

Literatura y Arte Indoamericano actual. La resignificación de una nueva frontera estética, política y cultural¹

Mabel García-Barrera²

Recibido: 4 de abril de 2019 / Aceptado: 10 de agosto de 2019

Resumen. Este trabajo sostiene que las actuales producciones literarias y artísticas indoamericanas son expresión sensible de una nueva identidad geopolítica continental, la que emerge vinculada a la recuperación de una memoria cultural e histórica colectiva, al valor de la diversidad, y al reconocimiento y reivindicación de saberes y territorios ancestrales. Este complejo proceso se orienta a resignificar una cartografía cultural anterior a lo colonial, bifurcada del proceso sociocultural y político latinoamericano, dando origen a un “otro” movimiento continental.

Desde una perspectiva estética y decolonial, planteo una visión sistémica sobre el actual proceso literario y artístico indígena, y describo en obras representativas la emergencia de esta nueva consciencia poscolonial y fronteriza que lucha por su autonomía estética, política y epistémica.

Palabras clave: Literatura; arte; indoamérica; poscolonialidad; discursos fronterizos.

[en] Current Native American Literature and Art: The resignification of a new esthetic, political and cultural border

Abstract. This work maintains that current Native American literary and artistic productions are the sensitive expression of a new continental geopolitical identity, one that emerges connected to the recovery of a collective cultural and historical memory, to the value of diversity and to the recognition of and claim on ancestral knowledge and territories. This complex process is oriented to resignifying a cultural mapping prior to the colonial, branched off from the Latin American sociocultural and political process, giving rise to “another” continental movement.

From an esthetic and decolonial perspective, I propose a systemic view of the current indigenous literary and artistic process, and I describe in representative works the emergence of this new post-colonial and border awareness fighting for its esthetic, political and epistemic autonomy.

Keywords: Literature; art; Native American; post-coloniality; border discourse.

Sumario: 1. Latinoamérica y/o Indoamérica: las fronteras del arte en la zona de contacto cultural. 2. Las actuales cartografías de la literatura y del arte indoamericano. 2.1. Literatura. 2.2. Música. 2.3. Visualidad. 2.4. Artes Escénicas y Audiovisual. 3. Indoamérica: el macrorrelato estético, artístico y político. Referencias.

Cómo citar: García-Barrera, M.. (2020) Literatura y Arte Indoamericano actual. La resignificación de una nueva frontera estética, política y cultural. *Arte, Individuo y Sociedad* 32(2), 431-450.

¹ Este trabajo deriva del Proyecto DI17-0172, dirigido por la autora y financiado por la Dirección de Investigación de la Universidad de La Frontera, Región de La Araucanía, Chile.

² Universidad de La Frontera (Chile)
E-mail: mabel.garcia@ufrontera.cl

1. Latinoamérica y/o Indoamérica: las fronteras del arte en la zona de contacto cultural

En América Latina, los procesos estéticos, históricos, y político-culturales que dinamizan la literatura y el arte resignifican constantemente las problemáticas de la alteridad, estableciéndole un sello que irrumpe en diversas etapas y a veces a contracorriente. Esta impronta, se mantiene como consecuencia natural de una experiencia estética vinculada al cruce de diversas configuraciones culturales que confluyen en su mestizaje, así como a imposiciones coloniales que diseñaron una nueva cartografía geopolítica sobre fronteras e identidades milenarias, lo cual permanentemente pone en crisis los límites de la diferencia cultural.

En la irrupción del “otro” y de “lo otro” puede observarse un escenario propicio para un impulso creativo que cruza heterogéneos sistemas estéticos, y que se cohesionan en torno a lo que Rancière (2013) denomina el “reparto de lo sensible”, un “sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y partes respectivas.” (p.9)

Este sistema contrae y/o expande sus fronteras en un flujo continuo y cambiante al entrar en contacto con fragmentos culturales nacidos de los antiguos pueblos indígenas, de la interacción que existía entre ellos, y de estos con las culturas de raigambre europea, así como de los pasados y actuales desplazamientos migratorios que llegan desde otros continentes, dinamizando un vórtice donde se comparten, se crean o resisten las grandes formaciones estéticas.

Sin embargo, a fines del siglo XX la tensión cultural y política que crea este flujo, revierte su proceso fagocitador respecto de una de sus vertientes principales: las culturas indoamericanas; generándose una fractura progresiva y sistémica entre la América indígena y la América mestiza, en la medida que la primera se orienta a recuperar sus antiguas cartografías culturales estableciendo en la literatura, el arte y la política uno de sus principales dispositivos de resistencia y de reelaboración de lo propio.

Son factores endógenos y externos los que impulsan este giro cultural. Ad portas al nuevo milenio, el latinoamericanista Adolfo Colombres (1995) señala que una de las transformaciones más significativas para América Latina será la diferenciación geopolítica y cultural que tiene lugar entre las macroculturas continentales, donde a Latinoamérica le resulta esencial “completar su emergencia como una civilización propia, diferente de las otras que se disputarán roles protagónicos en el escenario mundial” (p.201).

Es evidente que lo indoamericano como otra formación cultural se encuentra invisibilizada, incluso en los discursos de los grandes pensadores americanistas como Leopoldo Zea, Rodolfo Kusch, el mismo Adolfo Colombrés, u Octavio Paz, cuando aluden o defienden explícitamente al “indio”, porque se encuentran apelando a una identidad latinoamericana asentada en el valor de ciertos elementos de la ancestralidad indígena desde una visión integracionista, y no por agenciar un proyecto indoamericano propio.

En este marco, la literatura y el arte latinoamericano anclado a un origen colonial, asentando en modelos y estilos europeizantes, establece su ruta de acuerdo a esta identidad, aun cuando a fines del siglo XX inicia un complejo giro programático

(Toledo, Silva y Bertolí, 2012), tendiente a desprenderse del esencialismo dialéctico que lo ha tensionado entre esta tradición europea y las raíces pre-hispánicas, abocándose a nuevas dimensiones de una creación heterogénea que cruza distintos saberes culturales, y que revierte muchas veces la problemática de la identidad o la singularidad continental por problemáticas insertas en una identidad universal coaptada por la globalización.

Este giro universalista se debe en parte a la proliferación de espacios de intercambio artístico y a la formación académica de un artista que logra conciliar el saber canonizado con la expresión popular, diluyendo las fronteras del arte/artesanía y de los soportes tradicionales; lugar donde se exploran, incorporan y cruzan códigos y cánones europeos, indoamericanos, africanos o asiáticos, en un flujo continuo de representaciones que refieren una cartografía dinámica del arte y de la cultura

Este rico y complejo proceso busca ser explicado a través del sincretismo cultural que se produce por la dominación colonial, lo que da origen a una particular sinergia y permite distinguir, en su devenir histórico, algunas estéticas vinculadas a lo hegemónico y otras a una vertiente popular, como lo describe Juan Acha (1993) desde una visión dialéctica y estructural de la historia del arte latinoamericano.

