíos actuales de los estudios visuales desde América Latina. *In*: LOZANO, Rían; ALPERSTEIN, Deborah Dorotinsky (org.). **Culturas visuales desde América Latina**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2022. p. 69-86.

LLOYD, Marion. Colonialidad del poder, del ser y del saber en una universidad intercultural en México. **Revista de la Educación Superior**, v. 52, n. 205, p. 41-62, 2023. https://doi.org/10.36857/resu.2023.205.2369

LOS BRIDGERTON. Dirección: Tom Verica, Tricia Brock, Sheree Folkson, Alrick Riley, Julie Anne Robinson, Cheryl Dunye, y Alex Pillai. Shondaland, CVD Productions, 2020. Serie de plataforma (60 m cada capítulo).

MIGNOLO, Walter. **Desobediencia epistémica:** retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.

MUENALA PINEDA, Alberto. **Experiencias y propuestas audiovisuales desde los pueblos y nacionalidades del Ecuador:** casos de estudio; Rupai, Kinde y Selva Producciones. MasterThesis – Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2018. Disponible en: http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/6180. Consultado el: 27 mar. 2026.

MUENALA VEGA, Yauri Humberto. **La autorepresentación en la práctica audiovisual de realizadores kichwa otavalos como estrategia para la continuidad histórica de su identidad étnico-cultural**. MasterThesis – Flacso Ecuador, Ecuador, 2016. Disponible en: http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/8835. Consultado el: 27 mar. 2026.

NINA FUEGO. Dirección: Kuyllur Saywa Escola Chachalo. Ecuador: Proyecto Kipiku de Saberes, 2022. Video digital (3m2s). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=3u1kCv_JJJg. Consultado el: 27 mar. 2026.

ORGULLO RUNA. Dirección: Helena Gualinga. TikTok, 2022. Reel Lip-sync. Disponible en: https://www.tiktok.com/@helenagualinga/video/7106759843112930565. Consultado el: 27 mar. 2026.

ORTIZ OCAÑA, Alexander. **Investigación cualitativa y decolonial:** paradigmas, enfoques y metodologías. Bogotá: Ediciones de la U, 2023.

POMA DE AYALA, Felipe Guamán. **El primer nueva coronica y buen gobierno**. 3. ed. Ciudad de México: Siglo XXI, 1992.

QUÉ TAN LEJOS. Dirección: Tania Hermida. Ecuador y España: Corporación Ecuador para Largo y La Zantoña, 2006. Filme (1h32m). Disponible en: https://www.imdb.com/es/title/tt0951297/?ref_=fn_all_ttl_1. Consultado el: 27 mar. 2026.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. *In*: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFOGUEL, Ramón (org.). **El giro decolonial:** reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre, 2007. p. 93-126.

RAMOS GALARZA, Carlos Alberto; FREIRE MUÑOZ, Irina. Prácticas decoloniales en las redes sociales de estudiantes universitarios. **Wímb Lu**, v. 12, n. 1, p. 37-56, 2017. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5863167. Consultado el: 27 mar. 2026.

REDACCIÓN. La "youtuber" Nancy Risol quiere ser una Bridgerton; mira la "audición" que hizo para Netflix. **El Universo**, Guayaquil, 28 mar. 2022. Disponible en: https://www.eluniverso.com/entretenimiento/gente/la-youtuber-nancy-risol-quiere-ser-una-bridgerton-mira-la-audicion-que-hizo-para-netflix-nota/. Consultado el: 27 mar. 2026.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. ***Ch'ixinakax utxiwa*:** una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Un mundo ch'ixi es posible:** ensayos desde un presente en crisis. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

RODRIGO-MENDIZÁBAL, Iván. ***Tiktokers* indígenas ecuatorianos:** etnicidad digital y reafirmación identitaria juvenil. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, 2023. Informe de investigación.

SÁENZ, Moisés. **Sobre el indio ecuatoriano y su incorporación al medio nacional**. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública, 1933.

SANJINÉS, Jorge. El plano secuencia integral. **Imagen**, 1987.

SIMBAÑA, Floresmilo. Movimiento indígena ecuatoriano y su historia. **Chakana News**, 3 sep. 2021. Disponible en: https://www.chakananews.com/movimiento-indigena-ecuatoriano-y-su-historia/. Consultado en: 27 mar. 2026.

TELLO, Andrés. **Anarchivismo:** tecnologías políticas del archivo. Buenos Aires: La Cebra, 2018.

TELLO, Andrés. Sobre el colonialismo digital: datos, algoritmos y colonialidad tecnológica del poder en el sur global. **Mediaciones de la Comunicación**, v. 18, n. 2, p. 89-110, 2023. https://doi.org/10.18861/ic.2023.18.2.3523

WALSH, Catherine. **Interculturalidad, crítica y (de)colonialidad:** ensayos desde Abya Yala. Quito: Abya-Yala e Instituto Científico de Culturas Indígenas, 2012.

WAYRAKU. Dirección: Kuyllur Saywa Escola Chachalo. Ecuador: Proyecto Kipiku de Saberes, 2022. Video digital (3m11s). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=yS3270K50rI&list=RDyS3270K50rI&start_radio=1. Consultado el: 27 mar. 2026.

YAKU MAMITA. Dirección: Kuyllur Saywa Escola Chachalo. Ecuador: Proyecto Kipiku de Saberes, 2022. Video digital (2m39s). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=NfUAR4xW0JM&list=RDNfUAR4xW0JM&start_radio=1. Consultado el: 27 mar. 2026.

YAWAR KARANKI. Dirección: Kuyllur Saywa Escola Chachalo y Juan Carlos Guatemal Molina. Ecuador: Proyecto Kipiku de Saberes, 2018. Video digital (4m19s). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=6zrVH0xBTnI. Consultado el: 27 mar. 2026.