




REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Las expresiones culturales tradicionales y el consentimiento libre, previo e informado en las artes escénicas

Iván Vargas-Chaves

Para citar este artigo:

VARGAS-CHAVES, Iván. Las expresiones culturales tradicionales y el consentimiento libre, previo e informado en las artes escénicas. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 56, dez. 2025.

 DOI: 10.5965/1414573103562025e0112

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Las expresiones culturales tradicionales¹ y el consentimiento libre, previo e informado en las artes escénicas²

Iván Vargas-Chaves³

Resumen

Este artículo analiza la apropiación de expresiones culturales indígenas en las artes escénicas y propone el consentimiento libre, previo e informado para decolonizar esta realidad. Con un análisis documental cualitativo, se examinó producción académica y jurídica. Los resultados ofrecen protocolos para aplicar el consentimiento en la formación y producción escénica, detallando fases para un diálogo ético y justo. Se concluye que el consentimiento es un marco político que reconfigura el poder. A pesar de desafíos como las asimetrías, su adopción es un acto pedagógico que enriquece la práctica artística con justicia, avanzando hacia la descolonización.

Palabras clave: Consulta previa. Expresiones culturales tradicionales. Pueblos indígenas. Artes escénicas. Apropiación cultural.

Traditional Cultural Expressions and Free, Prior, and Informed Consent in the Performing Arts

Abstract

This article analyzes the appropriation of Indigenous cultural expressions in the performing arts and proposes free, prior, and informed consent to decolonize this reality. Through qualitative documentary analysis, academic and legal production was examined. The results offer protocols to apply consent in training and performance production, detailing phases for an ethical and fair dialogue. It is concluded that consent is a political framework that reconfigures power. Despite challenges like asymmetries, its adoption is a pedagogical act that enriches artistic practice with justice, advancing towards decolonization.

Keywords: Prior consultation. Traditional cultural expressions. Indigenous peoples. Performing arts. Cultural appropriation.

As expressões culturais tradicionais e o consentimento livre, prévio e informado nas artes cênicas

Resumo


Este artigo analisa a apropriação de expressões culturais indígenas nas artes cênicas e propõe o consentimento livre, prévio e informado para decolonizar esta realidade. Por meio de uma análise documental qualitativa, examinou-se a produção acadêmica e jurídica. Os resultados oferecem protocolos para aplicar o consentimento na formação e produção cênica, detalhando fases para um diálogo ético e justo. Conclui-se que o consentimento é um marco político que reconfigura o poder. Apesar de desafios como as assimetrias, sua adoção é um ato pedagógico que enriquece a prática artística com justiça, avançando para a decolonização.


Palavras-chave: Consulta prévia. Expressões culturais tradicionais. Povos indígenas. Artes Cênicas. Apropriação cultural.

1 Revisão ortográfica, gramatical e contextual em espanhol do artigo realizada por Diana Marulanda. Mestrado em Direito Privado pela Universidade de Santo Tomás, Colômbia. Especialização em correção estilística de textos jurídicos.

2 Este artículo es resultado de investigación del proyecto "INV-DER-4255 La protección de los conocimientos tradicionales en el marco de la implementación del Tratado de Cooperación Amazónica en Colombia" financiado por la Universidad Militar Nueva Granada.

3 Doctor en Derecho Supranacional e Interno por la Università di Palermo, Italia. Doctor en Derecho Internacional Privado por la Universidad de Barcelona, España. Profesor Asociado de la Facultad de Derecho "General Luis Carlos Camacho Leyva" de la Universidad Militar Nueva Granada, Bogotá, Colombia.

 ivan.vargas@unimilitar.edu.co

 <https://orcid.org/0000-0001-6597-2335>



Introducción

El presente artículo tiene como objetivo analizar la problemática de la apropiación indebida de las expresiones culturales tradicionales de los pueblos indígenas en el ámbito de las artes escénicas. Se busca examinar cómo estas prácticas, a menudo denominadas extractivismo creativo, perpetúan lógicas coloniales y proponer un marco de acción para transformar esta realidad. La investigación se guía por la pregunta: ¿de qué manera puede aplicarse el principio del consentimiento libre, previo e informado para proteger las expresiones culturales tradicionales y fomentar procesos decoloniales en la formación y creación escénica?

La hipótesis central que articula este trabajo es que la aplicación rigurosa y ética del consentimiento libre, previo e informado a través de una consulta previa constituye el mecanismo más efectivo para transitar de un modelo de apropiación a uno de colaboración genuina. Se postula que este consentimiento, más que un requisito procedimental, es un marco político y de derechos humanos que operativiza la autodeterminación cultural de los pueblos, permitiendo reconfigurar las relaciones de poder entre las comunidades indígenas y las instituciones artísticas y académicas.

Como resultado principal, el texto desarrolla protocolos específicos para la implementación del consentimiento libre, previo e informado en dos áreas críticas: el diseño de currículos universitarios y la producción de espectáculos. Estos modelos detallan las fases necesarias para un diálogo intercultural ético, desde el acercamiento respetuoso y la transparencia informativa hasta la deliberación autónoma de la comunidad y la formalización de acuerdos justos sobre participación, representación y distribución de beneficios, tanto simbólicos como materiales.

La discusión sintetiza el argumento, reconociendo a su vez los desafíos prácticos y éticos que conlleva esta implementación. Entre ellos se analizan la correcta identificación de interlocutores comunitarios, el riesgo de la burocratización, las persistentes asimetrías de poder en la negociación y la gestión de conocimientos sagrados o de acceso restringido. Se reflexiona sobre cómo



estos retos deben ser abordados para que el consentimiento libre, previo e informado cumpla su función transformadora.

Finalmente, la conclusión del artículo subraya que la adopción del consentimiento libre, previo e informado no debe ser vista como un obstáculo a la libertad creativa, sino como un elemento clave para una creatividad más responsable, justa y culturalmente pertinente. Se afirma que su implementación es un acto pedagógico en sí mismo, indispensable para avanzar hacia la decolonización de las artes y construir un futuro donde la colaboración respetuosa sea la norma y no la excepción.

Marco teórico y revisión de literatura

Consideraciones teóricas preliminares

La transición de la teoría a la práctica exige una revisión crítica de las instituciones formativas, especialmente las universidades y escuelas de artes. Históricamente, estas han perpetuado una visión eurocéntrica del saber y la creación (Oliveira & Candau, 2010). Esta perspectiva se refleja en un currículo que a menudo ignora o devalúa las epistemologías no occidentales, perpetuando una dinámica que puede ser entendida como contracolonial (Benicio, 2024).