Ya sea adscrito a algunas de las estéticas aludidas o sujeto a la vivencia de procesos artísticos vinculados a los cotidianos, a identidades étnico-culturales o nacionalistas, a un imaginario continental, a una posición universalista, a transformaciones políticas, o simplemente haciéndose cargo de una identidad mestiza, el arte latinoamericano avanza al amparo de los modelos colonizadores; a pesar de los reparos que en su tiempo hacían Adolfo Colombrés (1995) y Rodolfo Kusch (2012), quienes abogaban por construir una Teoría del Arte Americano fundada en un sello propio y que reconociera sus raíces en la América indígena, advirtiendo que los modelos ajenos transforman la percepción del arte al no recoger el horizonte simbólico de la cultura base.

Si en la cartografía del arte latinoamericano los desplazamientos fronterizos refieren a un territorio movible, en el arte indoamericano actual los procesos de redefinición y recreación canónica se vivencian con igual complejidad, constituyendo otro territorio que se expande conservando y/o buscando reconstruir lo ancestral al interior de la historia de minorización cultural, o lo propio con marcas de ajenidad, y donde se busca subvertir los préstamos culturales de acuerdo a lógicas identitarias, de resistencia cultural y política, y refundando el territorio de lo sacralizado.

La literatura y el arte indoamericano componen su ruta asumiendo su práctica tradicional ancestral, o posicionándose en la herencia colonial con una producción híbrida aprendida de la transculturación forzada, la que orienta estratégicamente desde la adopción e innovación de elementos culturales ajenos hacia una resignificación con los propios. En ambas vertientes, en la actual etapa estas producciones entran en una fase donde se busca la autonomía estética impulsada por los movimientos políticos que llevan a cabo los pueblos indígenas del continente (Bonfil, 2005). En este marco, estas expresiones pasan a formar parte de un heterogéneo campo discursivo que recupera, reelabora y transmite la memoria histórica y cultural.

De esta lectura se pueden desprender algunos supuestos fundamentales, uno de ellos es que el arte indoamericano, como sistema artístico, tanto en su manifestación ancestral como actual, es una expresión independiente de la tradición artística que implantó el colonizador, aunque se encuentre vinculado por factores de imposición

a éste, por lo tanto no se encuentra adscrito al denominado arte latinoamericano, hispanoamericano, angloamericano o lusoamericano como algunos investigadores insisten en ubicarlo al integrar la producción indígena a un sistema canónico dominante.

Estas perspectivas recuerdan la reflexión que hiciera Bourdieu (2002) sobre los campos intelectuales, particularmente sobre las posiciones que se adoptan en las redes de interacción sociocultural para la mantención del poder simbólico o fáctico. En este sentido, y resignificando el concepto de Bourdieu, es posible reorientar la comprensión de los campos intelectuales en favor del arte indoamericano y distinguir en él la co-actuación de dos campos estéticos: el arte indoamericano ancestral, el que se sustenta en bases estéticas y epistémicas propias, las que en el pasado y en el presente perviven como práctica de tradicionalización cultural de sistemas cosmogónicos particulares; y, el arte indoamericano actual, que se articula cada vez más como un movimiento artístico continental asociado a mecanismos de retraditionalización cultural (Fischman, 2004), por lo tanto vinculado a factores políticos e identitarios que lo relacionan, ya sea, a procesos de resistencia cultural (Martínez, 2015) o, a procesos de desprendimiento epistémico de la matriz colonial (Mignolo, 2010) o, a ambos.

Lo anterior conlleva varias interrogantes, algunas ancladas a los contextos particulares de la producción cultural y otras vinculadas a problemáticas estéticas y a posiciones artísticas; entre ellas, el escaso conocimiento que se tiene de las diversas matrices estéticas que regían los numerosos pueblos originarios del continente; cómo ellas se conectan entre sí, o se diferencian, o establecen elementos transversales; o, cómo se inscriben estas matrices en el arte indoamericano actual, sobre todo en un espacio cruzado por preconcepciones estéticas de distinto origen cultural -europeas, africanas, asiáticas y/o de otras culturas indoamericanas-.

Por lo pronto aquí buscamos descubrir algunas transversalidades que conectan estas prácticas artísticas modernas y en lo posible distinguir algunos criterios estéticos comunes, que sirvan de base para una reflexión más profunda sobre el actual movimiento artístico y político que impulsa la América indígena y permitan leerla fuera del sistema dominante.

2. Las actuales cartografías de la literatura y del arte indoamericano

Una primera observación sobre los proyectos que se desplazan de sur a norte en el continente, y sobre los distintos lenguajes que transforman y/o resignifican las expresiones indoamericanas, nos muestra una producción desbordante de un movimiento cada vez más articulado, fortalecido por objetivos comunes, y por dispositivos tecnológicos que ayudan tanto en la conformación de redes, como en la discusión de causas colectivas y en la visibilización de los proyectos artísticos.

¿Qué provoca este movimiento continental? Desde fines del anterior milenio, el proceso de reconocimiento de la cultura y de esta creación artística, desde el punto de vista intracultural e intercultural, se ancla a factores histórico-políticos, culturales y estéticos, vinculados a las transformaciones socioculturales sobre los derechos civiles, particularmente de los derechos humanos que afectan a los grupos minoritarios, entre ellos a los indígenas, y al movimiento mundial por el reconocimiento a la diversidad. Lo anterior ha incidido en la valoración y otorgamiento de un nuevo

estatus a estas creaciones, incorporándose éstas rápidamente también a la versión negativa que afecta al arte en la sociedad globalizada: transitar del valor y rol que se atribuía a la obra al interior de una cultura sacralizada a su valor como mercancía cultural integrada a la racionalidad neoliberal.

En este contexto, promovidos y financiados principalmente por entidades estatales o privadas surgen de manera asidua encuentros internacionales de literatura, visualidad, audiovisual (cine), artes escénicas y música entre artistas provenientes de los más diversos pueblos indoamericanos, proliferando redes de contacto y espacios de intercambio artístico, donde se adoptan posiciones comunes a problemáticas similares, motivando la relación arte-política. Lo anterior ha creado una cierta dependencia del artista por ingresar a redes y modos de legitimación instalados por occidente, como: la presentación de libros, transitar de la autoedición a la publicación a través de editoriales reconocidas, concursar proyectos financiables a entidades formales, concursar a becas de formación artística, visibilizar su proyecto mediante entrevistas y la construcción de páginas web, establecer vínculos con el mundo empresarial y político, entre otros, visualizándose en este proceso una problemática similar a la enunciada por Bonfil el año 80' en *Historias que todavía no son historia* (2005).

