

# TRAZANDO RUTAS DE LOS PROCESOS AUDIOVISUALES AMERINDIOS: ENFOQUES, REFLEXIONES Y PERSPECTIVAS

TRACING ROUTES OF AMERINDIAN AUDIOVISUAL PROCESSES: APPROACHES, REFLECTIONS AND PERSPECTIVES

TRAZANDO RUTAS DE PROCESOS AUDIOVISUALES AMERINDIOS: ENFOQUES, REFLEXIONES Y PERSPECTIVAS

*Laura Ximena Triana Gallego*

Politóloga, Pontificia Universidad Javeriana. Magíster en Estudios Culturales, Universidad Nacional de Colombia.  
Magíster en Estudios Latinoamericanos, Centro de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Ámsterdam.  
Candidata doctoral, Centro de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Ámsterdam, Países Bajos.  
l.x.trianagallego@uva.nl | <https://orcid.org/0000-0003-2505-5342>

**Fecha de recepción:** 5 de septiembre de 2022

**Fecha de aceptación:** 20 de febrero de 2023

**Disponible en línea:** 13 de abril de 2023

**Sugerencia de citación:** Triana Gallego, L. X. (2024). Trazando rutas de los procesos audiovisuales amerindios: enfoques, reflexiones y perspectivas. *Razón Crítica*, 16, 1-25. <https://doi.org/10.21789/25007807.1912>

## Resumen

El objetivo del artículo es indagar sobre las iniciativas audiovisuales de la *indigenidad* en varios contextos socioculturales, particularmente de América Latina y Colombia. Para cumplir con ello, se hace una revisión de la literatura sobre medios audiovisuales desde la antropología visual, los estudios culturales y otros enfoques analíticos, así como desde las voces de los realizadores indígenas con experiencias audiovisuales emergentes. Estas contribuciones revelan construcciones identitarias que están en constante transformación, demandando la creación de nuevas representaciones a contrapelo de los estereotipos que hasta entonces se han hecho de la *indigenidad*.

Desde las experiencias latinoamericanas emergentes se destacan diversos relacionamientos sociales y redes colaborativas que se adhieren a un potencial creativo cada vez menos dependiente de las instituciones. En esa línea se perciben, por lo menos, dos tendencias que trazan esas rutas de los procesos audiovisuales amerindios: por un lado, aquellos que usan los medios audiovisuales como instrumento para maniobrar o gestionar las desigualdades sociales y situaciones políticas adversas; por el otro, los procesos artísticos que deconstruyen las imágenes de las representaciones históricas dominantes de la etnicidad a través de la tecnología audiovisual. Al final, el texto propone una reflexión sobre mirar la *amerindianidad* como un diálogo entre diferentes percepciones culturales, en el cual las visualidades le devuelven el valor a lo simbólico y a lo comunitario.

**Palabras clave:** antropología visual, medios indígenas, etnicidad, Latinoamérica, Colombia; ciencias sociales.

## Abstract

The objective of this article is to examine the audiovisual initiatives of indigeneity in various sociocultural contexts, particularly in Latin America and Colombia. To comply with this, a review of the literature on audiovisual media was made from visual anthropology, cultural studies and other analytical approaches, as well as from the voices of indigenous filmmakers with emerging audiovisual experiences. These contributions reveal identity constructions that are in constant transformation, demanding the creation of new representations that counterbalance the stereotypes that until then have been made of indigeneity.

From the emerging Latin American experiences, various social relationships and collaborative networks stand out, which add to the creative potential that is increasingly less dependent on institutions. In this line, at least two tendencies are perceived that trace these routes of the Amerindian audiovisual processes: on the one hand, those who use the audiovisual media as an instrument to maneuver or manage social inequalities and adverse political situations; on the other, artistic processes that deconstruct the images of the dominant historical representations of ethnicity through audiovisual technology. In the end, the text proposes a reflection on looking at Amerindianity as a dialogue between different cultural perceptions, in which visualities restore value to the symbolic and the community.

**Keywords:** Visual anthropology; Indigenous media; Ethnicity; Latin America; Colombia; social sciences..

---

## Resumo

O objetivo deste artigo é indagar sobre as iniciativas audiovisuais da indigeneidade em vários contextos socioculturais, particularmente da América Latina e da Colômbia. Para isso, faz-se uma revisão da literatura sobre meios audiovisuais sob a antropologia visual, os estudos culturais e outras abordagens analíticas, bem como a partir das vozes dos realizadores indígenas com experiências audiovisuais emergentes. Essas contribuições revelam construções identitárias que estão em constante transformação, demandando a criação de representações na contramão dos estereótipos que até então foram feitos da indigeneidade. A partir das experiências latino-americanas emergentes se destacam diversos relacionamentos sociais e redes colaborativas que se aderem a um potencial criativo cada vez menos dependente das instituições. Nessa linha, são percebidas, pelo menos, duas tendências que traçam essas rotas dos processos audiovisuais ameríndios: por um lado, aqueles que usam os meios audiovisuais como instrumento para manobrar ou lidar com as desigualdades sociais e situações políticas adversas; por outro, os processos artísticos que desconstruem as imagens das representações históricas dominantes da etnicidade por meio da tecnologia audiovisual. No final, o texto propõe uma reflexão sobre olhar a *amerindianidade* como um diálogo entre diferentes percepções culturais no qual as visualidades devolvem o valor ao simbólico e ao comunitário

**Palavras-chave:** antropologia visual; meios indígenas; etnicidade; América Latina; Colômbia; ciências sociais.

---

## Introducción

En los campos de la antropología, los estudios culturales y otras disciplinas similares ha sido de interés comprender las prácticas culturales y las construcciones de identidad de las comunidades amerindias<sup>1</sup> en la región latinoamericana, poniendo especial atención en la revisión de los procesos de creación audiovisual indígena que emergen durante los años ochenta y que se han ido expandiendo por toda la región. Dichas iniciativas audiovisuales se

---

<sup>1</sup> Aunque no es parte central de la argumentación de este texto, me refiero a comunidades amerindias a partir de la perspectiva de Silvia Rivera Cusicanqui (2018), en la cual el concepto de *amerindianidad* hace parte de la noción del mundo ch'ixi: de la aceptación del indio interior situado en el aquí y ahora de su tierra y paisaje. *Amerindianidad* sería, entonces, una definición constructiva de mestizaje que combina ambas perspectivas —indio y español—, trascendiendo las contradicciones heredadas de la colonia.

han ido transformando por los procesos de globalización y posicionamiento de los medios de comunicación, de transferencia y la apropiación e interacción con las herramientas audiovisuales en las comunidades. Por lo tanto, dichos procesos deben ser situados y contextualizados, pues responden a diferentes dinámicas e iniciativas socioculturales y políticas concretas, en las cuales las comunidades o las organizaciones que las representan se apropian de las herramientas audiovisuales, asignándoles usos y funciones específicas.

Durante gran parte del siglo XX, la antropología visual y su enfoque denominado “cine etnográfico” exploró la vida indígena y sus prácticas culturales, procurando la producción de materiales audiovisuales que rigurosamente expresen dichas realidades para fines investigativos. Sin embargo, varios antropólogos a finales de los años ochenta, y en consonancia con las transformaciones socioculturales, políticas y económicas de la segunda mitad del siglo XX en América Latina, cuestionaron dichas representaciones convencionales que se quedaron cortas con relación a los fenómenos emergentes y a la creciente influencia de los medios en las sociedades del nuevo mundo globalizado, junto con sus procesos de migración, descolonización, diáspora, desarraigo, entre otros fenómenos globales. Se situaron nuevas formas de interacción, relacionamiento social y significados culturales en los pueblos originarios, y la tecnología y los medios empezaron a jugar un rol vital para el campo de la antropología, sus metodologías y sus contenidos (Ginsburg, 2002, p. 14).

Al mismo tiempo, los pueblos originarios lograron una mayor visibilidad a nivel global a través del reconocimiento internacional jurídico y político de sus derechos hasta entonces invisibilizados. Estas nuevas disposiciones internacionales (por ejemplo, el convenio 169 sobre pueblos indígenas y tribales de 1989) fueron incorporadas por los gobiernos latinoamericanos a través de políticas de reconocimiento de la pluralidad y diversidad étnicas y de programas y proyectos que se implementaron. Sin embargo, al coincidir con la agenda neoliberal en la región, dichas iniciativas tuvieron poca efectividad en cuanto al mejoramiento de la calidad de vida de las comunidades indígenas hasta entonces marginadas. Por el contrario, lo que se evidencia es el aumento de la desigualdad en la región y de situaciones de conflicto asociadas a las iniciativas de explotación de recursos naturales, a los tratados de libre comercio y al ecoturismo a gran escala, entre otros factores, los cuales profundizaron los desafíos para las comunidades que habitan esos territorios (Triana Gallego, 2021).

Dichas políticas de la etnicidad tendieron a enmarcar las identidades indígenas como homogéneas dentro de categorías asociadas a tiempos y lugares estáticos (al pasado y a la ruralidad) para denotar su autenticidad como condicionamientos para el acceso a sus derechos (Bocarejo, 2011; Chaves y Zambrano, 2006). Sus posicionamientos resultaban precarios frente a los procesos globales, la apertura de mercado y los contextos de desigualdad, los cuales tuvieron efectos en la vida comunitaria y las expresiones identitarias de la *indigenidad*, y no estaban contenidos en las definiciones institucionales de etnicidad. Además, sobre este reconocimiento enmarcado en un enfoque multicultural, varios autores cuestionan la tendencia institucional de visibilizar a las comunidades indígenas por el valor de sus bienes culturales altamente requeridos en el mercado, al mismo tiempo que operan en detrimento de sus territorios y sostenibilidad de su calidad de vida (Lempert, 2012, p. 26).