El uso de expresiones culturales tradicionales indígenas en estos espacios, cuando ocurre, suele darse dentro de un marco de apropiación. Se presentan como objetos de estudio exóticos o como un repertorio de técnicas descontextualizadas para ser incorporadas al lenguaje escénico hegemónico (Araújo, 2008). En este contexto, un docente no indígena, sin la debida autorización ni el conocimiento profundo, asume el rol de un "traductor" que simplifica y distorsiona saberes complejos.

Para dismantelar este currículo colonial, es indispensable implementar un protocolo basado en el Consentimiento Libre, Previo e Informado. Antes de incorporar cualquier expresión cultural tradicional en un plan de estudios, la institución debe identificar a la comunidad portadora y a sus autoridades legítimas. El siguiente paso es presentar de manera transparente el proyecto curricular, explicando los propósitos pedagógicos, el público estudiantil y el rol esperado de la comunidad (Batista, 2024).



Este diálogo debe culminar en la deliberación interna de la comunidad, que ejercerá su derecho a decidir libremente. Si el consentimiento es otorgado, se deben formalizar acuerdos claros y por escrito que garanticen una colaboración ética. Estos deben contemplar la participación activa de sabedores indígenas como principales transmisores de su cultura, estableciendo protocolos sobre qué conocimientos pueden ser compartidos (Jonas et al., 2010). Asimismo, se debe asegurar una retribución justa y el reconocimiento de la autoría intelectual colectiva.

De manera similar, la producción de espectáculos públicos ha sido un terreno fértil para el extractivismo creativo. Obras de teatro y danza a menudo toman elementos de culturas indígenas como "fuente de inspiración", perpetuando el mito del genio creador individual que se apropia de un acervo colectivo sin rendir cuentas (Harding, 1999). Este modelo es éticamente problemático, invisibiliza a los creadores originales y refuerza las asimetrías de poder.

Un modelo de creación escénica ético debe cimentarse en el Consentimiento Libre, Previo e Informado. El proceso inicia con un diálogo genuino con la comunidad, mucho antes de que exista un guion, para construir confianza. Posteriormente, el equipo creativo debe informar de manera exhaustiva sobre el proyecto: sinopsis, objetivos, financiación y distribución de beneficios. Solo entonces la comunidad podrá deliberar y decidir (Rodríguez Garavito & Orduz Salinas, 2012).

Si se llega a un acuerdo, este debe definir los roles de las partes, los términos de la representación para evitar estereotipos y un pacto de beneficios compartidos, tanto económicos como de fortalecimiento cultural. De esta manera, la comunidad se asegurará de ejercer el derecho a supervisar el proceso y retirar su consentimiento si los acuerdos son vulnerados, garantizando una relación de respeto mutuo (Bavikatte & Bennett, 2015).

El derecho al consentimiento libre, previo e informado

En el corazón de los debates sobre derechos de los pueblos indígenas y la construcción de relaciones interculturales equitativas, emerge el principio del Consentimiento Libre, Previo e Informado. Este se ha consolidado como el pilar



para la autodeterminación de los pueblos y la protección de sus territorios, recursos y culturas (Grueso Castelblanco, 2008). Representa un cambio de paradigma que obliga a abandonar lógicas extractivistas por un modelo basado en el diálogo y la autonomía comunitaria.

Para comprender su alcance en las artes escénicas, es indispensable desglosar sus componentes. El carácter informado exige que la información proporcionada a las comunidades sea completa, veraz y accesible. No es una simple notificación, sino un proceso comunicativo profundo que detalla la naturaleza, alcance, riesgos y beneficios del proyecto propuesto, presentado siempre en formatos culturalmente pertinentes (OMPI, 2001).

El componente previo subraya una temporalidad obligatoria, donde el consentimiento debe buscarse antes de iniciar cualquier acción, incluyendo las fases de planificación o diseño. El propósito es que las comunidades dispongan del tiempo necesario para sus procesos de deliberación interna, conforme a sus sistemas normativos (Rodríguez Garavito & Orduz Salinas, 2012). Esto impide que sean puestas ante hechos consumados, asegurando que su voz influya desde la concepción del proyecto.

Finalmente, el atributo libre es la salvaguarda de la autonomía colectiva. El proceso debe estar exento de coerción, intimidación, manipulación o cualquier tipo de presión externa. Como argumenta Rodríguez (2014) en su análisis sobre la evolución de este derecho en Colombia, la libertad implica que la comunidad tiene el derecho a decir "no" sin temor a represalias. Un consentimiento obtenido bajo amenaza carece de toda validez ética y jurídica.

El origen de este derecho se consolidó en disputas por megaproyectos de desarrollo que impactaban territorios y recursos naturales. Sin embargo, su comprensión se ha expandido significativamente. Se ha reconocido que la integridad de un pueblo reside también en su patrimonio cultural inmaterial: sus conocimientos, narrativas, cantos y danzas (Posey & Dutfield, 1999). Estas expresiones están intrínsecamente ligadas a la identidad y la cohesión social.

Este patrimonio, al igual que los recursos naturales, ha sido objeto de extractivismo y apropiación, mercantilizando y violando su carácter sagrado y

colectivo (Kuruk, 2007). Esta evolución ha llevado a aplicar el Consentimiento Libre, Previo e Informado a la protección del patrimonio cultural inmaterial. Se argumenta que cualquier uso o difusión de estas expresiones por actores externos requiere el mismo proceso de diálogo respetuoso, reconociendo que la cultura es, en sí misma, un territorio que debe ser defendido por sus portadores (Von Lewinski, 2008).

Marco jurídico

El derecho de los pueblos indígenas a proteger su patrimonio cultural material e inmaterial se encuentra respaldado por un sólido, aunque aún en desarrollo, cuerpo normativo internacional y nacional. Estos instrumentos, tanto vinculantes como declarativos, proporcionan el fundamento para exigir la aplicación del Consentimiento Libre, Previo e Informado en cualquier proyecto que involucre sus expresiones culturales (Dagne, 2014).

Sin embargo, la negociación de estos derechos en foros internacionales, como el Comité Intergubernamental sobre Propiedad Intelectual y Recursos Genéticos, Conocimientos Tradicionales y Folclore de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, ha sido un proceso largo y complejo, como lo detalla Mosquera Hidalgo (2017). La propia idea de cubrir la diversidad de conocimientos tradicionales bajo una única "sombrija" legal ha sido cuestionada, argumentando que tal enfoque podría no ser efectivo (Van der Merwe, 2010).

En el plano internacional, la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas es el instrumento más completo y explícito. Su artículo 11 consagra el derecho a "practicar y revitalizar sus tradiciones y costumbres culturales", mientras que el artículo 31 es aún más específico al reconocer su derecho a "mantener, controlar, proteger y desarrollar su patrimonio cultural, sus conocimientos tradicionales y sus expresiones culturales tradicionales, así como [...] la propiedad intelectual de dicho patrimonio".