En un sentido doble las historias de los pueblos indios de México no son todavía historia. No lo son, en primer lugar, porque están por escribirse; lo que hasta ahora se ha escrito sobre esas historias es ante todo un discurso del poder a partir de la visión del colonizador, para justificar su dominación y racionalizarla. No son todavía historias, en otro sentido, porque no son historias concluidas, ciclos terminados de pueblos que cumplieron su destino y “pasaron a la historia”, sino historias abiertas, en proceso, que reclaman un futuro propio. (p.229)

2.1. Literatura

Entre las expresiones modernas, la literatura destaca por tener el mayor desarrollo de proyectos, con autores legitimados al interior de sus propias comunidades culturales y, en muchos casos, con un prestigio internacional estos son traducidos a varios idiomas.

El investigador Camilo Vargas (2013) describe el actual proceso literario indígena señalando que:

Hoy en día, cada vez se reconocen más numerosos escritores indígenas que a lo largo y ancho del continente han tomado tanto la escritura alfabética como la lengua dominante para hacer visibles sus voces en calidad de textos literarios de gran fuerza poética. Tal como ha sucedido en países como Guatemala, Chile o México, donde desde hace ya varias décadas hay un florecimiento de la palabra indígena a través de una literatura, en Colombia también se ha iniciado este viaje a la memoria indígena, donde quedan emparentadas la tradición oral y la creación literaria. (p.106)

Sin un ánimo de constituir una nómina exhaustiva, destacamos algunos nombres de autores que cuentan con publicaciones de libros, y que han sido objeto de reconocimiento a través de premios, becas de creación artística, e investigaciones académicas:

Del pueblo Maya: Yavil Vunetik, Humberto A'kabal, Jorge Cocom Pech, Maya Cu, Briceida Cuevas Cob, Marisol Ceh Moo, Miguel Ángel Oxlej, Kaypa' Tz'iken, Daniel Caño, Xun Betan. *Del pueblo Wayuu*: Miguel Ángel Jusayú, Miguel Ángel López-Hernández (Pseudónimo "Vito Apūshana" y "Malohe"), Vicenta María Siosi, Antonio Joaquín López (Pseudónimo "Briscol"), Glicerio Tomás Pana, Ramón Paz Ipuana, Rafael Mercado Epieyu, Alberto Juajibioy Chindoy. *Del Pueblo Mapuche*: Elicura Chihuailaf, Graciela Huinao, Leonel Lienlaf, Luciérnaga Pinda, David Aniñir, María Huinuñir, Jaime Huenún, Manquepillanpaillanalan, Liliana Anacalao, María Teresa Panchillo, María Isabel Lara Millapan, Maribel Mora Curriao, Cristian Cayupan, Faumeliza Manquepillan, Francisco Vargas Huaiquimilla. *Del Pueblo Rapanui*: Clemente Here Veri, Mata-Uiroa Manuel Atan; *Del Pueblo Camëntsá*: Hugo Jamioy. *Del Pueblo Kichwa*: Ariruma Kowii y Lucima Lema. *Del Pueblo Aymara*: Clemente Mamani y José Luis Ayala. *Del Pueblo Yanacuna*: Fredy Chikangana. *Del Pueblo Uwa*: Esperanza Aguablanca (Pseudónimo "Berichá"). *Del Pueblo Inga*: Francelina Muchavisoy. *Del Pueblo Guambiano*: Bárbara Muelas. *Del Pueblo Yiche*: Yenny Muruy Andoque. *Del Pueblo Uitoto*: Anastasia Candre. *Del Pueblo Kuna-Tule*: Abadio Grenn Stocel (Pseudónimo "Manipiniktikiya") y Cebaldo de León. *Del Pueblo Tzeltal*: Armando Sánchez Gómez. *Del Pueblo Nahuatl*: Natalio Hernández. *Del Pueblo Otomí-hñahñu*: Jaime Chavez Marcos. *Del Pueblo Zapoteco*: Javier Castellanos Martínez e Irma Pineda. *Del Pueblo Arhuaco*: Zareymakú mamó iku. *Del Pueblo Kaqchikel*: Calixta Gabriel (Pseudónimo "Domitila Cane'k"). *Del Pueblo Quechua*: Fredy Amílcar Roncalla, Gloria Cáceres, Odi Gonzales. *Del Pueblo Shuar*: María Clara Sharupi Jua. *Del Pueblo Kari'ña*: Maneiro Morela; entre otro/as.

Esta literatura aborda un universo de problemáticas que la caracterizan, relacionadas al saber ancestral y a la relación de contacto cultural colonial, como se puede observar -a modo de ejemplo- en tres poemarios bilingües del año 2010: *Shiinalu'uirua shiirua ataa. En las hondonadas maternas de la piel* (2010) de Vito Apūshana -wayuu/castellano-; *Samay pisccok pponccopi muschcoypa. Espíritu de pájaro en pozos del ensueño*. (2010) de Wiñay Mallki (Fredy Chikangana) -wuchua/castellano-; y, *Binybe oboyejuayëng. Danzantes del viento*. (2010), de Hugo Jamioy Juagibioy – camëntsá/castellano-.

Estas obras adoptan como centro de su poética lugares comunes, como lo sacralizado, espacio donde existe y se desplaza el hablante construyendo una narrativa sobre la identidad cultural ancestral indígena; o, la marginalidad, en el doloroso desarraigo reconstruyendo la memoria cultural desde su experiencia en la urbe, y donde vivencia la transculturación; o, el colonialismo, donde instala una actitud revisionista de la historia buscando comprender el despojo de la tierra/territorio.

Con una función endoculturadora, estos textos se organizan estratégicamente resignificando antiguos mitos, ejemplos de vida, y una narrativa del linaje. En este sentido, el discurso privilegia la orientación ética y moral a través de la prevención y consejo, instalando como referentes los ancestros de la comunidad.

Esta visión de lo colectivo destaca en los tres proyectos. Así en el texto de Vito Apūshana, será una voz en primera persona plural quién describa el "ser" wayuu en lo cotidiano y en lo trascendente, lugar donde se inscriben distintos tópicos que muestran el proceso de la existencia humana imbricada con las fuerzas invisibles. Su poesía, mediante versos y prosa poética, busca traducir cada suceso humano en relación con un mundo paralelo que lo regula, y del cual depende respecto del

equilibrio natural y de una temporalidad cíclica.

Mediante una palabra que trasunta la alegría de vivir, los textos recorren lo que Adriana Campos (2010) en el Prólogo de esta obra, llama “el tejido de la sangre” y que desde su perspectiva representa el camino por las dimensiones de este universo cultural.

