

# Discusiones sobre políticas de etnicidad, procesos culturales y apropiación audiovisual en comunidades Amerindias en Colombia\*

Laura Ximena Triana Gallego\*\*

## [RESUMEN]

Este artículo tiene como objetivo introducir algunas discusiones sobre procesos audiovisuales de comunidades amerindias en Colombia a la luz del cada vez más extenso repertorio latinoamericano en contextos políticos diversos. Esta es una investigación en proceso para la cual he venido utilizando distintas herramientas metodológicas como la etnografía y otros métodos no textuales recientes como la elicitación fotográfica. En primer lugar, presento la manera en que las políticas de la etnicidad en la región y en particular en Colombia, que se expresan a través de conceptos estáticos y homogeneizantes, tienen un alcance limitado para la pluralidad de experiencias de la indigenidad, por lo que las comunidades han venido construyendo procesos culturales para la revitalización de sus saberes particulares fuera de los límites espacio-temporales y para el ejercicio de sus agencias en el aquí y el ahora. Dentro de estas iniciativas culturales, se han venido apropiando herramientas audiovisuales que, en principio, fueron transferidas a través de instituciones y actores externos, pero que hoy se despliegan en diversos escenarios de interacción y negociación. En Colombia, a pesar de que el movimiento audiovisual de la indigenidad oscila entre fisuras y alianzas, existe actualmente una afluencia de experiencias locales en que la cámara ejerce un rol en procesos socioculturales y políticos concretos. Luego, de acuerdo con algunos avances de mis casos de investigación en la Sierra Nevada de Santa Marta y en Bogotá, concluyo que la comunicación audiovisual es más bien un medio para la preservación de memoria cultural y para fomentar diálogos sobre el territorio rural, así como para establecer nuevos espacios simbólicos de participación e inclusión en la ciudad, respectivamente.

**Palabras clave:** comunicación audiovisual, agencia cultural, comunidades amerindias, memoria cultural, identidades étnicas.

doi 10.11144/javeriana.mavae16-2.dspe

Fecha de recepción: 20 de diciembre de 2020

Fecha de aceptación: 22 de marzo de 2021

Disponible en línea: 1 de julio de 2021

\* Artículo de investigación.

\*\* Politóloga por la Pontificia Universidad Javeriana, magíster en Estudios Culturales por la Universidad Nacional de Colombia, magíster en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Ámsterdam, y doctoranda en la CEDLA - UvA Centre for Latin American Research and Documentation University of Amsterdam.  
ORCID: 0000-0003-2505-5342  
Correo electrónico: l.x.trianagallego@uva.nl.



## CÓMO CITAR:

Triana Gallego, Laura Ximena. 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. <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-2.dspe>

## Discussions on Ethnicity Policies, Cultural Processes, and Audiovisual Appropriation in Amerindian Communities in Colombia

## Discussões sobre políticas de etnicidade, processos culturais e apropriação audiovisual em comunidades ameríndias na Colômbia

### [ABSTRACT]

This paper aims to introduce some discussions on audiovisual processes of Amerindian communities in Colombia in light of the increasingly extensive Latin American repertoire in diverse political contexts. This is an ongoing research in which I have been using different methodological tools, such as ethnography, and other recent non-textual methods, such as photographic elicitation. First, I present how the politics of ethnicity in the region and, particularly, in Colombia, which are expressed through static and homogenizing concepts, have a limited scope for the plurality of indigenism experiences and, therefore, communities have been building cultural processes for the revitalization of their particular knowledge outside the space-time limits and to exercise their agencies here and now. In these cultural initiatives, audiovisual tools have been appropriated that were initially transferred through external actors and institutions, but which are now deployed in several interaction and negotiation scenarios. In Colombia, despite the fact that the audiovisual movement of indigenism oscillates between fissures and alliances, there is currently an influx of local experiences in which the camera plays a role in specific socio-cultural and political processes. Therefore, according to some advances in my research cases in Sierra Nevada de Santa Marta and in Bogotá, I conclude that audiovisual communication is rather a means for preserving cultural memory and to promote dialogues about the rural territory, as well as to establish new symbolic spaces for participation and inclusion in the city, respectively.

**Keywords:** audiovisual communication; cultural agency; Amerindian communities, cultural memory; ethnic identities

### [RESUMO]

O objetivo deste artigo é apresentar algumas discussões sobre os processos audiovisuais das comunidades ameríndias na Colômbia à luz do repertório latino-americano cada vez mais extenso em diversos contextos políticos. Esta é uma pesquisa em andamento para a qual tenho usado diferentes ferramentas metodológicas, como etnografia, e outros métodos não textuais recentes, como a elicitación fotográfica. Em primeiro lugar, apresento como as políticas de etnicidade na região e, em particular, na Colômbia, que se expressam por meio de conceitos estáticos e homogeneizantes, têm um alcance limitado para a pluralidade de experiências do indigenismo, pelas quais as comunidades têm construído processos culturais para a revitalização de seus conhecimentos particulares fora dos limites espaço-temporais e para o exercício de suas agências no aqui e agora. Dentro dessas iniciativas culturais, foram apropriadas ferramentas audiovisuais que, a princípio, foram transferidas por meio de instituições e atores externos, mas que hoje são aplicadas em diversos cenários de interação e negociação. Na Colômbia, apesar de o movimento audiovisual dos indígenas oscilar entre fissuras e alianças, existe atualmente um influxo de experiências locais em que a câmera desempenha um papel em processos socioculturais e políticos específicos. Então, de acordo com alguns avanços em meus casos de pesquisa na Serra Nevada de Santa Marta e em Bogotá, concluo que a comunicação audiovisual é um meio para a preservação da memória cultural e para promover diálogos sobre o território rural, bem como para estabelecer novos espaços simbólicos de participação e inclusão na cidade, respectivamente.

**Palavras-chave:** comunicação audiovisual; agência cultural; comunidades ameríndias; memória cultural; identidades étnicas.

## Introducción

> El objetivo de este artículo es revisar algunas discusiones sobre procesos de creación audiovisual que desde hace algunas décadas se vienen gestando en las comunidades amerindias con diversos fines, las cuales varían de acuerdo con el contexto local y los desafíos que enfrentan. Este es un trabajo de investigación de largo aliento que vengo desarrollando basado en la comparación del estudio de dos casos en Colombia. En primer lugar, una experiencia dentro del pueblo wiwa de la Sierra Nevada de Santa Marta sobre una comunidad rural que, a pesar de ser afectada por el conflicto armado y por proyectos energéticos, emprende procesos de revitalización cultural incluido un proyecto de comunicación audiovisual. En segundo lugar, un grupo de mujeres de diversos pueblos indígenas que han llegado a Bogotá en circunstancias de migración, algunas relacionadas con el conflicto armado, que maniobran sus procesos de desarraigo territorial y experiencias en las periferias sociales y geográficas de ciudad, a través de la expresión de sus voces mediante el lenguaje audiovisual (Triana 2018).

Se parte de algunos avances preliminares de mi disertación doctoral, la cual vengo realizando desde 2019 situando nuevos intereses de investigación enfocados en dos aspectos dentro de mis indagaciones políticas y teóricas recientes. En primer lugar, una revisión detallada de las tensiones políticas de la etnicidad que resulta importante para comprender los contextos políticos en los que las iniciativas de creación audiovisual de las comunidades amerindias tienen lugar: las políticas de reconocimiento étnico asociadas a concepciones específicas de tiempo y espacio que conllevan procesos de inclusión o exclusión social y el acceso efectivo a derechos fundamentales, el lugar de los saberes locales y ancestrales en las dinámicas de mercados culturales globalizados, y las estrategias de maniobra de las comunidades en ambos casos para alcanzar sus objetivos políticos y comunitarios, así como propuestas emergentes de revitalización de epistemologías locales a través de la creación de espacios “intermedios” gestados a partir del reconocimiento de la amerindianidad y sus agenciamientos, fuera de estas tensiones políticas o dicotomías sobre las identidades étnicas.

En segundo lugar, se introducen algunos abordajes teóricos sobre la comunicación audiovisual de la indigenidad latinoamericana y otros casos relevantes en el mundo. De ahí que interesa revisar cómo ha sido la transferencia de medios audiovisuales a las comunidades y la incidencia de actores e instituciones en los procesos locales, a partir de lo cual se discute el caso colombiano con sus matices. Desde ambos aspectos, las tensiones políticas de la etnicidad y las aproximaciones teóricas de la comunicación audiovisual indígena, se sitúan ciertos avances recientes de los estudios de caso dentro de mi investigación, que de manera

preliminar pueden ser vistos como parte de esos nuevos espacios simbólicos estimulados a través de los medios audiovisuales que comprenden la expresión de saberes culturales, nuevas percepciones territoriales y que, eventualmente, se proponen como parte de esas nuevas identidades amerindias en la actualidad.

El caso wiwa se refiere a la puesta en marcha de un proyecto de comunicación audiovisual en el que los jóvenes de la comunidad han apropiado el uso de la cámara para visibilizar diversos problemas medioambientales y contar historias sobre el territorio rural que habitan y, por consiguiente, sobre el conocimiento local de la región de la Sierra Nevada que ha sido transmitido generacionalmente a través de la música, mientras que las mujeres indígenas a través de la cámara han establecido espacios de interacción colectiva frente a las situaciones contingentes de discriminación y exclusión social (Triana 2018, 109). Ambos procesos se han ido transformando en años recientes: en las mujeres indígenas, la continuación de su proceso audiovisual en un espacio autónomo ha conllevado que sus experiencias y saberes culturales originarios sean cada vez más reconocidos en el mapa social y cultural de la ciudad. Entretanto, en el caso wiwa, el proceso de comunicación se ha reactivado debido al relevo generacional en el nivel organizativo, de jóvenes interesados en comunicación que hoy son autoridades políticas, al tiempo que las herramientas audiovisuales se han apropiado en las comunidades al nivel educativo y territorial, como parte del ejercicio de registro de la memoria cultural local.