Se han propuesto diversos modelos para hacer efectivos estos derechos, como el uso de reglas de responsabilidad para estimular la innovación local y proteger el conocimiento tradicional y la reflexión sobre el estatus del patrimonio intangible en el derecho internacional (Yu, 2008).



A su vez, el Convenio 169/1989/OIT, un tratado internacional vinculante para los países que lo han ratificado, establece las bases para el respeto de las culturas y formas de vida indígenas. Aunque su foco principal no es la propiedad intelectual, sus artículos sobre el derecho a la consulta y a la participación en los beneficios son plenamente aplicables a proyectos que puedan afectar su patrimonio cultural (Rodríguez Garavito & Orduz Salinas, 2012).

Este marco normativo internacional se ve reforzado y, en ocasiones, superado por legislaciones nacionales. Varios países han reconocido su carácter plurinacional y multicultural, lo que ha abierto la puerta a protecciones más robustas. Las constituciones de Ecuador y Bolivia, por ejemplo, son paradigmáticas al reconocer explícitamente los derechos colectivos sobre los conocimientos y saberes ancestrales.

En México, también se han desarrollado marcos normativos para la protección de las obras derivadas de las culturas populares y tradicionales, aunque su implementación sigue siendo un desafío (Oviedo & Gómez, 2015). En Colombia, la Constitución de 1991, junto a la prolífica jurisprudencia de su Corte Constitucional, ha sido clave para proteger la autonomía cultural de los pueblos. La Corte ha derivado la obligación de realizar consultas previas para cualquier medida legislativa o administrativa que pueda afectarlos directamente (Gutiérrez, 2011; Ortiz Quiroga, 2013). En este sentido, la jurisprudencia misma se ha convertido en un campo de reflexión sobre la diversidad, donde nociones culturales son interpretadas e incorporadas al lenguaje jurídico, tal como analiza Vera-Lugo (2006).

Las expresiones culturales tradicionales como patrimonio colectivo

Para aplicar eficazmente el consentimiento libre, previo e informado en las artes, es necesario comprender la naturaleza jurídica y cosmológica de las expresiones culturales tradicionales. Estas se definen como las manifestaciones multifacéticas a través de las cuales los pueblos indígenas y las comunidades locales expresan, preservan, transmiten y reafirman su herencia e identidad (Sánchez et al., 2000). Este universo abarca no solo artes verbales y escénicas, sino también diseños, conocimientos ecológicos y prácticas espirituales. El

conocimiento indígena tradicional es, en esencia, el verdadero guardián de los territorios y de su equilibrio, una idea que Prieto Acosta (2004) ha descrito como la protección del "oro verde".

A diferencia del derecho de autor convencional, que se centra en la originalidad y la autoría individual, las expresiones culturales tradicionales poseen características que desafían los marcos de la propiedad intelectual occidental. Autores como Munzer y Raustiala (2009) han expuesto el "caso incómodo" que representa el conocimiento tradicional para los regímenes de propiedad intelectual, mientras que Downes (2000) ha explorado cómo, a pesar de las dificultades, la propiedad intelectual podría ser una herramienta para su protección si se adapta adecuadamente.

Su carácter colectivo es el eje central. No son producto de un "genio" individual, sino que emanan y pertenecen a la comunidad en su conjunto, como han señalado Zerda (2003) y De la Cruz et al. (2005) refuerzan esta idea al proponer elementos para una protección *sui generis* que parta de esta perspectiva integral y colectiva. La autoría, por lo tanto, es difusa y comunal; el pueblo en su totalidad es el guardián y propietario de este patrimonio, y ningún individuo puede autorizar unilateralmente su uso sin el consentimiento del colectivo.

Además, son de naturaleza intergeneracional, constituyendo un legado vivo que se transmite entre ancestros y descendientes. Esta transmisión teje un puente entre el pasado, el presente y el futuro, y es en la continuidad de esta práctica donde reside su valor, pues asegura la pervivencia de la memoria y los valores comunitarios (Fisher, 2017). Se trata de cosmologías y saberes que, como señalan Martins et al (2019), ofrecen vías para una contra-colonización del pensamiento y la práctica.

A pesar de su profundo anclaje en la tradición, las expresiones culturales tradicionales son intrínsecamente dinámicas. Lejos de ser reliquias estáticas del pasado, son manifestaciones que se recrean, adaptan y resignifican con cada nueva generación y en respuesta a nuevos contextos sociales y políticos.

Esta plasticidad garantiza su pertinencia y vitalidad. Investigaciones sobre el arte indígena contemporáneo demuestran cómo estas expresiones dialogan con

la modernidad, desafían estereotipos y establecen nuevas estrategias de visibilidad (Marcondes, 2023; Müller, 2010). El uso de plataformas digitales, por ejemplo, representa un nuevo campo para la manifestación y defensa de estas estéticas (Jesus & Fêo, 2022). Esta capacidad de transformación es la prueba de que la cultura es un proceso en constante construcción (Vargas-Chaves et al., 2018).

Finalmente, las expresiones culturales tradicionales poseen un vínculo indisoluble con la identidad y el territorio. Un canto puede invocar la protección de un cerro sagrado, o una danza puede recrear el ciclo agrícola que sustenta a la comunidad. Como advirtieron Posey y Dutfield (1999), despojar a estas expresiones de su contexto territorial y espiritual para fines comerciales o académicos equivale a vaciarlas de su sentido más profundo, convirtiéndolas en una cáscara exótica y folclorizada. Por ello, protegerlas no es solo una cuestión de derechos de autor, sino un acto para la defensa de la identidad y la autonomía de un pueblo.

La apropiación indebida de las expresiones culturales tradicionales

El reconocimiento de las expresiones culturales tradicionales como un patrimonio colectivo e intergeneracional obliga a examinar críticamente la interacción del mundo no indígena con ellas. Es en este punto donde emerge con fuerza el concepto de apropiación cultural indebida o, como lo define Kuruk (2007), extractivismo creativo. Este fenómeno describe el acto por el cual un grupo culturalmente dominante toma elementos de una comunidad marginada, despojándolos de su contexto y significado para usarlos en fines ajenos — comerciales, artísticos o académicos— sin permiso, reconocimiento ni retribución justa (Gordon, 2013).

Este proceso a menudo se disfraza de "homenaje", pero en realidad constituye un ejercicio de poder que perpetúa dinámicas coloniales. Un claro ejemplo es la "patrimonialización" de objetos como el sombrero vueltiao en Colombia, donde su valor cultural es reconocido por el Estado, pero a menudo de una manera que desvincula el objeto de las condiciones sociales y económicas de la comunidad que lo produce (Larraín, 2009).

