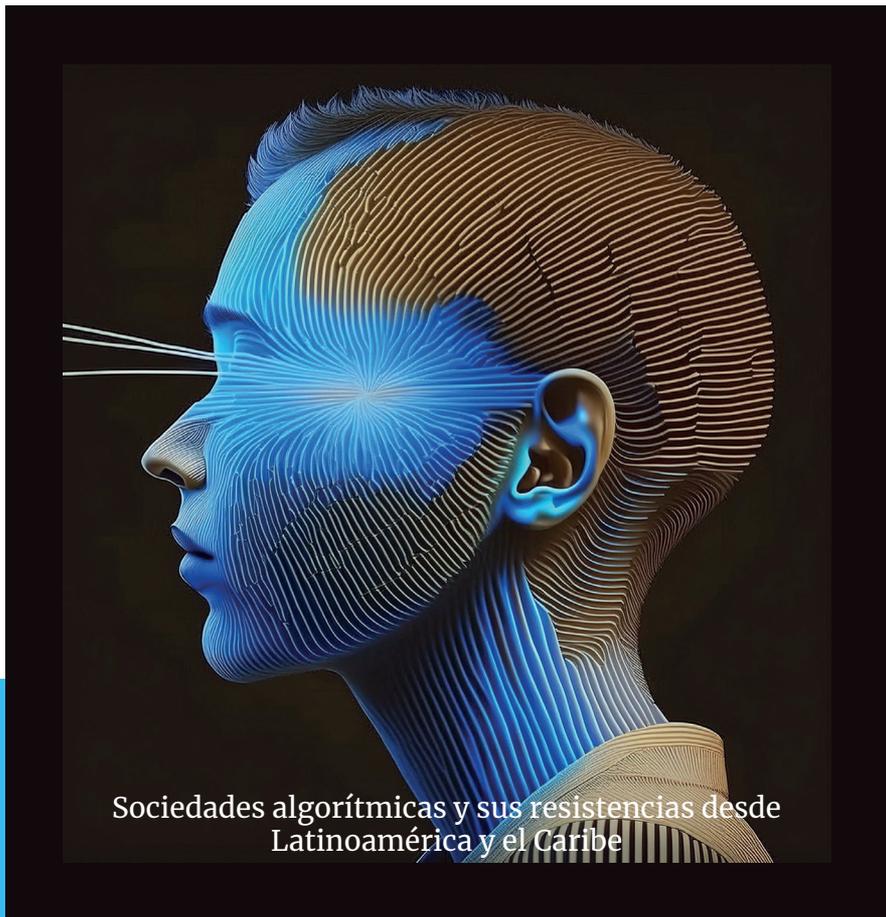


32

Pléyade

Revista de Humanidades y Ciencias Sociales



Sociedades algorítmicas y sus resistencias desde
Latinoamérica y el Caribe



International institute
for philosophy and
social studies.

número 32 | julio- diciembre

2023

online ISSN 0719-3696

ISSN 0718-655X

Hacia una ontología del cine indígena en América Latina

Elcira Leyva Quintero
CY CERGY-PARIS UNIVERSITÉ

Peter Baker
UNIVERSITY OF STIRLING

Roberto Pareja Román
CY CERGY-PARIS UNIVERSITÉ

Introducción

En los últimos años, estudiosos de diversas ramas de las ciencias humanas, sociales y comunicativas han encontrado un interés creciente en el estudio y análisis de las producciones audiovisuales creadas por grupos y comunidades indígenas en diferentes latitudes y muy especialmente en América Latina en donde la concentración de grupos autóctonos e indígenas representa una parte importante de las minorías étnicas del planeta. Este sucinto interés se presenta en gran medida al uso y explotación que dichos grupos hacen de esta herramienta comunicativa como un ejercicio de soberanía cultural y así mismo como mecanismo de autorepresentación que permite a su vez un ejercicio político y una forma de ejercer su derecho a la comunicación y a la soberanía comunicativa. La democratización y el acceso cada vez más fácil a equipos y material técnico para la realización de obras y material audiovisual por parte de comunidades históricamente invisibilizadas y sobre todo recluidas al espacio de lo "exótico" y "minoritario" han creado sin duda alguna una infinidad de narrativas en torno a lo que se comprende como "autóctono" e "indígena" desde la imagen en América Latina. Se trata de un proceso que lleva desarrollándose desde los años ochenta, pero que se ha propagado y diversificado en los últimos veinte años gracias a la accesibilidad del formato digital y la expansión de la formación cinematográfica entre pueblos y nacionalidades indígenas como también de la recepción e interés en el material audiovisual que se produce.

Es allí entonces donde cabe preguntarse, ¿qué se entiende por cine indígena? ¿Cuáles son las características que definen esta categoría? ¿Es posible incluso plantear la producción audiovisual creada por, para y sobre las poblaciones autóctonas como una categoría unívoca que permita caracterizar este tipo de producciones y guiar el reconocimiento y posterior análisis de este tipo de producciones y narrativas a partir de la multiplicidad que estas representan? ¿Cómo pueden las perspectivas aportadas por las humanidades digitales y la ciencia de los datos ofrecer una visión crítica sobre estas cuestiones? El objetivo de esta intervención es de considerar cómo el desarrollo de una categorización ontológica del archivo audiovisual autóctono en Abya Yala (o América Latina) –en este caso a base de los datos que aportan los festivales especializados de cine indígena– puede ofrecernos esquemas y una organización de datos cuyo objetivo no

es la reducción de esta complejidad a una taxonomía que se impone sobre los datos sino una intervención interrogativa, crítica y abierta que permite entender no solamente el movimiento de ciertas producciones dentro de los festivales especializados sino también preguntar por las formas en las que se ha organizado la información que pertenece a las producciones autóctonas. En este sentido, se puede considerar una intervención crítica cuyo punto de partida es reconocer como problema para pensar el “colonialismo de los datos” como un problema crucial que es relevante para la producción audiovisual – sobre todo hoy en día digital y que circula por las redes – de los pueblos y comunidades indígenas. Este tema se puede considerar como un elemento clave dentro de la gubernamentalidad algorítmica de la que se trata esta serie de intervenciones del número especial de *Pléyade*.

A continuación, esta intervención ofrecerá tres reflexiones interconectadas. Primero, se explorará la categoría de cine indígena, basándose en estudios previos, y se discutirá la relevancia del concepto del colonialismo de los datos. Después, se discutirá por qué los festivales de cine indígena son una fuente importante para entender la historia del desarrollo del cine autóctono y las cuestiones acerca de su difícil categorización. Finalmente, se propondrá desde la perspectiva de las humanidades digitales algunos principios para una ontología con el fin de interrogar críticamente la categorización de estos mismos datos, haciendo hincapié en algunos de los problemas éticos que surgen cuando consideramos un modelo que trata de la producción autóctona. En suma, se verá que remitirse a una categoría ontológica del cine indígena implica el reconocimiento del uso y apropiación que diversos grupos hacen de esta herramienta e implica así mismo reconocer los mecanismos de relaciones que alrededor de esta se crean con el fin de fortalecer la producción misma de este tipo de producciones y al mismo tiempo contribuir a una consolidación de una producción "auténtica" que cada día resulta más compleja de abordar.

¿Qué se entiende por cine indígena?