De acuerdo con lo anterior, el primer apartado presenta la revisión de las políticas de la etnicidad, la agencia cultural y las propuestas emergentes de revitalización de epistemologías amerindias. La segunda sección introduce miradas de la apropiación audiovisual a la luz de algunas experiencias latinoamericanas y del mundo relevantes para la discusión de la comunicación indígena, en que me interesa revisar el proceso de transferencia y herramientas audiovisuales que han sido facilitadas en general por instituciones o actores externos. A partir de lo anterior, reviso el contexto colombiano, en la tercera parte, con sus particularidades, que presento como una fluctuación entre fisuras y alianzas sociales y políticas; y por último, las iniciativas audiovisuales de cada comunidad, que se sitúan como procesos de agencia cultural, presentando algunos avances recientes a la luz de la función que cada comunidad les asigna a las herramientas audiovisuales dentro de sus procesos culturales en las situaciones específicas que afrontan.

En general, durante la investigación se han combinado diversas propuestas metodológicas en el enfoque etnográfico, retomando la de Guber (2001), según los límites, las posibilidades y las negociaciones en los agenciamientos comunitarios descritos en trabajos anteriores (Triana 2018, 113). No obstante, para los avances preliminares que presento, se realizaron entrevistas sobre el contexto actual de ambos grupos y diálogos abiertos con diferentes miembros de las comunidades retomando las conversaciones en anteriores trabajos de campo. Asimismo, al tratarse de una investigación sobre medios audiovisuales en contextos geográficos tan diversos, me encuentro explorando métodos de elicitación audiovisual de imagen fija o en movimiento (Lombard 2013; Prins 2010). En este sentido, de acuerdo con Lombard (2013), he utilizado el método denominado autofotografía, consistente en el uso de la cámara desde las comunidades para construir narrativas sobre sus propias interpretaciones y percepciones sobre tiempo y lugar de acuerdo con sus experiencias cotidianas. De ahí que el uso de estos métodos para esta investigación permite tener una aproximación al contexto a partir de las experiencias de las mismas comunidades e, igualmente, considera los intereses de cada grupo por la comunicación audiovisual, desde donde ya se han construido a su vez narrativas acordes con la función y los significados culturales que le asignan a la cámara.

Las iniciativas culturales vinculadas a procesos políticos y sociales de cada comunidad están en constante movimiento. De ahí que las metodologías utilizadas permiten reconocer las historicidades y los cambios de los contextos situados, los desafíos que enfrentan y las estrategias de maniobra y creatividad de cada comunidad. Asimismo, a través de la pluralidad de los saberes locales y la adopción de los medios audiovisuales modernos, además de su dimensión estética y narrativa, construyen y fortalecen sus agencias culturales. Este artículo introduce, entonces, las tensiones y los avances de los procesos alrededor de la comunicación audiovisual tanto en el pueblo wiwa de la Sierra Nevada como en el grupo de mujeres indígenas de Bogotá, a la luz de varias experiencias latinoamericanas, como parte de los matices del cada vez más extenso repertorio de medios audiovisuales indígenas en la región. Mi sentir es el de contribuir a este tema como parte del mapeo de experiencias latinoamericanas desde un enfoque transdisciplinar.

## Entre la marca “étnica”: agencia cultural y apropiación audiovisual

En este apartado, hago una descripción de las principales tensiones teóricas alrededor del reconocimiento de los pueblos indígenas y la aplicación de la agenda neoliberal en la región latinoamericana, donde se han construido representaciones y agendas políticas en torno a la etnicidad y la mercantilización de la cultura. Posteriormente, presento cómo las comunidades indígenas han aprendido a maniobrar estas tensiones a través de la creación de procesos de agencia cultural y de etnicidades performativas, para luego presentar la propuesta del mundo ch’ixi.<sup>1</sup> De ahí que las iniciativas culturales indígenas locales, incluso la eventual apropiación audiovisual, pueden percibirse desde un tercer espacio donde conversan el pensamiento amerindio con las experiencias de la modernidad latinoamericana. Finalmente, presento un panorama general sobre iniciativas audiovisuales indígenas en el mundo como referencia a las aproximaciones teóricas latinoamericanas y a los casos en cuestión.

Las tensiones sobre las políticas de la etnicidad revisadas se refieren a aquellas que surgen en las contradicciones entre la implementación de políticas neoliberales, el reconocimiento de la diversidad étnica y los derechos de los pueblos indígenas a partir de la década de 1980. Se trata de un proceso histórico simultáneo en el que coinciden, por un lado, el reconocimiento a los pueblos originarios a través del C169 - Convenio sobre pueblos indígenas y tribales, 1989 (núm. 169), que abrió paso a la creación de numerosos movimientos indígenas demandando reconocimiento y acceso a derechos fundamentales. Mientras que, en segundo lugar, se gestiona la agenda neoliberal en la región, donde se implementan los acuerdos de libre comercio y la expansión de mercados. Esto último conllevó la intensificación de prácticas como la exploración y explotación de recursos naturales, la minería y el ecoturismo. Estas prácticas extractivistas y de flexibilización económica han resultado en procesos conflictivos de descentralización y privatización que agravaron la situación de desigualdad social, situaciones que han afectado directamente a las comunidades indígenas en su calidad de vida y derechos territoriales (Chaves y Zambrano 2009, 216).

Los gobiernos latinoamericanos incorporaron las disposiciones internacionales sobre los pueblos originarios a través de reformas en sus constituciones para reafirmar el carácter multicultural de las naciones. Sin embargo, de acuerdo con Bocarejo (2011), el multiculturalismo, referido al reconocimiento político y jurídico de las minorías étnicas históricamente marginadas, se ha limitado a una definición homogénea del sujeto étnico por parte de las instituciones de gobierno que determinan las condiciones para que las comunidades puedan o no acceder a estas políticas de la etnicidad. Así, los sujetos étnicos se definen a partir de unos vínculos de pertenencia, lugar o tiempos estáticos, que en lo indígena sería la ruralidad o

su espacio “tradicional” en oposición a los escenarios urbanos de la modernidad (Chaves y Zambrano 2006, 13). Tales asociaciones omiten la multiplicidad de significados culturales y relacionamientos existentes en estas comunidades en contextos dinámicos. De ahí que el acceso efectivo a los derechos fundamentales por parte de estas minorías tanto indígenas y no indígenas continúe siendo incierta, en especial, el acceso a la tierra. Luego, las diferencias culturales se reducen al engranaje jurídico de lo que Bocarejo (2011) denomina los arreglos políticos de la multiculturalidad, es decir, en la administración estatal de la etnicidad.

La instrumentalización de la diferencia cultural se ha revisado también desde la perspectiva de la cultura como recurso en el contexto neoliberal (Yúdice 2002, 44). Esta noción comprende, desde su perspectiva, que las prácticas y los bienes culturales diferenciados, como rituales y saberes locales, canciones, se utilizan estratégicamente para promover el desarrollo del capital y el turismo y, por tanto, se valoran en función de sus atributos comerciales. De ahí que, en la multiculturalidad neoliberal, se incorporen iniciativas de protección del patrimonio cultural material e inmaterial como una táctica para clasificar los bienes culturales en la lógica mercantilista. Esto configura en parte lo que Comaroff y Comaroff (2009, 14) denominan “marca étnica” o la yuxtaposición de cultura, etnicidad y mercado. No obstante, esta perspectiva acoge también la posibilidad de las comunidades de aprovechar esos procesos de instrumentalización étnica para movilizar sus objetivos colectivos en las circunstancias contingentes.

El concepto de *agencia* permite expresar también estos procesos de activación de los grupos sociales marginalizados. Emirbayer y Mische (1998) hacen una revisión histórica del concepto de *agencia* en que los individuos en un entorno social toman distancia de las estructuras para transformar sus propias situaciones contingentes a través de la interacción, el hábito y el juicio. En esa misma línea, el concepto de *agencia cultural* sugiere la capacidad que tienen los sujetos sociales, en especial, de las periferias y de la marginalidad, para fortalecerse a través del arte y las prácticas culturales. De esta manera, Sommer (2006) sugiere que los sujetos sociales usan su habilidad de moverse entre las fisuras de los sistemas para crear estrategias de maniobra (*wiggle room*), a través de la solidaridad y el arte. Se pueden encontrar diversos estudios de caso sobre iniciativas de agencia cultural en comunidades latinoamericanas, incluidas las comunidades indígenas, a través de diversas prácticas artísticas como el teatro, la literatura, los medios audiovisuales y la *performance* (Godenzzi 2006; Leetoy 2016; Ochoa y Gagnolini 2001; Pardo 2009). Empero, como he señalado, resulta necesario posicionar las iniciativas de agencia cultural en contextos históricos de raza, clase y género, entre otros factores, en los cuales las personas o los colectivos deben negociar constantemente en ámbitos situados (Yúdice 2002, 14).

Ahora bien, recientemente se vienen gestando propuestas sobre la revitalización de las diversas epistemologías de la indigenidad. Una de las más importantes es la propuesta del mundo ch'ixi planteado por Rivera Cusicanqui (2018). La propuesta ch'ixi viene del mestizaje, de la aceptación del indio interior situado en el aquí y en el ahora de su tierra y paisaje, en otras palabras, de su amerindianidad. Como afirma Rivera Cusicanqui, no se trata de simular o ansiar una unidad cultural perdida, sino más bien de la confluencia armónica de dos polos, indio y español, a partir del *pachakuti* o el orgullo indio en estos tiempos. En este sentido, en el mundo ch'ixi, las contradicciones heredadas de la Colonia se reciclan, se usan como alimento para crear una zona intermedia de distensión donde se fomenta un diálogo entre múltiples epistemes y comunidades en el presente. Ya no se entra en el juego de los binarismos, sino en aceptar las diversas formas de pensamiento que en la diferencia pueden ser útiles para contener las crisis actuales y poder *corazonar*, es decir, pensar desde las múltiples memorias que habitan los sujetos pos-coloniales (121).