Los medios, y en particular los medios audiovisuales, han servido como puente a las comunidades indígenas para expresar esas transformaciones sociales, políticas y económicas que, a su vez, han ido renovando sus identidades. De hecho, el acceso a la tecnología ha amplificado discusiones y procesos locales referentes a las luchas de los pueblos originarios — en este caso amerindios—, a las problemáticas que enfrentan en sus territorios y a la agenda política que negocian permanentemente con el Estado y otras instituciones. Grabar, registrar y crear piezas audiovisuales les ha permitido a las comunidades amerindias expresar realidades y experiencias complejas que distan de ser homogéneas o congeladas en el tiempo. Más bien, de acuerdo con Lempert (2012), los medios audiovisuales posibilitan la expresión de construcciones identitarias híbridas y liminales emergentes dentro de contextos diversos y relaciones de poder dinámicas desde una perspectiva crítica que otros enfoques como el multiculturalismo o la etnografía visual convencional han abordado con algunas limitaciones.

En este sentido, el interés de este artículo es revisar las diferentes aproximaciones al movimiento audiovisual de la *indigenidad* y los procesos culturales y sociales alrededor del ejercicio creativo o de la realización audiovisual. Para alcanzar este objetivo es necesario abordar dos aspectos: en primer lugar, las reflexiones sobre los medios audiovisuales desde la antropología, las cuales proponen nuevos abordajes teóricos y metodológicos frente a la etnografía audiovisual de principio de siglo —con cánones fijos de estudio en los que las comunidades indígenas a menudo estaban frente a la cámara— para darle paso a representaciones más amplias de la identidad indígena en contextos de transformaciones sociales y posibilidades contingentes. Desde las diferentes experiencias pioneras en el mundo, y especialmente desde los aportes latinoamericanos, se puede hacer una aproximación sobre la influencia de los medios en las dinámicas de las comunidades en relación con otros actores sociales, como también sobre las diferentes funciones que las comunidades han asignado a las herramientas audiovisuales con relación a sus prioridades, esbozando la construcción de un mapeo regional de experiencias audiovisuales indígenas.

En segundo lugar, explorar procesos audiovisuales de la *indigenidad* que subrayen nuevas voces y lugares específicos dentro de las representaciones de la diferencia cultural en Latinoamérica. Países como Colombia, en comparación con Bolivia o México, esbozan de manera emergente experiencias audiovisuales de los pueblos indígenas, debido a que las comunidades están dispersas por todo el país y han sido afectadas en diferentes momentos por situaciones de violencia en procesos de fisuras y alianzas (Triana Gallego, 2021, p. 105). En este sentido, el texto considera casos específicos emergentes en Colombia y en Ecuador, también casos menos visibles en Guatemala, con sus desafíos políticos y sociales vigentes, y algunos casos en el cono sur que cuestionan y renuevan las representaciones de la *indianidad* a través de la imagen, exponiendo mediante la comunicación audiovisual historias particulares de desarraigo, desplazamientos, procesos de aculturación, entre otros, que hacen parte de esas identidades liminales con diferentes matices y posibilidades (Lempert, 2012, p. 27).

Lo anterior permite, por último, plantear que la tecnología, en este caso audiovisual, contribuye con la revitalización del conocimiento oral y la trayectoria de las comunidades dentro de un devenir histórico complejo, cuyas identidades son ahora restauradas y reimaginadas. Desde esta perspectiva, las mismas comunidades, en trabajo colaborativo (en

construcción) con la academia, activistas y artistas, se encuentran en la construcción de narrativas audiovisuales que acentúen sus saberes locales en el aquí y el ahora. Esta es una reflexión que surge desde lo que Rivera Cusicanqui (2018) denomina el mundo Ch'ixi, esto es la aceptación de la *amerindianidad*, del mestizaje, donde la hispanidad e *indianidad* tienen potenciales creativos. Desde esta perspectiva, la oralidad, lo simbólico y los saberes culturales de esa *amerindianidad* construyen espacios alternativos, comunitarios y en movimiento donde dialogan múltiples percepciones culturales y donde la imagen y las visualidades se integran con mayor versatilidad.

Teniendo en cuenta lo anterior, si lo audiovisual ha sido un puente para la expresión de las transformaciones socioculturales de las comunidades en situaciones desafiantes, surgen algunas preguntas: ¿las tecnologías audiovisuales son medios para la construcción de nuevas autorrepresentaciones y otros relacionamientos sociales?, ¿cuáles son las funciones que las comunidades asignan a los medios audiovisuales de acuerdo con sus contextos políticos específicos? Y desde allí, ¿se pueden identificar patrones o tendencias socioculturales de acuerdo con los casos revisados en la literatura sobre visualidades amerindias?

Para discutir las preguntas anteriormente planteadas abordaré, a través de la literatura, distintas perspectivas sobre procesos audiovisuales de la *indigenidad*. Primero, presento experiencias pioneras en el análisis de los medios indígenas y en particular de la comunicación audiovisual, a contrapelo de las percepciones institucionales y mediáticas de la representación de la etnicidad. Segundo, expongo experiencias latinoamericanas ubicándolas en el mapa, teniendo en cuenta que la mayor parte de la literatura se concentra en experiencias en México, Bolivia y Brasil, donde las comunidades expresan sus experiencias y enfoques particulares, así como también las funciones o la utilidad que le asignan a estas herramientas en sus coyunturas socioculturales o políticas. Por último, a partir de la convergencia de estas experiencias y discusiones a lo largo del territorio *Abya Yala*, concluyo con una propuesta analítica de acercamiento a las visualidades amerindias desde el ejercicio social del mirar.

## Medios indígenas: negociaciones, mediaciones y autorrepresentaciones

En este apartado presento algunas aproximaciones generales sobre medios indígenas a partir de los aportes de algunos antropólogos visuales y estudiosos de la cultura a comienzos del siglo XXI. Para empezar, Ginsburg (2002) propone realizar contribuciones al campo de la antropología visual, teniendo en cuenta el incremento de la accesibilidad a los medios por parte de comunidades que habían estado hasta entonces frente a la cámara; como también los cuestionamientos que surgen sobre las políticas y poéticas usadas para crear representaciones de la otredad (Ginsburg, 2002, p. 4). En este caso, la autora toma como ejemplo la dinámica entre la comunidad inuit en Canadá y el caso del clásico *Nanook, el esquimal* (1922), mediante la cual discute las relaciones desiguales y autoritarias de la producción audiovisual que disminuyeron el rol activo de las comunidades que son, en últimas, representadas en dichas piezas.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Esta es una crítica que hace Ginsburg (2002) a esta producción, cuyo protagonista y colaborador, Allakariallak, muere de hambre poco después de que la película se vuelve famosa en EE. UU. y Europa (p. 20).

De acuerdo con lo anterior, Ginsburg (2002), Prins (2002) y Turner (2002) proponen nuevas revisiones en las cuales los medios como una práctica social dentro de marcos políticos y culturales son cambiantes, para poder abordar discusiones que nos conciernen en las ciencias sociales y las humanidades acerca de cómo los medios posibilitan o desafían las relaciones de poder y el potencial del activismo, el refuerzo de la inequidad y las fuentes de imaginación, y el impacto de la tecnología en la producción de identidades individuales o colectivas. Para desde ahí ver cómo estos cuestionamientos se expresan en imágenes y narrativas de los mundos cosmológicos y subalternos; en las prácticas conscientes vinculadas a movimientos sociales, en las cuales la cultura material es usada estratégicamente como parte de un proyecto político desde las comunidades indígenas y otras comunidades marginadas; y, dentro de esta última, la negociación de formas contrahegemónicas de medios y representaciones con respecto a los medios masivos controlados por el Estado o las instituciones.

En este orden de ideas, reviso algunos casos en el mundo que han devenido en conceptos que pueden ser referentes para el estudio de los medios indígenas en Latinoamérica. Discusiones que cuestionan procesos históricos de exclusión, asimilación y, más adelante, de integración sociopolítica de los pueblos indígenas en el mundo: desde las películas que evidencian una representación exótica o romántica del “indio” salvaje y premoderno en el cine etnográfico de comienzos del siglo XX (Himpele, 2007; Schiwy, 2003), pasando por las negociaciones institucionales y estrategias de maniobra que las comunidades, articuladas con otros actores sociales, crean para el acceso y adopción de los medios de comunicación, hasta los procesos audiovisuales que buscan la construcción de nuevas autorrepresentaciones de la *indigenidad* actual a contrapelo de las representaciones históricas dominantes ya mencionadas.

Tomando algunos procesos de comunicación audiovisual indígena de Australia y Canadá, Ginsburg (2002) plantea el concepto de “proyección de memorias” (*screen memories*): las comunidades usan los medios audiovisuales para recuperar sus memorias colectivas, algunas de ellas traumáticas, que han sido borradas en las narrativas nacionales o en la cultura dominante y que, eventualmente, podrían estar en riesgo de ser invisibilizadas en los procesos locales también. Un caso que vislumbra este proceso es la creación del documental *Atanarjuat: The Fast Runner* (Zakarias Kunuk, 2000), una película sobre la preservación de la cultura inuit en una narrativa construida colectivamente por las comunidades del ártico para resaltar sus valores y “formas de hacer” en contraposición con las jerarquías impuestas en las esferas mediáticas.

Revisando la discusión sobre los procesos de negociación con instituciones y gobiernos, Ginsburg (2002) expone el caso de la Asociación de Medios Warlpiri (*Warlpiri Media Association*): luego de un conflicto histórico entre los aborígenes australianos y el Estado relacionado con el reconocimiento de su ciudadanía, la comunidad rural y urbana se unió en torno a la producción documental para exponer iniciativas sociales dentro de las comunidades y abordar problemáticas contemporáneas como la violencia doméstica, el abuso de drogas y de sustancias, y las iniciativas comunitarias para intervenirlas. Este proceso inspiró el surgimiento de una cohorte de realizadores indígenas en la realización de documentales para la resignificación de los imaginarios coloniales de los aborígenes australianos, quienes tomaron

como premisa que los documentales están engranados o enraizados en un contexto de acción social, y que su aparición en los medios públicos es el resultado de una lucha histórica por la representación de los aborígenes en la historia de Australia.

