

El contenido de esta obra es una contribución del autor al repositorio digital de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, por tanto el autor tiene exclusiva responsabilidad sobre el mismo y no necesariamente refleja los puntos de vista de la UASB. Este trabajo se almacena bajo una licencia de distribución no exclusiva otorgada por el autor al repositorio, y con licencia Creative Commons - Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 Internacional



Hacia una re-conceptualización de las prácticas audiovisuales indígenas

Christian León

2017

Capítulo del libro: Restrepo, Paula, coord., Valencia, Juan Carlos, coord. y Maldonado Rivera, Claudio, coord. Comunicación y sociedades en movimiento: la revolución sí está sucediendo. Quito: CIESPAL, 2017. pp. 61-87.

Paula Restrepo
Juan Carlos Valencia
Claudio Maldonado Rivera
(Coordinadores)

Comunicación y sociedades en movimiento: la revolución sí está sucediendo

**Comunicación y sociedades en movimiento:
la revolución sí está sucediendo**

Comunicación y sociedades en movimiento: la revolución sí está sucediendo

Paula Restrepo

Juan Carlos Valencia

Claudio Maldonado Rivera

(Coordinadores)

EDICIONES
CIESPAL

2017

**Comunicación y sociedades en movimiento:
la revolución sí está sucediendo**

Paula Restrepo

Juan Carlos Valencia

Claudio Maldonado Rivera

(Coordinadores)

CIESPAL

**Centro Internacional de Estudios Superiores
de Comunicación para América Latina**

Av. Diego de Almagro N32-133 y Andrade Marín • Quito, Ecuador

Teléfonos: (593 2) 254 8011

www.ciespal.org

<http://ediciones.ciespal.org/>

Primera edición

Agosto 2017

Quito, Ecuador

ISBN: 978-9978-55-169-1

Depósito legal: 005972

Derechos de autor: 052117

Revisión de texto

Noemí Mitter

Maquetación

Arturo Castañeda Vera

Ediciones Ciespal, 2017

Los textos publicados son de exclusiva responsabilidad de sus autores.



Reconocimiento-SinObraDerivada

CC BY-ND

Esta licencia permite la redistribución, comercial y no comercial, siempre y cuando la obra no se modifique y se transmita en su totalidad, reconociendo su autoría.

Contenido

Prólogo

- 9 Trascendiendo el código común: una conversación con Gustavo Esteva sobre acciones colectivas y comunicación
- 25 Aparatos de esperanza en comunicación
Paula Restrepo, Juan Carlos Valencia y Claudio Maldonado

Primera parte: Audiovisual en movimiento

- 35 Prácticas comunicativas en el Buen Vivir
Paula Restrepo y Juan Carlos Valencia
- 61 Hacia una re-conceptualización de las prácticas audiovisuales indígenas
Christian León
- 89 La comunicación como vía para la construcción de agentes sociales
Juan Fernando Velásquez, Justico Domicó y Sirley Domicó

Segunda parte: Movimientos digitales

- 119 Colonialidad y luchas comunicativas.
Una lectura fundamentada en el conflicto chileno-mapuche
Claudio Maldonado
- 149 A web como espaço de esperança para os coletivos de mulheres negras
Glenda Melo
- 175 Dinâmicas de solidariedade e ativismo digital: o internacionalismo contemporâneo dos mexicanos
Livia Moreira de Alcântara

Tercera parte: Movimiento más allá de los medios

- 207 Del tedio arrasador a lo charro de verse a los ojos: dos maricas mirándose las vidas y a la vida
Diego Alejandro Díez y Manuel José Bermudez
- 237 El caso agroecológico: comunicación localizada e intercultural
Carmen Cecilia Rivera

- 261 El sabor de la conquista: colonialismo, cosmopolítica y el lado oscuro del boom gastronómico en el Perú
Maria Elena García
- 289 Colores de rebeldía y resistencia. Arte callejero por la verdad y la justicia en el Caso Ayotzinapa
Isaura Castelao Huerta y Temiahuatl
- 325 Enfermedad, salud y capitalismo en el discurso de la Asociación Madres de Plaza de Mayo
Mauricio Mayorga y Alberto Mayorga

Hacia una re-conceptualización de las prácticas audiovisuales indígenas

Christian León

Debates sobre video indígena

Este capítulo revisa críticamente la literatura sobre el video indígena y los conceptos fundamentales que se han desarrollado para pensar su complejidad. Realiza un balance de la trayectoria de los debates comunicativos y culturales sobre video indígena en las últimas décadas. En una segunda parte, hace un estudio de la obra y el pensamiento Alberto Muenala y Amaru Cholango, dos artistas indígenas precursores en el uso del video en Ecuador. A partir de las concepciones de estos dos realizadores, se plantea una serie de críticas a las conceptualizaciones establecidas para finalmente plantear una nueva conceptualización de las prácticas audiovisuales indígenas.

La apropiación y uso de la tecnología del cine y video por parte de colectivos e individuos pertenecientes pueblos y nacionalidades indígenas, constituye una práctica compleja de difícil conceptualización que solo hasta la actualidad está siendo comprendida en su cabalidad. El reconocimiento de la plurinacionalidad por parte los estados, el cambio de orientación de las políticas públicas en América Latina, los

nuevos contextos políticos en el subcontinente, los desarrollos epistemológicos interculturales, la institucionalización de los movimientos indígenas, la creación de organizaciones dedicadas a la producción y difusión audiovisual popular, así como la consideración de los derechos culturales y de la comunicación a nivel internacional, han abierto un campo nuevo para la discusión de estas prácticas.

Conceptos fundamentales

Las prácticas audiovisuales indígenas han tenido un largo proceso de reflexión desde sus propios realizadores y desde las comunidades de solidaridad integradas por activistas, gestores culturales, curadores o investigadores. Desde las dos orillas se ha producido una serie de conocimientos y debates que sitúan, envuelven y problematizan distintos aspectos.

A partir de los años ochenta, organizaciones, festivales y los propios realizadores indígenas reflexionan y plantean definiciones para sus formas de uso del video. Entonces se levantan esfuerzos para potenciar procesos de educación, formación, capacitación para la producción y difusión del video indígena. Fruto de estos, se construyeron una serie de redes a nivel regional, como la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Video de los Pueblos Indígenas (Clapi) fundada en 1985. Justamente desde esta organización se propone la siguiente definición de las prácticas audiovisuales realizadas por los pueblos y naciones:

Para las organizaciones y los individuos que componen Clapi, el cine y/o video indígena incluye obras, y sus directores y cineastas, que aplican un firme compromiso de dar voz y visión digna del conocimiento, la cultura, proyectos, reclamos, logros y luchas de los pueblos indígenas. Implícita también está la idea de que este tipo de cine y video requiere un alto grado de sensibilidad y la participación activa de las personas que aparecen en pantalla. Dicho de otro modo, el cine y video indígena intenta utilizar esta poderosa herramienta para fomentar la

auto-expresión y fortalecer el desarrollo real de los pueblos indígenas (Cordova, 2011, p. 86).

En esta definición se advierte claramente el carácter situado y comprometido de este tipo de audiovisual que está al servicio del conocimiento, la cultura y las luchas de los pueblos y naciones. En este sentido es conceptualizado, más allá de la mera eficiencia comunicativa, como una herramienta para la auto-expresión, la participación y el buen vivir.