En un intento por responder a estos cuestionamientos sobre la definición, es importante retomar los avances que se han hecho por parte de diversos investigadores desde una perspectiva pluridisciplinaria, con el ánimo de categorizar un ejercicio comunicativo, narrativo y de imagen que se hace cada vez más complejo y que implica a su vez la sinergia de diferentes actores sociales en torno a la producción audiovisual de comunidades autóctonas. Para ejemplificar esta discusión, se toma el caso del texto *Cinemas Autochtones: Des Representations en Mouvements*¹, compilado de investigadores francófonos a partir del estudio y acompañamiento de diversas experiencias comunicativas de distintos grupos autóctonos. En dicha obra se problematiza el concepto mismo de “cine autóctono”. Así, se lanzan los siguientes interrogantes:

Uno de los puntos cruciales concierne el concepto mismo de “cinema autóctono”. ¿Podemos pretender que existe una definición precisa y unánime a escala internacional? ¿Qué la define? ¿Qué es legítimo para

¹ Sophie Gergaud, *Cinéma autochtones: la souveraineté culturelle en action* (Laval: WARM, 2019); Sophie Gergaud y Thora Martina Herrmann editores, *Cinéma autochtones: des représentations en mouvements* (Paris: L'Harmattan, 2019).

delimitar el concepto? ¿Qué se debe excluir o incluir? Y, además, ¿qué es lo autóctono?²

Entonces, a partir de la necesidad de encontrar un consenso a estos interrogantes entre investigadores, realizadores y profesionales, *es crucial distinguir una producción autóctona de una producción de temática autóctona* (esta última no siendo forzosamente realizada ni producida por comunidades autóctonas). En el caso de un film autóctono, los roles claves de la narración audiovisual (escritura, producción, realización) están a cargo de los autóctonos. Estas producciones pueden además incluir films realizados, producidos, escritos por autóctonos, pero no referirse necesariamente a temáticas específicamente autóctonas³. En ese sentido, la conceptualización del término “cine indígena”, o de preferencia “cine autóctono” (o incluso también “cine de Abya Yala”), implica el entretrejo de las nociones de comunidad, territorio, e identidad que determinan la génesis de lo “autóctono”. Lo “autóctono” está condicionado por la pertenencia a un sistema de valores culturales compartidos que tienen como punto de referencia un territorio, sea habitado o imaginado⁴ y en donde la identidad se define a través de la experiencia colectiva⁵.

En este orden de ideas, el ejercicio de creación de “cine autóctono” no solamente se refiere a la capacidad de crear una obra de carácter cinematográfico (como se concibe el registro de imágenes con un cierto entramado narrativo que busca emitir una idea y que está dirigido a un público o a un espectador), en tanto implica también un ejercicio de trabajo colectivo en donde los puntos de referencia están determinados por un territorio y una identidad compartidos. En un sentido amplio, “aboriginal media” (noción que recoge los diferentes mecanismos de comunicación utilizados por comunidades autóctonas incluyendo así el cine como estrategia comunicativa) es concebido por sus productores para ser operado en múltiples dominios como una extensión de su misma producción colectiva (versus producción individual)⁶.

Dicho ejercicio adquiere un nivel aún más amplio de complejidad en cuanto al uso que de esta herramienta hacen los grupos autóctonos que encuentran en este mecanismo una forma de acompañamiento de las luchas políticas y sociales de resistencia a las que se han visto enfrentados históricamente. De esta forma, el “cine autóctono” se convierte en una herramienta de empoderamiento político y transformación social como lo afirma Jacques Rancière en torno a la producción artística en general: el arte “es político en tanto que sus quehaceres moldean formas de visibilidad que re-enmarcan el entretrejo de prácticas, maneras de hacer y modos de sentir en un sentido común”⁷. En este sentido, se pueden calificar las prácticas de cine autóctono como actos de

² Gergaud y Herrmann, *Cinemas autochtones*, 25.

³ *Ibid.*, 26.

⁴ La noción de comunidad se consolida a través de la adherencia a un territorio socio-geográfico común pero debe ser entendido sobre todo como un entramado de sistemas culturales. En su libro *Imagined Communities*, Benedict Anderson defiende la tesis que la construcción de categorías como comunidad y en sentido amplio la noción de Estado-Nación, obedecen a sistemas culturales de valores imaginados que se construyen a través de procesos históricos que implican la configuración de elementos compartidos por miembros de un mismo entramado social. Así, categorías más amplias como el concepto de Nación “en sentido antropológico es descrito como una comunidad política imaginada e imaginada a su vez como inherentemente limitada y soberana”. Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Londres: Verso, 2016).

⁵ Es pertinente también hacer hincapié en los estudios que han cuestionado las asociaciones comunes con la idea de “autóctono”, resaltando el hecho de que mucha producción audiovisual de los pueblos originarios de hoy pertenecen a grupos étnicos que sin embargo han sido desplazados de sus territorios ancestrales o que ocupan espacios urbanos sin perder del todo la conexión con sus comunidades o su herencia cultural. Por eso mismo Bert Wammack Weber propone el concepto de la “diáspora indígena” para hablar de la multiplicidad de experiencias de comunidades autóctonas que no necesariamente pueden ser identificadas claramente con la idea de territorialidad con las que normalmente se asocia el concepto. Byrt Wammack Weber y Freya Schiwy, “(Re)Imagining Diaspora: Two Decades of Video with a Mayan Accent”, en *Adjusting the Lens: Community and Collaborative Video in Mexico*, Byrt Wammack Weber y Freya Schiwy editores, 13-38 (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2017).

⁶ Faye Ginsburg, “Embedded Aesthetics: Creating a Discursive Space for Indigenous Media”, *Cultural Anthropology* 9 (1993): 365-382.

⁷ El trabajo de Jacques Rancière se concentra en la relación entre arte, política y estética y es a partir de estos preceptos que su teoría estética se ha convertido en un referente en el mundo de las Artes Visuales. Para Rancière, un arte comprometido o militante, si quiere

política en el sentido de Jacques Rancière, es decir, como la visibilización de la parte sin parte y como forma de un reparto de lo sensible, así como también como una política de la estética, en cuanto nos obliga a replantear las formas tradicionales de valorización del cine en obras que son planteadas no desde la visión de un cine de autor, sino desde los valores y conocimientos comunitarios y del territorio, análogos según Juan Salazar y Amalia Córdova a un “cine imperfecto”⁸.

El cine indígena como categoría de análisis debe, sobre todo, ser entendido como una categoría que implica el reconocimiento de las luchas de los pueblos indígenas, entendiendo el sentido que dichas obras movilizan como espacios de soberanía comunicativa, audiovisual o de la imagen⁹ y sobre todo la capacidad que dichas obras y narrativas tienen de movilizar estrategias políticas de transformación de modelos occidentales de invisibilización de formas de vida de grupos históricamente excluidos¹⁰. A esto es lo que se remite Faye Ginsburg cuando acuña el término “embedded aesthetics” para referirse a las experiencias comunicativas de grupos autóctonos y que se remite a un sistema de evaluación que se niega a la división entre la producción textual y de circulación y otros escenarios de relaciones sociales¹¹.

Así, para la comprensión de este tipo de producciones es necesario entonces entender el entramado de relaciones fundamentales que se entretienen alrededor de la producción. Los festivales de cine “autóctono” como espacios de circulación juegan un papel primordial para el desarrollo de redes de circulación, distribución y de reconfiguración del rol que el cine como estrategia comunicativa tiene para las comunidades que de él se apropian.