La apropiación indebida opera aislando un elemento estético —un diseño, un canto, un paso de danza— de su denso tejido social, espiritual y político. Al hacerlo,

lo trivializa y lo convierte en una mercancía o en un objeto de consumo exótico. Este acto es inherentemente violento, pues ignora la historia de despojo que han sufrido los pueblos indígenas y refuerza estereotipos al presentar una versión superficial y distorsionada de su cultura.

La discusión económica sobre estos temas, propuesta por autores como García-Bermejo (2011), y la exploración de alternativas como el comercio justo (García Chiang, 2011), ponen de manifiesto que existen vías para una interacción económica más equitativa, en abierto contraste con la lógica extractivista de la apropiación.

Es necesario, sin embargo, diferenciar la apropiación de formas éticas de interacción. El intercambio cultural respetuoso se fundamenta en la reciprocidad, la igualdad y, sobre todo, el consentimiento. Este se da cuando dos comunidades, en una relación de poder relativamente simétrica, deciden voluntariamente compartir y aprender mutuamente (Harding, 1999).

Un paso más allá se encuentra la co-creación o colaboración ética. Este modelo trasciende el simple intercambio para construir algo nuevo de manera conjunta y horizontal. En las artes escénicas, como sugieren Pereira et al (2025), esto implicaría que creadores indígenas y no indígenas trabajen juntos desde la concepción del proyecto, en un diálogo intercultural genuino. En un escenario ideal de co-creación, la autoría es compartida, las decisiones son consensuadas y los beneficios, tanto económicos como simbólicos, se distribuyen de forma justa, convirtiendo el proceso artístico no solo en un acto estético, sino en un acto de justicia epistémica y reparación histórica.

Metodología

La presente investigación se desarrolló bajo un enfoque cualitativo, empleando un diseño de análisis documental. Esta metodología permitió examinar de manera sistemática y profunda la producción académica, jurídica y política existente sobre la aplicación del Consentimiento Libre, Previo e Informado en el campo de las artes escénicas. El objetivo fue identificar, categorizar y analizar críticamente los discursos, marcos normativos y debates en torno a la protección de las expresiones culturales tradicionales frente a prácticas de apropiación

indebida.

La fase de recolección de información se realizó mediante una búsqueda exhaustiva en bases de datos de alto impacto académico. Se consultaron repositorios multidisciplinarios como Scopus, Web of Science (WoS) y JSTOR, así como plataformas especializadas en ciencias sociales y humanidades como Ebsco y Scielo. Para el componente jurídico, se recurrió a bases de datos legales como VLEX y Westlaw de Thomson Reuters para rastrear tratados internacionales, jurisprudencia y legislación comparada relevante.

Las búsquedas se estructuraron utilizando combinaciones de palabras clave en español e inglés para ampliar el espectro de los resultados. Los términos principales incluyeron "Consentimiento Libre, Previo e Informado", "Expresiones Culturales Tradicionales", "Pueblos Indígenas", "Artes Escénicas", "Apropiación Cultural" y "Decolonialidad". Sus equivalentes en inglés, "Free, Prior and Informed Consent", "Traditional Cultural Expressions", "Indigenous Peoples", "Performing Arts", "Cultural Appropriation" y "Decoloniality", fueron igualmente utilizados.

Para refinar las consultas y asegurar la pertinencia de los documentos, se emplearon operadores booleanos. Se utilizaron combinaciones con el operador "AND" para conectar conceptos centrales, como ("Pueblos Indígenas" AND "Artes Escénicas" AND "Apropiación Cultural"), y el operador "OR" para agrupar términos sinónimos o equivalentes en distintos idiomas. Esto permitió focalizar la búsqueda en la intersección específica de los temas de interés, optimizando la relevancia del material recopilado.

El análisis de la información se fundamentó en la triangulación de fuentes. Se contrastaron los hallazgos de artículos académicos revisados por pares con el contenido de instrumentos jurídicos internacionales, constituciones nacionales y la jurisprudencia de altas cortes. Adicionalmente, se incorporaron informes y declaraciones de organizaciones indígenas y organismos de derechos humanos. Este cruce de información permitió obtener una visión más completa del fenómeno, validando los argumentos y enriqueciendo el análisis al integrar las perspectivas jurídica, académica y la voz de las propias comunidades.

Resultados

Aplicación del consentimiento libre, previo e informado en la formación en artes escénicas: hacia un currículo decolonial

La transición a la práctica exige revisar las instituciones formativas que históricamente han perpetuado una visión eurocéntrica del saber (Oliveira & Candau, 2010). El currículo colonial se manifiesta en cómo las expresiones culturales indígenas son incorporadas a los planes de estudio. Con frecuencia, son presentadas como objetos de estudio exóticos o técnicas descontextualizadas que el estudiante puede añadir a su repertorio performativo, un enfoque que debe ser desafiado desde una pedagogía contracolonial (Benicio, 2024).

Este enfoque las despoja de su función ritual, social y política. El docente no indígena, a menudo sin legitimidad comunitaria, asume el rol de un "traductor" no autorizado que inevitablemente simplifica y distorsiona saberes complejos (Batista, 2024). Se convierte en un filtro que ofrece un reflejo deformado de la cultura, perpetuando una relación de poder epistémico.

Para dismantelar esta estructura es indispensable implementar un protocolo de Consentimiento Libre, Previo e Informado en el diseño curricular. Este proceso debe estructurarse en fases claras:

Fase previa: investigación y acercamiento respetuoso. Antes de esbozar un curso, la institución debe investigar para identificar a las comunidades portadoras y sus representantes legítimos, en un proceso que reconozca las epistemologías decoloniales y los saberes en tránsito (Florentino, 2022).

Fase informada: transparencia y diálogo. La institución debe presentar de manera exhaustiva el proyecto curricular. Se debe explicar qué se quiere enseñar, con qué fines pedagógicos, quiénes serán los estudiantes y qué rol se espera de la comunidad. La información debe ser accesible y en formatos culturalmente adecuados (Ramos & Siqueira, 2022).

Fase libre: deliberación y decisión autónoma. La comunidad debe disponer del tiempo necesario para su deliberación interna, sin presiones externas. En esta fase, ejerce su derecho a la autodeterminación, pudiendo otorgar, condicionar o

negar el consentimiento. La institución debe respetar cualquier decisión (Rodríguez, 2014).