El término video indígena es adoptado por primera por el Instituto Nacional Indigenista de México en 1991, desde entonces su uso se ha popularizado en toda América Latina (Cordova, 2011, p. 82). En 1994, en el Festival de Cine y Video de las Primeras Naciones Abya Yala, realizado en Quito, se lanza el siguiente manifiesto:

Los pueblos indígenas proclamamos nuestro derecho a la creación y recreación de nuestra propia imagen. Reivindicamos nuestro derecho al acceso y apropiación de las nuevas tecnologías audiovisuales. Exigimos respeto por nuestras culturas (que comprenden tanto la cultura espiritual como la material). En tanto somos pueblos recíprocos, exigimos que las imágenes que sean captadas en nuestras comunidades, regresen a estas. Necesitamos organizar la producción propia de videos y masificarla, construir redes efectivas de intercambio, solidarias y mancomunadas; necesitamos promover la diversidad de géneros y formatos, facilitando la apertura a la creatividad, reconociendo todas las potencialidades de nuestras formas ancestrales de auto-representación (Mora, 2012, p. 3).

Como se advierte en la proclama, desde los años noventa los realizadores indígenas tienen una clara conciencia del lugar que ocupa la producción y distribución audiovisual, entendida en toda su diversidad de género y formato, en la realización de derechos fundamentales en el campo comunicativo, cultural y político. Por esta razón se plantea el derecho a la creación, la autorepresentación, el acceso a las tecnologías en íntima vinculación con el respeto y la restitución cultural.

Por su parte, investigadores y académicos han producido una serie de conceptos para tratar de dar cuenta de la particularidad y complejidad de esta práctica. Así por ejemplo en los años noventa Ella Shohat y Robert Stam hablaron de “el cine del Cuarto Mundo”, mientras Faye Ginsburg introdujo la noción de “medios indígenas”. En el contexto del debate sobre el “cine del Tercer Mundo” o “Tercer Cine”, Shohat y Stam (2002) hacen referencia a un “Cuarto Mundo” relacionado con las comunidades indígenas y las primeras naciones que viven invisibilizadas tanto en el Primer Mundo como en el Tercero. Los autores sostienen que la producción de video por parte de estas “comunidades de naciones sin Estado” plantean un singular “uso de la tecnología audiovisual para propósitos culturales y políticos de los pueblos” (Shohat & Stam, 2002, p. 55). Por su parte Ginsburg (1991), plantea la noción de “medios indígenas” para caracterizar la comunicación interna y externa que hacen los indígenas de dentro de los de movimientos de autodeterminación y resistencia a la cultura dominante. Para la antropóloga norteamericana, este tipo de medios permiten nuevos modos de expresar necesidades, fortalecer tradiciones y afirmar la identidad de minorías marginadas y estigmatizadas por los medios masivos (Ginsburg, 1991, p. 96).

Recientemente, autores de origen latinoamericano han puesto en circulación un conjunto de conceptos para analizar las dimensiones culturales, políticas y comunicacionales asociadas a los usos de las tecnologías audiovisuales por parte de actores étnicos. Pablo Mora –antropólogo, realizador y activista colombiano– sostiene que el cine y video de los pueblos originarios o del Abya Yala alude a un corpus heterogéneo y disperso, ligado a procesos locales y relacionados a movimientos de resistencia que construyen una diversidad de culturas audiovisuales indígenas. Mora sostiene que lo particular este tipo de manifestaciones es “la relación entre la introducción de tecnologías audiovisuales, la explosión de identidades étnicas [...] y las reivindicaciones recientes de movimientos indígenas en el campo de la comunicación” (Mora, 2012, p. 10). Finalmente, caracteriza a estas producciones a través de los si-

güentes rasgos: a) raíces propias fundadas en conocimientos, sabiduría y espiritualidad perdurable; b) agenciamiento político y defensa de los derechos; c) audiencias propias que no excluyen públicos solidarios; c) trabajo colectivo que parte de la comunidad y está dirigida a su servicio; d) lenguaje propio, autónomo, independiente, y descolonizado; e) carácter educativo; f) búsqueda de equidad e inclusión; g) apropiación de herramientas tecnológicas; f) visión y cosmogonía de los pueblos (Mora, 2014, p. 77).

Amalia Córdova, siguiendo a Ginsburg (1994), introduce el término de “estéticas enraizadas” para referirse a la apropiación de las nuevas tecnologías de comunicación –especialmente el video– por parte de comunidades indígenas, para generar productos de distinto tipo. Según la curadora e investigadora chilena, “gran parte de estas obras se desarrolla incorporando valores, protocolos y metodologías de cada comunidad o pueblo indígena [...] que denotan el modo de producción de las obras, determinando procesos de producción así como los productos mismos” (Cordova, 2011, p. 83). Según la autora, el video indígena aporta a la visibilización, la participación política y apoya a sus luchas lingüísticas, legales y culturales. Está orientado a documentar la memoria histórica y la actualidad, rescatar saberes y costumbres, educar a los jóvenes en tradiciones y lenguas, así como a fortalecer la identidad en el contexto de la compleja realidad contemporánea (p. 82).

Por su parte, Gerrylee Polanco y Camilo Aguilera, recurren a la noción de “imagen-política” para agrupar un conjunto de usos políticos de las tecnologías audiovisuales tradicionalmente conocidos con el nombre de video comunitario, popular o alternativo que están relacionados con procesos de organización desde la sociedad civil en la construcción de una democracia participativa (Polanco & Aguilera, 2011, p. 16). Para los investigadores colombianos, la imagen-política se opone al arte, al mercado y al Estado, ya que surge de los ciudadanos y las organizaciones sociales y comunitarias, está agenciado y dirigida por sectores populares para quienes la comunicación es un proceso integrado a la vida y luchas comunitarias (Polanco & Aguilera, 2011, p. 25).

En la misma dirección, Clemencia Rodríguez elabora el concepto de “medios ciudadanos” para referirse a un conjunto de procesos de cambio social y democratización de la comunicación relacionado con medios alternativos y comunitarios de distinto tipo. La investigadora colombiana, desde una mirada pos-estructuralista y postmarxista, usa el calificativo de “ciudadanos” para cuestionar las meta-narrativas de emancipación ocultas tras el apelativo de lo “alternativo”, que tienden a afirmar binarismos y esencializar el poder y la acción política. Para Rodríguez, “Los medios ciudadanos son emisoras, televisiones comunitarias, iniciativas de internet, todos aquellos medios que abren espacios de comunicación donde hombres, mujeres, niñas y niños aprenden a manipular sus propios lenguajes, códigos, signos y símbolos, y adquieren poder para nombrar el mundo en sus propios términos” (2009, p. 19). A través del uso de la tecnología, estos medios permiten la apropiación de lenguajes, la simbolización autónoma, la construcción de ciudadanía, la narración de identidades y la expresión de visiones de futuro. En varios casos se ha usado la noción de medios ciudadanos para caracterizar los usos de las tecnologías audiovisuales por parte de comunidades indígenas. Análisis de estos usos se encuentran en los trabajos de Zamorano (2009), Castells (2003) y Salazar & Códova (2008).