En este mismo sentido, el poeta Wuchua, Wiñay Mallki (Fredy Chikangana), refiere el lugar de enunciación en el centro de la cultura ancestral, simbolizado por el espíritu de pájaro en tanto mediador entre el mundo visible e invisible, y como mensajero de la palabra, una palabra transformada en “Cantos de la Madre Tierra” aludiendo a la tradición oral de su pueblo:

De maíz son mis cantos y de agua mi esencia./Canto hoy como antes cantaron/como terca semilla que se niega a la muerte,/así como gota que alimenta la fuente./De maíz: cantos, agua, esencia.../Vivo hoy con la siembra de ayer,/como espiga madura que florece en la tierra.(“Cantos de la Madre Tierra”, p.109)

Esta obra, como muchos de los textos poéticos indígenas, inscribe también una narrativa del despojo que trasunta la violencia colonial, y con ello un sentimiento de desolación ante el atropello y la muerte, como se expresa en los poemas “Puñado de tierra” (p.21), “El alto vuelo de Quintín Lame” (p.25), “De los ríos” (p.29), o en “La cabeza” (p.103).

De forma similar a la posición enunciativa del poemario de Apüşhana, el hablante se reconoce como un cantor y su canto se orienta al “corazón humano”. En el centro de esta declaración se inscribe su poética, la que toma los elementos primigenios que dieron formación al mundo de la nación Yanakuna Mitmak, mediante los cuales y a través de la palabra cantada se invoca e instala otra realidad: el mundo originario.

En esta misma dirección, el poeta Camëntsá, Hugo Jamiyoy Juagibioy, construye una voz desde el interior de la cultura ancestral y sacralizada, refiriendo al sentido etimológico del término Camëntsá, de donde se busca describir sus saberes y prácticas ancestrales y cotidianas:

Somos árbol-hombre, somos gente, somos pueblo,/ nacidos del fondo de la tierra,/ árboles caminando por el lugar/ heredado de nuestros taitas,/ gente cuidando la armonía y equilibrio natural... (*No somos gente*, p.79).

Este poemario además se caracteriza por su énfasis en transmitir y defender la enseñanza tradicional, para lo cual busca estratégicamente organizar el discurso poético en un símil a las formas del discurso oral, acentuando la actitud apostrófica del hablante y la función interpersonal del discurso.

Así como el poemario entrega preceptos de vida, advertencias, y principios educativos de la familia, una parte de éste denuncia la violentación colonialista sobre el pueblo Camëntsá y otros pueblos hermanos como los Emberá, problematizando el desplazamiento hacia las urbes, la discriminación, las fronteras de los Estados nacionales, la transculturación, los choques culturales y los destierros forzados:

Hoy, que me encuentre en su oficina/ abogando por la vida de mi pueblo,/ le pregunto, señor presidente: / ¿En qué lengua/ están escritos sus sueños?// Parece que están escritos/ en inglés, ni siquiera en español.// Los míos están escritos/ en camëntá./ Así/ jamás nos entenderemos. (*En qué lengua*, p.181)

De manera semejante a los textos aludidos aquí, se inscribe la poética de este autor, la cual trasunta la visión cultural compleja de los camëntsá, donde la danza como forma de comunicación ritual con los antepasados, y la sinestesia como forma de conexión del ser humano con los elementos de la naturaleza y del cosmos total, plasman un sentido único de lo humano en función de la trascendencia y de la cotidianeidad, modelando la palabra poética como instante, fugacidad y persistencia, envuelta en una imagen de erotismo y levedad. También se describen procesos ceremoniales ancestrales como el ritual del Yagé (“Vístete con tu lengua”, p.101), prácticas que tienen sentido al interior de un universo circular donde prevalece el espíritu, (“Somos espíritu”, p.51). Estos espíritus de la naturaleza hablan y guían a la gente, de allí que se conciba al ser humano como un caminante.

En síntesis, la literatura indoamericana, representada en este caso por la poesía, ha construido una ruta temática, de estilos y problemáticas similares, donde se establecen observaciones que ponen en evidencia un complejo proceso de prácticas y valores cruzados por su origen indígena, el que transita entre la recuperación de los saberes tradicionales, la resistencia a la transculturación, y la emergencia de una nueva conciencia poscolonial y fronteriza; lo que puede ser visto de manera similar en las demás expresiones de arte.

2.2 Música

En el ámbito de la producción musical se observa un amplio espectro de géneros, desde lo popular hasta lo docto, las que son impulsadas y cohesionadas alrededor de emergentes festivales de música indígena, ya sea autogestionados o financiados por organismos del Estado, como el encuentro *Rapa Makewe* (sector rural de la Región de La Araucanía, Chile) organizado por las comunidades mapuche, donde confluyen diversos grupos musicales de este pueblo.

En el avance hacia el reconocimiento por la diversidad cultural los distintos organismos gubernamentales latinoamericanos han ido abriendo espacios para los conciertos indígenas en Teatros y espacios legitimados para la música docta occidental. A este fortalecimiento del movimiento musical indígena en el continente se han integrado también recientes Productoras musicales, como *ADN Maya Producciones* en México; las que actúan en una lógica similar a las editoriales indígenas: afianzar la frontera cultural mediante estrategias simbólicas y fácticas.

Entre los creadores musicales podemos relevar a:

Del Pueblo Maya: Grupo Kab’Awil (Rock. Maya Kiche); Maya Rap. I.T.C.T.; Lumaltok (rock-blues, canto en Tzotzil); Vayijel (Rock Tzotzil); Tzeltal (Heavy metal, Chiapas); Sak Tzevul (Rock. Pueblo Tzotzil); Slajem K’op (Hip hop. Pueblo Tzotzil), Grupo Sotz’il (Fusión. Kaqchikel y Mam). *Del Pueblo Quechua*: Alborada (en Runasimi dialecto Inca); Inka Roots (Rap.). *Del Pueblo Mapuche*: Beatriz Pichi Malen (Música fusión.); Armazón (Música fusión.); Pirulonko (Rock.); Wechekeche ñi trawün (Fusión Hip-hop, Cumbia y Reggae.); Miguel Ángel Pellao (Tenor). *Del Pueblo Rapa Nui*; Haumoana (Reggae y ska.); Mahani Teave (Pianista.). *Del Pueblo Huichol*: Venado Azul (Rock.). *Del Pueblo Mixteco*: Raperos de Tlapa (Rap.). *Del Pueblo Nahuatl*: Mixtitlan (Rock Metal.); Mikistli (Heavy Metal). *Del Pueblo Seri*: Hamac Caziim (Rock.). *Del Pueblo Umutina*: Ademilson Umutina (Balada). *Del Pueblo Yawanawá*: Shaneihu Yawanawá. *Del Pueblo Guaraní*: Arandu Arakuaa

(Rock.). *Del Pueblo Aymara*: Sandra Caqueo (Soprano.). *Del Pueblo Otomí*: Membda (Rap y fusión.); entre muchos otros.