Fase de acuerdos: formalización de la colaboración. Si el consentimiento es otorgado, se deben formalizar convenios claros. Estos deben detallar la participación directa de sabedores indígenas, protocolos de enseñanza que respeten los límites de lo compartible, una retribución justa, y el reconocimiento explícito de la autoría intelectual colectiva de la comunidad (Jonas et al., 2010).

Aplicación del consentimiento libre, previo e informado en la puesta en escena: en la puesta en escena: un modelo para la creación ética

El campo de las artes escénicas ha mostrado un creciente interés por las cosmovisiones indígenas. Sin embargo, este acercamiento a menudo se desenvuelve bajo una lógica problemática de "extractivismo creativo" (Kuruk, 2007). Creadores toman elementos como cantos, danzas o relatos, los aíslan de su contexto social y espiritual, y los incorporan en producciones con fines ajenos a la comunidad de origen, un fenómeno que requiere un análisis desde las propias estéticas indígenas (Jesus, 2022).

Este modo de operar encuentra sus cimientos en una asimetría de poder histórica. El extractivismo creativo no es un intercambio, sino una apropiación que trivializa saberes profundos. Al despojar a una danza de su función ceremonial, se le reduce a una mercancía cultural desprovista de su significado (Meireles, 2024). Este acto, aunque no siempre malintencionado, perpetúa dinámicas coloniales de despojo.

En el centro de esta práctica subyace el mito del "genio creador" individual, una concepción de la tradición artística occidental que choca con la realidad de muchas culturas indígenas. En estas, el conocimiento y las expresiones artísticas son una herencia colectiva y ancestral, donde la autoría pertenece a la comunidad (Posey & Dutfield, 1999). Ignorar esta realidad es una injusticia epistémica que invisibiliza a los guardianes del patrimonio.

En el centro de esta práctica subyace el mito del "genio creador" individual, una concepción profundamente arraigada en la tradición artística occidental. Este paradigma celebra al artista como un individuo autónomo que, a través de su visión

única, crea obras originales. Desde esta perspectiva, las culturas del mundo se convierten en un vasto archivo de "fuentes de inspiración" disponibles para ser utilizadas libremente.

No obstante, esta idea choca frontalmente con la realidad de la creación en muchas culturas indígenas, donde el conocimiento y las expresiones artísticas no son una invención individual, sino una herencia colectiva y ancestral (Posey & Dutfield, 1999). Ignorar esta realidad es una injusticia epistémica que invisibiliza a los guardianes del patrimonio, pues no en vano, la autoría es difusa, ya que pertenece a la comunidad en su conjunto, y su valor reside en la transmisión fiel y respetuosa de generación en generación.

Dicho lo anterior en otras palabras, un relato o una puesta en escena no pertenece a quien lo cuenta, sino al pueblo que lo ha preservado en su memoria colectiva. Ignorar esta realidad no solo es un acto de injusticia epistémica, sino que invisibiliza a los verdaderos guardianes y portadores de dicho patrimonio cultural.

Lineamientos para un protocolo de consentimiento para la producción de un espectáculo

Para transitar de un modelo de apropiación a uno de colaboración ética, es indispensable adoptar un marco de trabajo que garantice el respeto, la reciprocidad y la justicia. El principio del consentimiento libre, previo e informado puede ofrecer una guía procesal para reconfigurar la relación entre los creadores escénicos y las comunidades indígenas.

A continuación, se detalla una propuesta de protocolo articulada en cuatro fases, diseñada para ser implementada en la producción de cualquier espectáculo que involucre expresiones culturales tradicionales.

Fase 1: Contacto y diálogo previo.

Esta es la fase clave y debe ocurrir antes de que se tome cualquier decisión creativa sustancial, como la escritura de un guion o el diseño de una coreografía. El objetivo principal no es obtener un permiso de manera expedita, sino construir una relación genuina de confianza y respeto mutuo. El equipo creativo debe acercarse con una actitud de escucha para identificar a los representantes legítimos designados por la propia comunidad, reconociendo que la vivencia

intercultural es la base de la creación dramatúrgica (Pereira et al., 2025).

En esta etapa inicial, se debe identificar a las autoridades o representantes legítimos designados por la propia comunidad para conducir estos diálogos. Es un tiempo para presentarse, explicar las intenciones generales y, sobre todo, para comprender las dinámicas internas, los protocolos de comunicación y las preocupaciones de la comunidad. Sin una base sólida de confianza, cualquier proceso posterior carecerá de legitimidad.

Fase 2: Información y transparencia.

Una vez establecida una relación inicial, la siguiente fase se centra en compartir información completa, veraz y accesible sobre el proyecto. La transparencia debe ser total. El equipo creativo tiene la responsabilidad de divulgar todos los aspectos relevantes de la producción propuesta, incluyendo: la sinopsis o idea central, el perfil del equipo creativo y de la institución productora, las fuentes de financiación, los posibles circuitos de exhibición (aclarando si será un circuito comercial, comunitario, festivalero o educativo) y una proyección honesta sobre las posibles ganancias y la distribución de beneficios.

Además, se debe compartir información completa sobre el proyecto: la sinopsis, el equipo, la financiación, los circuitos de exhibición y una proyección honesta de la distribución de beneficios. Esta información debe ser presentada en formatos culturalmente adecuados y en la lengua de la comunidad, asegurando un entendimiento cabal (OMPI, 2001).

Fase 3: Consentimiento y negociación de acuerdos.

Con toda la información sobre la mesa, la comunidad entra en su propio proceso de deliberación interna, de acuerdo con sus tiempos y sistemas normativos. El resultado de esta deliberación ya sea afirmativo o negativo, debe ser respetado incondicionalmente. Si otorga el consentimiento, se negocian los términos de la colaboración por escrito. Se debe definir la participación (co-creadores, intérpretes), acordar cómo se representarán los elementos culturales para evitar estereotipos, y pactar un modelo de beneficios justo y sostenible, que puede incluir aportes no monetarios (Jonas et al., 2010).

En este sentido, estos acuerdos, que deben quedar por escrito, han de



abordar varios puntos clave:

Definición de roles. Se debe superar la figura del "asesor" o "informante". La negociación debe explorar posibilidades de participación más profundas, como co-creadores, intérpretes o dramaturgos, reconociendo la capacidad creativa de los miembros de la comunidad.

Acuerdos sobre la representación. Es importante pactar colectivamente cómo se narrará la historia y cómo se representarán los elementos culturales para evitar la folklorización y los estereotipos. Esto incluye el uso adecuado de las lenguas, los vestuarios, los símbolos sagrados y la música, respetando los límites de lo que puede ser compartido públicamente.