Conceptos como el de imagen-política y medios ciudadanos permiten comprender al video indígena dentro de amplias tipologías en relación al uso político de la comunicación, sin embargo dejan de lado la particularidad tecnológica –en el caso del concepto propuesto por Rodríguez–, y el posicionamiento étnico –en el caso de Polanco & Aguilera–. Es por esta razón que nosotros preferimos usar la noción de “prácticas audiovisuales indígenas”. Esta noción tiene la virtud de referirse a los usos sociales y culturales de las tecnologías de la comunicación más que a los medios mismos, como es el caso de la noción de propuesta por Ginsburg. La acepción “indígena” que usamos para calificar estas prácticas no remite únicamente al origen étnico o local de sus realizadores, sino al complejo posicionamiento epistemológico

que, como lo destaca Mora, está vinculado a cosmovisiones, sabidurías y espiritualidades otras.

Enfoques comunicativos y decoloniales

Dentro del campo de los estudios de comunicación, el video indígena ha sido pensado en relación a las prácticas políticas, los procesos de democratización de la comunicación, la comunicación popular y los medios alternativos; en la actualidad se avizora la necesidad de relacionarlo con los debates actuales sobre comunicación intercultural y Buen Vivir.

Muchas de las formas del video indígena pueden ser leídas desde los debates sobre comunicación popular y medios alternativos que se van a producir en América Latina a partir de los años sesenta. Según María Cristina Mata, el aporte de la escuela latinoamericana de comunicación ha sido la conceptualización de “prácticas comprometidas con el cambio social”, que van a estar en diálogo con procesos de educación popular y la organización de formas de comunicación y expresión alternativas desde clases, grupos y movimientos que han sufrido opresiones de distinto tipo (Mata, 2011, p. 6). Como lo ha reseñado Clemencia Rodríguez, con el fracaso del Nuevo Orden Mundial de la Información y Comunicación (Nomic) –cuyo objetivo fue la democratización de la comunicación desde organismos estatales e internacionales– se volvieron las miradas a las prácticas no profesionales realizadas a pequeña escala, que permitían involucrar a sujetos excluidos por los medios en un movimiento de democratización de la comunicación.

Esta nueva perspectiva visualiza a los movimientos sociales y las organizaciones de base, con sus propios medios de comunicación alternativos, como los nuevos actores claves en el proceso de democratización de las comunicaciones. Se esperaba entonces que estos sujetos sociales recién politizados (movimientos sociales, organizaciones de

base, grupos populares), establecieran sus propios canales mediáticos a pequeña escala y luego promovieran sus propias redes de comunicación e información, evitando así a los gigantes de la comunicación global (Rodríguez, 2009, p. 15).

Llama mucho la atención que la literatura sobre el video indígena escrita a partir de los años ochenta desconozca el marco de debate que en las décadas del sesenta y setenta se desarrolló sobre comunicación popular y medios alternativos. Creemos que el video indígena reactualiza muchas de esas discusiones en un contexto caracterizado por el desplazamiento de las preocupaciones de clase hacia las reivindicaciones étnicas y el paso de la radio al audiovisual. Como lo ha planteado Mateus Mora, la propagación del formato de video producida en América Latina durante los años 80 generó las condiciones necesarias para el surgimiento de prácticas audiovisuales basadas en la autorepresentación de los grupos étnicos y culturales (2013, p. 51). Es necesario retomar estas experiencias para entender las nuevas formas que adopta la comunicación popular en el contexto contemporáneo de la cultura de la imagen.

Finalmente, el video indígena exige un diálogo con las reflexiones que en la actualidad se están realizando en el contexto latinoamericano sobre la comunicación intercultural y la comunicación para el Buen Vivir. En el contexto de la crítica y actualización de las concepciones de la comunicación para el desarrollo, Adalid Contreras plantea la noción de comunicación para el Buen Vivir relacionada a una visión integral de armonía entre las personas, lo social y la naturaleza.

La Comunicación para el Vivir Bien es un proceso de construcción, de/construcción y re/construcción de sentidos sociales, culturales, políticos y espirituales de convivencia intercultural y comunitaria con reciprocidad, complementariedades y solidaridad; en el marco de una relación armónica personal, social y con la naturaleza; para una vida buena en plenitud que permita la superación del vivir mejor

competitivo, asimétrico, excluyente e individualizante cosificados en el capitalismo y el (neo)colonialismo (Contreras, 2014, p. 81).

En sintonía con estas reflexiones, y los procesos de reconocimiento de la plurinacionalidad en América Latina, han empezado a debatirse los alcances de la comunicación intercultural. Los procesos de radios comunitarias, la cooperación para el desarrollo, la educación audiovisual, el trabajo de evangelización en regiones caracterizadas por la presencia de distintos pueblos y naciones instaló la preocupación por “la comunicación desde la diferencia”. Esta base es la que en la actualidad permite hablar de un desplazamiento de la comunicación para el desarrollo hacia la “comunicación para una ciudadanía intercultural” que está al servicio de la construcción de estados plurinacionales en América Latina (Aillón, 2012). En esta dirección conceptual, Restrepo y Valencia Rincón invitan a repensar el video indígena bajo la noción de “audiovisual intercultural”, en tanto práctica “articuladora y generadora de acciones en búsqueda de objetivos políticos-decoloniales”. Más allá de la noción de representación, autoría y estética, los autores colombianos plantean que el audiovisual intercultural se basa en “cosmovivencias” y conocimientos encarnados que permiten “la articulación de acciones y alianzas para el cambio social” (Restrepo & Valencia, 2014).

Finalmente, es necesario destacar formas de comprensión del video indígena asociadas a nociones interculturales y decoloniales de texto audiovisual que revisan procesos de dominación, negociación y resistencia cultural. Freya Schiwy (2005) ha planteado que las comunicaciones audiovisuales indígenas están socavando las políticas del conocimiento moderno-coloniales, a través de procesos de descolonización del intelecto basados en la interculturalidad. Para la investigadora alemana, el video indígena está creando nuevas plataformas de producción y circulación del conocimiento que se saltan las formas de la autoridad letrada y vuelven contemporáneas formas subalternizadas de oralidad (Schiwy, 2002). Por otra parte, el video indígena ha sido pensado como una nueva forma de cultura popular que lleva las prácticas

locales a la videósfera, a través de las tecnologías de distribución digital las desterritorializa y distribuye de forma global.

El video indígena en Ecuador

El desarrollo de prácticas audiovisuales indígenas en el Ecuador coincide con la emergencia del movimiento indígena en la escena política nacional, a finales de los años ochenta e inicios de los noventa. A partir de los levantamientos de 1990 y 1992, el movimiento indígena consolida, por vez primera, una presencia política y simbólica que cuestiona el concepto unitario del Estado y el imaginario “blanqueado” de las élites y las clases medias. Paralelamente, a estos cambios políticos aparece una conciencia que las tecnologías audiovisuales son indispensables para la educación popular y la comunicación desde las bases. Las organizaciones y comunicadores indígenas comienzan a utilizar el video para construir cohesión interna y lograr apoyos, alianzas y adhesiones a su causa por parte de otros grupos. Organizaciones como la Conaie, la Ecuarunari y la Opip refuerzan sus actividades en el campo de la comunicación y empiezan a incursionar en el campo de la producción audiovisual. Es en este contexto de irrupción del movimiento indígena y democratización de las tecnologías de audiovisuales donde empiezan a construir sus obras el cineasta Alberto Muenala y el artista Amaru Cholango, cuyos trabajos tienen una significación regional.