Por su parte, Prins (2002) se ocupa del análisis de la instrumentalización de las identidades indígenas a través de los medios audiovisuales (p. 58), como el imaginario del “indio” norteamericano salvaje y exótico que fue encontrado atractivo por la entonces emergente industria cinematográfica de comienzos del siglo XX. Asimismo, hay evidencia de cientos de filmes de ficción sobre nativos americanos en los cuales los integrantes de las reservas participaron en diferentes condiciones. Sin embargo, de acuerdo con su investigación y experiencia con algunas comunidades amerindias particularmente apache, Prins (2002) afirma que las comunidades voluntariamente performan dentro del juego *exotificante* del imaginario dominante y tienen sus propias percepciones de las políticas de representación visual, un fenómeno que denomina complejo primitivista (*primitivism complex*).

De hecho, la distinción mediática que han tenido los apaches como nativos del continente americano les ha permitido sostenerse como guardianes de sus culturas y herencias ancestrales. Un ejemplo de esta perspectiva es el documental *Our life in our hands* (Carter y Prins, 1986) sobre la comunidad mi`kmaq en Maine, el cual documenta el arte del tejido de canastas dentro de su vida comunitaria para posicionarse en contra de los estereotipos a través de sus propias autorrepresentaciones, dentro de un contexto desafiante política y socialmente, debido a la existencia de conflictos por la tenencia de tierras, situaciones de pobreza y problemas de salud física y mental dentro de la comunidad. La circulación del documental en diferentes escenarios fue fundamental para contribuir en la solución del problema de tierras y permitió que la comunidad fuera reconocida legalmente por el Estado, por lo que para Prins (2002) este documental es un ejercicio de agencia política.

Por su parte, otra aproximación que surge sobre los procesos de mediación y autorrepresentación tiene lugar en Brasil y continúa siendo una referencia importante y latente en la región latinoamericana. De acuerdo con Turner (2002) y su experiencia con la comunidad kayapó en Brasil, el rol de las cámaras ha sido un instrumento de agencia dentro de contextos políticos, tanto en la mediación de relaciones con el Estado y otras instituciones, como en eventos políticos internos. Es conocido el caso en contra del Gobierno relacionado con la construcción de una represa, en el cual las comunidades usaron las cámaras para documentar las afectaciones de esta represa en sus territorios, comunidades y asentamientos en la región; de esta manera, lograron hacer circular esta información para interpelar esta intervención externa. En ese mismo momento, la comunidad realizó un *performance* en el que imitaban los movimientos de los camarógrafos internacionales que estaban cubriendo la noticia. Esta es una manera de satirizar las representaciones que se hacen sobre ellos y de sus realidades, un aspecto que, de acuerdo con Turner (2002), fue útil para transformar su conciencia social al promover una noción más objetiva de su propia realidad.

Siguiendo los aportes discutidos hasta aquí, Lempert (2012) propone que la principal contribución de los medios audiovisuales a la *indigenidad* es la capacidad de presentar el panorama amplio de posibilidades identitarias actuales y futuras en contextos políticos y

sociales complejos. A través de la comparación de dos películas, un documental etnográfico y un documental de un realizador apache —que relata la influencia positiva del *skateboarding* en la juventud de una comunidad apache con problemas sociales como adicción y suicidios— construye una narrativa más cercana a la realidad en la que se abordan los desafíos que enfrentan estas comunidades en la actualidad. De ahí que el audiovisual indígena permite no solo expresar los problemas contemporáneos de las comunidades, sino también proponer posibilidades para maniobrarlos. De hecho, destaca también el rol de los realizadores indígenas como corredores culturales (*cultural brokers*), moviéndose en contextos internos comunitarios y también mediando con actores externos, lo que alude también a que las representaciones que se construyen son en algún grado negociadas, dialógicas y dirigidas por una multiplicidad de intereses en relación con las partes involucradas.

Por último, otra característica importante dentro de los estudios recientes sobre medios indígenas es la movilidad geográfica y espacial en los procesos de comunicación audiovisual. Los contextos actuales de las comunidades conllevan a la construcción de identidades no estáticas, liminales e híbridas; los lazos transnacionales impulsados por los procesos globales ayudan a redibujar la presencia de los medios en espacios antes no visibles y, al mismo tiempo, estimulan nuevas cartografías de circulación de información y conocimiento local (*media off the map*) hacia otras poblaciones, lugares y espacios donde las voces de los pueblos indígenas ahora tienen resonancia (Ginsburg, 2002, p. 17). Es a partir de esta propuesta que surge la idea en este texto de la trazabilidad de los medios de la *indigenidad* en la actualidad latinoamericana, especialmente en las experiencias emergentes.

Los enfoques hasta aquí presentados son referentes de la revisión de los medios indígenas como respuesta a las representaciones dominantes de la *indigenidad* en contextos globales en constante transformación. Por un lado, Ginsburg (2002) presenta, a través del caso de los inuit, el concepto de proyección de memorias como una apropiación comunitaria de los medios audiovisuales para revitalizar la memoria cultural. En el caso de Australia, expresa cómo la realización audiovisual de las nuevas generaciones aborígenes enaltece los contextos socioculturales de las comunidades en los medios públicos y en la historia nacional. Por otro lado, Prins (2002) introduce el *performance* identitario como una estrategia de supervivencia del pueblo apache. Turner (2002), por su parte, presenta el caso de la comunidad kayapo, en el cual el uso de la cámara promueve procesos políticos y el cuestionamiento de las representaciones. Finalmente, Lempert (2012) expone la importancia de lo audiovisual como medio para hablar y resolver problemas contemporáneos de las comunidades en el mundo globalizado. Todos estos autores presentan avances para considerar la importancia de conectar experiencias en las que los pueblos indígenas pueden expresar sus propias realidades contingentes y, desde ahí, crear sus propias representaciones.

### **Experiencias audiovisuales emergentes en Latinoamérica**

Retomando la iniciativa anteriormente mencionada, que busca visibilizar aquellas experiencias audiovisuales de la *indigenidad* recientes y sus contextos socioculturales particulares (*media off the map*), propuesta por Ginsburg (2002), a continuación se realiza una revisión sobre las experiencias de apropiación de la comunicación audiovisual indígena en

Latinoamérica, las cuales hacen parte de una evolución histórica de apropiación de los medios audiovisuales que comienza a partir de la transferencia de medios por lo general desde las instituciones, organizaciones no gubernamentales, activistas políticos y otros actores externos en los años ochenta. Posteriormente, en cada contexto las comunidades desarrollan procesos diversos, en la mayoría de los casos en búsqueda de una mayor autonomía y fortalecimiento comunitario en contextos socioculturales y políticos cambiantes y adversos. Por lo tanto, para expresar dinámicas locales emprenden proyectos artísticos muchas veces con apoyo de otras redes colaborativas regionales y transnacionales.

De acuerdo con lo anterior, para trazar nuevas experiencias en el mapa audiovisual amerindio resulta útil el proceso de transferencia y apropiación de medios audiovisuales a las comunidades indígenas propuesto por Cardús i Font (2014) de acuerdo con casos estudiados en países como México (Smith, 2005), Brasil (Turner, 2002) y Bolivia (Himpele, 2007). De estos casos pioneros destacan dinámicas como la influencia del Gobierno e instituciones en la transferencia de medios, el apoyo de activistas y académicos en iniciativas comunitarias, y la alianza con otros movimientos sociales en los procesos de entrenamiento en comunicaciones y transferencia de medios audiovisuales, respectivamente. Asimismo, estas experiencias expresan que los procesos audiovisuales tienen lugar en contextos de relaciones de poder, en interacciones, negociaciones y mediaciones que se construyen con diversos actores que, a su vez, definen el grado de autonomía de los procesos en el tiempo en términos de recursos materiales, humanos y creativos (Triana Gallego, 2021, p. 103).

A partir de estas primeras experiencias en países como México, Brasil y Bolivia se pueden observar ciertos elementos en la transformación de los procesos audiovisuales amerindios desde su emergencia durante los años ochenta (Cardús i Font, 2014). Primero, el auge de las producciones indígenas a partir del reconocimiento de los derechos de los pueblos originarios a nivel internacional a través de los proyectos de entrenamiento audiovisual patrocinados por el Estado en México. En este caso, se puede observar que luego de que las comunidades en Chiapas y Oaxaca recibieran entrenamiento audiovisual como el Colectivo Ojo de Agua, emprendieron iniciativas locales más autónomas que aún continúan desarrollando proyectos entre organizaciones y con cooperación internacional, entre otros. En segundo lugar, en el caso de Brasil, *Video de nas Aldeias*, uno de los proyectos audiovisuales de la comunidad kayapó, comenzó y se sostuvo durante un tiempo por el trabajo colaborativo con activistas políticos como Terence Turner y Vincent Carelli. Luego, esta iniciativa pasó por el patrocinio estatal, y hoy en día es una organización independiente autogestionada con recursos propios y de cooperación internacional (Triana Gallego, 2022, p. 41).

Por último, dentro de esas experiencias pioneras, específicamente en el caso de Bolivia, los procesos audiovisuales de las comunidades han tenido un acento más comunitario y de colaboración con otros movimientos, como el movimiento campesino y otros movimientos sociales. En conjunto se han cuestionado los estereotipos folclóricos y exóticos de la etnicidad, por lo que proponen la *indianización* de los medios audiovisuales (Himpele, 2007), mediante la cual se pueda llevar a cabo una reivindicación identitaria y cultural de las comunidades amerindias como la aymara. Bolivia es, además, pionera en la creación de la primera red continental de cine indígena, la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los

Pueblos Indígenas (CLACPI). En el caso boliviano, así como en la implosión de distintos proyectos audiovisuales del siglo XXI en los que se fusionan diferentes experiencias, se activa lo propuesto por Cardús i Font (2014), en el cual las comunidades, al representarse a sí mismas dentro de esas producciones audiovisuales de manera consciente, de alguna manera neutralizan las representaciones dominantes y, más bien, las apropian y las transforman.