Acuerdos sobre beneficios compartidos. La retribución no puede limitarse a un pago único. Se deben explorar modelos de beneficios justos y sostenibles, que pueden incluir no solo una participación en las ganancias económicas de la obra, sino también beneficios no monetarios que contribuyan directamente al fortalecimiento cultural de la comunidad, como el apoyo a proyectos locales, la formación de jóvenes o la documentación de su propio patrimonio.

Derecho de supervisión y retiro del consentimiento. El acuerdo debe garantizar a la comunidad el derecho a supervisar todo el proceso creativo y a retirar su consentimiento si los términos pactados son vulnerados. Este mecanismo asegura una rendición de cuentas continua y mantiene la horizontalidad en la relación.

Fase 4: Implementación y verificación conjunta

El proceso no termina con la firma de un acuerdo. Esta última fase implica la participación activa de la comunidad durante la materialización del proyecto. Los representantes designados deben tener acceso a los ensayos y a las distintas etapas de la producción para asegurar que los acuerdos sobre la representación se estén cumpliendo.

Finalmente, antes del estreno público, debe existir un momento de validación conjunta, donde la comunidad pueda ver el resultado final y dar su aprobación. Este paso garantiza que la obra que llega al público es un reflejo fiel y respetuoso del diálogo y la colaboración que le dieron origen, convirtiendo el proceso creativo



en un acto de justicia y reconocimiento mutuo (Bavikatte & Bennett, 2015).

Desafíos y consideraciones críticas en la implementación del consentimiento libre, previo e informado

La adopción de un protocolo de consentimiento es mandatoria, aunque si bien su implementación se enfrenta a complejidades. Para que sea transformador y no una simple formalidad, es preciso anticipar y abordar una serie de retos prácticos y éticos.

El primer gran desafío es la identificación de los interlocutores adecuados. La pregunta "¿quién da el consentimiento?" es central. Forsyth (2012) analiza precisamente esta complejidad, destacando que las comunidades no son homogéneas y poseen estructuras de gobierno diversas. Iniciar un diálogo con la persona equivocada puede generar divisiones o resultar en un acuerdo ilegítimo. La fase de contacto exige una investigación sensible y paciente.

Un segundo riesgo es la burocratización del proceso. Existe el peligro de que el consentimiento se reduzca a un trámite administrativo para "blindar" legalmente un proyecto (Rodríguez Garavito & Orduz Salinas, 2012). Cuando esto sucede, el espíritu del principio se pierde. Es necesario entender el consentimiento como un proceso continuo de construcción de relaciones, donde el diálogo prevalece sobre el papeleo.

En tercer lugar, es ineludible reconocer las asimetrías de poder persistentes. Un diálogo entre una gran compañía de teatro, con recursos legales y económicos, y una pequeña comunidad, a menudo vulnerable, nunca es entre iguales. Es una responsabilidad ética del equipo creativo mitigar este desequilibrio, garantizando asesoría independiente para la comunidad si lo desea y promoviendo una negociación transparente (Gordon, 2013).

Finalmente, un reto de enorme sensibilidad es la gestión de los conocimientos sagrados o restringidos. No todo el conocimiento cultural es público. Existen cantos, relatos o prácticas cuyo uso está estrictamente limitado. Un proceso de consentimiento ético debe respetar estos límites (Fisher, 2017). La comunidad tiene el derecho soberano de decidir qué se comparte, y los creadores deben estar preparados para aceptar un "no" como respuesta.



Discusión

El presente análisis ha abordado la apropiación indebida de las expresiones culturales tradicionales de los pueblos indígenas en las artes escénicas. Este fenómeno, a menudo disfrazado de homenaje, es un extractivismo creativo que despoja a las prácticas culturales de su contexto y significado (Kuruk, 2007). La utilización de danzas y narrativas originarias sin diálogo respetuoso perpetúa una lógica colonial, reforzando asimetrías de poder.

Frente a este escenario, el argumento central postula que el Consentimiento Libre, Previo e Informado a través de una consulta previa es la herramienta decolonial más potente para reconfigurar esta relación. Se ha defendido que este principio trasciende un requisito administrativo para ser un marco ético y político que operativiza el derecho a la autodeterminación (Rodríguez, 2014). Su aplicación sistemática permite transitar de la apropiación a la colaboración ética y la co-creación.

La implementación del Consentimiento Libre, Previo e Informado en los currículos universitarios confronta el eurocentrismo académico, reconociendo a los sabedores indígenas como legítimos pedagogos de su cultura (Benicio, 2024). En la creación de espectáculos, transforma el proceso en un encuentro basado en la confianza, la transparencia y la negociación de acuerdos justos. En ambos campos, obliga a los actores no indígenas a abrazar una práctica fundada en la escucha y la responsabilidad compartida.

No obstante, su adopción enfrenta retos significativos. La correcta identificación de los interlocutores válidos dentro de una comunidad es una complejidad práctica. Como ha señalado Forsyth (2012), las estructuras de gobierno indígena son diversas, lo que exige un acercamiento paciente que permita a la propia comunidad designar a sus representantes para que el acuerdo sea legítimo.

Existe también el riesgo de la burocratización, donde el espíritu del consentimiento se pierde en un laberinto de formularios (Rodríguez Garavito & Orduz Salinas, 2012). Este enfoque lo vacía de su potencial transformador. Asimismo, es ineludible confrontar las persistentes asimetrías de poder en la

negociación, lo que demanda una responsabilidad ética activa por parte del actor dominante para mitigar el desequilibrio.

Finalmente, la gestión de conocimientos de acceso restringido representa un reto importante. El derecho de una comunidad a decidir qué se comparte y qué permanece en el ámbito privado es absoluto y debe ser respetado (Fisher, 2017). Estos desafíos no invalidan el principio, sino que subrayan la necesidad de una implementación reflexiva y profundamente ética, que priorice la construcción de confianza.

En última instancia, la incorporación del Consentimiento Libre, Previo e Informado es una práctica pedagógica decolonial. Cada vez que se activa, educa a los creadores no indígenas sobre otras cosmovisiones y formas de entender la autoría (Florentino, 2022). Fomenta una creatividad más responsable. El camino a seguir exige que universidades, teatros y ministerios adopten este principio como un estándar profesional, enriqueciendo la libertad creativa con justicia y pertinencia cultural.

Conclusiones

En respuesta a la pregunta de investigación que guio este estudio, se concluye que el principio del consentimiento libre, previo e informado puede aplicarse de manera efectiva para proteger las expresiones culturales tradicionales y fomentar procesos decoloniales en las artes escénicas. Esto se logra a través de la implementación de protocolos estructurados, tanto en la formación académica como en la creación artística, que transforman la interacción unilateral en un diálogo ético, respetuoso y basado en la construcción de confianza.