La irrupción de este movimiento musical surge masivamente en los noventa, planteando nuevos desafíos a las investigaciones antropológicas y etnomusicales, las que buscan establecer las características de la música indígena, dirimiendo si su raíz se relaciona sólo al campo sonoro o musical (Olmos, 2003), ya que sería uno de los factores que permitiría dilucidar la problemática entre la llamada música indígena actual y la música popular -a la que tradicionalmente ha sido adscrita por occidente-. Otra interrogante se relaciona con la existencia de la categoría de “indio” que, según Marina Alonso (2015), responde a una invención de la tradición, perspectiva de la cual se desprende el concepto de “música indígena” establecido por los indigenistas durante el siglo XX. Y aunque al presente no hay nada resuelto en el área de estas investigaciones, lo cierto es que desde fines del siglo pasado este movimiento musical moderno recorre el continente con una impronta propia vinculada a visibilizar la identidad indígena.

En México el reportaje de Myrna Ruiz en la revista *Consideraciones* (2018), medio digital independiente, lo relata como un movimiento que avanza progresivamente mediante la integración de diversos artistas que en sus proyectos traducen las lenguas de origen, además de la inserción de mujeres, y la ampliación de las tendencias musicales:

Desde la diversidad cultural del centro, norte y sur del país, han brotado a lo largo de dos décadas, cerca de 174 agrupaciones que fusionan su lengua materna y raíces musicales con rap, rock, blues, heavy metal, cumbia, hip hop, son, huapango, ska, jazz, trova, reggae y hasta música balcánica. (En línea)

Estos grupos se anclan fuertemente a expresiones experimentales cuya composición integra tanto una base instrumental propia, ancestral, como de culturas ajenas -occidentales o de otras culturas indígenas del mundo-. Con una temática variada, se centran en el concepto de identidad cultural, la relación colonial, o en problemáticas sociales e interpersonales. Su carácter espectacular y masivo genera un fuerte lazo con las comunidades urbanas y rurales, lo que propicia un efecto endocultrador de las problemáticas que transmiten, y entre los jóvenes vehiculan los lazos étnico-culturales, y un contexto histórico-cultural colonial común.

La sociedad fronteriza ha envuelto a las culturas indígenas en un sistema que atropella y transforma sus prácticas culturales, que en un “contexto” interno no se trastocarían tan fácilmente. Así, por ejemplo, los seris han incorporado el rock a su música, en un estilo musical muy propio, más allá de cualquier patrón estilístico conocido. De la misma forma como éstos se han apropiado del rock, los yaquis interpretan géneros mestizos como la dialec-cumbia, la balada norteña, el corrido de narcotráfico o la canción ranchera. Asimismo, la versatilidad de los músicos los hace intérpretes tanto de música ritual como comercial, demostrando por demás su verdadera bimusicalidad y biculturalidad, brincando de un sistema musical a otro sin dificultad. (Olmos, 2003, p.59)

Para los investigadores Olmos y Monteforte (2016) las comunidades indígenas han aprovechado diversas instancias del espacio urbano y de la cultura occidental para socializar su cultura estableciendo un diálogo con el mundo mestizo y con aquel que pueda conectarse a través de las tecnologías que provee la globalización.

2.3 Visualidad

Con una data anterior a la música, el arte visual en indoamérica captura las tendencias y técnicas europeas, y de forma similar a las demás expresiones las resignifica y las convierte en una mediación para reafirmar su cultura de origen y/o denunciar los problemas que surgen de la relación intercultural. Entre ellos destacan pintores como De León Kantule (Kuna), Santos Chávez (Mapuche), o Jacanamijoy (Inga), por mencionar algunos, todos con formación académica, premiados internacionalmente y que han construido un lenguaje plástico propio anclado a la cosmovisión ancestral de origen, como se puede apreciar en las obras aquí insertas.



Figura 1. *Señal II*. DeLeón Kantule. (Fuente: <https://deleonkantule.wixsite.com/achu/copia-de-tecnologia->).

La obra plástica de Oswaldo DeLeón Kantule representa los saberes culturales Kuna mediante figuras antropomórficas, zoomorfas y abstractas canonizadas en la grafía ancestral y que se expresan tradicionalmente en la molas; figuras que él va resignificando en una narrativa visual que habla sobre espacios sacralizados, ceremoniales, ya sea vinculados al medio acuático o a la selva como los lugares naturales en que se desarrolla este pueblo.



Figura 2. *Sabia y Raíces*. Carlos Jacanamijoy. (Fuente: <http://www.carlosjacanamijoy.com/work/gs5k8csbep5owzc9xx53gkn76yy8hm>)

Por otra parte, la obra visual de Jacanamijoy nos sumerge en la selva viva, donde se imbrican y difuminan las aves, animales, plantas y seres espirituales, en una metáfora continua de colores y formas que transitan por varios planos generando un equilibrio entre el dinamismo y la estaticidad de la composición.



Figura 3. *Cabrita soñando con la luna*. Santos Chávez. (Fuente: Museo Nacional de Bellas Artes de Chile.)

Desde la xilografía, la litografía y la calcografía, la obra de Santos Chávez inscribe una mirada contemplativa sobre la naturaleza imprimiéndole levedad, allí se dilata el sentido del tiempo hacia la captura de la imagen en lo estático arrojándola a una intemporalidad parecida a la que proyecta la imagen fotográfica.



Figura 4. *Herederos del Dios Wiracocha*. Freddy Carvajal. (Fuente: Imagen provista y autorizada por el autor.)

En este recorrido por el actual arte visual, lo andino ocupa un lugar significativo en la obra plástica de muchos autores indígenas aymaras y quechuas, como los destacados Roberto Mamani o Elvira Espejo. Es el caso de Freddy Carvajal, pintor boliviano, quién desde los simbolismos ancestrales representa lo originario o el génesis de la vida mediante la composición metafórica del urdir el tejido, ya sea a través del telar o mediante palillos. En esta trama se imbrica el plano del hacedor del mundo -Wiracocha- con el de la Pachamama, y el del ser humano. Este texto plástico narrativiza el relato ancestral de la creación del mundo, y cifra en él los procesos del lenguaje a través de varios estadios simbólicos: el color, la grafía primordial inscrita en el plano del Hacedor, y la grafía creada por el tejido.

En estas obras, a pesar de la diversidad de lenguajes y técnicas, en todos los casos, prima una estética ancestral que permite leer la narrativa de cada composición como una unidad, y donde cada obra se convierte en una referencia a la totalidad del universo cultural.

La diversidad de técnicas en la visualidad, como la pintura en óleo, la xilografía, la acuarela, dibujos, o la mezcla de pigmentos naturales con acrílicos, lanas, plásticos, entre muchas otras posibilidades, se plasman en obras murales o en pequeño formato,

mediante un lenguaje de gran poeticidad donde median los símbolos ancestrales con el singular lenguaje del artista.