Ahora bien, al respecto de las nuevas experiencias audiovisuales de la *indigenidad*, recientemente Orobitg et al. (2021) y Mora (2021) contribuyeron con la ampliación cartográfica sobre medios indígenas trazando nuevas rutas políticas y simbólicas. De acuerdo con Orobitg et al. (2021), y los casos que revisan, dos nociones se suman a los fundamentos culturales de la comunicación indígena: primero, la relación entre realizadores indígenas y activistas o la academia; segundo, pensar que dicha capacidad relacional proporciona nuevos significados potenciales de transformación social en la pluralidad de paisajes mediáticos. Desde allí, Orobitg et al. (2021) buscan exponer los medios indígenas como una experiencia heterogénea integrada a procesos sociales y políticos. Para este ensayo solo se revisan los audiovisuales revelando su importancia, desafíos y anomalías.

A continuación, se presentan dos apartados en los que se analizan casos específicos emergentes que configuran el paisaje visual amerindio de acuerdo con la literatura reciente desde distintas disciplinas. Si se considera que dichos casos configuran una cartografía de acuerdo con sus características en común y la poca visibilidad que han tenido en el continente, por un lado, se visibilizan casos de comunidades que vienen construyendo procesos audiovisuales en contextos políticos o sociales adversos y que tienden a revitalizar sus prácticas culturales a través del audiovisual; en segundo lugar, se presentan casos en los que las tecnologías audiovisuales, en particular la edición e intervención fotográfica, se han venido usando para resignificar las representaciones dominantes de la etnicidad que se han hecho históricamente a través de imágenes.

### **Experiencias de revitalización de la memoria cultural en contextos políticos adversos**

Dentro del primer grupo la mayoría de las experiencias se ubican en la parte norte de la región latinoamericana. En primer lugar, Guatemala es uno de los países con mayor proporción de población indígena de la región: casi la mitad de la población del país. Sin embargo, ha sido muy poco lo que se ha investigado sobre medios audiovisuales indígenas. De acuerdo con Orobitg et al. (2021), esto se debe a una condición social generalizada de marginación y exclusión de la población indígena, donde su presencia geográfica y demográfica no se ha correspondido con su representación institucional o en los medios de comunicación (p. 148). Sobre esto, Cortés (2017) reitera, a través del análisis de algunas películas que incluyen protagonistas indígenas, que Guatemala todavía no logra reconocerse como un país de pluralidad cultural. De acuerdo con su recuento histórico sobre el cine guatemalteco, Cortés (2017) comenta que la representación visual de los pueblos indígenas se ha caracterizado por su invisibilización, exotismo, decoración o silencio, desde imágenes del “indio” folclórico desprovisto de agencia, pasando por el estereotipo negativo del “indio” visto como un ser vicioso e ignorante, en el intento de asimilación a la sociedad dominante (pp. 135-148).

De acuerdo con Cortés (2017), solo hasta comienzos de este siglo dos películas en particular, *Distancia* (2011) y *Polvo* (2012), reavivan la voz de los pueblos indígenas en el marco de la reconstrucción histórica sobre el conflicto armado. No obstante, según la autora, lo hacen a través de una narrativa de desencanto. Ambos filmes fueron hechos por realizadores no indígenas, lo que expresa también, hasta ese momento, el estado incipiente en la gestión de las comunidades para representarse a sí mismas. Es así que, dentro del paisaje mediático descrito por Orobítg et al. (2021), se exponen dos iniciativas recientes: por un lado, la iniciativa de Televisión Maya, conectada a la Academia de Lenguas Mayas de Guatemala, aunque con vinculación estatal y a nivel comunitario; y, por el otro lado, la Red Tz`ikin de realizadores, colectivos, audiovisuales y comunitarios creada en 2012, con un nivel de organización y circulación visible a través de alianzas entre comunidades y redes continentales como el CLACPI, reafirmando la importancia de las activaciones relacionales a propósito de los proyectos audiovisuales (Orobítg et al., 2021, p. 149).<sup>3</sup>

En segundo lugar, el pueblo guna en Panamá es otro caso referido por Orobítg et al. (2021). Esta comunidad, que tiene presencia también en Colombia, habita uno de los primeros territorios reconocidos recientemente por la ley panameña denominado *Gunayala*, en la comarca de San Blas. Los indígenas guna han sido representados negativamente en los medios nacionales —similar al caso guatemalteco— como sociedades con altos índices de pobreza, alejadas y en contravención al desarrollo nacional, a pesar de que, recientemente, las comunidades indígenas vienen incorporando la tecnología para el fortalecimiento de sus formas de gobernabilidad y su dinámica organizativa. Asimismo, el uso de medios por estas comunidades es más amplio al emplear diversos recursos mediáticos como fotografía, vídeo y *blogs online* por parte de instituciones o individuos guna financiados con sus propios recursos para la transmisión de información entre comunidades. En particular, a través de Vimeo y YouTube se ha visto un auge de material audiovisual, desde canciones en diferentes géneros musicales hasta proyectos audiovisuales de realizadores guna como los hermanos Wagua (Orobítg et al., 2021, p. 152).

En tercer lugar, se puede resaltar el caso de las comunidades indígenas de Quebrada de Humahuaca y la Puna en Jujuy, al noroccidente de Argentina, las cuales también fueron revisadas dentro de los paisajes mediáticos. Según Orobítg et al. (2021), a partir del reconocimiento de esta región en la Lista del Patrimonio Mundial de la Unesco en 2011, diversos procesos de revitalización cultural, identidad y demandas por la distribución de la tierra han tenido lugar. Sin embargo, al ser procesos emergentes de reconocimiento identitario, en los cuales juegan variables sobre cómo es apropiada y representada la *indigenidad* en un contexto socialmente diverso, no resulta clara la inclusión de sus derechos, por ejemplo, en el sistema de medios públicos. Al parecer, durante la creación de la ley de servicios de comunicación audiovisual en 2009, que diferenciaba entornos mediáticos, públicos, comunitarios y privados, los medios indígenas intentaron incluirse en el sector público, pero en la práctica tuvieron que abrirse camino en el sector comunitario sin mucho éxito. Por lo tanto,

---

<sup>3</sup> Para una mayor descripción de sus proyectos audiovisuales en defensa de la vida y el territorio, comisiones de trabajo y redes continentales se puede revisar la página web: <https://www.realizadorestzikin.org/quienes-somos>

algunas iniciativas audiovisuales como el canal de televisión indígena, que operaba sin licencia, actualmente no tiene continuidad.

Estos tres casos específicos sobre medios audiovisuales indígenas con poca visibilidad en la región dan cuenta de procesos emergentes que enfrentan desafíos similares en cuanto a la relación con las instituciones, en la cual todavía imperan representaciones dominantes y, en algunos casos, negativas de la *indigenidad*. Si bien la presentación de los paisajes mediáticos no se refiere solo a medios audiovisuales, Orobitg et al. (2021) destacan que el audiovisual indígena activa modos de organización y de acción política, así como también a nivel local tiene la capacidad de promover autoreflexiones y narrativas culturales, recreando sus formas simbólicas y significaciones colectivas. Por su parte, el análisis de las categorías propuestas por los autores —potencial relacional y capacidad de transformación social— esbozan apenas una introducción en cada contexto, aunque sí revelan la pluralidad del uso de los medios como una extensión de las experiencias de la *indigenidad* en la región, con sus aciertos y sobre todo con sus desafíos.

### **Reinvención de las representaciones de la indigenidad a través de la fotografía y el arte digital**

Este segundo apartado contiene experiencias que se proponen desde el ejercicio de agencia y autonomía política de las comunidades. Sobre esto, puede considerarse la noción de agencia cultural (Sommer, 2005), que sirve para explicar la capacidad de transformación social o política a través de prácticas culturales y artísticas en comunidades marginalizadas. Dentro de esta línea, Mora (2021) sugiere que el audiovisual devuelve a las prácticas simbólicas de las comunidades una dimensión política a través de la comunicación y la libertad de expresión. Las visualidades se conectan con experiencias sociales y políticas recientes: las migraciones a ciudades, los desplazamientos forzados, los discursos e imaginarios transfronterizos y la reafirmación de la *indianidad* en estas situaciones coyunturales, exigiendo novedades en la creación de autorrepresentaciones.

Así, en cuarto lugar, desde la Amazonía ecuatoriana Vanegas Toala (2021) revisa el caso de apropiación de medios por parte de un colectivo audiovisual de la etnia shuar ante los efectos persistentes del extractivismo ambiental. Actualmente, en la región existen tres megaproyectos de minería a cielo abierto de los cuales surgen conflictos territoriales y situaciones de violencia. Frente a esta situación, en el 2013, líderes indígenas, activistas ecologistas, entre otros actores, crearon el colectivo *Etsa-Nantu/Cámara Shuar* como un colectivo híbrido e intercultural de producción, realización y difusión de contenidos desde un enfoque ecoterritorial. Su novedad yace en la integración de modalidades colaborativas mixtas e indígenas para la creación de contenidos, por un lado, de denuncia política sobre los efectos de los megaproyectos desde un enfoque ecoterritorial y, por el otro, de exponer una “mirada biocéntrica”, es decir, aquella que parte de una relación interdependiente entre comunidades y la naturaleza, expresada a través de los saberes culturales locales en la forma de visualidades.

En quinto lugar, Mela (2021) reflexiona sobre los estereotipos históricos expresados a través de fotografías sobre el pueblo mapuche en el contexto de la educación chilena. Al igual

que en casos anteriores, se encuentra una percepción histórica de un pueblo mapuche aferrado al pasado y a la ruralidad. Partiendo de esto, el autor sugiere que la fotografía, en tanto proceso creativo que comprende signos, códigos culturales e interpretaciones de la realidad expresada en imágenes, también permite construir nuevos relatos y representaciones. A través de un ejercicio de fotografía participativa con niños de una comunidad urbana, el autor explora sus percepciones identitarias con base en sus historias familiares, en las que reconocen un tránsito entre dos identidades y contextos (indio y urbano) en constante tensión. La tecnología audiovisual ofrece la capacidad de crear e intervenir las imágenes durante la construcción de sus relatos, en comparación con lo que históricamente fue posible. Por lo tanto, Mela (2021) subraya la importancia de la integración de nuevas representaciones más cercanas a sus realidades contingentes, hechas por los niños como “mapuches de ciudad”.