Alberto Muenala, nació el 28 de febrero de 1959 en Otavalo, en la sierra norte de Ecuador, es hijo de un artesano tejedor. Desde muy joven se involucró en movimientos artísticos de Otavalo que, a mediados de los años setenta, apostaron por el orgullo identitario y afirmación cultural frente el carácter clasista y agrario que había mantenido el movimiento indígena hasta ese entonces. Tempranamente descubre el poder que tienen las artes para transmitir mensajes y activar la cultura. Apoyado por su padre e influenciado por el cine de Jorge Sanjinés, decide dedicarse a estudiar cine.

En 1980, se traslada a México, donde inicia sus estudios en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Autónoma de México (Unami). De este periodo datan sus primeros cortometrajes, entre ellos *Tiempos de tempestad* (1983). Muenala recuerda el feliz descubrimiento del audiovisual como herramienta de expresión cultural de la siguiente manera: “El cine es algo que se ha hecho justamente para eso, para que nosotros, gentes de diferentes culturas, podamos transmitir lo que nosotros vivimos, lo que nosotros sentimos, lo que queremos. Es fabuloso” (Alberto Muenala. Entrevista personal N.º1. 11 de enero de 2014).

En 1985 regresa a Ecuador y crea la Corporación Rupai, dedicada a impulsar proyectos educativos, comunicacionales y culturales. Ante la dificultad de filmar en formato cinematográfico, empieza a trabajar con tecnologías de video. En 1989 realiza *Yapallag*, comedia que plantea una recuperación de cuentos de la tradición oral kichwa. “Para mí lo importante es tratar de apoyar en este proceso de descolonización y tratar de recuperar la memoria de lo que somos nosotros. *Yapallag* es eso” sostiene el director (Alberto Muenala. Entrevista personal N.º1. 11 de enero de 2014). En 1990 realiza el documental *Ay Taquicgu* que aborda, desde el testimonio de músicos otavaleños, la importancia de la música en el mundo andino.

En 1992, en el contexto de los actos de resistencia por el quinto centenario de la conquista española, conjuntamente con Organización de los Pueblos Indígenas del Pastaza (OPIP), realiza el documental *Allapamanta, Kawsaymanta; Katarisun (Por la tierra, por la vida, levantémonos)*. La película constituye una crónica de carácter místico de la marcha de más de 500 kilómetros que realizan los indígenas de la Amazonía en búsqueda de la legalización de sus tierras. Según el director, fue concebida como una forma de difusión de las demandas del movimiento pero también como una ruptura con el estilo del documental indígenita que se venía haciendo en Ecuador (León, 2009).

En ese mismo año, Muenala –junto con Iván Sanjinés y Martha Rodríguez– imparte en Popayán el célebre taller “El uso del video en

comunidades indígenas para testimoniar sus procesos de recuperación cultural”, que fue financiado por la Unesco y dio origen al video indígena colombiano. Martha Rodríguez recuerda la experiencia de la siguiente manera:

Creíamos que era necesario fomentar el que tomaran las cámaras y aprendieran, desaprendieran y construyeran un lenguaje cinematográfico propio, que mostrara su identidad. Al iniciar nuestro taller las reflexiones de los indígenas fueron, a mí parecer y tomando la distancia necesaria en el tiempo, muy proyectadas a lo que hoy en día está pasando; nos contaban que esta era una herramienta nueva para ellos, que habían tenido innumerables experiencias previas de ser fotografiados y filmados pero no tenían ningún recuerdo de procesos de devolución de esas imágenes a sus comunidades (Rodríguez, 2013, p. 72).

Adicionalmente, la antropóloga colombiana subraya la distancia que existía entre sus referentes construidos en la academia francesa y los talleristas, comenta el papel fundamental que jugó la voz de Muenala en la metodología del taller como cineasta indígena, que venía de registrar los levantamiento recientemente acontecidos en Ecuador.

En ese momento, se empieza a producir un importante debate dentro del movimiento de video indígena latinoamericano. El interior de la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (Clapi), inicia una fuerte discusión sobre las relaciones de poder en el interior del organismo y la participación real de indígenas en la conducción de los procesos. En ese entonces surgen conflictos que llevaron a un replanteamiento de Clapi –que en ese momento era un espacio mixto pero con mayor presencia no indígena–, reflexionando acerca de que era el momento de asumirlo como un espacio sobretodo indígena. [...] De ahí surge una Declaración que llama a cambiar las cosas y reclama el derecho de los pueblos indígenas a ser protagonistas directos del cine y audiovisual y a la devolución de las imágenes extraídas de las comunidades. A partir de este punto, en 1992, se habla de una

especie de refundación de Clacpi y se desarrollan diferentes procesos (Sanjinés, 2013, p. 40).

Muenala tuvo un papel decisivo en esta discusión, abogando por llevar los principios de autoderminación a las propias prácticas de producción, educación y exhibición audiovisual realizada por las instituciones y colectivos de video indígena. Estas ideas llevan al cineasta, en 1994, a organizar en Quito el I Festival Continental de Cine y Video de las Naciones de Abya-Yala-La Serpiente, fuera del sistema de festivales de Clapi, con el respaldo de la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (Conaie). En el Catálogo del Festival, Muenala plantea que el video indígena debe “fortalecer el espíritu y la diversidad de la que somos parte, proyectándonos con dignidad en la vida y en la muerte, pensando ante todo, y más allá de la inmediatez, en que nuestra imagen hablará en otros tiempos” (Conaie, 1994, p. 7). En una nota de prensa sostuvo en que

cada video, como la serpiente –símbolo de la fertilidad y la sabiduría–, sabrá picar en el corazón sensible de hombres y mujeres de nuestras comunidades y ciudades. Cada picadura será un empuje a los procesos que en el continente estamos construyendo las nacionalidades indígenas, los sectores populares e intelectuales (Diario Hoy, 1994).

En estas dos declaraciones ya se aprecia una visión crítica de Muenala que, a través de la poderosa metáfora de la serpiente, concibe las prácticas audiovisuales indígenas más allá del registro de urgencia o denuncia como un mecanismo perdurable de lucha, alianza, comunicación y transmisión de la diversidad cultural. Durante ese mismo año, el cineasta realiza *Mashikuna (Compañeros)*, un medimetraje de ficción, que narra la historia de dos niños indígenas que crecen enfrentándose al racismo y a la opresión.

En 1996 vuelve a participar, junto a Iván Sanjinés y Marta Rodríguez, en un nuevo taller organizado por Cefrec en Bolivia para la formación de realizadores indígenas originarios. La experiencia de estos

talleres continuará durante los siguientes tres años y de ellos surgirán realizadores como Reynaldo Yujra, Marcelino Pinto, Patricio Luna, y el impulso para la formulación de Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual, una de las experiencias más exitosas de fomento a la producción y difusión de video agencia por organizaciones sociales (Wortham, 2000, p. 3).