Los festivales de los cines de Abya Yala

Desde sus inicios, los proyectos de cine autóctono en Abya Yala se encontraron con varias dificultades en cuanto a su producción y difusión. Por un lado, incluso hasta el día de hoy –y a diferencia de algunos de los contextos del mundo angloparlante–, existen muy escasos recursos estatales para fomentar la producción del cine de los pueblos y nacionalidades de Abya Yala. Los pocos que existen, como los casos de México o Perú, sólo se han dado en los últimos años y representa un número muy limitado de las producciones en el continente. A pesar del problema de la precariedad de recursos con el que se enfrentaron muchos activistas cineastas indígenas, estos proyectos no sólo buscaron formas de consolidar su trabajo sino también de propagar la capacidad para este tipo de activismo más allá de sus propios pueblos y comunidades.

expresar el sentir de una comunidad, la libertad de un pueblo, anularía inmediatamente la eficacia del modelo político y de la acción que le ha inspirado. Es a través de la inclusión de aquello que es extraño o excluido que se construiría una nueva reconfiguración de lo perceptible, del pensamiento, modificando el territorio de posibilidades. Así mismo, en lo social, es a través de la reconfiguración de datos que lo político puede resurgir; esas representaciones, finalmente divergentes del modelo dominante propiamente dicho, resultan de lo que podemos llamar “un trabajo de imaginación”. Jacques Rancière, “La política de la estética”, *Revista Otra Parte* OP 9, 1 de septiembre de 2006, consultado en marzo de 2024, disponible en <https://www.revistaotraparte.com/op/cuaderno/la-politica-de-la-estetica/>.

⁸ Juan Francisco Salazar y Amalia Córdova, “Imperfect Media and the Poetics of Indigenous Video in Latin America”, en *Global Indigenous Media*, Pamela Wilson y Michelle Stewart editores (Durham NC: Duke University Press, 2008), 39-57.

⁹ Michelle H. Rabeja, *Reservation Realism: Redfacing, Visual Sovereignty, and Representations of Native Americans in Film* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2010).

¹⁰ Juan Francisco Salazar, “Contar para ser contados: Video Indígena como práctica de ciudadanía”, en *Miradas propias: pueblos indígenas, comunicación y medios en la sociedad global*, Claudia Magallanes Blanco y José Manuel Ramos Rodríguez editores (Quito: Ediciones CIESPAL, 2016), 91-110.

¹¹ Ginsburg, “Embedded Aesthetics: Creating a Discursive Space for Indigenous Media”; Salazar, “Contar para ser contados”, 368. Amalia Córdova ha ofrecido la traducción “estéticas enraizadas” para el caso de Abya Yala. Amalia Córdova, “Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina”, *Comunicación y Medios* 24 (2011): 81-107.

Por otro lado, si bien muchos de los proyectos fílmicos de Abya Yala ponían énfasis en el contenido político e intercultural de sus producciones, tampoco existían infraestructuras para su difusión puesto que, como ya se ha aclarado anteriormente, no se trata ni de un cine comercial ni de un cine que sigue las convenciones del cine de vanguardias independiente, sino de un cine comunitario cuyo elemento innovador no se encontraba principalmente por la forma estética sino por su valor transcultural¹² y por las estéticas “enraizadas” de las que se ha discutido anteriormente. En otras palabras, estos proyectos se encontraban con el problema de cómo fomentar, a la misma vez que crearon los procesos de producción, un público amplio e intercultural para el que fuese destinado el contenido social, educativo y político de esa misma producción.

En parte como respuesta frente a estas dos problemáticas (la de los escasos recursos por un lado y la de la falta de redes de difusión ya existentes por otro), empezó a emerger una serie de festivales independientes especializados en los cines de Abya Yala, cuyo propósito ha sido difundir la producción de las comunidades y ofrecer espacios de discusión, formación y capacitación para que así el número de comunidades con capacidad para desarrollar este tipo de activismo político-cultural pudiera expandirse y, por otra parte, para que se generase un público que pudiera solidarizar con las comunidades según los mismos objetivos de la comunicación intercultural. No cabe duda de que la más importante y emblemática de los festivales en este sentido haya sido la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI)¹³.

A pesar de la importancia del papel que ha jugado este tipo de festival de cine especializado en la historia del movimiento fílmico de Abya Yala, existe información muy escasa al respecto y los datos que existen son muy precarios y desorganizados. Es una cuestión que forma parte de un problema más amplio que identifican las y los expertos sobre el archivo del cine autóctono en Abya Yala y que ha sido señalado como una de las cuestiones más urgentes para la investigación¹⁴. Además, que sepamos, no ha habido ningún estudio que haya considerado el papel que juegan los festivales para contribuir a la legibilidad de la producción fílmica autóctona de Abya Yala, sea ya en términos de su pertenencia (a pueblos, comunidades, organizaciones o países) o en términos de su contenido (convenciones de género, por ejemplo). Los distintos festivales especializados dentro de América Latina pueden variar mucho en términos de su catalogación de las películas que proyectan, síntoma sin duda de la diversidad en la dirección y en la historia de la emergencia de cada uno de estos festivales. Sin embargo, no existen realmente estudios para entender estas diferencias y cómo pueden afectar la forma de comprender y “enmarcar” la producción cinematográfica que eligen mostrar. Finalmente, siendo al menos durante los primeros veinte años de producción las principales redes de difusión para el cine autóctono fuera de las comunidades donde se filmaron, la historia de los festivales pueden aportar importantes datos sobre el trabajo colaborativo y comunitario de este cine emergente.

De esta manera, proponemos que una catalogación de los filmes que han aparecido en algunos de los principales festivales de cine autóctono de Abya Yala puede contribuir a la creación de un archivo vivo de la historia del movimiento transnacional de este cine, en la que se incluyen no solamente las obras sino, y sobre todo, la actividad de las personas y comunidades, la presencia de

¹² Lucien Taylor y David MacDougall, *Transcultural Cinema* (Princeton: Princeton University Press, 2021).

¹³ “CLACPI Film Showcase 2024”, consultado en marzo de 2024, disponible en <http://clacpifilm.org/esp.html>.

¹⁴ Ginsburg, “Embedded Aesthetics”; Salazar y Córdova, “Imperfect Media and the Poetics of Indigenous Video in Latin America”.

las diferentes lenguas y otros datos que contribuyen a preservar la historia del patrimonio vivo que representa esta actividad político-cultural¹⁵. Una compilación de datos de este tipo puede además servir para informar los estudios académicos sobre la historia de este movimiento activista fílmico donde, como hemos mencionado anteriormente, existe escasa información escrita sobre muchos de estos datos.

Sin embargo, se anticipa que su principal beneficio sería para las mismas comunidades que podrían usar el archivo para buscar las obras de sus comunidades y lenguas en el caso de que tal registro no existiese ya, así como también podría beneficiar a las mismas y los mismos organizadoras/os de los dichos festivales, llamando la atención al papel valioso de su organización y contribuyendo de algún modo a sus propios fines socio-culturales de promocionar la comunicación intercultural. Asimismo, la creación de un archivo de estos datos podrían contribuir a comprender cómo se ha concebido la producción audiovisual indígena desde distintos ámbitos y perspectivas y cómo diferentes festivales han diferenciado entre distintos tipos de producción a lo largo de sus historias. Por ello hay que ir más allá de la recopilación de la organización de datos tal y como ya existe (como por ejemplo la presentación de los catálogos en los festivales, aunque cada uno organice esa información de diferentes maneras). En otras palabras, es necesario desarrollar una ontología desde la que se hace posible organizar, pero también interrogar, los datos, para crear una fuente de información capaz de generar nuevo conocimiento y preservar el legado cultural y político que debería pertenecer en primera instancia a las mismas comunidades que lo crearon.