Lo ch'ixi es una apuesta desde la dignidad amerindia, esto es, en la que conviven el mestizaje y la indianidad, en respuesta a la categorización dominante de la etnicidad como una entidad fija, mencionada líneas atrás. Desde allí se construyen estos espacios intermedios que Rivera Cusicanqui (2018) denomina *taypi*, o esas zonas grises en la metáfora del tejido, en que se reconoce

al mismo tiempo la indianidad, la oralidad y los paisajes de las sociedades de los Andes en los matices de la modernidad. En esta perspectiva desde “abajo” de la cotidianidad, existen identidades y negociaciones identitarias ch’ixi, en que se perciben agenciamientos que van a contrapelo de la homogeneización forzada o “etnicidad estratégica”. Su propuesta es, entonces, pensar la identidad como un tejido de intercambios y un proceso de devenir, desde la práctica intercultural y no desde el disfraz de la multiculturalidad cercada por condiciones. El *taypi* sería ese espacio donde se entretajan las tradiciones y la memoria orales con las experiencias situadas y diversas del presente, potenciadas a través de la creatividad artística y la acción política.

Por otra parte, el lenguaje audiovisual está cada vez más presente en los procesos comunitarios indígenas en el mundo y en la región latinoamericana. Desde la producción y realización de cine indígena, hasta la utilización de la fotografía e imágenes en iniciativas políticas, sociales o culturales. En general, existen enfoques que surgen como una crítica directa a las representaciones homogeneizantes sobre el mundo indígena en el lenguaje audiovisual etnográfico (Himpele 2008; Polanco y Aguilera 2011; Schiwiy 2003). Estos autores cuestionan los discursos socioculturales que reproducen estereotipos exotizantes y folclóricos con marcación étnica, y reflexionan sobre las representaciones indígenas que se han construido, por ejemplo, en el *western* norteamericano, a través de la distinción del “indio” como bárbaro, pre-moderno y exótico (Triana 2018, 112). Estas representaciones homogéneas de la etnicidad en el cine etnográfico también son discutidas por Ginsburg (1994) al referirse a los documentales “indigenistas” como *Nanuk, el esquimal* (Flaherty 1922), los cuales, para la autora, suprimen el contexto de las comunidades indígenas y se centran en una narrativa idealista y unidireccional sobre las comunidades por parte de los científicos que las estudian.

En respuesta a estas concepciones homogeneizantes de la etnicidad, el desarrollo tecnológico y las políticas de reconocimiento étnico, surgen varias perspectivas sobre el mundo audiovisual de la indigenidad. Por un lado, el concepto de *indianización del cine*, (Himpele 2008), que propone la adaptación de los medios visuales a la dinámica y los conocimientos particulares de las comunidades en sus contextos socioculturales y sus epistemologías. Igualmente, en Nueva Zelanda, surge la propuesta de *fourth cinema*, donde Martens (2012) lleva a cabo un análisis sobre la realización audiovisual del pueblo maorí, para visibilizar sus propias experiencias e historias haciendo uso de la cámara, pero al mismo tiempo para tejer redes de solidaridad, identidad y comunidad. En el caso de Australia, durante la década de 1980, las comunidades más aisladas empezaron a tener mayor visibilidad en la televisión pública y a través de ella comenzaron a crear contenidos audiovisuales basados en la estética y cosmología étnica de las comunidades australianas (Cardús i Font 2014, 6). Al respecto, Ginsburg (1994) menciona que este reconocimiento sirvió para posicionar a las comunidades geográficamente, incluso, sus relaciones socioespaciales particulares y estéticas enraizadas (*embedded aesthetics*) a través del video (figura 1).

## Miradas de la apropiación audiovisual en comunidades amerindias en Latinoamérica

En América Latina, para las comunidades amerindias, en especial, en aquellas comunidades que han vivido rupturas o alteraciones geográficas, económicas y políticas, el lenguaje audiovisual es usado para re-crear sus propias representaciones y garantizar la preservación de sus prácticas culturales. Sin embargo, en las tensiones entre la implementación de las políticas neoliberales y el reconocimiento de los pueblos originarios, la incidencia de los diferentes actores ha posibilitado la transferencia y apropiación de medios (audiovisuales) en el mundo amerindio (Cardús i Font 2014, 6). Es claro que la emergencia de procesos audiovisuales amerindios en América Latina se afianza a través de la tecnología como medio de difusión.





Por tanto, el acceso a la tecnología y los recursos financieros para estos proyectos vienen del apoyo de diferentes actores estatales, no gubernamentales, agencias de cooperación internacional y la misma academia. Para explicar tales dinámicas de transferencia a la apropiación de medios audiovisuales por parte de las comunidades amerindias, revisaré a continuación los casos de México, Bolivia y Brasil, que determinan los efectos de la influencia de distintos actores en los procesos audiovisuales locales.

El caso de México es vital para entender la injerencia gubernamental en las bases de producción audiovisual indígena, que con el tiempo evoluciona y se diversifica en regiones como Oaxaca y Chiapas (Smith 2005, 27). Durante la década de 1980, a través Instituto Nacional Indigenista (INI), se creó el Archivo Etnográfico Audiovisual (AEC) para recopilar y producir documentales con profesionales no indígenas sobre las mismas comunidades. Los filmes etnográficos de entonces consistían en el registro de sus condiciones de vida, que resaltaban su valor arqueológico, tradicional y folclórico como atributos indígenas estándar, dentro del imaginario de unidad en la construcción de la identidad nacional mexicana. A finales de la década de 1980, el Gobierno intentó desarrollar mecanismos más participativos: en 1989, el AEC comenzó un programa de entrenamiento audiovisual y transferencia de medios audiovisuales a organizaciones indígenas y creó cuatro centros de video indígena (CVI) en comunidades de Michoacán, Oaxaca, Sonora y Yucatán (11).

Estos centros audiovisuales tuvieron una gran influencia en las comunidades para la realización de proyectos autónomos fuera de los circuitos de Gobierno y las políticas de normalización indigenista del INI. Las experiencias mejor documentadas son las de Ojo de Agua producciones, una organización independiente de radio y video, que tuvo sus orígenes en los CVI del

V  
V

Figura 1. Laura Ximena Triana Gallego, *Círculo de baile en siminke*, 2016, fotografía.



Gobierno, pero que se diversificó y comenzó a trabajar en la promoción de video y medios alternativos con practicantes de comunidades de Zapoteca y Mixe. Empero, la sostenibilidad de estos proyectos más autónomos, sobre todo los más pequeños, ha sido afectada nuevamente por las políticas de Gobierno desde 2000 que han condicionado la financiación desde una perspectiva más cercana a la marcación étnica. Sin embargo, el colectivo Promedios y otras redes autónomas de Chiapas, apoyados por el movimiento zapatista y una red transnacional, han afianzado su autonomía y se han dedicado a la producción de video combinando la visualización de los problemas ambientales y la revitalización de sus tradiciones que están en peligro de extinción porque son practicadas solo por los mayores. Esto lo veremos más adelante, este es el caso también del pueblo wiwa en Colombia.

El papel de la academia en la defensa de los derechos humanos y ambientales también ha sido de gran influencia en la llegada del video y otras tecnologías a las comunidades amerindias. En Brasil, específicamente en la región de Kayapó, los líderes comunitarios comenzaron a usar el video para informar a las comunidades rurales sobre la devastación ambiental causada por la construcción de represas en el proyecto Video nas Aldeias (Cardús i Font 2014; Smith 2005). A través de la alianza entre tres investigadores, se donaron equipos para la realización de videos a fin de conectar comunidades relativamente aisladas con afectaciones similares en el medio ambiente. Así, a través de la circulación de los videos producidos entre ellos mismos, encontraron puntos en común para la demanda de sus derechos colectivos. De hecho, muchos de estos videos fueron usados en los procesos jurídicos en contra de los proyectos de represas financiados por el Banco Mundial (BM).

Más adelante, Turner, uno de los antropólogos fundadores del proyecto Video nas Aldeias, consiguió financiación internacional para crear la organización Centro de Trabalho Indigenista con base en São Paulo, como un espacio de libre acceso para la comunidad de Kayapó para la edición de video y posproducción audiovisual. Empero, de acuerdo con Cardús i Font (2014), los efectos sociales de trasladar el centro del proyecto a otro lugar descontextualiza la experiencia comunitaria porque altera las relaciones socioespaciales desde donde surgieron estas iniciativas. Con todo, el video les permitió a los líderes comunitarios alcanzar audiencias más amplias y agenciamientos, aunque es necesario considerar que tanto la mediación de estas relaciones como las facilidades de acceso tecnológico distan de ser neutrales.

Ahora bien, el caso de Bolivia representa tanto el surgimiento de un movimiento audiovisual comunitario sustancial como el origen de los primeros festivales latinoamericanos de cine indígena. El concepto de *indianización* mencionado al principio es una propuesta basada en la experiencia de comunidades andinas y en especial bolivianas de adaptar los medios visuales a las dinámicas de reivindicación epistemológica y de los conocimientos particulares de las comunidades (Himpele 2008, 15). Esta iniciativa es favorecida también por el descontento de otras comunidades y organizaciones campesinas que venían cuestionando las políticas nacionales de redistribución de la tierra y el medio ambiente. A partir de estas propuestas audiovisuales, surgió un nuevo discurso a través del video para revitalizar al pueblo aimara, sus luchas y procesos relacionados con el territorio, como una forma de fortalecer su oralidad y tradiciones en audiencias más amplias y la ciudadanía en general (Flores y Ascencio 2002).