Este trabajo confirma la hipótesis central de que la aplicación rigurosa del consentimiento libre, previo e informado a través de una consulta previa es la vía más potente para superar el modelo extractivista. Se ha demostrado que el consentimiento trasciende un trámite administrativo para consolidarse como un marco político y de derechos humanos. Su correcta implementación operativiza el derecho a la autodeterminación de los pueblos indígenas, permitiéndoles ejercer control sobre su patrimonio y reconfigurando las relaciones de poder

históricamente desiguales.

Los resultados principales de este análisis se materializan en la propuesta de modelos de actuación concretos. Los protocolos desarrollados para el diseño curricular y la producción de espectáculos ofrecen una hoja de ruta clara para establecer colaboraciones genuinas. Estos detallan las fases indispensables para un diálogo intercultural justo, desde el acercamiento inicial hasta la formalización de acuerdos sobre representación y beneficios compartidos, proveyendo así un camino práctico hacia la co-creación ética.

La discusión recapituló los retos inherentes a este proceso, como la identificación de interlocutores legítimos, el riesgo de la burocratización, las asimetrías de poder y la gestión de conocimientos sagrados. Se reitera que el éxito del consentimiento libre, previo e informado depende de abordar estas complejidades con sensibilidad y flexibilidad. El reconocimiento de estos obstáculos no invalida el modelo, sino que subraya la necesidad de un compromiso ético profundo que vaya más allá del simple cumplimiento de un procedimiento.

En suma, este artículo afirma que la adopción del consentimiento libre, previo e informado enriquece la práctica artística en lugar de limitarla, impulsando una creatividad más responsable, relevante y justa. Su implementación es un acto pedagógico para la decolonización de las artes. Por tanto, se hace un llamado a que instituciones culturales y académicas lo integren como un estándar profesional, contribuyendo a forjar un ecosistema escénico donde el respeto y el reconocimiento mutuo sean los cimientos de toda creación.

Referências

ARAÚJO, Antônio. A encenação performativa. *Sala Preta*, São Paulo, v. 8, p. 253–258, 2008. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v8i0p253-258.

BATISTA, Eduardo Pereira. A escrita do corpo na cena pedagógica: a teatralidade da docência. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 4, n. 53, p. 1-16, 2024. DOI: 10.5965/1414573104532024e107.

BAVIKATTE, Kabir; BENNETT, Tom. Community stewardship: the foundation of biocultural rights. *Journal of Human Rights and Environment*, v. 6, n. 1, p. 7-29, 2015. DOI: 10.4337/jhre.2015.01.01.

BENICIO, Raimundo Kleberson de Oliveira. Os paradoxos de uma pedagogia teatral contracolonial. *Urdimento* - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 50, p. 1–25, 2024. DOI: 10.5965/1414573101502024e0112.

DAGNE, Tesh. Protecting Traditional Knowledge in International Intellectual Property Law: Imperatives for Protection and Choice of Modalities. *J. Marshall Rev. Intell. Prop. L.*, v. 14, 2014. Disponível em: <https://repository.law.uic.edu/ripl/vol14/iss1/2/>

DE JESUS, Naine Terena. Manifestações estéticas indígenas: pensar o fazer arte indígena no Brasil. *Revista Estado da Arte*, v. 3, n. 2, p. 2, 2022. DOI: 10.14393/EdA-v3-n2-2022-66614.

DE JESUS, Naine Terena; FÊO, Flávio Justino. Plataformas digitais e as manifestações estéticas indígenas: para recolher ao longo do caminho. *Urdimento* - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 43, p. 1–10, 2022. DOI: 10.5965/1414573101432022e0120.

DE LA CRUZ, Rodrigo. et al. *Elementos para la protección sui generis de los conocimientos tradicionales colectivos e integrales desde la perspectiva indígena*. 2005. Disponível em: <http://scioteca.caf.com/handle/123456789/664>

DOWNES, David. How intellectual property could be a tool to protect traditional knowledge. *Columbia Journal of Environmental Law*, v. 25, 2000. <https://ciel.org/Publications/UsingIPtoProtectTraditionalKnowledge.pdf>

FISHER, W. The puzzle of traditional knowledge. *Duke Law Journal*, v. 67, n. 7, p. 1511-1578, 2017. Disponível em: <https://dlj.law.duke.edu/article/the-puzzle-of-traditional-knowledge-fisher-vol67-iss7/>

FLORENTINO, Adilson. Epistemologias Decoloniais e Saberes em Trânsito na Pesquisa Teatral Contemporânea. *Revista Rascunhos* - Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas, v. 9, p. 01–11, 2022. DOI: 10.14393/issn2358-3703.v10n1a2022-01.

FORSYTH, Miranda. Lifting the lid on the community: Who has the right to control access to traditional knowledge and expressions of culture. *International Journal of Cultural Property*, v. 19, n. 1, p. 1-17, 2012. DOI: 10.1017/S0940739112000021.

GARCÍA-BERMEJO, Juan Carlos. La protección de los conocimientos tradicionales desde una perspectiva económica. *Cuadernos de economía*, v. 34, n. 96, p. 107-127, 2011. DOI: 10.1016/S0210-0266dD70011-5.

GARCÍA CHIANG, Armando. El comercio justo ¿una alternativa de desarrollo local? *Polis*, v. 7, n. 1, p. 105-140, 2011. Disponível em: <https://polismexico.izt.uam.mx/index.php/rp/article/view/122>

GORDON, Veronica. Appropriation without Representation-The limited role of indigenous groups in WIPO'S intergovernmental committee on intellectual property and genetic resources, traditional knowledge, and folklore. *Vanderbilt Journal of Entertainment and Technology Law*, v. 16, n. 3, 2013. Disponível em: <https://scholarship.law.vanderbilt.edu/jetlaw/vol16/iss3/5/>

GRUESO CASTELBLANCO, Libia Rosario. El derecho de los pueblos indígenas a la consulta previa, libre e informada. Bogotá: Ministerio del Interior y Justicia de Colombia, 2008.

GUTIÉRREZ, Marcela. Pluralismo jurídico y cultural en Colombia. *Revista Derecho del Estado*, n. 26, p. 85-105, 2011. Disponível em: <https://revistas.uexternado.edu.co/index.php/derest/article/view/2880>.