Algunos artistas visuales destacados en esta área son:

Del Pueblo Maya: Antun Kojtum; Saul Kak; Idelfonso Maya; Mario González Chavajay; Paula Nicho Cumez; Andrés Curruchiche; Esteban Xocop Bal; Luis Rolando Ixquiac Xicará; Eladio Bal Chalí; María Nicolasa Chex. *Del Pueblo Uitota*: Rember Yahuarcani. *Del Pueblo Quichua*: Osvaldo Guayasamín. *Del Pueblo Inga*: Carlos Jacanamijoy. *Del Pueblo Mapuche*: Eduardo Rapiman; Christian Collipal; Santos Chavez; Doris Huenchullan; Víctor Cifuentes, Lorena Lemunguier. *Del Pueblo Bora-Huitoto*: Pablo Taricuarima; Brus Rubio Churay. *Del Pueblo Kuna*: De León Kantule (Pseudónimo “Achu”). *Del Pueblo Aymara*: Roberto Mamani Mamani; Elvira Espejo Ayca; Jaime Calisaya; Juan Carlos Achata; Agustín Calizaya; Víctor Zapana.

La mayor parte de estos artistas emergen como autodidactas para luego formarse académicamente, muchas veces insertos en colectivos, tal como lo señala Carmen Monterroso (2005), citando a Consuelo Barrera, en el caso de la pintura Kaqchikel:

La pintura popular kaqchikel ha sido representada por pintores individuales que han seguido la línea artística familiar, la enseñanza ha sido oral de generación en generación. Pero también la representación ha sido por medio de la conformación de grupos como: Grupo Primavera de San Juan Comalapa, el Grupo Florencia de América, el Grupo de Oscar Perén e hijos, el Grupo de Pintores Curruchiche, el Grupo de Pintoras Kaqchikeles, el Grupo Chui Tinamit, el Grupo Sanik, entre otros. (p.8)

2.4 Artes Escénicas y Audiovisual.

Las artes escénicas y el audiovisual repiten un proceso similar; sin embargo, cabe destacar que por las características masivas y espectaculares que le son propias, ellas impactan no sólo en la urbe donde mayoritariamente se originan y desarrollan, sino además en las propias comunidades de origen, donde se anclan a una función endoculturadora y de denuncia.

Las compañías de teatro surgen de lazos afines entre los mismos artistas, pero también impulsados por organizaciones no indígenas, no gubernamentales y que capacitan a los jóvenes de comunidades en esta área. Un ejemplo de esta compleja dinámica se encuentra en lo que hace en México, en la Sierra Tarahumara, la Consultora Técnica Comunitaria CONTEC A.C., cuyo objetivo es la defensa de los derechos de los Pueblos indígenas de la Sierra, y en cuyo proyecto de capacitación tecnológica se encuentra la Escuela Campesina, donde se realizan talleres de teatro popular:

En los talleres se realizan la elaboración de guiones, la confección de títeres, el montaje de obras y los ensayos. Cada semana de taller termina con un espectáculo sin igual, que integra a los músicos locales –banda ranchera con acordeón, guitarra y batería o el violín y la guitarra- instrumentos y géneros ejecutados por indígenas-, y los muñecos creados con la casino online poker slot imaginación y la palabra de los jóvenes. (Guerrero, 2012)



Figura 5. Teatro indígena. CONTEC. (Fuente: Consultora Técnica Comunitaria CONTEC A.C)

La representación de este grupo de teatro contiene “un mensaje en contra del maíz transgénico, la migración hacia las grandes urbes y la discriminación”, en el contexto de un trabajo con marionetas que busca poner en evidencia los problemas de la transculturación.

Aunque son discutibles los abordajes conceptuales de “campesinos” o “teatro popular” con que se piensa el arte o el teatro indígena, su producción siempre se orienta a los procesos de resistencia cultural, quizá por la participación efectiva que se hace con las comunidades involucradas.

Una perspectiva distinta sobre el origen de estas Compañías se encuentra en el *Grupo Ajchowen*, el que se formó el año 2012 por mujeres mayas, al interior del *Centro Cultural Sotz'il Jay* o *Grupo Sotz'il*, en la comunidad de El Tablón, en el altiplano guatemalteco.



Figura 6. Grupo Ajchowen. Foto: *Prensa Libre*: Ángel Julajuj

Apoyado por la Cooperación Alemana, señala Ángel Julajuj, periodista de *Prensa Libre*, periódico digital, este grupo mezcla la tradición con las luchas sociales, y la relación que tienen los indígenas con la madre tierra, lo que se representa claramente en una de sus obras: *Ixkik*,

está basada en el personaje del Popol Vuh, la doncella de Vuh Ixkik o Ixquic, madre virgen de los héroes gemelos Hunahpú e Ixbalanqué. El grupo Ajchowen hace una versión actualizada del personaje, pero Ixkik todavía tiene que enfrentar las fuerzas del inframundo para proteger a su hija Ixb'alamkej y defender a la madre tierra. (2017)

En el otro extremo del continente, vinculado a posiciones políticas sobre la relación intercultural colonial y buscando revertir los procesos de transculturación, el teatro del pueblo Mapuche irrumpe hacia la primera mitad del siglo XX con la conformación del *Grupo Artístico Lluquehuenú*, dependiente de la Federación Araucana y guiado por el reconocido dirigente mapuche Aburto Panguilef. Este grupo integraba música y danza, y la escenificación de prácticas ancestrales con un fin endoculturador. La información sobre sus presentaciones es escasa y respecto de la existencia de otras prácticas escénicas mapuche se instala un largo período de silencio entre la década del cuarenta y del setenta, tanto en el Güllumapu (Chile) como en el Puel Mapu (Argentina).

No es sino hasta la segunda mitad de los setenta que se sabe de la labor realizada por Luisa Calcumil,

(...) en el Puel Mapu, debemos destacar la labor sistemática efectuada por Luisa Calcumil quien desde el año 1975 dirige, actúa y enseña el arte teatral mapuche. Una de sus obras más admiradas es “Es bueno mirarse en su propia sombra” estrenada el año

1987, obra unipersonal inspirada en un proverbio mapuche. Asimismo, “Alma de maíz” estrenada el año 1991 y que dramatiza la confrontación blanco/ aborígen; conocida es también Folil (Raíz) estrenada el año 1990. (Contreras y García, 2000, s.p.)

De forma paralela en el Güllumapu, el grupo de teatro de la organización política de *Ad Mapu*, en la década de los ochenta, inicia un proyecto dramático formal dedicado a la recuperación de los saberes ancestrales y a la construcción de referentes simbólicos que apoyarán la causa mapuche. Desde los noventa a la fecha, las Compañías o Grupos de Teatro Mapuche son numerosas y multidisciplinarias, integrando la danza, el diseño, el idioma, la música, además de directores y actores o actrices formadas académicamente en universidades.