De acuerdo con lo anterior, Zamorano (2009) propone el concepto *interviniendo realidades* en el que la producción de video no solo se centra en representar una realidad, sino en usar la cámara y la ficción como pretexto para recrear situaciones de conflicto como la discriminación en razón del género y de la importancia de promover las reflexiones de toda la comunidad frente a ese problema. La participación directa de las comunidades en los procesos audiovisuales en Bolivia, como parte de esos cuestionamientos a las representaciones exotificadas de la indigenidad, son importantes. Por tanto, el video se convierte en un dispositivo para la resolución de conflictos sociales y políticos en las comunidades y sus reflexiones se convierten en el eje central de la creación de las redes transnacionales de cine indígena en la región latinoamericana.

El Centro de Formación y Realización Cinematográfica (Cefrec) surge como la principal institución en Bolivia, encargada de la producción y distribución de cine indígena a finales de la década de 1980. Entre sus proyectos se encuentran las experiencias del Grupo Ukamau de Jorge Sanjinés, el Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano y el Centro de Promoción de la Mujer Gregoria Apaza, que producía videos junto con mujeres aimaras urbanas migrantes en la ciudad de El Alto. En 1996, con el Comité Audiovisual Indígena Boliviano (CAIB), se crea el Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual, una plataforma comunitaria para la promoción de la autorrepresentación de los grupos amerindios en Bolivia (Smith 2005, 11). La confluencia entre las organizaciones comunitarias, los sectores de la academia y otras alianzas continentales desde el Cefrec, impulsó la creación del Consejo Latinoamericano de Cine y Comunicación para Pueblos Indígenas (Clacpi). Esta organización es sombrilla de las principales organizaciones indígenas audiovisuales del continente, tiene más de tres décadas de trayectoria y su objetivo es la realización de un festival internacional sobre cine y video indígena que se realiza cada dos años desde 1985. Han sido exhibidas realizaciones de México, Brasil y Bolivia, e igualmente las producciones emergentes de Colombia, Chile y Guatemala.

En suma, observamos cómo en estos tres casos específicos en América Latina la adopción de medios audiovisuales a las comunidades amerindias ha sido posible a través de la influencia de distintos actores. Pero, al mismo tiempo, se han creado procesos de apropiación comunitaria que aún permanecen en comunidades y organizaciones desde el nivel local, hasta organizaciones continentales como el Clacpi. En México, vemos una fuerte injerencia gubernamental desde las directrices de una política de asimilación étnica, que sirvió también para la agencia de proyectos independientes en especial en Chiapas y en Oaxaca. En Brasil, la influencia de la academia en la defensa de los derechos humanos y ambientales estimuló procesos de agencia de la comunidad de Kayapó para la defensa de su territorio. Y en Bolivia las comunidades aimaras, en cooperación con las organizaciones campesinas y mineras, crearon una de las organizaciones más importantes de cine indígena regional y propiciaron a través de una red de alianzas entre la academia y las comunidades el Clacpi como plataforma de visibilidad latinoamericana sobre producción y realización audiovisual de comunidades amerindias.

## Movimiento audiovisual indígena en Colombia: entre fisuras y alianzas

Para 2018, la población total de Colombia ascendía a 48 258 494 habitantes, los indígenas son el 4,4 % del total de la población (DANE, 2018). A partir de la Constitución Política de 1991, se reconoce el carácter pluricultural de la nación y se otorga asiento jurídico y político a las minorías étnicas en la nación. Sin embargo, retomando a Bocarejo (2011), desde la Administración estatal se crearon ciertas asociaciones entre etnicidad y lugar para determinar la pertenencia o no de un individuo a una etnia indígena. Esta noción no responde a las complejas relaciones históricas de poder, sociales y culturales de la experiencia comunitaria indígena en diferentes contextos. Por tanto, así como en los demás países latinoamericanos presentados, la influencia de diferentes actores ha sido importante en las dinámicas de las organizaciones indígenas y en sus procesos políticos y sociales. Esto se extiende también a las iniciativas de agencia cultural y a la apropiación de los medios audiovisuales en su creación y sostenibilidad en las comunidades.

En la década de 1970, se creó el Consejo Nacional Indígena del Cauca (CRIC), que marcó el principio de la participación de las comunidades indígenas en la política nacional a través de sus propias organizaciones. Su principal objetivo fue establecer una interlocución con el Estado para el reconocimiento de sus diferencias y el ejercicio de sus derechos, en particular, la recuperación de sus territorios ancestrales, una reforma a la legislación vigente y la defensa de su herencia cultural. Las acciones del CRIC les permitieron el inicio de una nueva relación política

y capacidad de negociación con el Estado, los sectores privados, otros grupos sociales y hasta los grupos guerrilleros (Ulloa 2010, 153). Más adelante, como respuesta a la creación de otras organizaciones indígenas locales, se creó la Organización Indígena de Colombia (ONIC) en 1982. Desde entonces se inició un movimiento indígena con un propósito en común basado en el reconocimiento de la diversidad étnica y cultural en el Estado colombiano, la protección de sus territorios, recursos naturales y tradiciones (151).

Empero, este proceso surge en el contexto de la eclosión del conflicto armado en el país debido al problema agrario. La expropiación de tierras y el desplazamiento forzado de comunidades campesinas e indígenas hacia otras zonas del país alentó la defensa de la autonomía territorial a través de la conformación de grupos milicianos, entre ellos, las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y el Ejército de Liberación Nacional (ELN), desde la década de 1950 (Villa y Houghton 2005, 16). Desde entonces, las comunidades indígenas han tenido que enfrentar y maniobrar la incursión de guerrillas, paramilitares o ejército en sus territorios y, por tanto, procesos de aculturación y desplazamiento que se constituyen en la actualidad en enormes desafíos para las comunidades indígenas en su calidad de vida. Además, a partir de la implementación de las políticas neoliberales desde la década de 1980, las comunidades han tenido que negociar a través de sus organizaciones políticas los efectos de megaproyectos ambientales y de infraestructura, así como sus posiciones frente a la mercantilización de sus bienes culturales. Por ende, la consolidación del movimiento indígena colombiano se ha movido entre fisuras desde su creación.

Frente a estas circunstancias, las comunidades indígenas han optado por la creación de acciones directas para la protección de su vida, territorios, recursos y autonomía a través de distintas estrategias. De hecho, la creación de alianzas entre organizaciones indígenas como con otras instituciones y actores les ha permitido un mayor campo de participación, negociación y un cierto grado de autonomía en sus tierras, pese a las condiciones adversas que aún enfrentan. Como sugiere Ulloa (2010), los pueblos indígenas colombianos ejercen, aún hoy, una autonomía relacional o en ejercicio. Ante el sostenimiento de unas políticas gubernamentales más cercanas a reproducir las brechas históricas que a atender las demandas de comunidades indígenas y no indígenas, conviene, entonces, revisar las diferentes iniciativas que se han construido desde las comunidades indígenas para sostener esta autonomía, haciendo uso de la performatividad de sus identidades y de su capacidad creativa, lo que podemos ver desde los casos en cuestión más adelante en detalle.

El movimiento indígena del suroccidente colombiano ha sido un referente en sus procesos políticos organizativos y creativos en el país. La Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca (ACIN) creada en 1994 como parte del pueblo nasa creó un modelo organizativo denominado “tejidos de vida” y la minga como base comunitaria. La ACIN ha sido notable también en la apropiación de los medios de comunicación en sus procesos organizativos a través del “tejido de comunicaciones para la verdad y la vida” en que lo audiovisual ha acercado a las comunidades de las distintas zonas de la región, una de las más afectadas por el conflicto armado (Triana 2008, 101). La trascendencia del tejido de comunicaciones conllevó que en 2010 se creara la Muestra de Cine y Video Indígena (Daupará). Esta iniciativa sigue siendo la principal ventana de exhibición e intercambio audiovisual de comunidades amerindias en Colombia y ahora es parte de redes continentales comunitarias de cine indígena, como el Clacpi.

La literatura sobre creación audiovisual en comunidades indígenas en Colombia sigue siendo emergente. Se destacan Polanco y Aguilera (2011) quienes proponen la noción de *imagen política*, basados en la experiencia de la ACIN, en la cual las comunidades u organizaciones se fundamentan en herramientas audiovisuales para apoyar los procesos sociales dirigidos a fortalecer la comunicación regional y fomentar la participación comunitaria. Más recientemente, Mora (2015) hace un esfuerzo por reconstruir el panorama audiovisual indígena en Colombia a través del análisis de producciones audiovisuales exhibidas justamente en Daupará: *Pa poder*

*que nos den tierra* (2005-2009) de la ACIN, el acercamiento al colectivo Zhigonezhi de la Sierra Nevada y la revisión de los documentales *Palabras mayores* (Villafaña et al. 2009) y *Resistencia en la línea negra* (Villafaña et al. 2011) del cual hablaré más adelante; algunas características del proceso audiovisual del pueblo kankuamo y su proyecto *Kankuama TV* (2008), y *Canasto audiovisual* de la Organización Nacional de los Pueblos Indígenas de la Amazonía Colombiana (Opiac) (Mora 2015, 23-161).

En su revisión, Mora (2015) sugiere que, gracias a la tecnología y el video, las comunidades han encontrado nuevas formas de compartir sus ideas y demandas políticas y culturales. Igualmente, con la presentación de los casos, el autor propone que las producciones indígenas responden a una voluntad de autorrepresentación desde el pensamiento propio cuyas características son la expresión de las complejidades y pluralidades en las relaciones específicas que han construido los pueblos indígenas frente a situaciones externas. Mora concluye que, si bien los procesos de creación audiovisual indígena están situados y dispersos en la geografía nacional, las iniciativas se conectan en las arenas de agenciamiento político y social de la diferencia cultural de los movimientos locales y regionales, así como en la difusión audiovisual en festivales nacionales e internacionales (42-44).