Volviendo a la región norte de Argentina, particularmente en la provincia del Chaco, surgen experiencias similares de apropiación audiovisual en contextos de migración, desplazamiento y comparaciones históricas. Por un lado, Soler (2017) relata su experiencia con jóvenes de la etnia qom, comunidad desplazada de su territorio durante la explotación de la caña de azúcar en los setenta, en la creación y realización audiovisual, quienes construyen relatos de ficción en los que incluyen actividades de su vida cotidiana en Paraje Maipú, resaltando la nostalgia por el pasado y sus gustos por tendencias musicales globalizadas. Soler (2017) reflexiona sobre este ejercicio audiovisual como parte de la apertura de una comunidad que, pese a un pasado desafiante, hoy se abre al trabajo colaborativo con investigadores y artistas para narrar sus historias desde una autonomía creativa que les permite la creación audiovisual (p. 186).

En otro caso en el Chaco, Reyero y Navas (2021) presentan una experiencia de “visualidad expandida”. Se trata de una propuesta que combina arte, fotografía, análisis de archivo y una mixtura metodológica en la forma de un videoensayo llamado *Ashipegaxanaxanec*<sup>4</sup>. Los autores proponen un concepto de visualidad dialógica en el marco de discursos, instituciones y relaciones con lo social. Por un lado, parten del análisis del archivo fotográfico de Roberto Lehmann-Nitsche de 1924 dentro del contexto de la masacre de Napalpí, el cual consta de una serie de imágenes de los pueblos qom y moqoit que interpretan el disciplinamiento social de las comunidades bajo el control estatal en servicio de la explotación económica. De manera similar, los autores analizan la iniciativa del Gobierno de monitorear con drones el barrio Gran Toba y la Colonia Aborigen —donde tuvo lugar la masacre—, habitados predominantemente por pueblos qom, con el pretexto de vigilar el Covid-19. Finalmente, a través de la comparación e intervención artística y textual de los archivos visuales, los autores reflexionan sobre los usos políticos de la imagen como instrumento de control, al tiempo que resaltan la edición e intervención visual como formas para subvertir las representaciones indígenas bajo estructuras dominantes (Reyero y Navas, 2021, pp. 196-200).

Por último, Mallmann et al. (2021) comparten una experiencia de tecnología visual en Río Grande del Sur, Brasil, donde la aldea kaingang en la región Guarita pasó también por un proceso de desarraigo territorial y aculturación a principios del siglo XX. La comunidad,

---

<sup>4</sup> En lengua qom significa “enviado para falsear” (Reyero y Navas, 2021, p. 206).

representada por un profesor universitario en colaboración con artistas y aliados académicos, emprendió un proceso de revitalización cultural a través de un laboratorio de creación audiovisual con niños de escuelas rurales. Comenzaron por indagar, a través de la fotografía y el vídeo, sobre los significados de las pinturas corporales de las familias kamê y kanhru para crear nuevos relatos mediante la edición e intervención de las imágenes. A partir de esa iniciativa, en 2019 se crea *DNA afectivo Kamê Kanhru*, un juego digital en el que los mayores y los niños intercambian sus perspectivas sobre los valores culturales y prácticas simbólicas de sus saberes locales. Para los autores, el potencial que la tecnología tiene de crear, intervenir y editar contribuye con la restitución del tejido afectivo y cultural de los pueblos indígenas que han pasado por procesos de aculturación (Mallmann et al., 2021, p. 174).

De acuerdo con los casos presentados anteriormente, resulta claro que el aprendizaje de técnicas audiovisuales ha transformado la transmisión de ideas al interior de los pueblos indígenas. A pesar de que son unas herramientas recientemente adoptadas, estas tecnologías han sido fundamentales para recalcar las prácticas culturales como referentes del sentido de pertenencia de cada comunidad en la actualidad (Reza, 2013). Otros elementos que se resaltan son la capacidad creativa de las comunidades en contextos cambiantes y diversas expresiones relacionales, las cuales se acentúan particularmente en las experiencias recientes a través de proyectos colaborativos, principalmente entre las comunidades, artistas y la academia, y en una disminución de la presencia gubernamental con relación a la primera ola de la comunicación audiovisual indígena en los años ochenta, cuando era mayor la presencia estatal en la transferencia y sostenimiento de los proyectos audiovisuales. Por lo tanto, también indica un mayor posicionamiento de las redes y circuitos transnacionales de apoyo mutuo, encaminado hacia una mayor autonomía.

De acuerdo con las experiencias presentadas anteriormente, se pueden apreciar al menos dos tendencias recientes desde estas experiencias audiovisuales de la *indigenidad*. Primero, experiencias que, impulsadas por la desigualdad y la exclusión social en materia de derechos, emprenden procesos audiovisuales como instrumentos de denuncia política y, al mismo tiempo, de revitalización cultural. Casos como los de Guatemala, Panamá o Brasil —con sus particularidades— visibilizan sus perspectivas culturales en los contextos que habitan en la actualidad y que han cambiado luego de situaciones de conflicto, migración o desplazamiento forzado. Dentro de esta tendencia se incluyen elementos como la renovación de narrativas orales conectadas a conocimientos originarios; la creación de historias sobre su vida cotidiana en contextos rurales, urbanos y temporales; o la combinación de estos elementos para expresar creativamente los matices de sus construcciones identitarias híbridas, utilizando formatos artísticos o tecnológicos actuales.

Segundo, otra tendencia creciente más común en el cono sur es la deconstrucción de imágenes que han expresado históricamente la representación de los pueblos indígenas. Se trata de reflexiones sobre un pasado hostil y poco visible de represión y supresión de las comunidades que se expresa a través de imágenes estáticas y en movimiento, particularmente desde las instituciones. A su vez, vemos casos en los que las comunidades indígenas convocan alianzas con artistas y académicos para el aprendizaje de las herramientas tecnológicas y la creación de historias que narren sus experiencias cotidianas, tomando distancia de los

estereotipos históricos dominantes. En la misma línea vemos también imágenes que expresan directa o indirectamente los mecanismos de control estatal en la educación, como en el caso mapuche o en el contexto político de las reducciones étnicas del pueblo qom. Estas iniciativas proponen estrategias para intervenir creativamente estas representaciones visuales a través del montaje, la intervención fotográfica y la experimentación con diversos medios para construir nuevos relatos sobre el ser “indio” en el aquí y en el ahora, es decir, de la *amerindianidad*.

## Visualidades indígenas en expansión en Colombia

El mapa de la presencia indígena en Colombia ha estado históricamente disperso por todo el territorio nacional. Además, las situaciones de migración, desplazamiento y diáspora, por un lado, y la creación de alianzas y articulaciones sociales, por el otro, desvanecen aún más los límites geográficos, ubicando a esta población en constante movimiento. Las experiencias audiovisuales indígenas en el país —y las aproximaciones analíticas sobre estas— se centran como estrategias de maniobra frente a situaciones de desigualdad en contextos de autonomías relacionales (Ulloa, 2010, p. 151) e intermitentes, porque dichas relaciones son contingentes. De ahí que, retomando a Cardús i Font (2014), las comunidades le asignen funciones específicas de acuerdo con su contexto particular. Se destacan principalmente el uso del audiovisual como instrumento de denuncia política para el fortalecimiento de la comunicación e información interna entre comunidades, y la preservación/revitalización de la memoria cultural. Es posible, también, encontrar en algunos casos la combinación de todas las anteriores dentro de situaciones relacionadas con el conflicto armado, procesos de desarraigo, desplazamiento o transición.

El pueblo nasa en el sur de Colombia ha sido pionero tanto en la consolidación de un movimiento social integrando diferentes comunidades y actores sociales, como en la adopción de los medios de comunicación para reafirmar su autonomía (Triana Gallego, 2008 y 2021). Desde el pueblo nasa nacen proyectos como la muestra de cine y vídeo indígena Daupará y la adhesión a circuitos transnacionales de comunicación audiovisual indígena como CLACPI. Igualmente, la experiencia del tejido de comunicaciones de la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca (ACIN), junto con otras experiencias audiovisuales del sur de Colombia, han inspirado aproximaciones analíticas como la de “imagen-política” (Polanco y Aguilera, 2011, p. 13). Esta noción se refiere a los usos políticos y colectivos del audiovisual, posicionando los procesos sociales que acompañan los productos audiovisuales en los que las comunidades tienen un rol activo en una construcción horizontal. En el caso de la ACIN, la apropiación de los medios audiovisuales en el tejido de comunicación está ligado a otros procesos socioculturales que llevan históricamente la recuperación de tierras y de reafirmación identitaria de la *indigenidad*.

Desde la experiencia de la ACIN se ponen en marcha estrategias de organización social para el fortalecimiento comunitario en diferentes temas, incluida la comunicación. A su vez, se crea una Escuela de Formación en Comunicaciones con el apoyo inicial de otras organizaciones sociales, en la cual los jóvenes empiezan a apropiarse de nuevas tecnologías (Polanco y Aguilera, 2011, p. 90). Los primeros documentales como *Pa poder que nos den tierra* (2005), dirigido por Mauricio Acosta, exhiben el problema agrario del pueblo nasa y documentan la

recuperación de una hacienda en el Cauca. Estos materiales, junto con el registro audiovisual de actividades como mingas y *videoclips* realizados sobre temas específicos, se utilizan con fines más educativos e informativos, para lo cual se realizan videoforos en distintos espacios colectivos para la toma de decisiones políticas, los cuales se almacenan en una videoteca a disposición comunitaria.