Propuesta de una ontología para el cine de Abya Yala

Proponemos un esquema de clasificación (una taxonomía) y, al mismo tiempo, una extensión de ese esquema para establecer relaciones de mayor complejidad entre las entidades del esquema (una ontología) con el fin de organizar y dar acceso a un corpus de catálogos de festivales de cine indígena de Abya Yala. La taxonomía/ontología propuesta se podrá usar para indexar y recuperar los textos individuales (catálogos de festivales) que componen el corpus. Potencialmente, esta taxonomía/ontología se podría modificar para manejar los recursos audiovisuales mismos, es decir el conjunto de películas (y sus metadatos) que se presentaron en los festivales y, más allá, el conjunto de obras en permanente crecimiento que constituye el cine indígena de Abya Yala. Concebir e implementar una ontología para el cine indígena empieza por el establecimiento de una definición operativa de cine indígena (el concepto) que funcione dentro de un esquema clasificatorio pensado para el ambiente digital. Además de la definición conceptual, está el problema de la complejidad terminológica (términos preferidos y términos alternativos para cada concepto del esquema) y lingüística (la variedad de lenguas representadas en el corpus, pero también la necesidad de mantener multilingüismo a lo largo de todo el esquema).

Nuestro acercamiento a esta problemática será doble: desde una perspectiva ontológica que se ocupa de la organización y clasificación de las entidades del mundo, y desde una dimensión ética

¹⁵ La UNESCO ha identificado la necesidad de proteger y fomentar respeto y consciencia de lo que llaman el patrimonio vivo o el patrimonio intangible cultural que les pertenece a las comunidades indígenas de todo el mundo. Según un informe de la UNESCO: "Indigenous peoples hold a rich diversity of living heritage, including practices, representations, expressions, knowledge and skills that continue to be relevant and provide meaning in everyday life. The practice and transmission of this heritage contributes to the ongoing vitality, strength and wellbeing of communities". Ver: UNESCO, "Living Heritage and Indigenous Peoples: The Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage", 2019, consultado en marzo de 2024, disponible en <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000368301?posinSet=1&queryId=9c2c8705-3066-43db-8fc2-b4709bf554ae>.

que se puede contraponer a la perspectiva ontológica y complejizarla; por ejemplo, al considerar el aspecto político que todo esquema clasificatorio implica. Este proyecto de taxonomía/ontología está ligado a la construcción o ampliación de una red de conocimientos desde las mismas comunidades indígenas y los centros de producción comunitarios, los que participarían en la creación de la taxonomía/ontología en calidad de expertos en la materia, lado a lado a investigadores de la academia en una relación de horizontalidad epistémica.

Las aplicaciones concretas de esta ontología se pueden dar tanto a nivel del acceso a los recursos a través de motores de búsqueda en base a los conceptos del esquema de clasificación, como a nivel del manejo más amplio del patrimonio audiovisual de los pueblos de Abya Yala. El objetivo inicial del proyecto es establecer un corpus de los catálogos de festivales de cine indígena de Abya Yala y crear una base de datos y un interfaz con miras a estudiar la circulación del cine indígena y servir de herramienta de análisis tanto para los académicos como para las comunidades y las organizaciones indígenas involucradas en la producción audiovisual. La información que contienen los catálogos es rica y variada. Esta heterogeneidad viene dada por la multiplicidad de pueblos, lenguas, géneros discursivos y cinemáticos, origen geográfico y cronológico de la producción audiovisual, pero también por la complejidad de las estructuras organizativas, económicas e ideológicas que sostienen esta producción y las que hacen posible los festivales donde se la exhibe. Los catálogos de los festivales son un punto de partida obvio para adentrarse en la densa red de interacciones y circulaciones que hacen posible la emergencia del cine indígena de Abya Yala en los circuitos transnacionales y globales.

El corpus consiste en un conjunto de catálogos de festivales de cine indígena. El enfoque geográfico y político es Abya Yala como entidad que engloba a los pueblos indígenas del continente americano y como potencial concepto de la taxonomía y ontología. Creemos que un tal enfoque se justifica en la medida que existe un movimiento transnacional a nivel continental centrado en la creación audiovisual desde las mismas comunidades. El nombre o término geopolítico en cuestión, Abya Yala, puede ser discutido, pero el concepto detrás del término tiene respaldo empírico en las realidades socio-políticas del continente y en la producción audiovisual comunitaria que emerge de esa dinámica. La propuesta de taxonomía es más que una simple tipología (i.e. un esquema conceptual abstracto) porque descansa en una descripción empírica y formalizada de los documentos que dan testimonio de los modos de circulación del cine indígena, además de integrar la retroalimentación proveniente de los actores que intervinieron y siguen interviniendo en la producción y circulación de ese cine. Este corpus está en proceso de construcción, pero idealmente recogería los documentos que publicitan las muestras de cine y video indígena de Abya Yala ya sea que se realicen en el continente o fuera de él.

Reconocemos la dificultad de asumir este enfoque geopolítico, ya que esta entidad imaginada es amplia e inclusiva. Por ejemplo, pone en un mismo conjunto festivales que, desde el punto de vista del apoyo que reciben, son muy dispares. Como indica Amalia Córdova: "This divide has been a source of frustration for Indigenous Latin Americans who would like to learn from, and share their own realities and creative projects with, their peers in the North, but feel excluded"¹⁶. Construir un corpus de catálogos de festivales de Abya Yala implica recoger esas fracturas y fricciones en la

¹⁶ Amalia Córdova, "Following the Path of the Serpent: Indigenous Film Festivals in Abya Yala", en *In the Balance: Indigeneity, Performance, Globalization*, Michelle H. Raheja, D. J. Phillipson y Helen Gilbert editores (Liverpool: Liverpool University Press, 2017), 170.

taxonomía/ontología que permitirá organizar y recuperar el corpus en base a una serie de criterios como la ubicación geográfica o los organismos que apoyan y promueven el evento, convirtiéndose en una herramienta de análisis que permitirá estudiar el corpus de una forma sistemática.

El primer paso para construir una ontología del cine indígena en América Latina es desarrollar un modelo de datos, o en otras palabras, una taxonomía (un vocabulario controlado) que recoja la especificidad del dominio de conocimiento en su heterogeneidad y conflictividad. Este paso es problemático y lleno de contradicciones puesto que el objetivo de un vocabulario controlado (ya se trate de un tesoro o una taxonomía jerárquica o de facetas) es precisamente excluir la ambigüedad, o en el mejor de los casos, mantenerla en los bordes de lo aceptado (o preferido).

En un inicio, el modelo de datos contempla entidades que se definen en base al corpus escogido, en este caso, los catálogos de festivales de cine indígena. Subyace a este modelo de datos un modelo más general (ontología) que describe el dominio de conocimiento al que el proyecto Abya Yala se refiere y, en parte, construye: la intersección entre cine y pueblos indígenas. Este proyecto verá la posibilidad de reutilizar elementos de tesoros ya existentes, por ejemplo, el tesoro de la UNESCO, para construir una taxonomía base sobre la cual, a su vez, la ontología se construya.

Los catálogos de festivales, sean estos eventos establecidos y de larga trayectoria o eventos puntuales como las muestras itinerantes que llevan la producción audiovisual a las comunidades, contienen una gran variedad de datos. El espacio informacional no es uniforme entre los catálogos de distintos festivales, y muchas veces tampoco entre un catálogo y otro de un mismo festival. Un ejemplo claro de esto último son los festivales organizados por el Consejo Latinoamericano de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI)¹⁷, cuya estructura organizativa tiende a mantenerse relativamente uniforme, pero cuyos catálogos de festival varían mucho de un festival a otro en cuanto a la información que se incluye. Estos festivales incluso cambian parcialmente de nombre para reflejar la localidad donde se realizan, aunque mantienen una etiqueta general. Por ejemplo, el Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas, para el caso del primer festival en 1985 en México, y el FicMayab' Festival Internacional de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas/Originarios (por la memoria, la vida y el territorio, para el caso de la versión de 2018 en Guatemala). Estas variaciones pueden complicar la organización del corpus y su recuperación a través de interfaces de búsqueda, sin embargo una taxonomía concebida, diseñada e implementada coherentemente puede manejar esta variación sin homogeneizar la nomenclatura y, al mismo tiempo, mantener una estructura jerárquica que formaliza las relaciones entre las entidades del esquema.