Considero que se ha hecho un esfuerzo al identificar las interacciones entre la creación audiovisual y los procesos políticos locales de los pueblos indígenas en el país. No obstante, es importante también resaltar, por un lado, que la influencia de otros actores, instituciones y en general relaciones de poder continúan estando presentes tanto en los procesos políticos de las organizaciones indígenas como en el circuito creativo de producción audiovisual y que deben incluirse en las revisiones. Empero, es claro también, como mencionaba, que, dentro de esas autonomías relacionales, *performances* de la identidad e iniciativas de agenciamiento cultural, los procesos comunitarios locales se están conectando cada vez más con otras dinámicas transnacionales que están pasando en el ámbito regional y continental, con otros movimientos sociales heterogéneos, haciendo frente a las ya mencionadas representaciones homogeneizantes de la diferencia.

Ahora bien, no todas las iniciativas audiovisuales indígenas buscan necesariamente circular en festivales internacionales, alcanzar grandes audiencias u ocuparse de la estética o estándares artísticos del cine convencional. Por eso, me interesa identificar mejor las funciones que le asignan las mismas comunidades a la creación audiovisual en sus iniciativas culturales o comunitarias que responden a situaciones específicas. Retomando a Cardús i Font (2014), estas funciones se pueden expresar en tres categorías que se replican en diferentes casos regionales: primero, para el mantenimiento y la preservación de la memoria; segundo, con fines educativos, y tercero, con fines de registro e información, está última más relacionada con situaciones de defensa de derechos humanos y ambientales. Los casos que presento a continuación son procesos de agencia cultural con distintos fines, y el audiovisual funciona como pretexto para la creación de espacios simbólicos o *taypis* que suscitan el encuentro y el reconocimiento mutuo de sus saberes originarios, en contextos contingentes en el presente.

En un contexto en que las contradicciones políticas continúan profundizando las desigualdades sociales en Colombia y la mayor parte de América Latina, resulta útil visibilizar la agencia de las comunidades amerindias traducida en la creación de espacios de maniobra en la región. Si desde la agencia cultural las comunidades amerindias encuentran herramientas para transformar situaciones de conflicto a través del arte, desde el mundo *ch'ixi* se apropian en cuerpo y pensamiento tales agencias, las cuales se expresan en este caso a través de narrativas audiovisuales con diferentes significados, aplicación y oportunidad.

## Comunicación para narrar el territorio y la memoria cultural del pueblo wiwa

En la Sierra Nevada, habitan cuatro pueblos indígenas: arhuaco, kogui, wiwa y kankuamo. La región es considerada como una de las zonas más biodiversas del planeta, por ser el único sistema montañoso nevado al lado del mar que presenta todos los pisos térmicos y ecosistemas tropicales en el litoral caribe (Triana 2018). Debido a esto, por su importancia geoestratégica, ha sido una región en disputa y conflicto territorial durante diferentes momentos históricos. Las comunidades de la Sierra Nevada de Santa Marta crearon sus organizaciones políticas a partir de la década de 1970 para poder interlocutar con el Estado y otras instituciones en los asuntos territoriales y medioambientales. Así, en 1978, se creó la Confederación Indígena Tayrona (CIT) y la Organización Gonawindúa Tayrona (OGT); y más tarde, en 1993, la Organización Indígena Kankuama (OIK) y la Organización Wiwa Yugumaniun Buankwanarrwa Tayrona (OWYBT). Desde entonces, han procurado negociar o crear estrategias frente a los desafíos asociados al auge del narcotráfico, la presencia de grupos al margen de la ley que controlan los cultivos ilícitos y las diversas olas de violencia hacia las comunidades (Triana 2018, 105).

A partir de la década de 1990, se intensificó el conflicto armado por la entrada del paramilitarismo en la región y la explotación de recursos naturales. Frente a esta situación los cuatro pueblos indígenas de la Sierra Nevada decidieron articularse en el Consejo Territorial de Cabildos (CTC), lo que les permitió elevar la capacidad de participación en negociación en procesos de intervención en la región. Igualmente, lograron el reconocimiento legal de la denominada Línea Negra, que es en sí misma una propuesta de conservación ambiental basada en sus principios espirituales. Sin embargo, el alcance de los acuerdos ha sido parcial, en especial en relación con el desarrollo de proyectos de infraestructura y explotación ambiental asociados a la violencia regional (Ulloa 2010, 171). Por esta razón, las organizaciones indígenas de la Sierra Nevada decidieron emprender estrategias para el fortalecimiento comunitario basados en alianzas y apoyo de otras organizaciones no gubernamentales, agencias de cooperación internacional y activistas académicos.

Para contrarrestar los efectos de la violencia regional, se iniciaron varios proyectos de revitalización cultural y fortalecimiento comunitario para los cuatro pueblos de la Sierra Nevada con apoyo del Gobierno regional, organizaciones como el Centro de Educación Popular (Cinep) y otros actores (Cinep 2006, 11). Estas iniciativas abrieron paso también a la creación de proyectos de comunicación audiovisual. Uno de los más visibles en la Sierra Nevada es el del colectivo Zhigoneshi creado por la OGT e integrado por personas de los pueblos arhuaco, kogui y wiwa en alianza con activistas, académicos, realizadores y apoyo internacional. Como parte del proceso, se han creado diversas producciones audiovisuales y el entrenamiento a realizadores locales como Amado Villafañá del pueblo arhuaco. Debido al apoyo y las alianzas, desde Zigoneshi han emprendido producciones audiovisuales técnicamente bien elaboradas como *Resistencia en la línea negra* (2011) que han circulado y sobresalido en festivales internacionales. Igualmente, la experiencia audiovisual de Zigoneshi ha sido también revisada en algunas investigaciones académicas (Rocha 2018; Triana 2019).

Todas estas experiencias han servido como ventana de exhibición para reconocer algunos problemas locales y la pluralidad de saberes culturales dentro de la región desde los cuatro pueblos, en especial, su cosmovisión sobre la Sierra Nevada y los lugares sagrados. Sin embargo, de acuerdo con la literatura revisada, considero que quedan temas por profundizar, como los efectos que han tenido estos proyectos audiovisuales en las comunidades, si se han reconocido tensiones en esos procesos o cómo han contribuido al fortalecimiento de esas agencias culturales, cuestiones que enfocan mi atención en el caso específico de los wiyas, las cuales esbozo a continuación.



El pueblo wiwa es uno de los cuatro pueblos indígenas que habitan la Sierra Nevada. Está ubicado en la zona media baja de esta en la zona nororiental y suroriental de la región. La perspectiva del pueblo wiwa, en la cosmovisión de los cuatro pueblos de la Sierra Nevada, parte de la relación integral que tienen con el territorio y los recursos naturales y culturales asociados. Esta relación se fundamenta en una dimensión física y otra espiritual que tiene rituales, creencias y prácticas culturales específicas de los wiyas, y que se transmiten generacionalmente a través de la música. A partir de cantos y mitos revelan un código moral que todo wiwa debe implementar en su vida cotidiana. Por tanto, se puede considerar que la música es el vínculo que une a la comunidad con todo lo que existe en la tierra para preservar el equilibrio entre el hombre y la naturaleza, por lo que se transmite el consejo, o *guama*, y la historia sagrada, *shama*. Al significado cultural de la música en relación con el territorio y los roles de la comunidad se le llama *shikakubi* (Triana 2018, 116).

La región donde habitan los wiyas ha sido epicentro del conflicto armado, en especial desde la década de 1970 con la bonanza marimbera. Desde entonces, la incursión de diversos grupos armados afectó a las comunidades mediante el reclutamiento de menores y el desplazamiento forzado. Concretamente, ante la incursión paramilitar a partir de 2000, muchos poblados wiyas desaparecieron por completo y, en consecuencia, muchos de los conocimientos tradicionales dejaron de transmitirse (Cinep 2018, 52). De esta manera, a partir de 2005, con el acompañamiento del Cinep, las comunidades emprendieron un proyecto de revitalización de la música tradicional en la región suroriental de la Sierra Nevada, en la cuenca alta del río Ranchería, para retomar la práctica musical y difusión de estos conocimientos.

Igualmente, también con el apoyo del Cinep, se creó la Escuela de Comunicaciones del Pueblo Wiwa, en la cual los jóvenes comenzaron un proceso de entrenamiento y aprendizaje en el campo audiovisual en diferentes poblados. Como parte de los resultados, en 2010, se creó un colectivo de comunicaciones denominado Zhimashai que significa dialogando en *damana*, la lengua wiwa. El objetivo principal era la formación y circulación dentro del mundo audiovisual, que les permitiera, sobre todo a los jóvenes, expresarse sobre diversas situaciones que estaban enfrentando en sus territorios. Durante los talleres de comunicación, varios de los cuales tuve la oportunidad de presenciar hace varios años, los jóvenes comenzaron a aprender diferentes técnicas audiovisuales, guion, dirección, fotografía y edición de video, para luego escoger temáticas para la realización de productos audiovisuales (Triana 2018, 117).

Desde los talleres de comunicaciones se produjeron diferentes proyectos audiovisuales sobre temáticas que fueron importantes en su momento para el pueblo wiwa: por un lado, sobre las afectaciones ambientales y sociales de proyectos energéticos, puntualmente la construcción de la represa del río Ranchería, y por otro, contar historias sobre la memoria cultural del pueblo wiwa, en particular, con fines educativos (Triana 2018, 118). En consecuencia, retomando las categorías de Cardús i Font (2014), tanto las producciones audiovisuales como los talleres de comunicación en general podrían percibirse, en primer lugar, dentro de las funciones de defensa de los derechos ambientales y territoriales, en concreto en el caso de la represa del río Ranchería y el apoyo recibido por el Cinep para hacer incidencia política sobre este tema; en segundo lugar, para el registro y la conservación de la memoria cultural que en ciertos documentos expresa la inquietud de los mayores de la comunidad de transmitir la información sobre los lugares y conocimientos sagrados; en últimas, para garantizar su conservación.