Entre el 2000 y el 2008 Muenala reside en México, desde donde realiza una intensa labor de profesionalización de comunicadores indígenas y talleres de video comunitario en Oaxaca, Michoacán, Yucatán, Veracruz, Morelia, así como en la Escuela de San Antonio de los Baños de Cuba. Entre 2006 y 2008, es nombrado coordinador general de Clapi; finalmente regresa a Ecuador con un proyecto para capacitar a videastas indígenas en su propio país. En estos talleres de capacitación se formarán jóvenes realizadores que hoy están renovando a producción audiovisual indígena, entre ellos: Humberto Morales, Rocío Gómez, Patricia Yallico. En los últimos años ha estado trabajando en la preproducción, escritura y filmación de *Killa Ñawpamukun (Antes de que salga la luna)* que actualmente se encuentra en procesos de edición. El largometraje es un *thriller* que trabaja con elementos de intriga y acción: relata la historia de un periodista kichwa quien descubre un hecho de corrupción, a causa del cual es perseguido por funcionarios públicos y líderes indígenas.

Estética cinematográfica kwichua

Desde el año 2008, cuando conocí a Muenala, hemos tenido una serie de entrevistas, conversaciones y colaboraciones que me han llevado a comprenderlo no solo como realizador, educador y gestor, sino como un pensador de sus propias prácticas. A lo largo de los años ha construido una serie de visiones y conceptos críticos sobre las prácticas audiovisuales indígenas dentro de foros, organizaciones y en la prensa. En pleno auge de los estudios subalternos, Freya Schiwy proponía

comprender al video indígena como una práctica post-colonial fronteriza que está cambiando la perspectiva y los términos de la producción del conocimiento, y sostenía que hay que comprender a sus realizadores como intelectuales estaban generando una reflexión crítica sobre la cultura y la sociedad (Schiwy, 2002). En este sentido, valoramos a Muenala como un intelectual que trabaja con nuevos medios desde una perspectiva situada culturalmente. Su discurso muestra la construcción de un pensamiento reflexivo y autónomo que abre un camino para la re-conceptualización de las prácticas audiovisuales indígenas más allá de los esencialismos, las categorías establecidas y las visiones militantes.

Muenala reconoce, como lo hace buena parte de la literatura académica, el papel fundamental que cumplen las tecnologías de la comunicación en las luchas políticas y culturales por los derechos de los pueblos. Sin embargo, desde muy temprano manifiesta la necesidad de una mirada compleja que no limite las prácticas videográficas indígenas al género documental, a la producción comunitaria o al testimonio. En el contexto del II Festival Latinoamericano de Cine de los Pueblos Indígenas, realizado en Brasil en 1987, hace un llamamiento a pensar el video indígena como forma de activismo cultural así como expresión artística. “El rescate y la revalorización cultural son fundamentales. Pero es importante también que los filmes tengan un valor estético en sí, para que sean respetados y reconocidos como arte” (Rodríguez, 2013, p. 70).

Más tarde, en un contundente artículo –que es una especie de manifiesto del video indígena ecuatoriano– aboga contra la integración del indígena al sistema occidental, su reducción a la noción de clase proletaria o campesina y plantea la búsqueda de expresiones artísticas y cinematográficas basadas en los símbolos, la lengua y la cultura ancestral de los pueblos vivos y cambiantes. Para Muenala, esta búsqueda implica una crítica a las categorías inferiorizantes y binarias a las que la colonización circunscribió a los indios.

Fuimos condenados al silencio, pero nunca lograron callarnos [...] A nuestra cultura la han estudiado como folclore, dicen que hablamos

dialectos y no lenguas, que hacemos artesanía y no arte, nos han considerado ciudadanos de segunda por ser indios, por ello la importancia de la utilización de un nuevo lenguaje cinematográfico que logre rectificar este y otros errores (Muenala, 1995, p. 34).

Para el cineasta, mientras los pueblos y nacionalidades estén al margen del desarrollo del cine y video ecuatoriano, se seguirán reproduciendo mensajes colonizadores que los conciben como objetos y no como sujetos protagonistas de sus propias historias. De ahí que Muenala sostenga que el documental indigenista realizado desde una mirada occidental está bien, pero no es suficiente, y en su lugar prefiera expresiones más creativas, muchas veces basadas en cuentos, leyendas y mitologías (León, 2009).

Otro de los puntos a los que el cineasta se muestra crítico es a la reducción de las prácticas audiovisuales indígenas a lo comunitario y lo artesanal. Reconoce que muchos de los procesos de producción, escritura y rodaje que surgen de los talleres con cineastas indígenas son colectivos, pero sin embargo sostiene que es necesario valorizar el papel de creador y apuntalar procesos de profesionalización. Cree en la formación de fotógrafos, guionistas y directores como un mecanismo de empoderamiento de los talleristas a quienes históricamente se les ha negado su capacidad de crear. Respecto de su experiencia de formación audiovisual en Ecuador, dice:

No podemos encajonarnos en lo comunitario porque una ficción, por ejemplo, es creada por un autor. En los talleres hemos creado un laboratorio que se llama Laboratorio Runa Cinema; en este momento hay tres o cuatro guiones de largometrajes que ya están elaborando algunos jóvenes y es su propuesta. Colectivamente vamos apoyando y aportando estos guiones, pero de alguna manera es una persona la que está proponiendo esto. El trabajo es colectivo, pero hay que valorizar al creador, es importante que se le dé un reconocimiento. No siempre el trabajo es comunitario, aunque si colectivo (Alberto Muenala. Entrevista personal N.º1. 11 de enero de 2014).

Por otro lado, frente a la idea que tienen algunos investigadores sobre la naturaleza política y cultural del video indígena, Muenala ha sostenido en varias ocasiones que es necesario construir una estética cinematográfica que se alimente de la tradición oral, las ceremonias tradicionales, las manifestaciones artísticas, las cosmovisiones y el pensamiento político. Tempranamente advertía: “No tenemos personalidad dentro del lenguaje [...] es un reto la búsqueda de una semiótica del lenguaje cinematográfico propio como expresión de una cosmovisión” (Diario Hoy, 1994). Ese nuevo lenguaje, esta nueva estética, aún por construirse, tiene varios elementos: “Hay que valorar el kichwa, pero hay muchos elementos que entran a componer esta estética. También la actitud de las personas es diferente, la actitud de los pueblos indígenas. Muchas veces el silencio dice muchas cosas, ese tipo de actitudes hay que recuperar en el audiovisual. Hay muchos elementos, muchos símbolos, colores sobre todo” (Alberto Muenala. Entrevista personal N.º1. 11 de enero de 2014).

Finalmente, propone que el carácter político de las prácticas audiovisuales indígenas no está solamente en sus contenidos o en su carácter militante. “No puedes hacer un cine o un video sin ninguna incidencia política. Todo es político. El hecho de que lo hagas en kichwa ya es una cuestión política. El hecho de que agarres la cámara y presentes unas imágenes, de acuerdo a tu propuesta, a tu posición, ya es una propuesta política” (Alberto Muenala. Entrevista personal N.º1. 11 de enero de 2014).