HARDING, Sarah. Value, Obligation and Cultural Heritage. *Ariz St. LJ*, v. 31, p. 297-320, 1999 Disponível em: https://scholarship.kentlaw.iit.edu/fac_schol/274/

JONAS, Harry; BAVIKATTE, Kabir; SHRUMM, Holly. Community protocols and access and benefit sharing. *Asian Biotechnology and Development Review*, v. 12, n. 3, p. 49-76, 2010. Disponível em: <http://indiaenvironmentportal.org.in/files/benefit%20sharing.pdf>

KURUK, Pauk. Goadng a Reluctant Dinosaur: Mutual Recognition Agreements as a Policy Response to the Misappropriation of Foreign Traditional Knowledge in the United States. *Pepp. L. Rev.*, p. 629-714, 2007. Disponível em: <https://digitalcommons.pepperdine.edu/plr/vol34/iss3/1/>

LARRAÍN, América. A patrimonialização da arte e da cultura indígena na Colômbia. O caso do sombrero vueltiao. *Tellus UCDB*, n. 17, p. 207-229, 2009. Disponível em: <http://www.tellus.ucdb.br/projetos/tellus/index.php/tellus/article/view/193/224>.

MARCONDES, Maria José de Azevedo. Arte indígena contemporânea: apagamento e estratégias de visibilidade das culturas ameríndias no brasil. *Arteologie*, n. 20, 2023. Disponível em: <http://journals.openedition.org/artelogie/12526>.

MARTINS, Greice et al. Das Confluências, Cosmologias e Contra-colonizações: uma conversa com Nego Bispo. *EntreRios – Revista do PPGANT - UFPI*, Teresina, v. 2, n. 1, 2019.

MEIRELES, Flavia Pinheiro. Retornar à terra: corpas-território e indígenas artes em Pindorama. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 3, n. 52, p. 1-25, 2024. DOI: 10.5965/1414573103522024e0105.

MOSQUERA HIDALGO, Paulina. *El proceso de negociación internacional sobre la protección de los conocimientos tradicionales en materia de propiedad intelectual. Caso de estudio OMPI (2010-2014)*. FLASCO, 2017.

MÜLLER, Regina Polo. As artes indígenas e a arte contemporânea. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, v. 7, n. 1, p. 7-18, mai. 2010. DOI: 10.12957/tecap.2010.12046

MUNZER, Stephen; RAUSTIALA, Kal. The uneasy case for intellectual property rights in traditional knowledge. *Cardozo Arts & Entertainment*, v. 27, p. 37-97, 2009. Disponível em <https://www.cardozoaelj.com/wp-content/uploads/Journal%20Issues/Volume%2027/Issue%201/Munzer.pdf>.

OLIVEIRA, Luiz; CANDAU, Vera. Pedagogia Decolonial e Educação Antirracista e Intercultural no Brasil. *Educação em Revista*, Belo Horizonte, v. 26, n. 01, p. 15-40, abr. 2010. DOI: 10.1590/S0102-46982010000100002.

OMPI, Organização Mundial de la Propiedad Intelectual. *Conocimientos tradicionales: necesidades y expectativas en materia de Propiedad Intelectual*. Informe relativo a las misiones exploratorias y sobre propiedad intelectual y conocimientos tradicionales 1998-1999. Publicación de la OMPI n.º 768, Ginebra, abr. 2001.

ORTIZ QUIROGA, J. A. La identidad cultural de los pueblos indígenas en el marco de la protección de los derechos humanos y los procesos de democratización en Colombia. *Derecho del Estado*, n. 30, p. 217-249, 2013. Disponível em: <https://revistas.uexternado.edu.co/index.php/derest/article/view/3524>.

OVIEDO, Amparo; GÓMEZ, Laura. Las obras de las expresiones culturales tradicionales en México: marco normativo internacional y nacional. *La Propiedad Inmaterial*, n. 19, p. 5-29, 2015. Disponível em: <https://revistas.uexternado.edu.co/index.php/propin/article/view/4157>.

PEREIRA, Júnia Cristina et al. Mi frontera vai nos atravessar – vivência intercultural e criação dramática. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 54, p. 1-27, 2025. DOI: 10.5965/1414573101542025e117.

POSEY, Darrell; DUTFIELD, Graham. Más allá de la propiedad intelectual: los derechos de las comunidades indígenas y locales a los recursos tradicionales. IDRC, 1999. Disponível em: <http://www.portalces.org/sites/default/files/migrated/docs/1218.pdf>.

PRIETO ACOSTA, Margarita. Conocimiento indígena tradicional: el verdadero guardián del oro verde. *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, v. 18, n.35, p. 132-164, 2004. DOI: 10.17533/udea.boan.6967.

RAMOS, Jarbas; SIQUEIRA, Talita. Ensino de Arte e Educação Antirracista: perspectivas pedagógicas e políticas na atuação docente. *Moringa - Artes do Espetáculo*, v. 13, n. 1, 2022. Disponível em: <https://search.proquest.com/openview/13f215b030b95b0afddf8dde702cc7e6/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2031955>

RODRÍGUEZ, Gloria Amparo. *De la consulta previa al consentimiento libre, previo e informado a pueblos indígenas en Colombia*. Editorial Ibáñez, 2014.

RODRÍGUEZ GARAVITO, César; ORDUZ SALINAS, Natalia. *La consulta previa: dilemas y soluciones*. Dejusticia, 2012.



SÁNCHEZ, Enrique. *et al. Protección del conocimiento tradicional: elementos conceptuales para una propuesta de reglamentación: el caso de Colombia*. Bogotá: Instituto de Investigación de Recursos Biológicos Alexander von Humboldt, 2000.

VAN DER MERWE, Andre. Can Traditional Knowledge Be Effectively Covered under a Single "Umbrella"? *PER: Potchefstroomse Elektroniese Regsblad*, v. 13, n. 4, p. 2-10, 2010. DOI: 10.10520/EJC86793

VARGAS-CHAVES, Iván; MANOTAS-BOLAÑO, Inmaculada; CASSIANI, Inés. Las expresiones culturales tradicionales: un dimensionamiento a partir de la caracterización del Lumbalú como conocimiento tradicional. *Justicia*, v. 23, n. 33, p. 71-90, 2018. DOI: 10.17081/just.23.33.2883.

VERA-LUGO, Juan. La jurisprudencia como campo de reflexión de la diversidad cultural: apropiación jurídica de nociones culturales. *Universitas Humanística*, n. 62, p. 205-238, 2006. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0120-48072006000200009&script=sci_arttext

VON LEWINSKI, Silke. *Indigenous Heritage and Intellectual Property: Genetic Resources, Traditional Knowledge and Folklore*. Kluwer Law International, 2008.

YU, Peter. Cultural Relics, Intellectual Property, and Intangible Heritage. *Temp L. Rev.*, p. 433-506, 2008. Disponível em: <https://scholarship.law.tamu.edu/facscholar/480/>

ZERDA, Alberto. *Propiedad intelectual sobre el conocimiento vernáculo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2003.

Recebido em: 23/07/2025

Aprovado em: 07/11/2025