Mora (2015) propone que todo el audiovisual indígena es político y no solamente representa contenidos, sino que se trata de un planteamiento de los modos de existir y de habitar de los realizadores y de los pueblos indígenas. Las producciones de la *indigenidad* son, entonces, instrumentos de la visibilización de los pueblos, construidas desde sus expresiones de identidad y procesos políticos de defensa de la integridad cultural (Mora, 2015, p. 19). Desde esta postura, Mora (2015) revisa algunos casos colombianos conectados por objetivos similares de agencia política y gestión de la diferencia cultural dentro de un entramado de relaciones y contextos cambiantes. Asimismo, retoma lo propuesto por Salazar y Córdova (2008) de reflexionar sobre el audiovisual desde las narrativas propias e imágenes de las comunidades para contar sus historias expresadas en sus prácticas cotidianas y contextos socioculturales más que en sus representaciones.

La Sierra Nevada de Santa Marta en el Caribe colombiano es también una región que ha venido posicionando el trabajo audiovisual de los cuatro pueblos que habitan la zona: arhuacos, koguis, kankuamos y wiwas (Mora, 2015; Gómez, 2018; Triana Gallego, 2019; Valencia y Restrepo, 2021). Mora (2015) reflexiona sobre el proceso creativo del Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi, el pueblo arhuaco y la Organización Gonawindua Tayrona (OGT) a través de la revisión de las producciones *Palabras Mayores* (2009) y *Resistencia en la línea negra* (2011) de Silvestre Gil, Saúl Gil y Amado Villafaña, haciendo un recuento de las diferentes etapas históricas en las que las comunidades se han visto afectadas y privadas de sus prácticas culturales y simbólicas. También, describe el proceso de negociación y apropiación del audiovisual por parte de las comunidades, especialmente desde los mayores, los líderes espirituales, para transmitir sus conocimientos frente a los problemas socioculturales y ambientales de la Sierra Nevada, y cuestiona la estructura de pensamiento occidental para gestionarlos, produciendo daños irreversibles tanto en las relaciones humanas, como con el territorio (Mora, 2015, p. 76).

Los trabajos audiovisuales del Colectivo Zhigoneshi pueden ser un preludeo al refinado pensamiento cultural amerindio de los pueblos de la Sierra, quienes, ante el riesgo de perderse en la traducción textual, se aventuran a expresarlo a través de imágenes. Sobre este caso en la Sierra Nevada, Gómez (2018) propone que el cine, y en concreto la película *Resistencia en la Línea Negra* (2011), se convierte en una herramienta cultural que les ayuda a potenciar sus prácticas simbólicas como una extensión de *kunsama*, un concepto que integra memoria cultural, fuerza de origen y pueblo iku (p. 48). Es decir, el vídeo sería un objeto que les ayuda a sintetizar el pensamiento cultural, los significados culturales y la relación con el territorio alrededor de la línea negra<sup>5</sup> como una expresión de su autonomía y por la cual han tenido que

---

<sup>5</sup> La línea negra significa *zen zare re'kumana*: línea divisoria entre la oscuridad y la luz. Corresponde al territorio ancestral indígena de la Sierra Nevada de Santa Marta, un área calculada en 17 000 m<sup>2</sup>, delimita al norte con el mar

sumergirse en constantes luchas y negociaciones políticas. Para Gómez (2018) este documental, como propuesta de eficacia simbólica, revive la memoria y dimensión política de las luchas territoriales en la Sierra Nevada, al tiempo que transgrede los límites sensoriales, geográficos y relacionales (Gómez, 2018, p. 53).

De manera similar, Valencia y Restrepo (2021) indagan sobre la percepción cultural wiwa ante fenómenos como el cambio climático, el extractivismo y demás afectaciones medioambientales en su territorio. Mediante el análisis del documental *Shekuita o el mal trueno* (2017) de Rafael Mojica, los autores revisan las implicaciones simbólicas y culturales de un fenómeno climático que terminó en una tragedia en una comunidad wiwa. Para los mayores, quienes son las autoridades espirituales y sagas, es un evento que tiene un origen simbólico del comportamiento humano no armónico con relación a la naturaleza, en el que el territorio es reclamado por el trueno. En su análisis, los autores intentan contrastar las aproximaciones más científicas y occidentales sobre este fenómeno y aquellas narrativas wiwa para recrear el momento sucedido a través de sus propias formas de narrar y de comprender sus realidades. De acuerdo con ellos, el documental —desde una dimensión más performativa— se acerca más a la multiplicidad de realidades e historias wiwa sobre esta experiencia que contribuyen a una expresión de sus matices culturales (Valencia y Restrepo, 2021, pp. 119-120).

### **Narraciones audiovisuales desde las voces de realizadores indígenas en Colombia**

Dentro de las experiencias narradas en el libro *Poéticas de la resistencia* (Mora, 2015) se abre el espacio para un diálogo desde y entre varios realizadores y realizadoras indígenas sobre sus trabajos audiovisuales en distintas regiones de Colombia. Este es un avance sin precedentes hacia la cartografía/conectividad de la *amerindianidad* reciente. Tanto las iniciativas audiovisuales situadas como las voces de los realizadores indígenas expresan que sus identidades transitan entre sus pueblos de origen, los lugares que habitan y el aprendizaje de herramientas de comunicación. Gustavo Ulcué (2015), miembro de la ACIN, describe el proceso del tejido de comunicaciones desde la narrativa de los saberes culturales y espirituales. Desde allí, narra también los lugares de la cotidianidad como la tulpa y la relación entre seres humanos y no humanos como principio de la comunicación misma. Este trasfondo cultural y territorial son fundamentos de la creación y organización del pueblo nasa y de sus comunicaciones, como también de los procesos de defensa del territorio donde la comunicación y la imagen se convierten en instrumentos de lucha y resistencia (Ulcué, 2015, p. 103).

Fernanda Barbosa (2015), del pueblo sáliba en los llanos orientales colombianos, propone el análisis de producciones audiovisuales realizadas por mujeres indígenas, un ejercicio pionero en toda la región latinoamericana. A partir de situaciones como la discriminación por raza, etnia y género, realiza algunas reflexiones con respecto a su propia posición como mujer indígena y comunicadora. Desde allí, Barbosa comenta y visibiliza las

---

Caribe y en sus otros límites con las estribaciones del Macizo. Este territorio fue reconocido en forma simbólica por el Gobierno Nacional a través de la resolución No. 837 del 28 de agosto de 1995 del Ministerio del Interior, Dirección de Asuntos Indígenas, ROM y minorías culturales ancestrales, que le dan significado a la visión de territorialidad a pesar de que en estos puntos se articulan los pueblos indígenas que se asientan en cuencas hidrográficas (Córdoba, 2006, p. 277).

producciones audiovisuales realizadas por mujeres de los pueblos emberá katio, emberá chamí, misak y cubeo, abordando diferentes formas audiovisuales y de tecnología entre el documental, la ficción y la animación:<sup>6</sup> la preservación de la memoria cultural desde la añoranza producida por el desarraigo territorial, la revitalización del lenguaje frente a la aculturación, las narrativas del desplazamiento forzado y el tránsito entre lugares, y el reimaginar los saberes ancestrales en la búsqueda de identidad, respectivamente. En suma, es un diálogo entre mujeres indígenas en el campo audiovisual desde sus propios matices y formas de contar a partir de los lugares que habitan actualmente (Barbosa, 2015, p. 141).

Por su parte, Ismael Paredes (2015) revisa la extensa diversidad audiovisual de los pueblos amazónicos. Primero, presenta el contexto de las 63 comunidades amazónicas dentro de la Organización de los Pueblos Indígenas de la Amazonía Colombiana (OPIAC). El componente de comunicaciones dentro de la OPIAC se interesa actualmente por el entrenamiento en medios de comunicación y la producción de contenidos para la preservación de la memoria cultural de los pueblos de la Amazonía. En adelante, reflexiona sobre los procesos audiovisuales de la región distribuidos en tres áreas temáticas: a) producciones como *Los hijos del tabaco, la coca y la yuca dulce* (2010) de Benhur Teteye, del pueblo bora, que reflexionan sobre la memoria colectiva de las caucherías que pasan por situaciones de aculturación y violencia; b) producciones como *El origen del pueblo tikuna* (2009), en la cual se construyen narrativas de recreación cultural a través de la mitología; y c) *La pesca* (2010) de Samuel Hernández y un grupo de realizadores indígenas del río Pirá-Paraná, quienes reflexionan sobre el contexto actual de la región, las labores generacionales, la amenaza extractivista y la resistencia comunitaria (Paredes, 2015, p. 167).

Hasta este punto, las iniciativas presentadas anteriormente dan cuenta de un panorama más amplio sobre el movimiento audiovisual amerindio en Colombia. Este proceso, que sigue siendo emergente, encuentra una gran diversidad en todas las regiones y, en su mayoría, son experiencias que se integran a iniciativas socioculturales o políticas más amplias, las cuales han surgido para gestionar los efectos de la desigualdad y la violencia. El audiovisual amerindio que plantean las experiencias mencionadas se centra en las prácticas cotidianas de comunidades y realizadores, acercándose a sus formas alternativas de contar y crear sobre múltiples realidades que han sido recogidas en las representaciones políticas y mediáticas de la *indigenidad*. Los procesos audiovisuales suceden en el marco de diversos relacionamientos entre comunidades, académicos, activistas y artistas que cambian constantemente y que contribuyen en mayor o menor medida con la expresión de sus autonomías traducidas en imágenes y reflexiones.

---

<sup>6</sup> Los documentales analizados son *Mu Drua* (2011), de Mileidy Orozco Domicó, del pueblo emberá katio; *En mi idioma* (2009), de Liliana Pechené, del pueblo misak; *El retorno del Cubai* (2012), de Adriana Quigua, del pueblo cubeo; y *La casa nueva de Hilda* (2005), de Silvia María Hoyos, del pueblo embera chamí (Barbosa, 2015, p. 141).