Arte, video y cosmovisiones andinas

Amaru Cholango nace en 1951 en Quinchucajas, un pequeño poblado de la sierra norte ecuatoriana. Sus padres se dedicaban a la agricultura y a la realización de tejidos. La niñez del artista está marcada por recuerdos de opresión e injusticia y la fuerte presencia de su madre, que le inculca la religiosidad y cosmovisión kichwa. Estudia matemáticas y

geología en la Universidad Central del Ecuador y ejerce como docente de matemáticas en la misma universidad. Estudia pintura en Londres por un corto periodo y luego decide completar su formación artística de manera autodidacta. Vive en Suiza, Holanda, Francia y, finalmente en 1985, se establece en Alemania. Aquí se desempeña como profesor de arte y realiza una sostenida carrera como artista contemporáneo que se extiende hasta la actualidad. A lo largo de tres décadas, ha realizado más de 20 exposiciones individuales en Francia, Alemania, Ecuador y México, ha sido galardonado con el premio Robert Schumann (1995) en Luxemburgo y ha participado en la Bienal de Esbjerg en Dinamarca (1996), en la Documenta X de Kassel (1997), en la 47ª Bienal de Venecia (1997) y en la Bienal de Sao Paulo (2002). En 2011, la Fundación Museos de la Ciudad de Quito realiza una exposición de carácter antológico que se expuso en el Museo de la Ciudad de Quito, en el Centro de Arte Contemporáneo y en la Casa de la Cultura.

A pesar de que su extensa obra aborda problemáticas y temas muy diversos, según el artista hay dos líneas que atraviesan todo su trabajo: la rebeldía y la espiritualidad (Cholango, 2011). La primera línea implica una estrategia de abierta crítica y enfrentamiento que hace del artista un provocador; la segunda, un acercamiento a lo sagrado de carácter sanador que hace del artista un chamán. En la primera línea podemos mencionar su feroz arremetida contra la colonización, el capitalismo y la destrucción de la naturaleza. A modo de ejemplo recordamos que en 1994, Charango retorna temporalmente al Ecuador, movilizado por los levantamientos indígenas, realiza un acercamiento con la Conaie y una de sus instalaciones más emblemáticas: *Las carabelas de Colón todavía navegan en tierra*. Esta obra, realizada en el contexto de los quinientos años de conquista española, es presentada en la IV Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Ecuador. La obra consistió en la instalación de 5 canoas que contenían petróleo y peces muertos en los patios de la Bienal. En la segunda línea de trabajo encontramos una recuperación de la cosmovisión y la espiritualidad andina como fundamento de un mundo post-materialista y post-capitalista, donde política, economía y

cultura se integren (Cholango, 2014). Como ejemplo ponemos la acción sanadora del performance *Papa Chaucha* (2009), realizada en la galería Glanzkind en Colonia, a través del cual el artista invita al público a cosechar, cocinar y comer papas mientras explica el concepto de la planta según la cosmovisión amerindia. Esta obra plantea una estética relacional andina que, mediante una pedagogía intercultural, instaaura la experiencia de la purificación espiritual e invita a una nueva relación entre el hombre y la naturaleza.

Poetizar las tecnologías

Cholango ha realizado una extensa labor de reflexión conceptual sobre el arte, cultura y política así como sobre su propia obra. “Yo no soy solamente un artista que hago las obras, sino también soy un pensador del arte, por eso puedo dialogar lo que es cultura política, lo que es arte contemporáneo sostiene el artista” (Amaru Cholango. Entrevista personal N.º1. 29 de Octubre de 2012). Como en el caso de muchos artistas indígenas, la teorización y reflexión se han convertido en una tarea política que le permite disputar con autoridad interpretativa y legitimar la práctica en sus propios términos. Cuando en el año 2011, junto con la Corporación Wacharnack,⁴ iniciamos un proceso de diálogo y colaboración con el artista, muchas de mis certezas conceptuales como investigador fueron cuestionadas por un pensamiento fronterizo y rizomático que trabajaba fuera de los cánones de la verdad académica y las separaciones por el pensamiento moderno.

A pesar del desarraigo acusado por la migración, el artista ha trabajado permanentemente en una reconstrucción de sus vínculos de pertenencia con la cultura andina y la espiritualidad kichwa. Gran

4 La Corporación Wacharnack, fundada en 2011 por María Fernanda Cartagena, Christian León y Miguel Alvear, es una plataforma de investigación, educación, gestión y producción artístico-cultural que promueve una perspectiva basada en los derechos culturales y la descolonización.

parte de su obra puede ser comprendida como un proyecto crítico de reinención de las tradiciones ancestrales en el contexto poscolonial, transfronterizo, caracterizado por los flujos globales. Según el artista, la cultura andina guarda un potencial de cuestionamiento crítico del mundo occidental, pero también presenta la posibilidad de ofrecer un nuevo principio civilizatorio alternativo.

Aquí está la fuente de nuestra identidad. La identidad es nuestra lengua, nuestras costumbres, nuestras tradiciones, etc., pero esto es solo la parte exterior y variable en el tiempo. Lo esencial es la parte espiritual. Es el conocimiento cultural y religioso del pasado. Esta es la riqueza cultural de nuestros pueblos indígenas, con la que podemos contribuir a un nuevo mundo. Solamente así somos capaces de ir a un dialogo con otras culturas. Sin esto somos meros copiadore de la cultura occidental y fortalecedore del capitalismo y del colonialismo (Cholango, 2014, p. 9).

De ahí que su obra busque una reconciliación de lo andino y lo europeo, lo ancestral y lo contemporáneo, del mito y la razón, del arte y el ritual, del chamán y el científico. Jaume Reus sostiene que la obra de Cholango está marcada por el encuentro de los valores ancestrales de la cultura kichwa y ciertas prácticas conceptuales o neo-conceptuales del arte contemporáneo occidental (Amaru Cholango. Entrevista personal N.º 1. 29 de Octubre de 2012). Sin embargo, como lo hemos señalado en otro lugar, en las practicas del artista “la cosmovisión indígena es el filtro desde el cual se piensa el mundo desacralizado de la cultura y el arte occidental” (Cartagena & León, 2012, p. 31). Por esta razón, es posible leer la obra del artista en términos de pensamiento fronterizo (Mignolo, 2003), indianización de la tecnología (Schiwy, 2005) y cosmopolítica (Viveiros de Castro, 2010).

Su obra inicia con tintas, acuarelas y pinturas, pero inmediatamente experimenta con distintos soportes y trabaja con objetos, instalaciones y performance e incorpora tecnologías fotográficas, video-gráficas y robóticas. Cholango sostiene que la ciencia y la tecnología ha

sido cómplices del capitalismo y el colonialismo, sin embargo cree que es necesario “poetizar las tecnologías” con la finalidad de usarlas para una reconstrucción de la relación del hombre y la naturaleza.

La tecnología es el brazo derecho del capitalismo, del colonialismo también. Hay que considerar así, entonces, que la ciencia misma, que también es capitalismo, ha hecho que destruyan a la naturaleza. Entonces, desde ese punto de vista, yo lucho contra la tecnología pero utilizando la tecnología, entonces en ese campo comienzo a utilizar también el video (Cholango, 2014, p. 3).