Ahora bien, es importante resaltar que ambos proyectos, tanto el de música como el de comunicaciones, han tenido varias disrupciones. Por un lado, debido a la dependencia creada hacia los recursos y las instituciones externas, así como a las inconsistencias en la voluntad política de la organización política wiwa para la continuidad de tales iniciativas. Esto habría generado una brecha entre los procesos comunitarios y la agenda política de la organización wiwa respecto de la representación y mediación en cuanto a las instituciones externas. Solo hasta

años recientes, la situación anterior se ha venido transformando. Algunos de los jóvenes que habían sido parte del proyecto de comunicación audiovisual ahora son autoridades políticas de la organización y están planteando la armonización entre la agenda comunitaria y política, posicionando nuevamente los temas culturales y gestionando recursos autónomos de la organización para estos fines (Samuel Mojica, comunicación personal, 28 de enero de 2019).

En comunidades como siminke, centro de mi investigación, es considerada el núcleo de la música tradicional y allí viven algunos de los jóvenes comunicadores. En este lugar, ha sido claro, en particular en los últimos años, el rol de las herramientas audiovisuales para distintos grupos dentro de la comunidad, principalmente, con dos funciones: por un lado, como un ejercicio de reconocimiento del territorio donde viven a través de las imágenes, es decir, como un ejercicio cartográfico que ha sido integrado en las escuelas; y por otro, como un dispositivo de registro para la preservación de la memoria, en especial, de la música, que es la principal fuente de conocimientos sobre el territorio (Triana 2018, 118). La comunidad continúa con práctica la música y varios de los jóvenes de vez en cuando usan su cámara para registrarla en los encuentros y rituales importantes, como matrimonios, bautizos, cosechas, etc. Igualmente, la actividad de circulación de la música continúa, pues el *mamo* Eusebio está viajando a veces a la zona del Magdalena a otras comunidades wiwas y koguis que también están en un proceso de reaprendizaje de la música wiwa (Eusebio Conchangüí, comunicación personal, 21 de enero de 2019).

A través de los encuentros en comunidad, *mamos*, jóvenes y autoridades han reflexionado sobre diversas estrategias para continuar de manera autónoma con ambos procesos: el de la transmisión de la música y los ejercicios de comunicaciones en esa zona suroriental de la Sierra Nevada. Para el *mamo* Eusebio, a pesar de no estar familiarizado con la tecnología, la cámara puede ser útil para registrar los cantos de su mamá, Abu Rosa, quien murió en el 2020 con 115 años, se puedan mantener vivos en las siguientes generaciones (Eusebio Conchangüí, comunicación personal, 19 de febrero de 2021). Mientras que para los jóvenes que ahora son autoridades tiene sentido seguir el entrenamiento en comunicaciones como parte de la agenda política de la organización wiwa a través de financiación propia, como se mencionó. Por último, con los equipos que ya tienen, las comunidades han acordado espacios de creación audiovisual con un alcance mucho más local: con fines educativos y metodológicos en las escuelas donde niños y jóvenes usan la cámara para visibilizar situaciones locales y expresar sus miradas de la Sierra Nevada, como también para la transmisión generacional del conocimiento de la música y del territorio (Adalberto Villazón, comunicación personal, 20 de enero de 2019). Estos avances serán revisados más adelante en mi investigación.

## Alianza de mujeres indígenas en ciudad: autonomía e inclusión a través de la cámara

Se sabe de la presencia indígena en Bogotá desde antes de la Colonia y de su existencia como población mayoritaria dentro de la sociedad colonial durante la etapa de su fundación en el siglo XVI. Asimismo, desde entonces se tiene conocimiento de la segregación social y racial de la población indígena y de la identificación de lo indígena como opuesto a lo urbano (Zambrano 2004, 145). Por muchos siglos, todo lo que representaba la indianidad en Bogotá fue mal visto, por lo que varias de sus prácticas culturales como la chicha, bebida fermentada de maíz y sus rituales asociados, fueron desapareciendo de la ciudad y reforzaron el blanqueamiento y la urbanidad. Solo a partir del reconocimiento de la pluralidad étnica en la Constitución Política de 1991 las comunidades de segunda y tercera generación que habitaron la ciudad, como el Cabildo de Suba, que fuera un pueblo habitado mayormente por indios durante la

Colonia, obtuvo el reconocimiento legal de su Cabildo. En la actualidad, en Bogotá, viven más de 15 0320 personas indígenas pertenecientes a por lo menos 14 etnias de todas las regiones del país (SDP 2021). Los procesos de migración y desplazamiento son continuos, por lo que es posible que existan otras comunidades que aún no están organizadas o legalmente reconocidas por las instituciones.

Esto nos trae de nuevo a la discusión en párrafos anteriores sobre las categorizaciones de los sujetos étnicos desde la administración estatal en las últimas décadas. Chaves y Zambrano (2009) revisan a través del caso del Cabildo Muisca de Suba cómo la categorización de la indianidad, definida desde la institucionalidad a partir 1991, ha generado nuevas dinámicas de segmentación en cuanto al acceso a políticas diferenciales en la ciudad (esta vez a la inversa). Lo que otrora fuera visto con displicencia como parte de la presencia indígena en sí misma, entonces comenzó a ser exaltado en la lógica de la mercantilización de la cultura: el chamanismo, el yagé e, incluso, las chicherías reaparecen dentro de un discurso esencialista de la etnicidad. Esto ha contribuido a la creación de estrategias de reindigenización, en las que la población en general indígena y no indígena esculca en el pasado ancestral factores para su inclusión dentro de las políticas de la etnicidad. Considero, empero, que es necesario revisar en detalle la pluralidad de experiencias de las comunidades indígenas migrantes en la complejidad de las situaciones específicas de conflicto, desplazamiento y desigualdad en el contexto de la ciudad en el marco de las relaciones de poder que cambian constantemente.

Ante los efectos del desarraigo y en algunos casos de aculturación, las comunidades en situación de conflicto y desplazadas por la violencia han tenido que adaptarse a las dinámicas de ciudad desde las periferias físicas y sociales. Desafortunadamente, en la cotidianidad de la ciudad, las comunidades indígenas se enfrentan a relaciones de desigualdad, en especial, con respecto al acceso a derechos fundamentales. En este sentido, se evidencian desigualdades entre unas comunidades y otras según su "nivel" de etnicidad y en las mismas comunidades se producen distintas subjetividades políticas de acuerdo con los beneficios posibles en las políticas étnicas distritales. Entonces, las desigualdades tienden a reproducirse en las comunidades indígenas, primero, al reconocerse en las prácticas que los gobiernan y, luego, al establecer jerarquías de poder y procesos de burocratización étnica caracterizadas por disputas alrededor de los recursos y espacios de representación (Triana 2018, 122).

Algunos de los principales problemas que desafían puntualmente a las mujeres indígenas diariamente se relacionan con los efectos de la violencia estructural. En esta categoría, encontramos también situaciones previas que provienen de sus comunidades de origen, como violencia intrafamiliar y trato patriarcal e inequitativo tanto en los roles privados como públicos, que continúa reproduciéndose en los cabildos urbanos. En segundo lugar, los subsecuentes procesos de adaptación y reconocimiento al habitar la ciudad, que varían en cada caso y experiencia. Debido a su diferencia étnica, como a su situación de clase y género, las mujeres indígenas han sido víctimas de discriminación en espacios públicos y privados. Estas incluyen situaciones de precarización laboral y situación de trabajo informal, maltrato en el contexto educativo asociado a la carencia de una respuesta integral desde las instituciones a sus situaciones particulares, lo cual permite dar cuenta de la incapacidad de respuesta de las instituciones correspondientes en la garantía de los derechos de una ciudadanía plena en sus diferencias y diversidades (Triana 2018, 122).

No obstante, a partir de algunos avances en la política pública para pueblos indígenas, se empezaron a crear espacios para fomentar la participación comunitaria indígena en las agendas ciudadanas. Aunque la iniciativa siguió siendo implementada desde la institucionalidad, reveló la heterogeneidad y el crecimiento de la población indígena en la ciudad como las situaciones de precariedad y de desigualdad, carentes de gestión hasta ese entonces por parte de la

Administración distrital. En este contexto, surgen espacios de participación política y planeación ciudadana diferenciada, como el Comité Distrital de Mujeres Indígenas en 2013, el primer espacio de participación pública para mujeres indígenas en Bogotá. La idea inicial era realizar una agenda conjunta a partir del intercambio de ideas, desde y para las mujeres indígenas, que pudiera elevarse a las organizaciones e instituciones correspondientes y crea estrategias para mejorar su calidad de vida (Triana 2018, 124).

De igual forma, se gestó la creación de programas de formación artística para comunidades diferenciadas desde las áreas de cultura y artes del Gobierno distrital. A partir de entonces, a través de diferentes prácticas artísticas, como la literatura, la danza, el teatro y las artes audiovisuales, se crea un espacio, sobre todo, de interacción entre las comunidades afro, campesinas, indígenas, entre otras. A través de estos programas se ofrecen y se transfieren conocimientos y herramientas tecnológicas para la producción artística. En el caso de las mujeres indígenas participantes, hubo un interés por la creación audiovisual, al verlo como un medio para contar historias y experiencias personales. De acuerdo con lo anterior, en 2015, algunas entidades del Gobierno de la ciudad (nuevas en ese entonces), específicamente la Secretaría Distrital de la Mujer y el Instituto Distrital de las Artes (Idartes), con apoyo de la academia, comenzaron a ocuparse de la inclusión de la agenda de los diferentes grupos de mujeres en la ciudad (Triana 2018, 124).