## **A manera de conclusión: saber *mirar* los procesos audiovisuales amerindios**

Las experiencias audiovisuales de la *indigenidad* revisadas hasta el momento dan cuenta de las posibilidades creativas desde o a través de la imagen. Sobre este punto, varios de los autores (Mora, 2015; Rejero y Navas, 2021; Smith, 2005) que revisan experiencias situadas han retomado a Didi-Huberman et al. (2013), quienes proponen la relación entre imagen y realidad a través de la metáfora del incendio: saber mirar una imagen sería la capacidad de percibir el lugar desde donde surge y convergen tiempos, hechos, memorias y atributos como la destrucción y el movimiento. En principio, este punto sugiere reflexionar sobre el ver como una experiencia subjetiva en la que entran en juego múltiples significaciones culturales y relaciones con lo que vemos y con lo que nos mira (Mora, 2015, p. 20). Así, el audiovisual de la *indigenidad* convoca a la tarea de mirar no necesariamente desde el ejercicio empírico del ojo, sino desde la posibilidad de integrar varias matrices perceptivas (Rejero y Navas, 2021), es decir, considerando las historias y testimonios que ofrecen las imágenes que expresan realidades y prácticas simbólicas en contextos políticos diversos.

Partiendo de este punto, reflexionar sobre el *mirar la indigenidad* a través de sus experiencias audiovisuales requiere integrar abordajes, metodologías y conocimientos locales que también han procurado acercar saberes y tecnologías desde las epistemologías regionales. Según Reza (2013), los saberes locales que se cimientan fundamentalmente en la oralidad encuentran en lo audiovisual un complemento para la transmisión de la cultura, la reivindicación de las luchas sociales de los pueblos originarios y para la preservación de su memoria histórica. Este tema también ha sido abordado ampliamente en el trabajo de Rivera Cusicanqui (2012), quien propone que “las imágenes nos ofrecen interpretaciones y narrativas sociales que desde tiempos precoloniales han iluminado el paisaje social, así como perspectivas y entendimientos críticos de la realidad” (p. 17).

Basada en el análisis iconográfico de la historia colonial del artista Guamán Poma de Ayala, Rivera Cusicanqui (2012) reflexiona sobre la mezquindad del lenguaje escrito y la riqueza de las imágenes que desde lo simbólico revelan la vitalidad amerindia. En las obras de Guamán Poma de Ayala, la composición de líneas, repeticiones y valores simbólicos revelan palabras que enmascaran, e imágenes que contienen significados que no se dicen, integrando sentimientos, experiencias y concepciones del tiempo y el espacio que hacen parte del inconsciente andino y amerindio. De la misma manera, los procesos audiovisuales y el uso de tecnologías están expresando la complejidad de las matrices de pensamiento amerindio, otrora censurados o controlados por la sociedad dominante. De ahí que el enfoque de la sociología de la imagen propuesto por Rivera Cusicanqui (2012) como método y práctica pedagógica estimula a ver y descubrir lo que no es obvio, así como también a devolverle el valor a lo simbólico y a la oralidad, proponiendo la aplicación de conceptos y métodos alternativos desde el cine y lo audiovisual, tal como lo están revelando los casos estudiados.

Lo anterior se conecta también con la utilización de la imagen y las formas audiovisuales en la construcción de autorrepresentaciones. Para las comunidades reseñadas en Polanco y Aguilera (2011), la imagen les permite expresar algo que la sociedad dominante había

monopolizado, proceso que se denomina “liberar la palabra”, en el cual “como resultado de estas disputas, toma forma un *nosotros* que reclama una suerte de *derecho a la autorrepresentación* y al hacerlo echa mano, entre otros medios de producción simbólica, de tecnologías audiovisuales” (pp. 25-26). También lo expresan los casos revisados en el cono sur, los cuales proponen la deconstrucción de imágenes y formas de control audiovisuales para devolverle el sentido a las prácticas simbólicas a través de la imagen misma. Además, demuestran la relevancia del montaje y la manipulación audiovisual como una condición mediática propicia para construir nuevos relatos y otras miradas de la *amerindianidad* a través de visualidades en expansión (Reyero y Navas, 2021, p. 196). Igualmente, como expresa Soler (2017) en el caso del Chaco, el montaje y la tecnología les ha servido a los jóvenes qom para crear historias más afines con sus intereses en el aquí y en el ahora.

Si *mirar* es la acción de integrar diferentes percepciones y significados culturales, esto nos habla también del carácter relacional de los procesos audiovisuales y de la reflexión sobre los procesos de interacción y negociación en los que convergen comunidades, realizadores, activistas y académicos en el proceso creativo. Los casos revisados describen las producciones audiovisuales en sí mismas y las iniciativas artísticas, proponiendo un *mirar* desde el arte con compromiso social. No obstante, en algunos casos, como en Colombia o en Brasil, también revelan procesos más amplios en los que se han construido redes locales, regionales o transnacionales que las comunidades convocan, o en los que estas se han incluido para aprender y apropiarse de los medios de comunicación audiovisual. Las relaciones y articulaciones que se producen en las iniciativas audiovisuales tienen un rol importante en el cómo de los procesos audiovisuales, ya que contribuyen en diferente medida a ese propósito de autorrepresentación y a la “libertad narrativa” (Soler, 2017, p. 194).

La percepción de quien narra hace parte también de esa dimensión política de las prácticas simbólicas que se revelan en los procesos audiovisuales de la *indigenidad* —y también en los textos que hablan sobre estas—. Al respecto de este tema, Mora (2015) propone retomar desde las comunidades la primera persona del plural, el “nosotros comunicamos”, y reemplazar el “yo registro, yo creo”. Es una metáfora que sugiere reflexionar sobre el trabajo colaborativo entre los diferentes actores que intervienen o apoyan los procesos audiovisuales, más allá de la descripción anecdótica de las experiencias. Nos plantea comprender el contexto sociocultural desde el cual surgen las iniciativas y cómo se gestionan a través del audiovisual y no al revés. Nos habla, retomando a Mallmann et al. (2021), de poner la tecnología al servicio de las iniciativas de revaloración cultural y fortalecimiento de vínculos sociales y generacionales. Desde allí, se pueden ampliar los conceptos de transferencia y apropiación audiovisual propuestos por Cardús i Font (2014) por el de acciones e interacciones culturales a través del uso de las tecnologías audiovisuales, de acuerdo con lo que proponen los casos que han ido emergiendo en la región.

A su vez, es un gran acierto desde la propuesta de Mora (2015) el abrir los espacios para que desde las voces propias de los realizadores y realizadores de las comunidades se puedan expresar sus prácticas cotidianas en lugar de sus representaciones, las cuales van desde su percepción sobre los saberes culturales desde muchas dimensiones —espiritual, ancestral, con seres humanos y no humanos— en situaciones geográficas cambiantes, hasta situaciones que

pasan por el desplazamiento, el desarraigo o la habitabilidad en espacios ajenos como las grandes ciudades. Estas experiencias nos hablan de nuevos tránsitos identitarios que son importantes de ser narrados desde los sujetos que los viven y desde los lugares intersticiales donde ocurren. También es relevante, desde la mirada artística en los proyectos audiovisuales colaborativos, la desviación creativa de los postulados históricos que dan cuenta de una historia de disciplinamiento político, de violencia y de supresión de esa *indianidad* a través de las imágenes. De hecho, como se ve en el caso del proyecto de tecnologías audiovisuales en Brasil presentado por Mallmann et al. (2021), desde las prácticas artísticas, con sus herramientas y conceptos, se puede contribuir a integrar el contexto, el contenido y las agencias de las comunidades.

Desde su propuesta de lo *Ch'ixi*, Rivera Cusicanqui (2018) se propone también volcar la mirada hacia lo pequeño y lo comunitario. Desde la reivindicación de lo amerindio, es decir, del mestizaje con sus partes antagónicas, se aprovechan las contradicciones de la modernidad para la creación de espacios alternativos, no como parte de un mapa, sino como un tejido de intercambios en expansión (Rivera, 2018, p. 158). Estamos mirando diferentes percepciones de la *amerindianidad* dialogando desde contextos diversos con el propósito de unirse a través de la creación de historias para contar lo que quieran revivir, reimaginar o reordenar desde lo audiovisual. De alguna manera, están conectando a través de la comunicación audiovisual lo que han separado o invisibilizado históricamente las fronteras geográficas y lo cual se puede contar a través de diversas narrativas visuales de la cotidianidad.

Existe una proliferación de experiencias comunitarias no solo en espacios rurales asociados a lo indígena, sino en diversos escenarios donde surgen nuevas formas de hacer, pensar y nombrar las realidades que viven las comunidades. Desde allí, se expresan elementos partiendo de la oralidad, la corporalidad y el mundo de lo simbólico, los cuales se comunican fluidamente en redes cada vez más extensas y difusas (Rivera Cusicanqui, 2018, p. 155). Las visualidades hacen parte de estas redes, y abordarlas desde un enfoque transdisciplinar resulta imperante.

Para ilustrar lo planteado hasta aquí se espera contribuir posteriormente con ese *mirar* y sus dinámicas relacionales a través de los casos presentados: por un lado, la experiencia de las mujeres indígenas en situación de desplazamiento que habitan la ciudad y que se encuentran a través de procesos audiovisuales que combinan las tendencias de la visualidad amerindia que se han trazado hasta aquí, como los procesos de revitalización cultural en la adversidad política haciendo uso de la creatividad que ofrece la imagen y las tecnologías; por el otro lado, una experiencia de comunicación del pueblo wiwa que busca prolongar sus saberes culturales y consciencia colectiva generacionalmente en la región de la Sierra Nevada en el aquí y en el ahora.

## Referencias

Acosta, M. (2005). *Pa poder que nos den tierra* [Documental]. Grupo de video del tejido de comunicación ACIN-Cxab Wal Kiwe.