Los catálogos de festivales son documentos multidimensionales. Para cada entrada de la muestra los catálogos nos ofrecen una serie de dimensiones que describen las películas participantes. Estas dimensiones son propiamente metadatos, es decir, datos que describen un recurso informacional, o dicho de otra manera, datos sobre una fuente de datos. Los tipos y la cantidad de metadatos varía de catálogo a catálogo. Veamos algunos ejemplos.

El primer ejemplo es del 13avo Festival Internacional de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas/Originarios¹⁸. Lo notable de este ejemplo (Figura 1) es que los metadatos incluyen el género audiovisual-discursivo de la obra. Este es un aspecto interesante de esta muestra, ya que,

¹⁷ "CLACPI Film Showcase 2024".

¹⁸ "Spot: FICMAYAB' 2018", 2018, consultado en marzo de 2023, disponible en https://www.youtube.com/watch?v=weHyS_B-8bw.

como se anuncia en el título de esta versión del festival, el énfasis es en “cine y comunicación”, es decir que uno de los enfoques de la muestra son los productos audiovisuales del ámbito de la comunicación social con sus diferentes formatos como nota, nota cultural, reportaje o documental. También se indica si la obra es de ficción, video musical, videoclip, animación o experimental. Desde el punto de vista del diseño taxonómico y teniendo en cuenta la extensión del esquema hacia una ontología del cine indígena, esta clasificación de las obras de acuerdo a su género audiovisual-discursivo es un buen punto de partida para generar conceptos que emergen de los documentos mismos y que, creemos, son cercanos a la práctica de los realizadores y las comunidades y tienen potencial de ser usados para la indexación y recuperación del corpus. Nuestro proyecto contempla colaborar con realizadores, técnicos, productores y miembros de las organizaciones indígenas en el diseño de la taxonomía. Esto implica crear una red o usar las redes existentes para, a partir de reuniones y talleres, sentar las bases del diseño colaborativo de la taxonomía de los festivales y, más allá, de una ontología del cine indígena.

Figura 1. 13avo Festival Internacional de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas Originarios



Otra característica importante de los metadatos de las obras incluidas en el catálogo de esta muestra, es que se indica clara y consistentemente qué pueblos indígenas se encuentran ligados al producto audiovisual y los idiomas que se usan en la obra. Este es un elemento central de la taxonomía, ya que los conceptos de pueblo y de lengua/idioma se perfilan como centrales para indexar el corpus y recuperar los catálogos en base a esos términos. Presuponemos que los usuarios primarios de la taxonomía, una vez implementada en un interfaz de búsqueda, querrán ubicar los catálogos que contengan películas ligadas a ciertos pueblos y habladas en ciertos idiomas. Sin embargo, ésta es una hipótesis que deberá comprobarse en base al modelo colaborativo de diseño que queremos seguir. No todos los festivales incluyen siempre estos metadatos y, si lo hacen, a veces no es consistente. A pesar de esto creemos que estos metadatos existen en la mayoría de los documentos, lo cual los convierte en excelentes candidatos para los conceptos de la taxonomía.

Un segundo ejemplo, tomado del catálogo del Native American Film + Video Festival de 2011, organizado por el National Museum of American Indian en Washington, D.C.¹⁹, contiene todos los metadatos que están en el ejemplo anterior menos los pueblos ligados a cada obra, ni la información de contacto (Figura 2). Adicionalmente, en este catálogo se indica si la copia que se exhibe tiene subtítulos al inglés o si es una *premier*. En el caso de este catálogo da la impresión que se consideró suficiente indicar las lenguas habladas en la obra, casi como sinónimo del pueblo al cual la obra está conectado.

Figura 2. Native American Film + Video Festival de 2011

The image shows a screenshot of a festival catalog with several film entries. On the left, there are labels with arrows pointing to specific parts of the entries: 'Titulo' points to the title, 'o, duración, país, producción, gua(s), subtítulos' points to the title and duration information, and 'Sinopsis' points to the synopsis text. The entries include:

- 12-1 PM**
LOS DERECHOS DE CACHIMAMA, THE RIGHTS OF MOTHER EARTH
2019, 20 min. Peru. Produced by Saklo-Oficinas and Investigadora Latin America by Joachua and Spanish with English subtitles.
People from five highland communities dealing with the effects of climate change feel pressure to use harmful chemicals. Their agricultural practices give their perspectives on the need to recognize and respect the rights of Mother Earth, a living entity, US-Argentine.
- 1:15-2:20 PM**
RIVER OF REDNOAL
Carlos Baeza
200 . 55 min. US. Producers: Jack Kofler (Yurok/Karuk/Hupa), Stephen Most, Steve Michelson.
After a crisis threatens the salmon of the Klamath River basin, stakeholders come together to demand the removal of four dams.
- 2:30-4 PM**
Y EL MIO SUEÑO CORRIENDO/AND THE RIVER FLOWS ON (PILLARI)
Caños Efraín Pérez Rojas (Miwok). In Spanish with English subtitles.
2010, 3 min. Mexico.
Since 2003, the Mexican government has tried to build the La Parota hydroelectric dam, which would flood several communities south of Acapulco.
- 4-5:30 PM**
PANEL: PROTECTING OUR RIVERS
Join us for a roundtable discussion on the impact of the exploitation of river systems on Native peoples and what cultural and environmental activists and indigenous filmmakers are doing in response.
Moderator: Tonya Gonella Fischer (Chondaga), American Indian Law Alliance (AILA).
MOTHER EARTH IN CRISIS IS PRESENTED IN ASSOCIATION WITH AILA. AMAZON

Igual que el ejemplo anterior, éste contiene una sinopsis del producto audiovisual. Las sinopsis son una rica fuente de términos/conceptos, particularmente lo que se llaman entidades nombradas, por ejemplo, nombres de personas, lugares y organizaciones. Este aspecto de la taxonomía en la que estamos trabajando llama a reflexionar sobre el tipo de entidades que entran en esta categoría. En este ejemplo la sinopsis nombra a Mother Earth como una entidad personalizada, cuya etiqueta alternativa podría ser el término Pachamama que se encuentra en el título bilingüe de la obra, tal como se lo presenta en el catálogo de este festival. “Pachamama-Madre Tierra-Mother Earth” son los términos que designan un concepto cosmológico personalizado. Los diseñadores de la taxonomía deben decidir si crear una entidad especial para alojar este tipo de conceptos o alojarlos simplemente en la categoría persona. Aquí caben toda una serie de nombres de animales, plantas, montañas o ríos que refieren a seres espirituales o personas mitológicas.