Su trabajo con el video data de inicios de los noventa a partir de la obra *Arte y magia* (1991), una película colectiva realizada con artistas de Alemania y Luxemburgo. Posteriormente, muchas de sus obras multimediales que trabajan técnicas instalativas han usado de forma consistente la tecnología del video. Así, por ejemplo, con su obra *Enfermedad cultural* (1998) interviene la Casa de la Cultura Ecuatoriana, ubicada en Quito, con un caballo cargado de monitores de televisión, camas de un psiquiátrico, carteles de protesta y jóvenes desnudos, en una crítica a la institucionalidad cultural excluyente y caduca de aquel entonces. En los monitores se exponían una serie de tomas documentales de la población indígena en el campo, que contrastaban con imágenes de la opulencia que vivieron en las clases acomodadas después del boom petrolero. Adicionalmente, en un circuito cerrado de televisión, se transmitían en vivo las acciones que se realizaban en el interior de las edificaciones. En *Yo soy un árbol y tú también* (2012) instala en una antigua capilla –situada al interior del Museo de la Ciudad de Quito– cientos de troncos calcinados, una cruz quemada y coloca en el altar mayor cinco monitores con imágenes de ancianas indígenas en el lugar reservado para el santoral católico. Las imágenes videográficas presentan retratos horizontales, en plano medio y fijo, de mujeres que permanecen impasibles frente a la cámara; la aparente inmovilidad es rota por micromovimientos o parpadeos involuntarios que delatan el paso del tiempo. En *Cripta* (2013), realizado en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de Universidad Au-

tónoma de México (UNAM), instaló una gigantesca pantalla en la que, en un plano fijo y estacionario, mostraba en vivo la imagen de un hombre desahuciado que moría poco a poco en el Hospital Balbuena.

Para el artista kichwa las tecnologías de video tienen una dimensión lúdica que le permite experimentar y jugar con la imagen y el tiempo, pero también se presentan como un arma capaz de captar y amplificar la acción. En el primer sentido se encuentra el uso poético del video y en el segundo su función política. De un lado se encuentran proyectos de video-poemas, instalaciones proyectivas, video-esculturas; del otro, el registro de urgencia de acciones e intervenciones políticas en instituciones culturales y espacios públicos que cuestionan su lógica racista, excluyente o su inoperancia social. En varias ocasiones el artista ha realizado acciones de rebeldía que han sido violentamente reprimidas, como en la X Bienal de Cuenca cuando realizó el performance *El arte ha muerto* (2009) o en la plaza de la Independencia en Quito cuando realizó *La cultura al poder* (2013). En estos casos el video se convierte una herramienta de autorreflexión sobre su propia práctica, pero también en un arma de denuncia y un medio contrainformacional que difunde los mensajes de carácter político. De ahí que Cholango sostenga “para mí el video es una muy buena política de descolonización” (Cholango, 2014, p. 8).

Reconceptualizando las prácticas audiovisuales indígenas

Tanto Muenala como Cholango plantean la necesidad de no encasillar la producción audiovisual indígena y apartarla de concepciones esencialistas, románticas y primitivizantes. Quizá por esta razón reivindican la necesidad de que el indígena ocupe el lugar del artista; los dos coinciden en reivindicar la figura del creador como una manera de desafiar las estructuras coloniales de división del trabajo cultural. Ambos creadores han construido un pensamiento posicionado culturalmente y una obra que se decanta a sí misma en la búsqueda de una

comunicación intercultural que tiende puentes entre lo ancestral y lo contemporáneo. Los dos hacen un uso estratégico del discurso étnico-cultural para negociar espacios de visibilidad, legitimidad e interpelar a las instituciones culturales y al Estado. Frente a esas imágenes, reivindican el trabajo de auto-representación desde la cosmovisión andina como mecanismo de descolonización del audiovisual y del arte contemporáneo. Los dos tienen una concepción abierta de la política comprendida, no como militancia sino, desde el campo de la expresión creativa, como arma de crítica del capitalismo, el colonialismo y las geopolíticas del conocimiento. Los dos manejan una compleja noción de interculturalidad basada en la apropiación de tecnologías, saberes y en el tráfico de prácticas en las fronteras de la cultura andina y la cultura occidental. La obra y el pensamiento de estos dos realizadores desafían una serie de certezas y concepciones establecidas que se han ido construyendo en la academia para conceptualizar el video indígena. Sobre la base de estas dos experiencias, nos referimos a prácticas audiovisuales indígenas para cuestionar las atribuciones y características esencialistas con las que se conceptualiza al video indígena. Existe un vasto espectro de prácticas realizadas por sujetos indígenas, mediadas por tecnologías audiovisuales, que no calzan en la estrecha definición de video indígena. Así por ejemplo, existen pequeñas empresas de orientación comercial dedicadas a la grabación de fiestas patronales, bodas y eventos sociales (Kummels, 2013 y Alfaro Rotondo, 2013); filmes populares de ficción vinculados al entretenimiento que circulan en circuitos informales (Alverar & León, 2009 y Alfaro Rotondo, 2013); una industria audiovisual relacionada a la música chicha, la tecno-cumbia y el tecno-folclor (Rosero, 2007); prácticas audiovisuales que circulan en forma de video-cartas entre comunidades migrantes (Ñukanchik People, 2012); producción publicitaria e institucional, films de género, películas artísticas, cine experimental, videoarte, video-esculturas, instalaciones y un largo etcétera.

Las prácticas audiovisuales indígenas son un tipo particular de mediación cultural y uso social de los medios y las tecnologías de la

comunicación. Para pensarlas, es necesario alejarse de los estudios de medios –que predominan en el contexto anglosajón– para analizar las matrices culturales y sociales en las que están inmersos, así como en los aspectos relacionados a su institucionalidad, ritualidad, tecnicidad y socialidad (Martín-Barbero, 2003). De ahí que para comprenderlas en su complejidad sea necesario mirarlas como formas de la comunicación intercultural (Aillón, 2012) o la comunicación para el Buen Vivir (Contreras, 2014). Las prácticas audiovisuales indígenas están construidas desde un lugar de enunciación estructurado por conocimientos, epistemologías, cosmovisiones y espiritualidades indígenas en diálogo local, nacional o transnacionales con otras culturas. Partiendo de la crítica realizada por el pensamiento poscolonial a los esencialismos, las identidades estáticas y al primitivismo cultural, es necesario construir una mirada histórica, constructivista y relacional para este tipo de prácticas, en tanto formas de acción y pensamiento que trabajan desde un pensamiento fronterizo (Mignolo, 2003), una racionalidad Ch'ixi (Rivera Cusicanqui, 2010) o a partir de la desindianización de las tradiciones indígenas (De la Cadena, 2004).

Las prácticas audiovisuales indígenas constituyen un fenómeno complejo que anuda prácticos lenguajes, estéticas y narrativas enraizadas que trabajan de forma crítica con los discursos artísticos, mediáticos y políticos dominantes. Tienen una ampliada gama de inscripción y circulación entre distintos campos, espacios y audiencias, sean estos comunitarios, culturales, artísticos, mediáticos o comerciales. De igual manera, tienen un carácter diverso destinado a las necesidades políticas y educativas de la comunidad, así como también a la comunicación institucional, el entretenimiento y la creación.

La noción de prácticas audiovisuales designa el uso de tecnologías audiovisuales por parte de sujetos indígenas (individuos, colectivos, multitudes en diáspora) que piensan, actúan y crean, desde cosmovisiones y epistemologías diversas, en el contexto de comunidades post-tradicionales que desafían los binarismos del pensamiento moderno-colonial: arte/artesanía, comunidad/individuo, ancestral/con-

temporáneo, política/estética, popular/letrado, alternativo/masivo, hegemónico/subalterno.