A través del proyecto de estas instituciones y de un diagnóstico más cercano a las realidades de las mujeres en sus contextos y situaciones, se pensó en un proceso más reflexivo desde un enfoque interseccional. Es decir, desde el reconocimiento de que las mujeres indígenas pueden manifestar diferentes tipos de discriminación en razón de la raza, pero también de la clase y el género, entre otros. Este fue un trabajo mancomunado con el Comité Distrital de Mujeres Indígenas, en que se ponían sobre la mesa los problemas descritos y se desarrollaba una agenda conjunta de posibles abordajes desde lo institucional, pero, sobre todo, desde lo comunitario, a través de la oportunidad de interacción y creación que les brindaba el ejercicio audiovisual. Desde entonces empezaron a implementar procesos de revitalización del tejido social de las mujeres, a partir de ejercicios de reconstrucción de la memoria individual y colectiva, así como del reconocimiento de sus experiencias emocionales como piezas fundamentales para los posteriores procesos creativos.

Desde ese espacio intermedio entre el encuentro comunitario, las capacitaciones sobre derechos humanos en el Comité Distrital de Mujeres Indígenas y el desarrollo del Programa de Creación Audiovisual surgieron las primeras semillas. Se trata de los primeros documentos realizados durante el proyecto de formación audiovisual que fueron un espacio en el que las mujeres comenzaron a tener voz y a relatar experiencias de diferentes generaciones y pueblos originarios sobre el habitar la ciudad. Asimismo, el proceso de creación fue útil para expresar los principales problemas referidos a los que se enfrentan y que hasta ese momento no habían podido darle gestión de manera individual ni tramitar institucionalmente.<sup>2</sup> En esta etapa inicial del proceso de creación audiovisual, las mujeres indígenas comenzaron a ejercer sus propios agenciamientos: por un lado, pudieron gestionar las experiencias personales y emocionales de adaptación, exclusión y discriminación, que en cierta forma las unen, y por otro, a reconocerse en sus saberes heterogéneos y en los roles que cada una ofrece como parte de una nueva construcción identitaria plural en la ciudad (Triana 2018, 120).

El cambio de Gobierno distrital en 2016 conllevó un recorte presupuestal del proyecto audiovisual, lo cual motivó que las mujeres indígenas buscaran estrategias para la continuación de sus proyectos audiovisuales de manera independiente y realizar cambios que guiaron la transformación de sus procesos organizativos: el establecimiento de alianzas con activistas, artistas y redes de cine comunitario de la ciudad, como el Festival Ojo al Sancocho, y el enfoque de cine comunitario que, de acuerdo con Gumucio et al. (2014), propone las tecnologías audiovisuales

como un medio para que las comunidades marginalizadas puedan crear, producir y circular sus materiales sin la intermediación de cineastas y enfocar la atención en los procesos detrás de la producción audiovisual; y, así, utilizar la cámara como pretexto para el encuentro, la resolución de conflictos y en función de la preservación de su pluralidad cultural. Entonces, la apropiación de este enfoque comunitario, sumado a las alianzas con diferentes actores y colectivos independientes, facilitará a las mujeres la función del mantenimiento y la preservación de la memoria cultural propuesto por Cardús i Font (2014).

La participación política de las mujeres indígenas en los espacios distritales como el Comité Distrital de Mujeres Indígenas, en algunos casos, continúa siendo mediado por los cabildos de los resguardos. Esta situación ha generado posturas diversas entre las mujeres, algunas a favor de respetar estos protocolos, mientras que otras ven en este fenómeno la reproducción de la violencia patriarcal que históricamente han vivido desde sus comunidades de origen y que han querido transformar. Desde esa postura, las mujeres han creado actualmente la Alianza de Mujeres Indígenas en Ciudad (AMIC), en que están promoviendo acciones colectivas sin el apoyo gubernamental o institucional para continuar con sus procesos creativos (María Luisa Obando, comunicación personal, 4 de marzo de 2019). Esta iniciativa de agencia cultural ha ido evolucionando hacia un tejido de creación y de apoyo entre mujeres como estrategia de maniobra frente al desafío del desarraigo y la exclusión social y política.

Retomando a Rivera Cusicanqui (2018), estas mujeres, al parecer, están construyendo un tercer espacio, o *taypi* simbólico, en que se reconocen en sus diferencias culturales, asumiendo su indianidad como parte de la diversidad de la ciudad, en el aquí y en el ahora. Por tanto, la reproducción de prácticas y representaciones homogeneizantes sobre las mujeres indígenas se ha venido transformando y dado protagonismo a la pluralidad de experiencias, saberes locales y movimientos en la ciudad. Sus agencias siguen siendo negociadas en sus comunidades, cabildos e instituciones, situaciones que espero traer al análisis más adelante. No obstante, lo que he podido percibir ahora es que estos matices son cada vez más reconocidos en el mapa sociocultural de la ciudad, como una experiencia viva y cambiante de la amerindianidad en contextos urbanos.

## Comentarios finales

En lo presentado hasta aquí, es claro que los procesos audiovisuales de comunidades amerindias, vistos como iniciativas de agencia, se expresan en matices y contextos específicos. Retomando a Ginsburg (1994), a lo largo de dos décadas observamos una plataforma de medios de comunidades originarias en que se integran diferentes estéticas, textos y discursos que son tan locales como continentales y transnacionales. Tales propuestas, en este caso audiovisuales, se crean como espacio de maniobra frente a situaciones estructurales que afectan a las comunidades, como producto de esa tensión entre el reconocimiento e inclusión social como comunidades diferenciadas, el conflicto armado y el impacto de políticas neoliberales traducidas en control territorial y de recursos ambientales y culturales.

Al revisar estos procesos audiovisuales en el mundo, la influencia de los diferentes actores e instituciones en la apropiación de medios a las comunidades tiene un efecto en estos procesos que pueden ser leídos a partir de tres frentes: primero, la influencia de las políticas de Gobierno que a menudo opera desde discursos y representaciones de un indigenismo exotificante y esencialista, disfrazado de inclusión multicultural; segundo, las organizaciones



no gubernamentales (ONG) y la academia han incidido en la visibilidad de procesos de defensa medioambiental y agencia política para elevar las demandas y necesidades de las comunidades en el plano transnacional, pero al mismo tiempo inciden en los procesos locales, y tercero, tenemos la creación de alianzas entre comunidades que ha llevado a posicionar los procesos audiovisuales regionales y continentales, como la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas, que es la principal ventana de exhibición e intercambio en la región.

La diversificación de las propuestas audiovisuales combina la reafirmación o creación de nuevas alianzas y la asignación de funciones específicas a los audiovisuales. Así, retomando las categorías sobre el uso de video en comunidades indígenas propuesto por Cardús i Font (2014), en primer lugar, algunas comunidades usan el video con fines de preservación cultural, en especial cuando observan que sus prácticas culturales están en riesgo de desaparecer, por lo que los jóvenes encuentran un interés en registrar sus tradiciones al lado de los mayores; otra función es más educativa, como materiales de complemento para la transmisión de conocimientos a los niños, por lo que es común la producción de animaciones y materiales más pedagógicos, y una tercera función es más informativa, más relacionada con las funciones de denuncia de los problemas medioambientales y conflictos en general en redes más amplias. En los casos presentados, estas categorías se yuxtaponen o son fundamentos para la asignación de nuevas funciones, como la creación de espacios (territorios) simbólicos o nuevas cartografías culturales.

Para el pueblo wiwa, la transferencia de herramientas audiovisuales fue facilitada por organizaciones internacionales y no gubernamentales, primero, y apropiada luego por las comunidades, principalmente para visibilizar los problemas ambientales y como parte de los procesos de revitalización cultural como el proyecto de música. Sin embargo, el alcance político de esta iniciativa y en general de la continuidad del proyecto de comunicaciones, se ha visto afectada por la dependencia económica externa y las inconsistencias de la organización política en priorizar estos proyectos en la agenda pública. Por tanto, en la actualidad desde la apropiación comunitaria, en particular en el pueblo de siminke, se han emprendido pequeñas iniciativas para reactivar los ejercicios de comunicaciones desde una perspectiva más educativa, entendiendo la importancia de la tecnología para la preservación de la memoria cultural y de esta manera poder registrar la práctica de la música como principal medio de transmisión de conocimiento y comportamiento relacionado con el territorio.

Con respecto a las mujeres indígenas, el proceso audiovisual les ha servido para promover alianzas entre ellas mismas y crear un espacio/territorio simbólico en la ciudad, frente a su situación de desarraigo. Durante la trayectoria, se han independizado de la dependencia gubernamental y se han concentrado en afianzar sus procesos comunitarios y colectivos con el pretexto de la producción audiovisual. Este proceso audiovisual, además, ha sido el motor de un proyecto político que ha sido útil para reafirmar su autonomía y participación tanto en los espacios comunitarios como públicos en la ciudad. Actualmente, las mujeres organizan espacios de discusión colectiva, con la particularidad del reconocimiento de los saberes y experiencias de cada una, comprendiendo que hacen parte de distintas comunidades de origen, es decir, hacen cartografías de reconocimiento cultural que a su vez expanden los límites de la ciudad.

En ambos casos, los procesos de creación audiovisual son pretextos que fortifican la agencia cultural. De ahí que, retomando a Rivera Cusicanqui (2018), posibiliten la apertura de espacios (territorios) simbólicos o *taypis* donde se construyen estrategias de maniobra desde la pluralidad de saberes culturales, en contextos que cambian constantemente. Finalmente, tanto la preservación de la memoria cultural y la movilización de las diversas percepciones sobre el territorio como en el caso wiwa como la creación de territorios simbólicos para la inclusión en

el contexto urbano a través de herramientas audiovisuales revelan novedades de los agenciamientos e iniciativas culturales amerindias que no han sido ampliamente exploradas en América Latina y que exceden la discusión presentada. Sin embargo, retomando la propuesta de Rivera Cusicanqui (2018), podrían ser un prelude del espacio ch'ixi, es decir, procesos comunitarios que, aunque continúan negociando sus agenciamientos culturales en fisuras estructurales y relaciones de poder, se transforman constantemente a través de su capacidad creativa y que presentaré en posteriores análisis y resultados sobre los estudios de caso.