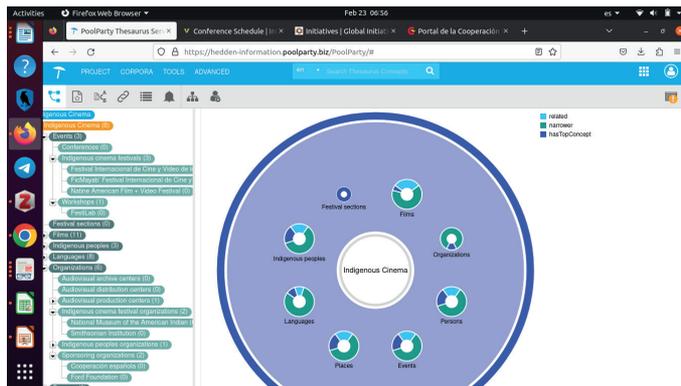
Otro aspecto interesante de las sinopsis es que pueden contener frases temáticas útiles para indexar el corpus. En el ejemplo que discutimos, la frase “climate change” podría ser utilizada por los potenciales usuarios de la taxonomía e interfaz de búsqueda para recuperar los catálogos cuyas sinopsis contienen ese tema. La incorporación de entidades nombradas o temas a la taxonomía se decide en base a su pertinencia y teniendo en cuenta su frecuencia de aparición en el corpus. El proceso de extraer entidades nombradas y temas puede ser automatizado usando herramientas de aprendizaje automático. Hay programas de creación y manejo de taxonomías y tesauros de

¹⁹ “Home Page”, National Museum of the American Indian, consultado en junio de 2023, disponible en <https://americanindian.si.edu/>.

pago tales como PoolParty²⁰ que integran este tipo de herramientas. Alternativamente hay otras herramientas de código abierto que permiten crear taxonomías y analizar corpora, vale la pena aquí mencionar TemaTres, programa de creación y publicación de taxonomías desarrollado en la Universidad de Buenos Aires²¹

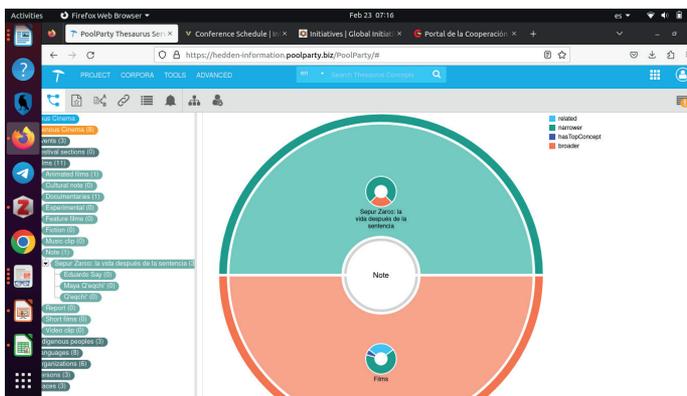
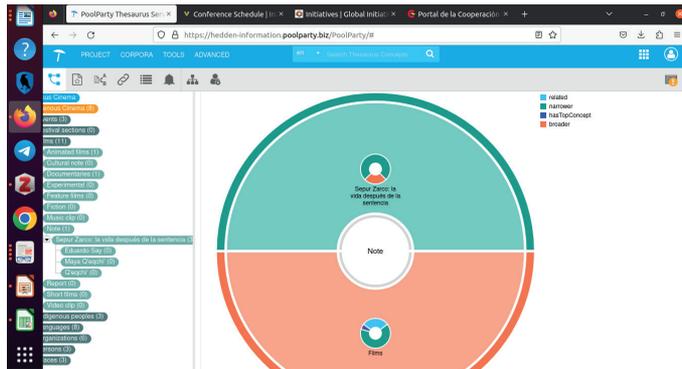
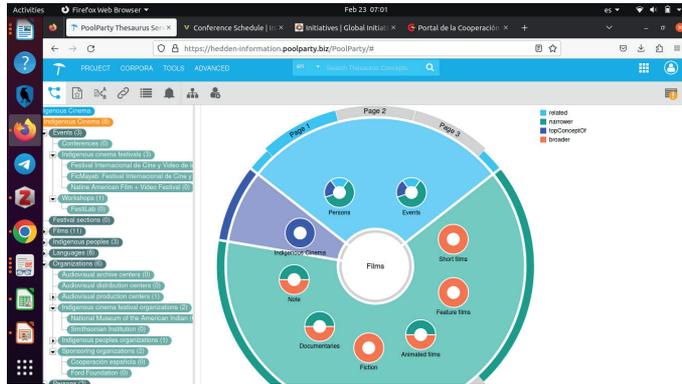
PoolParty es un ecosistemas de herramientas pagadas, que hemos usado para explorar una primera aproximación a la creación de la taxonomía. En las siguientes imágenes se presenta un avance de la taxonomía en PoolParty, usando visualizaciones de la estructura jerárquica. En la Figura 3, vemos el nivel más general, con el concepto “Indigenous Cinema” a la cabeza del tesoro. Luego, en las Figuras 4 a 6, descendemos en la jerarquía por el concepto “Films” y el concepto “Note” (género audiovisual”) hasta llegar a la instancia individual del concepto “Films”, en este caso el producto audiovisual “Sepur Zarco: la vida después de la sentencia” y sus relaciones con conceptos asociados, tales como lenguas, pueblos indígenas, director de la película, etcétera.

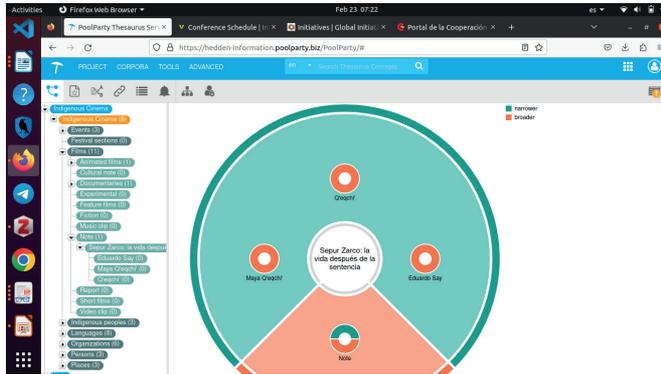
Figuras 3 a 6. Conceptos de la taxonomía en PoolParty



²⁰ "PoolParty Semantic Suite - Your Complete Semantic Platform", PoolParty Semantic Suite, consultado en junio de 2023, disponible en <https://www.poolparty.biz/>.

²¹ "TemaTres: Management Formal Representations of Knowledge", consultado en junio de 2023, disponible en <https://vocabularyserver.com/web/>.





Por su parte, TemaTres ofrece la ventaja de ser una herramienta de acceso abierto que ha sido utilizada por proyectos que, como el nuestro, buscan organizar el conocimiento colaborativamente desde las comunidades. En las siguientes imágenes (Figuras 7 a 9), se presenta la misma taxonomía en TemaTres. Vemos los conceptos del nivel superior, luego descendemos por “Films” y “Note” hasta “Sepur Zarco: la vida después de la sentencia” que muestra las relaciones con lenguas, pueblos y los creadores del producto audiovisual.

Figuras 7 a 9: Conceptos de la taxonomía en TemaTres

Festivales de Cine Indígena de Abya Yala

Inicio Mi cuenta Búsqueda Búsqueda

A C D E F I L M N O P Q R S T W

- Indigenous Cinema ▾
 - Events -
 - Films -
 - Indigenous peoples -
 - Languages -
 - Organizations -
 - Persons -
 - Places -

- Indigenous Cinema ▾
 - Events -
 - Films ▾
 - Animated films
 - Documentaries
 - Feature films
 - Fiction films
 - Note ▾
 - Sepur Zarco: la vida después de la sentencia
 - Short films
 - Indigenous peoples -
 - Languages -
 - Organizations -
 - Persons -

Festivales de Cine Indígena de Abya Yala

Inicio Mi cuenta Buscar Búsqueda avanzada Sobre...

Sepur Zarco: la vida después de la sentencia

Inicio -> Indígenas Cinema -> Films -> Note -> Sepur Zarco: la vida después de la sentencia

Término Metadatos

Sepur Zarco: la vida después de la sentencia

Términos genéricos

TG † Note

Términos relacionados

TR ↔ Eduardo Say

TR ↔ Maya Q'eqchi'

TR ↔ Q'eqchi'

Estas primeras aproximaciones a una taxonomía/ontología del cine de Abya Yala deben ser seguidas de una reflexión sobre la dimensión ética de un proyecto de este tipo.