Por otra parte, respecto del audiovisual indígena, este se desarrolla a través de una amplia gama de expresiones, como la animación, la docuficción, la ficción, el cine experimental y el documental, constituyéndose este último en su máximo referente. Las características de este género, centrado en una composición narrativa que privilegia lo informativo ha servido estratégicamente a lo largo del continente indoamericano para denunciar situaciones de represión, la acción de transnacionales en territorios indígenas, pero también para rescatar saberes ancestrales, y para visibilizar las prácticas y problemáticas de las propias comunidades.

El audiovisual se ha promovido fuertemente a través de Festivales de Cine y Video Indígena, como el que lleva este mismo nombre y se realiza hace trece versiones en Michoacán, o el *Ficwallamapu. Festival Internacional de Cine Indígena de Wallmapu* (territorio Mapuche) hace cuatro años, y que ya cuenta con una recepción de más de 150 películas que concursan en cada versión, este último festival tiene su homónimo en el *Ficmayab* que el año 2018 va en su décima tercera versión a realizarse en Guatemala. Algunos de estos festivales se encuentran vinculados en su origen a entidades mayores de carácter formal e institucional como el *Centro de Formación y Realización Cinematográfica*, en Bolivia, o la *Asociación de Mujeres Comunicadoras Mayas, Nutzij*, AMCMN (Guatemala), o la *Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas*, CLACPI, entidad conformada por un directorio transversal a distintos pueblos y culturas indoamericanas, y que ya cumple treinta años capacitando y promoviendo el cine indígena.

En síntesis, este panorama general donde también se encuentra el diseño gráfico, la escultura, la danza, entre otros géneros, habla de un sistema sensible en ciernes, y donde tiene real sentido la actual práctica artística de Indoamérica. Este refiere a un acontecimiento complejo del cual surgen algunas perspectivas sobre lo que se está expresando como “el tejido sensible y la forma de inteligibilidad de lo que llamamos “Arte”” (Ranciere, 2013), en una formación cultural cruzada por códigos y elementos del contacto cultural, pero que reclama una identidad propia: la indígena, indoamericana o amerindia.

No se trata de la “recepción” de las obras de arte. Se trata del tejido de experiencia sensible dentro del cual ellas se producen. Nos referimos a condiciones completamente materiales -lugares de representación y exposición, formas de circulación y reproducción-, pero también a modos de percepción y regímenes de emoción, categorías que las identifican, esquemas de pensamiento que las clasifican y las interpretan. Esas condiciones hacen posible que palabras, formas, movimientos y ritmos se sientan y se piensen como arte. (Ranciere, 2013, p.11)

3. Indoamérica. El macrorrelato estético, artístico y político.

Este proceso de formación cultural contemporáneo ha sido insuficientemente estudiado, fundamentalmente porque las investigaciones sobre estas expresiones se han enfocado tradicionalmente hacia sus raíces precolombinas, o han sido incluidas en el campo del arte latinoamericano, o al interior de las literaturas nacionales modernas, y desde un punto de vista disciplinario y no de manera integral, exceptuando la investigación de Carmen Martínez (2015) y de María de las Mercedes Ortiz (2019) quienes relacionan estos proyectos artísticos con los movimientos políticos de resistencia cultural que transversalizan la América Indígena.

Desde este punto de vista, estas expresiones cobran sentido al interior de un proceso sociocultural y político mayor, donde surgen una pluralidad de discursos y prácticas que se orientan desde la década de los sesenta hacia procesos de reterritorialización y autonomía cultural y territorial, como lo describe detalladamente Stavenhagen (2010) en su referencial libro *Los pueblos originarios: el debate necesario*.

En este contexto Arias, Carcamo-Huechante y del Valle ya el año 2012 describían las relaciones entre este proceso político y el desarrollo del discurso literario oral y escrito en las “Literaturas del Abda Yala” (2012):

Entendida como un proyecto lingüístico, estético, epistémico y político, este proceso representa el fenómeno cultural más importante que ha ocurrido en la producción simbólica del continente. En estas literaturas se reconfiguran las subjetividades indígenas y se cuestiona la hegemonía de las “literaturas nacionales” circunscritas al imaginario de la población hegemónica criollo-mestiza de los Estados-naciones dominantes. En efecto, la lucha por la restitución de soberanías y autonomías territoriales en el nivel político y social, que hoy articulan las movilizaciones de los pueblos originarios, se anticipa en el terreno de la literatura escrita. (p.7)

A través de la compleja obra indígena podemos acercarnos a la convergencia de miradas críticas y voces plurales sobre el proceso colonizador, al posicionarse ésta como un contradiscurso que debate la narrativa histórica difundida por el discurso oficial e institucionalizado por los Estados nacionales, estableciendo un diálogo intenso con el “otro” desde la dimensión de la metahistoria (White, 2003), pasando a formar parte de los discursos que desde los 60` buscan “escribir” “la nueva historia india” (Bonfil, 1972).

Esta obra -escrita, visual, notacional, audiovisual, escénica-, observada desde la narrativización que hace del mundo a través de una estética realista (Bhabha, 2002), ya sea en una orientación intracultural desde lo mítico-simbólico como historia verdadera, o intercultural al filo de la historiografía occidental, pone en evidencia distintas posiciones sobre la identidad, la “otredad” y la alteridad; refiere tensionadas visiones estéticas sobre los cánones, lenguajes, soportes y técnicas; y, despliega posiciones enunciativas ambivalentes y antagónicas que manifiestan a un sujeto subordinado y transculturado, pero que adquiere una nueva consciencia sobre el lugar de la enunciación y sobre las estrategias de empoderamiento de la producción simbólica.

Desde un ángulo epistémico es posible abordar el proceso intelectual del artista indígena a través de sus poéticas, metadiscursos o acciones de arte, poniendo al descubierto que esta manifestación artística puede ser interpretada como un proceso sistémico y semiótico orientado a la metacognición, lugar donde el artista percibe

este proceso artístico no sólo como un acto estético, sino además espectacular y fundamentalmente especular, lo que le permite la autorreflexión y la posibilidad de crear nuevos proyectos artísticos anclados a mecanismos de territorialización y expansión de las fronteras simbólicas y factuales, en el marco de la recuperación de lo propio y de la resistencia cultural.

De esta manera, observamos cómo el acontecimiento de la conquista impactó de tal manera en la expresión creativa del continente americano que la sesga en dos, por una parte socavando la narrativa del saber fundante indoamericana para trasladarla a una situación de conflicto en la que ésta actualmente busca reorganizarse bajo una narrativa de resistencia cultural, la que estratégicamente se posiciona de manera implícita o explícita en los proyectos; mientras, por otra parte, el arte latinoamericano ha construido las condiciones básicas para su existencia, las que fortalece mediante una narrativa de naturalización del proceso de colonización.