Barbosa, F. (2015). Comunicación indígena o la realidad con ojos de mujer. En P. Mora, *Poéticas de la resistencia: El video indígena en Colombia* (pp. 141-160). Cinemateca Distrital e Instituto Distrital de las Artes.

Bocarejo, D. (2011). Dos paradojas del multiculturalismo: la espacialización de la diferencia indígena y su aislamiento político. *Revista Colombiana de Antropología*, 47(2), 97-121. <https://doi.org/10.22380/2539472X.959>

Carter, C. y Prins, H. (1986). *Our Lives In Our Hands* [Nuestra vida en nuestras manos] [Documental]. Documentary Educational Resources.

Cardús i Font, L. (2014). Indigenous media: from transference to appropriation [Medios indígenas: de la transferencia a la apropiación]. *Antrovisión*, 2(1), 11–15. <https://doi.org/10.4000/anthrovision.668>

Chaves, M. y Zambrano, M. (2006). From blanqueamiento to reindigenización: paradoxes of mestizaje and multiculturalism in contemporary Colombia [Del blanqueamiento a la reindigenización: paradojas del mestizaje y el multiculturalismo en la Colombia contemporánea]. *European Review of Latin American and Caribbean Studies*, 80, 5-23. <https://doi.org/10.18352/erlacs.9652>

Córdoba Ponce, E. M. (2006). Sitios sagrados y territorio wiwa. *Universitas humanística*, 61(61), 275-286.

Cortés, M. L. (2017). Vacío, silencio y representación: el indígena en el cine guatemalteco. En E. Gimeno Ugalde y K. Poe (Eds.), *Representaciones del mundo indígena en el cine hispanoamericano (documental y ficción)* (pp. 135-148). Editorial UCR.

Didi-Huberman, G., Cheroux, C. y Arnaldo J. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Círculo de Bellas Artes.

Himpele, J. D. (2007). *Circuits of culture: media, politics, and indigenous identity in the Andes* [Circuitos culturales: medios de comunicación, política e identidad indígena en los Andes]. University of Minnesota Press.

Ginsburg, F. D. (1994). Embedded aesthetics: creating a discursive space for indigenous media [Estética enraizadas: creación de un espacio discursivo para los medios indígenas]. *Cultural Anthropology*, 9(3), 365-382. <https://doi.org/10.1525/can.1994.9.3.02a00080>

Ginsburg, F.D., Abu-Lughod, L. y Larkin, B. (Eds.). (2002). Introduction [Introducción]. En *Media worlds: anthropology on new terrain* [Mundos mediáticos: la antropología en un nuevo terreno] (pp. 1-36). University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520928169>

Ginsburg, F. D. (2002). Screen memories: resignifying the traditional in indigenous media. [Proyección de memorias: resignificando lo tradicional en los medios indígenas] En F. D. Ginsburg, L. Abu-Lughod y B. Larkin (Eds.), *Media worlds: anthropology on new terrain* [Mundos mediáticos: la antropología en un nuevo terreno] (pp. 39-57). University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520928169>

Gómez Ruiz, S. (2018). Cine como eficacia simbólica: resistencia indígena en la Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia. *Revista ReveLA*, 8, 46-54. <https://doi.org/10.17979/relaso.2018.8.3.3348>

Lempert, W. (2012). Telling their own stories: indigenous film as critical identity discourse [Contando sus propias historias: cine indígena como discurso crítico de la identidad]. *The applied anthropologist*, 32(1), 23-32.

Kunuk, Z. (2000) *Atanarjuat: The Fast Runner* [Atanarjuat: El rápido corredor] [Documental]. Igloolik Isuma.

Mallmann, K., Machado Oliveira, A. y Sirai Sales, J. (2021). Arte y tecno diversidad en la activación de la cultura indígena Kaingáng. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 16(2), 174–195. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-2.atac>

Mela, J. I. (2021). Autorrepresentación identitaria a través de las artes visuales: la experiencia del Taller de Fotografía Infantil Mapuche. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 16(2), 60–75. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-2.arit>

Mora, P. (ed.). (2015). Poéticas de la resistencia: El video indígena en Colombia. Cinemateca Distrital e Instituto Distrital de las Artes.

Mora Calderón, P. (2021). Prácticas artísticas y visualidades indígenas en clave insumisa. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 16(2), 8–15. [https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/editorial\\_visualidadesindigenas](https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/editorial_visualidadesindigenas)

Orobitg, G., Martínez Mauri, M., Canals, R., Celigueta, G., Gil García, F. M., Gómez Ruiz, S., Izard, G., López García, J., Muñoz Morán, O., Pérez Galán, B. y Pitarch, P. (2021). Los medios indígenas en América Latina: usos, sentidos y cartografías de una experiencia plural. *Revista de Historia*, 83, 132-164. <https://doi.org/10.15359/rh.83.6>

Paredes, I. (2015). El canasto audiovisual de la Amazonía Colombiana. En P. Mora (Ed.), *Poéticas de la resistencia: el video indígena en Colombia* (pp. 163-179). Cinemateca Distrital e Instituto Distrital de las Artes.

Polanco, G. y Aguilera, C. (2011). *Luchas de representación: prácticas, procesos y sentidos audiovisuales colectivos en el suroccidente colombiano*. Programa Editorial. <https://doi.org/10.25100/peu.259>

Prins, H. E. L. (2002). Visual media and the primitivist perplex: colonial fantasies, indigenous imagination, and advocacy in North America [Medios visuales y el complejo primitivista: fantasías coloniales, imaginación indígena y defensa en Norte América]. En F. D. Ginsburg, L. Abu-Lughod y B. Larkin (Eds.), *Media worlds: anthropology on new terrain* (pp. 58-74). University of California Press.

Reyero, A. y Navas, M. (2021). Procesos de invención decoloniales sobre visualidades indígenas: hacia una reconfiguración de los imaginarios hegemónicos en el nordeste argentino. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 16(2), 196–217. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-2.mda>

Reza, J. L. (2013). Una mirada al cine indígena: autorepresentación y el derecho a los medios audiovisuales. *Cinémas d'Amérique Latine*, 21, 122-129. <https://doi.org/10.4000/cinelatino.283>

Rivera Cusicanqui, S. (2012). Ch'ixinakax utxiwa: a reflection on the practices and discourses of decolonization [Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre las prácticas y los discursos de descolonización]. *South Atlantic Quarterly*, 111(1), 95–109. <https://doi.org/10.1215/00382876-1472612>

Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo Ch'ixi es posible: ensayos desde un presente en crisis*. Tinta Limón.

Salazar, J. y Córdova, A. (2008). Imperfect Media and the Poetics of Indigenous Video in Latin America [Medios imperfectos y poética del vídeo indígena en América Latina]. En P. Wilson y M. Stewart. (Eds.) *Global Indigenous Media: cultures, poetics and politics* [Medios indígenas globales: culturas, poéticas y políticas] (pp.39-57). Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11cw78p.5>

Schiwy, F. (2003). Decolonizing the frame: indigenous video in the Andes [Descolonizar el marco: el vídeo indígena en los Andes]. *Journal of Cinema and Media*, 44(1), 116–132.

Soler, C. (2017). Media-médium: entre la etnografía y el cine comunitario. *Universitas: Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, 27, 179-194. <https://doi.org/10.17163/uni.n27.2017.08>

Sommer, D. (2006). *Cultural agency in the Americas* [Agencia cultural en las Américas]. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822387480>

Smith, L. (2005). *Mediating indigenous identity: video, advocacy and knowledge in Oaxaca, México* [Mediación de la identidad indígena: vídeo, defensa y conocimiento en Oaxaca, México] [Tesis de doctorado, University of Kentucky]. UKnowledge.

Triana Gallego, L. X. (2008). *La raíz y el fruto: movimientos indígenas en el sur de México y de Colombia como una alternativa al neoliberalismo 1994-2007* [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana].

Triana Gallego, L. X. (2019). Indigenous agency through visual narratives in the Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia [Agencia Amerindia a través de narrativas visuales en la Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia]. *Journal of Alternative and Community Media*, 4(3), 14-27. [https://doi.org/10.1386/joacm\\_00055\\_1](https://doi.org/10.1386/joacm_00055_1)

Triana Gallego, L. X. (2021). Discusiones sobre políticas de etnicidad, procesos culturales y apropiación audiovisual en comunidades Amerindias en Colombia. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 16(2), 96–117. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-2.dspe>

Triana Gallego, L. X. (2022) Diálogos entre autorrepresentación y autonomía creativa en dos experiencias audiovisuales latinoamericanas: Video de las Aldeas y La Villa del Cine. En Gerencia de Artes Audiovisuales del Instituto Distrital de las Artes, *Soberanías audiovisuales. Historias en común* (pp.36-48). Cinemateca Distrital e Instituto Distrital de las Artes.

Turner, T. (2002). Representation, politics, and cultural imagination in indigenous video: general points and Kayapo examples [Representación, política e imaginación cultural en el vídeo indígena: puntos generales y ejemplos en Kayapo]. En F. D. Ginsburg, L. Abu-Lughod y B. Larkin (Eds.), *Media worlds: anthropology on new terrain* (pp. 75-89). University of California Press.

Ulcué, G. (2015). Espiritualidad, política e imagen del pueblo nasa. En P. Mora (Ed.), *Poéticas de la resistencia: el video indígena en Colombia* (pp. 103-130). Cinemateca Distrital e Instituto Distrital de las Artes.

Ulloa, A. (2010). Colombia: autonomías indígenas en ejercicio: los retos de su consolidación. En M. González, A. Burguete y P. Ortiz. (Eds.), *La Autonomía a debate: autogobierno indígena y estado plurinacional en América Latina* (pp. 149-176). Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.

Valencia Rincón, J. C. y Restrepo Hoyos, P. A. (2021). Shekuita o el mal trueno: documental performativo, conflictos ontológicos y descolonización de lo real. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 16(2), 118–131. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-2.smttd>

Vanegas Toala, Y. V. (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. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-2.encs>