Consideraciones éticas e investigación cualitativa

A partir de esta propuesta para una ontología del cine de Abya Yala, surgen una serie de consideraciones éticas de enorme importancia para el proyecto. Una de las cuestiones más primordiales que se tiene que tomar en cuenta cuando se trata del estudio de la producción cultural autóctona es sin duda la cuestión del poder de representación y la accesibilidad a la información, sea en términos simbólicos (la determinación misma de la ontología por ejemplo) o materiales (quién tiene acceso a las vías técnicas para poder acceder los datos y determinar su forma y contenido). Parafraseando una cita muy conocida de Gayatri Spivak sobre la historia, en la que ésta afirma que lo subalterno es “el límite absoluto del lugar en el que la historia se convierte en lógica a través de la narrativización”²², también se puede afirmar que la historia viva de los pueblos y nacionalidades autóctonos de Abya Yala, incluyendo sus lenguas y patrimonio cultural y político, se convierte a través de la datificación en lógica (y así, desaparece en cuanto a su heterogeneidad respecto a su determinación colonial). Es una problemática vinculada a lo que se ha llamado la colonialidad del saber y del ser²³ y que ha sido explorado en el campo de la ciencia de los datos bajo el término “colonialismo de datos”²⁴.

Lo que cabe destacar aquí son las dos caras de esta problemática: por un lado, el equipo de investigadores que propone el proyecto, aunque con relaciones directas con algunas/os activistas mediáticas/os autóctonas/os, trabaja desde un campo disciplinar heredado de los sistemas de conocimiento occidentales, junto con su legado metafísico y colonial y todo lo que esto implica; por otro lado, la necesidad del proyecto surge del que la compilación de estos datos ya existe de

²² Gayatri Chakravorty Spivak, “Can the Subaltern Speak?”, en *Marxism and the Interpretation of Culture*, Cary Nelson y Lawrence Grossberg editores (Urbana: University of Illinois Press, 1988), 271-313; Gayatri Chakravorty Spivak, *¿Pueden hablar los subalternos?*, Manuel Asensi traductor, (Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009).

²³ Edgardo Lander y Santiago Castro-Gómez editores, *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas* (Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales-CLACSO, 2000); Anibal Quijano, “Colonialidad Del Poder, Eurocentrismo y América Latina”, en *Cuestiones y Horizontes* (Buenos Aires: CLACSO, 2020), 861-920.

²⁴ Paola Ricautre, “Data Epistemologies. The Coloniality of Power and Resistance”, *Television & New Media* 20, no. 4 (2019): 350-365; Nick Couldry and Ulises A. Mejias, *The Costs of Connection: How Data Is Colonizing Human Life and Appropriating It for Capitalism* (Palo Alto: Stanford University Press, 2019).

forma precaria y desorganizada, sin saber cuáles son sus criterios y sin la voz de las/os mismas/os activistas en muchas instancias. Lo que implica reconocer el peso de esta problemática en términos de la investigación es de crear una base de datos con asesoría representativa de personas especializadas en el tema, sobre todo cuando se trata de personas de los pueblos y comunidades mismos.

Sin embargo, reconocer la heterogeneidad de todo lo que lleva el nombre de “indígena” es también reconocer que ningún representante pueda hablar por las y los demás, o en otras palabras que no hay forma de evitar la necesaria violencia de tal operación. Además, tomar conciencia de esta problemática implica montar un proyecto de dicha base de datos no como “producto final”, sino como un espacio dialógico que tiene que tener la accesibilidad a todos los partidos relevantes como prioridad. Se trata, en otras palabras, de no borrar el necesario elemento político que conlleva este tipo de proyecto en nombre de la objetividad científica del conocimiento que “produce” y que tanto nos exige la universidad moderna, así pues dejando un espacio abierto a la crítica que no sería una propiedad de un/a investigador/a “bien formado/a” sino un espacio democrático “por venir”.

Acerca de la cuestión del archivo, el filósofo franco-argelino Jacques Derrida nos recuerda en su escrito “Mal de archivo??” que el origen del archivo es del griego *arkhe* que significa principio, tanto en el sentido de comienzo como en el de imperativo, y que el archivo es un lugar (físico o no) sobre el que presiden ciertas personas de oficio y, puesto que está determinado por su estructura histórica y tecnológica específica, no sólo reagrupa información y conocimiento sino que también los produce, al menos en cierta medida. A la misma vez, el fracaso necesario de la estructuración onto-teológica del archivo hace que éste nunca sea un sistema totalizante o completo. En sus propias palabras: “La estructura del archivo es de carácter espectral y lo es *a priori*; ni presente ni ausente “en carne y hueso”, ni visible ni invisible, una huella que se refiere siempre a otra con la que nunca podemos tener contacto visual [*whose eyes can never be met*]”²⁵. Un proyecto crítico sobre la formación de un archivo de los cines de Abya Yala desde la perspectiva de las humanidades digitales tiene que abordar necesariamente las propias contradicciones de proponer un proyecto de este tipo. Por un lado, es necesario reconocer el problema de que cualquier organización de información o conocimiento es siempre una cuestión de poder y siempre produce conocimiento sobre el significado de la información así “recogida”. No existe una forma “inocente” de organizar la información, lo que se puede buscar es una forma más o menos abierta, más o menos accesible, o más o menos dialógica de esta organización.

Por otro lado –y en parte como consecuencia del problema anteriormente señalado –, es necesario que este proyecto abrace en vez de rehusar esta contradicción, buscando una an-arqueología del archivo o un an-archivación, produciendo un cierto efecto de *anarkhe* en su esfuerzo por reunir y organizar los datos en lo que se llama, con una referencia clara a la tradición metafísica que es precisamente el corazón del problema del colonialismo de datos, una ontología.

Además de estas cuestiones éticas señaladas de carácter más “teórico”, se puede añadir una serie de problemáticas pragmáticas de igual o más importancia. En primer lugar, la penosa situación actual a la que se enfrentan activistas de origen indígena que buscan defender los derechos de sus comunidades, del territorio y de la madre tierra es de sobra conocida gracias a los

²⁵ Jacques Derrida, *Mal de archivo: una impresión freudiana*, colección estructuras y procesos: serie filosofía (Madrid: Trotta, 1997); “Archive Fever: A Freudian Impression”, *Diacritics* 25, no. 2 (1995): 54.

esfuerzos de cierto periodismo de calidad, el caso del asesinato de Berta Cáceres siendo uno de los más emblemáticos. Frente a esta situación de peligro existencial real, es importante no identificar a través de la archivación de los datos a ciertas personas cuyo activismo les expone a la violencia del estado y del neoliberalismo salvaje. Es importante en este sentido atribuir el contenido a personas, organizaciones y comunidades, pero sin indicar direcciones precisas y abriendo siempre medidas para que alguien que quede identificada/o en una base de datos de este tipo tenga posibilidades de pedir que la información se quite cuando sea necesario hacerlo. También es imprescindible tener conciencia de que los datos que provienen de catálogos, aunque sean los catálogos de un carácter público, pertenecen a las y los organizadores de los festivales en cuestión y es por lo tanto preciso consultar con estas y estos actores siempre que sea posible al compilar la base de datos y tener sus aportaciones en su creación.

Como consecuencia de estas consideraciones éticas, es importante en una segunda fase del proyecto abrir este espacio dialógico con investigación cualitativa sobre el proyecto en curso de distintas actorías importantes, de activistas fílmicas a organizadores y otros, comentando sobre lo que emerge de esta ontología de datos emergente, lo que se hace ver y lo que se invisibiliza a través de su aparato.