Dentro de los debates sobre comunicación popular y medios alternativos era frecuente oponer la comunicación comunitaria de carácter político, destinada a la transformación social, a la comunicación vertical y alienante de los medios masivos de comunicación y las industrias culturales. Estas prácticas muestran realidades complejas donde estas oposiciones se atenúan, y la agencia política se desplaza al arte, la cultura, el mercado. Para entenderlas es necesario ir más allá de la meta-narrativa de emancipación, concepciones binarias y esencialismos étnicos, como lo ha planteado Clemencia Rodríguez (2009).

Referencias bibliográficas

- Aillón, A. (2012). De la comunicación para el desarrollo a lo intercultural, propuesta para una revisión posible. En *Comunicación para una ciudadanía integral e intercultural* (pp. 45-53). La Paz: Fundación UNIR.
- Alfaro, S. (2013). Peruwood: La industria del video digital en el Perú. *Latin American Research Review*, 48(S), 69-99.
- Alverar, M., & León, C. (2009). *Ecuador Bajo Tierra. Videografías en circulación paralela*. Quito: Ochoyomedio.
- Cartagena, M. F., & León, C. (2012). Arte, interculturalidad y cosmopolítica. Las prácticas descolonizadoras en la obra de Amaru Cholango. Catálogo de la Exposición "Amaneció en la mitad de la noche" (pp. 25-33). Quito: Fundación Museos de la Ciudad.
- Castells, A. (2003). Cine indígena y resistencia cultural. *Chasqui*, 84, 50-57.
- Clifford, J. (2001). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- CONAIE. (1994). *Catálogo I Festival Continental de Cine y Video de las Naciones de Abya-Yala*. Quito: CONAIE.
- Contreras, A. (2014). *Sentipensamientos. De la comunicación-desarrollo a la comunicación para el buen vivir*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Cordova, A. (2011). Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina. *Comunicación y medios* 24, 81-107.
- Cyr, C. (2012). De 'objeto etnográfico' a cineasta indígena. Panorama del cine indígena en el continente americano. Ponencia presentada en Coloquio Internacional Ciencias Sociales y Documental, Festival Contra el Silencio Todas las Voces. Marzo 19. México D.F.

- Cholango, A. (2011). Prácticas artísticas contemporáneas y cosmovisión andina. Conferencia, FLACSO, Maestría en Antropología Visual y Corporación Wacharnack, Quito.
- Cholango, A. (2014). Nuevas ideas para un mundo post-materialista y post-capitalista. Conferencia. Bonn.
- De la Cadena, M. (2004). *Indigenas meztizos. Raza y cultura en el Cuzco*. Lima: IEP Ediciones.
- Diario Hoy* (3 de Diciembre de 1994). El Festival de la serpiente.
- Diario Hoy* (15 de Noviembre de 1994). En búsqueda de nuevos colores y paisajes.
- Ginsburg, F. (1991). Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village?. *Cultural Anthropology*, 6(1), 92-112.
- Ginsburg, F. (1994). Embedded Aesthetics: Creating a Discursive Space for Indigenous Media. *Cultural Anthropology* 9 (3), 365-382.
- Kummels, I. (28 al 31 de octubre de 2013). Espacios transnacionales de imaginación: video vernacular en la Región Mixe. Primer Congreso Internacional de los Pueblos Indígenas de América Latina, siglos XIX al XXI. Avances, perspectivas y retos.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- León, C. (2009). Foro “Cine indígena y autorepresentación”. Consejo Nacional de Cinematografía, Proyecto “Imaginando al otro. El documental indigenista en Ecuador”, Quito.
- León, C. (2010). *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador*. Quito: Consejo Nacional de Cinematografía.
- Martín-Barbero, J. (2003). *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mata, M. C. (2011). Comunicación popular. Continuidades, transformaciones y desafíos. *Oficios Terrestres*, 1(26), 1-22.
- Mateus Mora, A. (2013). *El indígena en el cine y el audiovisual colombiano: imágenes y conflictos*. Medellín: La Carreta Cinematográfica.
- Mignolo, W. (2003). *Historias locales / Diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- Mora, P. (2012). Más allá de la imagen: aproximaciones para un estudio del video indígena en Colombia. *Cuadernos de Cine Colombiano* (17B), 2-19.
- Mora, P. (2014). Lo propio y lo ajeno del otro cine. Un panorama de la producción audiovisual indígena de Colombia. En: León, C (ed) *El documental en la era de la complejidad* (pp. 57-79). Quito: Universidad andina Simón Bolívar-Cinememoria.
- Muenala, A. (1995). El cine de los pueblos indios. *Cuadro a Cuadro*, 34.
- Ñukanchik People. (2012). Archivo de la Memoria Audiovisual de la Migración Ecuatoriana. Recuperado de <http://proyectoamame.blogspot.com/>
- Polanco, G., & Aguilera, C. (2011). *Luchas de representación. Prácticas, procesos y sentidos audiovisuales colectivos en el sur-occidente colombiano*. Santiago de Cali: Universidad del Valle.
- Restrepo, P., & Valencia, J. C. (2014). Impacto político del audiovisual intercultural: algunos casos colombianos. Medellín: V Encuentro de Investigadores en Cine.
- Reus, J. (2012). Amaru Cholango: poética y política. En Catálogo de la exposición “Amaneció en medio de la noche” (pp. 5-22). Quito: Fundación Museos de la Ciudad.

- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax Utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos colonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rodríguez, C. (2009). De medios alternativos a medios ciudadanos: trayectoria teórica de un término. *Folios* (21 y 22), 13-25.
- Rodríguez, M. (2013). Hacia un cine indígena como metáfora de la memoria de un pueblo y de su resistencia. *Revista Chilena de Antropología Visual* (21), 64-79.
- Rosero, S. (2007). El no lugar del atrevimiento delfiniano. (¿Quién lo hizo y por qué lo hizo?). (M. Kigman, Ed.) Recuperado de <http://www.laselecta.org/2009/07/el-no-lugar-del-atrevimiento-delfiniano-%C2%BFquien-lo-hizo-y-por-que-lo-hizo/>
- Salazar, J. F. y Córdova, A. (2008). Imperfect Media and the Poetics of Indigenous Video in Latin America. *Global Indigenous Media: Cultures, Poetics, and Politics*. Durhan/London: Duke University Press.
- Sanjinés, I. (Junio de 2013). Usando el audiovisual como una estrategia de sobrevivencia y de lucha, de creación y recreación de un imaginario propio. *Revista Chilena de Antropología Visual* (21), 32-50.
- Schiwy, F. (2002). ¿Intelectuales subalternos? Notas sobre las dificultades de pensar el diálogo intercultural. En: C. Walsh, F. Schiwy, & S. Castro-Gómez (eds.), *Indisciplinar las Ciencias Sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo andino* (pp. 101-134). Quito: Abya Yala.
- Schiwy, F. (2005). Entre el multiculturalismo e interculturalidad: video indígena y descolonización del pensar. En: J. Salomón, *Construcción y poética del imaginario boliviano*. La Paz: Asociación de Estudios Bolivianos.
- Shohat, E., & Stam, R. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas canibales. Líneas de la antropología posestructural*. Madrid: Katz.
- Wortham, E. (Julio de 2000). Building indigenous video in Guatemala. *Jump Cut. A Review of Contemporary Media* (43), 116-119.
- Zamorano, G. (2009). Intervenir la realidad: los usos políticos del video indígena en Bolivia. *Revista Colombiana de Antropología*, 45(2), 259-285.