### [NOTAS]

1. Ch'ixi es una propuesta conceptual creada por Silvia Rivera Cusicaqui, que viene de la relación que tiene el tejido y su relación metafórica con el bienestar, la completitud, la visión holística del todo, por ejemplo, el hilo que representa la conexión del Titicaca con el Atlántico. La definición está conectada con la noción de *pachakuti*, el fin del ciclo y el comienzo del otro, luego de la conmemoración en 1992 de los quinientos años de colonización, en que empieza el tiempo de transformar y celebrar desde los saberes amerindios, cuando un "mundo al revés" puede volver sobre sus pies (Rivera Cusicaqui 2018, 24).
2. Estos documentos audiovisuales: *Caminos de mujer: Urbanas originarias* (Gloria Huertas, 2015) y *La historia de las mujeres que callaban* (Livia Tintinago y Sandra Chindoy, 2017) (Triana 2018, 120).

## [REFERENCIAS]

- Bocarejo Suescún, Diana. 2011. "Dos paradojas del multiculturalismo: La espacialización de la diferencia indígena y su aislamiento político". *Revista Colombiana de Antropología* 47, n.º 2: 97-121. Acceso el 11 de mayo de 2021. <https://repository.urosario.edu.co/handle/10336/19843>.
- Cardús i Font, Laura. 2014. "Indigenous Media: From Transference to Appropriation". *Antrovisión* 2, n.º 1: 11-15. <https://doi.org/10.4000/antrovision.668>.
- Chaves, Margarita y Marta Zambrano. 2006. "From Blanqueamiento to Reindigenización: Paradoxes of Mestizaje and Multiculturalism in Contemporary Colombia". *European Review of Latin American and Caribbean Studies*, n.º 80: 5-23.
- Chaves, Margarita y Marta Zambrano. 2009. "Desafíos de la nación multicultural: Una mirada comparativa sobre la reindianización". En *Repensando los movimientos indígenas*, editado por Carmen Martínez, 215-245. Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- Cinep (Centro de Investigación y Educación Popular). 2006. *Fortalecimiento del gobierno propio de los pueblos indígenas arhuaco, kogui y kankuamo, contribuyendo al ordenamiento territorial ancestral de la Sierra Nevada de Santa Marta desde sus principios y prácticas culturales*. Santa Marta: Consejo Territorial de Cabildos de la Sierra Nevada de Santa Marta.
- Cinep (Centro de Investigación y Educación Popular). 2018. *Identidad cultural y memoria: Investigaciones participativas de jóvenes wiwa de la Sierra Nevada de Santa Marta*. Bogotá: Centro de Investigación y Educación Popular. Acceso el 11 de mayo de 2021. <https://www.cinep.org.co/publicaciones/es/producto/identidad-cultural-y-memoria-investigaciones-participativas-de-jovenes-wiwas-de-la-sierra-nevada-de-santa-marta/>.
- Comaroff, John y Jean Comaroff. 2009. *Ethnicity, inc.* Chicago: University of Chicago Press.
- DANE (Departamento Administrativo Nacional de Estadística). 2018. *Infografía grupos étnicos*. Acceso el 21 de mayo 2021. <https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/demografia-y-poblacion/grupos-etnicos/informacion-tecnica>.
- Emirbayer, Mustafa y Ann Mische. 1998. "What Is Agency?". *American Journal of Sociology* 103, n.º 4: 962-1023. <https://doi.org/10.1086/231294>.
- Ginsburg, Faye. 1994. "Embedded Aesthetics: Creating a Discursive Space for Indigenous Media". *Cultural Anthropology* 9, n.º 3: 365-382. <https://doi.org/10.1525/can.1994.9.3.02a00080>.
- Goddenzi, Juan Carlos. 2006. "The Discourses of Diversity: Language, Ethnicity, and Interculturality in Latin America". En *Cultural Agency in the Americas*, editado por Doris Sommer, 146-166. Durham: Duke University Press.
- Guber, Rosana. 2001. *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Norma.
- Gumucio, Alfonso. 2014. *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Bogotá: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.
- Flaherty, Robert J. *Nanuk, el esquimal*. 1922; Revillon Frères, Pathé, 1922.
- Flores y Ascencio, Daniel. 2002. "Bolivian Links: Indigenous Media". *BOMB*, n.º 78: 30-35. Acceso el 11 de mayo de 2021. <https://bombmagazine.org/articles/bolivian-links-indigenous-media/>.
- Himpele, Jeff. 2008. "Introduction: Arenas of Circulation and Ethnographic Circuits". En *Circuits of Culture: Media, Politics, and Indigenous Identity in the Andes*, 1-38. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Leetoy, Salvador. 2016. "Notas sobre modernidad, decolonialidad y agencia cultural en Latinoamérica". *Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación*, n.º 131: 47-62. <https://doi.org/10.16921/chasqui.v0i131.2691>.
- Lombard, Melanie. 2013. "Using Auto-photography to Understand Place: Reflections from Research in Urban Informal Settlements in Mexico". *Area* 45, n.º 1: 23-32. <https://doi.org/10.1111/j.1475-4762.2012.01115.x>.
- Martens, Emiel. 2012. "Maori on the Silver Screen: The Evolution of Indigenous Feature Filmmaking in ... The Indigenous Maori peoples of Aotearoa New Zealand". *International Journal of Critical Indigenous Studies* 5, n.º 1: 2-30.
- Mora, Pablo. 2015. ed. *Poéticas de la resistencia: El video indígena en Colombia*. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes. Acceso el 11 de mayo de 2021. <https://idartesencasa.gov.co/artes-audiovisuales/libros/poeticas-de-la-resistencia-el-video-indigena-en-colombia>.
- Ochoa, Ana María y Alejandra Gragnolini. 2001. *Músicas en transición*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Pardo, Mauricio. 2009. *Música y sociedad en Colombia: Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Polanco, Gerylee y Camilo Aguilera. 2011. *Luchas de representación: Prácticas, procesos y sentidos audiovisuales colectivos en el suroccidente colombiano*. Cali: Universidad del Valle.
- Prins, Esther. 2010. "Participatory Photography: A Tool for Empowerment or Surveillance?". *Action research* 8, n.º 4: 426-443. <https://doi.org/10.1177/1476750310374502>.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2018. *Un mundo Ch'ixi es posible: Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rocha, Miguel. 2018. *Mingas de la palabra: Textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza en las oralituras y literaturas indígenas contemporáneas*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Schiwy, Freya. 2003. "Decolonizing the Frame: Indigenous Video in the Andes". *Framework: The Journal of Cinema and Media* 44, n.º 1: 116-132.
- Smith, Laurel. 2005. "Mediating Indigenous Identity: Video, Advocacy, and Knowledge in Oaxaca, Mexico". Tesis de doctorado, University of Kentucky. Acceso el 11 de mayo de 2021. [http://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1362&context=gradschool\\_diss](http://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1362&context=gradschool_diss).

- SDP (Secretaría Distrital de Planeación). 2021. *Caracterización de la población indígena que reside en Bogotá según Censo poblacional 2005*. Acceso el 21 de mayo de 2021. [shorturl.at/mCIX3](https://shorturl.at/mCIX3).
- Sommer, Doris. 2006. "Wiggle Room". En *Cultural Agency in the Americas*, 1-28. Durham: Duke University Press.
- Triana Gallego, Laura Ximena. 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. Acceso el 11 de mayo de 2021. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/7845>.
- Triana Gallego, Laura Ximena. 2018. "De la Sierra Nevada a Bogotá: La agencia de comunidades indígenas en narrativas visuales". *Desbordes: Revista de Investigaciones de la Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades* 9, n.º 2: 107-36. <https://doi.org/10.22490/25394150.3231>.
- Triana Gallego, Laura Ximena. 2019. "Indigenous Agency Through Visual Narratives in the Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia". *Journal of Alternative and Community Media* 4, n.º 3: 14-27.
- Ulloa, Astrid. 2010. "Colombia: Autonomías indígenas en ejercicio. Los retos de su consolidación". En *La autonomía a debate: Autogobierno indígena y Estado plurinacional en América Latina*, editado por Miguel González, Araceli Burguete y Pablo Ortiz, 149-176. Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- Villa, William y Juan Houghton. 2005. *Violencia política contra los pueblos indígenas en Colombia 1974-2004*. Bogotá: Grupo Internacional de Trabajo sobre Asuntos Indígenas.
- Villafaña, Amado, Saúl Gil y Silvestre Gil. *Palabras mayores*. 2009; Daupará. Muestra de Cine y Video Indígena en Colombia, 2010.
- Villafaña, Amado, Saúl Gil y Silvestre Gil. *Resistencia en la línea negra*. 2011; Daupará. Muestra de Cine y Video Indígena en Colombia, 2010.
- Yúdice, George. 2002. *El recurso de la cultura: Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.
- Zambrano, Marta. 2004. "Memoria y olvido en la presencia y ausencia de indígenas en Santa Fe y Bogotá". *Desde el jardín de Freud: Revista de psicoanálisis*, n.º 4: 56-68. Acceso el 11 de mayo de 2021. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2450209.pdf>.
- Zamorano Villarreal, Gabriela. 2009. "Intervenir la realidad: Usos políticos del video indígena en Bolivia". *Revista Colombiana de Antropología* 45, n.º 2: 259-285. Acceso el 11 de mayo de 2021. <https://www.redalyc.org/pdf/1050/105012402001.pdf>.