Referencias bibliográficas

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso, 2016.
- “CLACPI Film Showcase 2024”. Consultado en marzo de 2024, disponible en <http://clacpifilm.org/esp.html>.
- Córdoba, Amalia. “Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina”. *Comunicación y Medios* 24 (2011): 81-107.
- _____. “Following the Path of the Serpent: Indigenous Film Festivals in Abya Yala”. En *In the Balance: Indigeneity, Performance, Globalization*, Michelle H. Raheja, D. J. Phillipsony Helen Gilbert editores, 163-181. Liverpool: Liverpool University Press.
- Couldry, Nick, y Ulises A. Mejias. *The Costs of Connection: How Data Is Colonizing Human Life and Appropriating It for Capitalism*. Palo Alto: Stanford University Press, 2019.
- Derrida, Jacques. “Archive Fever: A Freudian Impression”. Eric Prenowitz traductor. *Diacritics* 25, no. 2 (1995): 9-63
- _____. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Colección estructuras y procesos: serie filosofía. Madrid: Trotta, 1997.
- Gergaud, Sophie. *Cinéastes autochtones: la souveraineté culturelle en action*. Laval: WARM, 2019.
- Gergaud, Sophie y Thora Martina Herrmann editores. *Cinemas autochtones: des représentations en mouvements*. Collection Questions autochtones. París: L'Harmattan, 2019.
- Ginsburg, Faye. “Embedded Aesthetics: Creating a Discursive Space for Indigenous Media”. *Cultural Anthropology* 9 (1993): 365-382.
- Lander, Edgardo y Santiago Castro-Gómez editores. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - CLACSO, 2000.
- National Museum of the American Indian. “Home Page”. Consultado en junio de 2023, disponible en <https://americanindian.si.edu/>.
- PoolParty Semantic Suite. “PoolParty Semantic Suite - Your Complete Semantic Platform”. Consultado en junio de 2023, disponible en <https://www.poolparty.biz/>.
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. En *Cuestiones y Horizontes*, 861-920. Buenos Aires: CLACSO, 2020.
- Raheja, Michelle H. *Reservation Reelism: Redfacing, Visual Sovereignty, and Representations of Native Americans in Film*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2010.
- Rancière, Jacques. “La política de la estética”. *Revista Otra Parte* 9, 1 de septiembre de 2006. Consultado en marzo de 2024, disponible en <https://www.revistaotraparte.com/op/cuaderno/la-politica-de-la-estetica/>.
- Ricourte, Paola. “Data Epistemologies. The Coloniality of Power and Resistance”. *Television & New Media* 20, no. 4 (2019): 350-365.

- Salazar, Juan Francisco. "Contar para ser contados: Video Indígena como práctica de ciudadanía". En *Miradas propias: pueblos indígenas, comunicación y medios en la sociedad global*, Claudia Magallanes Blanco y José Manuel Ramos Rodríguez editores, 91-110. Quito: Ediciones CIESPAL, 2016.
- Salazar, Juan Francisco y Amalia Córdova. "Imperfect Media and the Poetics of Indigenous Video in Latin America" En *Global Indigenous Media*, Pamela Wilson y Michelle Stewart editores, 39-57. Durham NC: Duke University Press, 2008.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" En *Marxism and the Interpretation of Culture*, Cary Nelson y Lawrence Grossberg editores, 271-313. Urbana: University of Illinois Press, 1988.
- _____. *¿Pueden hablar los subalternos?* Manuel Asensi traductor. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009.
- Spot FICMAYAB' 2018. 20182018, Consultado en marzo de 2023, disponible en https://www.youtube.com/watch?v=weHyS_B-8bw.
- Taylor, Lucien y David MacDougall. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 2021.
- "Tematres: Management Formal Representations of Knowledge" Consultado en junio de 2023, disponible en <https://vocabularyserver.com/web/>.
- UNESCO. "Living Heritage and Indigenous Peoples: The Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage". 2019. Consultado en marzo de 2024, disponible en <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000368301?posInSet=1&queryId=9c2c8705-3066-43db-8fc2-b4709bf554ae>.
- Wammack Weber, Byrt y Freya Schiwy. "(Re)Imagining Diaspora: Two Decades of Video with a Mayan Accent". En *Adjusting the Lens: Community and Collaborative Video in Mexico*, Byrt Wammack Weber y Freya Schiwy editores, 21-46. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2017.

Sobre los autores

Elcira Leyva Quintero. Candidata a doctora en Lenguas y Estudios Internacionales por CY Cergy-Paris Université (París, Francia), en cotutela con la Facultad de Antropología Social y Cultural de la Universitat de Barcelona. Magíster en Estudios Culturales por Goldsmiths College, University of London, y socióloga por la Universidad del Valle, Colombia. También posee estudios de Cine y Audiovisual en la Université Sorbonne Nouvelle Paris III. Su investigación de carácter pluridisciplinario se concentra en el análisis de las representaciones del mundo afrodescendiente del Pacífico colombiano para la apropiación de herramientas cinematográficas por parte de estas comunidades, por medio del análisis de las obras que componen el Archivo Fotográfico y Fílmico del Chocó desde una perspectiva antropológica y de estudios fílmicos. Correo electrónico: elciley@gmail.com.

Peter Baker. Lecturer en Estudios Hispánicos y Latinoamericanos en la University of Stirling (Stirling, Reino Unido). Doctor en Estudios Hispánicos y magíster en Estudios Franceses e Hispánicos por la University of Aberdeen. Ha publicado trabajos sobre indigeneidades emergentes en Bolivia, cine y videos indígenas en Latinoamérica y sobre teoría política contemporánea. Actualmente se encuentra finalizando una monografía sobre movimientos políticos indígenas bolivianos Indianismo y Katarismo. Es autor de “Imaginary of Abya Yala: Indigenous Filmmaking in Latin America from a Multimodal Semiotics Perspective”, *Latin American and Caribbean Ethnic Studies* 18, no. 3 (2023): 377-397; “Politics of the Multitude: Seven Theses on Posthegemony”, en *Interregnum: Between Biopolitics and Posthegemony*, Giacomo Marramao editor (Sesto San Giovanni: Mimesis International, 2020); co-editor del volumen *Latin American Marxisms in Context: Past and Present* (Cambridge: Cambridge Scholars, 2020). Correo electrónico: peter.baker@stir.ac.uk.

Roberto Pareja Román. Investigador posdoctorante en el proyecto MEDET-LAT en CY Cergy Paris Université (París, Francia). Es profesor en Middlebury Union High School, Estados Unidos. Doctor en Estudios Literarios y Culturales Latinoamericanos por Georgetown University, Estados Unidos, magíster en Information Studies por McGill University, Canadá y en Literatura Latinoamericana por University of Maryland at College Park, Estados Unidos. Su agenda de investigación explora la archivística y curatoría digital, incorporando los estudios urbanos para explorar la intersección entre disciplinas humanísticas y metodologías digitales en varios contextos y niveles. Ha publicado “La mediación editorial de la literatura latinoamericana en Francia, 1945–2000. Un modelo de datos para el análisis y la visualización de redes”, en *La literatura latinoamericana en versión francesa 1945-2000*, Gustavo Guerrero y Gersende Camenen editores, 299-330 (Berlín: DeGruyter, 2021), “Mediación editorial y valor agregado: La obra de Jaime Saenz desde las redes sociales del pasado”, *Bolivian Studies Journal* 26/27 (2021): 218-246; *Entre caudillos y multitudes. Modernidad estética y esfera pública en Bolivia, siglos XIX y XX* (Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2014), entre otros trabajos. Co-editor del volumen *Latin American Marxisms in Context. Past and Present* (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2019). Correo electrónico: politica.pareja@gmail.com.