Referencias

- Acha, J. (1993). *Culturas estéticas de América Latina. (Reflexiones)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Alonso, M. (2015). *La invención de la música indígena de México: antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX*. Colección Complejidad Humana. Libro digital EPUB. Buenos Aires: Editorial SB.
- Apūshana, V. (2010). *Shiinalu'uirua shiirua ataa. En las hondonadas maternas de la piel*. Biblioteca Básica de los Pueblo Indígenas de Colombia. Bogotá. Colombia: Ministerio de Cultura.
- Arias, Arturo; Cárcamo-Huichante, Luis; del Valle Escalante, Emilio. (2012). Literaturas del Abda Yala. Winter 2012. Vol. XLIII:1. *LasaForum*. EEUU: Latin American Studies Association.
- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial Ediciones.
- Bonfil, G. (2005) Historias que todavía no son historia. 227-245. *Historia ¿para qué?*, México: Siglo XXI Editores. Recuperado de <https://mmhaler.files.wordpress.com/2010/08/carlos-pereyra-y-otros-historia-para-que.pdf>
- Bonfil, G. (1972). El concepto de indio en América. Una categoría de la situación colonial. *Anales de Antropología*. 9, 105-124. Instituto de Investigaciones Antropológicas, México: Universidad Nacional de México.
- DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/ia.24486221e.1972.0.23077>
- Bourdieu, P. (2002) *Campo de Poder; Campo Intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Editorial Montessor.
- Campos, A. (2010). Prólogo. *Shiinalu'uirua shiirua ataa. En las hondonadas maternas de la piel*. Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas de Colombia. Bogotá. Colombia: Ministerio de Cultura.
- Carvajal Chávez, Freddy. (2014). *Herederos del Dios Wiracocha*. Primera Mención V Bial de Arte Indígena. Ecuador. <http://www.biai.art/5bie/Vbial.pdf> Fotografía remitida y autorizada por el artista a la autora del trabajo (09/07/2019)
- Chávez, S. (1968). Figura 3. *Cabrita sueña con la luna*. Museo Nacional de Bellas Artes. Recuperado de <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40324.html#obra>

- Colombres, A. (1995). El arte en la emergencia civilizatoria de América Latina, en Picotti, Dina. *Pensar desde América. Vigencia y desafíos actuales*, Buenos Aires: Editorial Cátedra. Recuperado de <http://bibliotecaedi.blogspot.com/search/label/Colombres%20Adolfo>
- Contreras, V. y García, M. (2000). Lo identitario en el teatro mapuche. Ponencia IX Jornadas de Lengua y Literatura Mapuche. Temuco: Universidad de La Frontera.
- DeLeón Kantule. (2017). *Señal II*. Recuperado de <https://deleonkantule.wixsite.com/achu/copia-de-tecnologia-?lightbox=dataItem-jkzmmh8gc>
- Fischman, F. (2004). Procesos sociales y manifestaciones expresivas: Una aproximación a partir de los estudios folklóricos. *Revista Potlatch. Cuaderno de Antropología y Semiótica*. 1, 130-142, Buenos Aires: UN Editora.
- Guerrero, M. (2012). *Teatro indígena*. Consultora Técnica Comunitaria A.C. CONTEC. México, Recuperado de <http://kwira.org/teatro-indigena/>
- Jacanamijoy, C. (2010). *Savia y raíces*. Recuperado de <http://www.carlosjacanamijoy.com/work/g5k8csbep5owzce9xx53gkn76yy8hm>
- Jamioy, H. (2010). *Bínÿbe oboyejuayëng. Danzantes del viento*. Biblioteca básica de los pueblos indígenas de Colombia, Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.
- (2010). No somos gente. *Bínÿbe oboyejuayëng. Danzantes del viento*. Biblioteca básica de los pueblos indígenas de Colombia, Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.
- (2010). En qué lengua. *Bínÿbe oboyejuayëng. Danzantes del viento*. Biblioteca básica de los pueblos indígenas de Colombia, Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.
- Julajuj, A. (2014). Mujeres hacen teatro: obra Ixkik está en escena, 6 de julio de 2014, *Prensa Libre*. Guatemala. Recuperado de <http://www.prensalibre.com/solola/Mujeres-teatro-Ajchowen-Ixkik-solola-obra-0-1169283187>
- Kusch, R. (2012). Cultura y Liberación. *Esbozo de una antropología filosófica americana*. Rosario: Editorial Fundación Ross.
- Martínez, C. (2015). *Arte, signo y resignificación de la palabra y el movimiento indígena de América Latina. Del movimiento zapatista a la resistencia mapuche*. España: Universidad de Granada. Recuperado de <https://hera.ugr.es/tesisugr/25681278.pdf>
- Mallki, W. (Fredy Chikangana). (2010). *Samay piscocok pponccopi muschcoypa. Espíritu de pájaro en pozos del ensueño*, Biblioteca básica de los pueblos indígenas de Colombia, Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.
- (2010). Cantos de la Madre Tierra. *Samay piscocok pponccopi muschcoypa. Espíritu de pájaro en pozos del ensueño*, Biblioteca básica de los pueblos indígenas de Colombia, Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.
- Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad, y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Monterroso, C. (2005) *Grupo de Pintoras Kaqchikeles de Comalapa, su obra como medio de expresión*. Tesis para optar a la Licenciatura en Arte. Universidad de San Carlos de Guatemala, Guatemala: Facultad de Humanidades. Departamento de Arte. Recuperado de http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/07/07_1534.pdf
- Olmos, M. (2003). La etnomusicología y el noroeste de México. *Desacatos*, (12), 45-61. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2003000200004&lng=es&tlng=es.
- Olmos, M. y Monteforte, G. (2016). *Tradición-transición en la música indígena contemporánea*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.
- Ortiz, María de las M. (2019). *Una selva de las palabras. Literaturas indígenas contemporáneas de Brasil, Guatemala y Colombia*. Cali: Universidad del Valle.

- Stavenhagen, R.(2010). *Los pueblos originarios: el debate necesario*. CLACSO. Buenos Aires: CTA Ediciones
- Toledo Micó, R.; Silva Pupo, M.; Bertolí Velásquez, B. (2015). *El arte como expresión de la identidad cultural en América Latina*. Recuperado de www.enfocarte.com/4.24/pensamiento3.html
- Ranciere, J. (2013). *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial.
- Ruiz, M. (2018). Las mujeres del movimiento musical indígena contemporáneo. *Consideraciones*. Recuperado de <http://www.revistaconsideraciones.com/2018/02/01/las-mujeres-del-movimiento-musical-indigena-contemporaneo/>
- Vargas, C. (2013). Tras los ecos de la semilla. Una mirada a tres casos de la poesía indígena en Colombia. *Estudios de Literatura Colombiana*, 32, 103-119, Colombia: Universidad de Antioquía.
- White, H. (2003). *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona: Editorial Paidós.