

## Imágenes desde la raíz: Los pueblos indígenas de Colombia en torno a la imagen audiovisual del *Abja Yala*

Leonarda de la Ossa Arias  
Noviembre 2013

La relación del cine y el video con la comunicación indígena se ha desarrollado desde mediados de la década de 1980 a lo largo y ancho del continente americano, consolidándose en la década posterior. Desde entonces se han hecho públicos numerosos documentos, declaratorias y reflexiones como resultado de Encuentros, Cumbres, Parlamentos y Festivales indígenas. En todos los casos se trata de una apuesta para generar diálogos con sectores no indígenas y con entidades gubernamentales y no gubernamentales, de manera que colaboren en resolver las demandas específicas que allí se han plasmado. Sin duda alguna se trata de un proceso que ha ido más allá de las fronteras nacionales y que ha superado los convencionalismos establecidos por las estructuras rígidas de los festivales de cine.

Vale la pena recordar, en primera instancia, al Instituto Nacional Indigenista de México (INI) que, en el marco de un programa coordinado por el Archivo Etnográfico Audiovisual, desarrolló a partir de 1985 una importante política de transferencia de medios, fomentando la aparición de los primeros realizadores indígenas en el continente. Pese a que sus actividades se enmarcaron en políticas gubernamentales e institucionales, estos realizadores lograron la apropiación de narrativas descolonizadoras que a la vez fueron respaldadas por las comunidades y organizaciones a las que pertenecían. Juan José García y Guillermo Monteforte, grandes impulsores de esta política, se distanciaron del Instituto y crearon el colectivo *Ojo de Agua Comunicación* con sede en Oaxaca en el sur del país.

Ese mismo año, México se convirtió en la sede del Primer Festival Latinoamericano de Cine y Video de los Pueblos Indígenas que, como lo advierte Mateus (2013), es considerado en la actualidad como el principal espacio de la producción filmica y audiovisual del tema indígena realizada



por indios y no indios de América Latina. Al término del festival, un grupo de realizadores de diversos países decidieron crear la red continental *Coordinadora de Cine y Comunicación de los Pueblos indígenas* (CLACPI), denominada inicialmente *Consejo Latinoamericano de Cine y Video de los Pueblos Indígenas*.

Desde entonces se multiplicaron experiencias y procesos en distintos países entre los que se destacan: los *Centro de Video Indígena* en Oaxaca, Michoacán, Sonora y Yucatán en México, a partir de 1994; el *Centro de Formación y Realización Cinematográfica* (CEFREC), fundado por Iván Sanjinés en 1989 y que, junto a la *Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolivia* (CAIB), elaboraron siete años después el *Sistema Plurinacional de Comunicación Indígena Originaria e Intercultural* de ese país; la experiencia de *Video nas Aldeias* auspiciada desde 1987 por Vincent Carelli en Brasil; y la *Fundación Cine Documental* encabezada en Colombia por Marta Rodríguez.

La creación de CLACPI permitió que confluyeran múltiples iniciativas, concitando tanto el interés de antropólogos y cineastas como de los pueblos indígenas, que promovieron el desarrollo de procesos formativos y, a su vez, permitieron que las comunidades indígenas asumieran el control autónomo de su imagen y la auto-representación de sus pueblos. Dentro del grupo pionero de videastas indígenas se destacaron Jeanette Paillán<sup>1</sup> y Jaime Mariqueo<sup>2</sup>, mapuches del territorio *Wallmapu*

1 Directora de *Punalka* (1995), obra en idioma original mapudungun con subtítulos en español e inglés. Mediante el uso de cuentos y relatos tradicionales mapuches, se recrea, a lo largo de un viaje por el río Bio Bio (frontera norte del territorio Mapuche), la vida del Pehuenche, sus costumbres, tradiciones y religiosidad. Antolin Curria (el lonko de Kapucha Ralco) cuenta cómo el extranjero se ha venido apoderando de su territorio y cambiado la cultura de su pueblo, hoy amenazado por la construcción de una central hidroeléctrica que inundará sus tierras y los obligará a emigrar (Bermúdez, 1995).

2 Fue realizador y productor, junto a Claudia Meneses, de *Caminos del Abya Yala* (1993)

en Chile pertenecientes al Grupo de Estudios y Comunicación *Lulul Navidha*, y Maurice Tiouka<sup>3</sup> de la Guyana Francesa.

Una de las tareas iniciales que se propusieron los primeros integrantes de CLACPI fue hacer un catálogo que recogiera toda la producción de y sobre indígenas en América Latina y el Caribe. Desde ese momento se comenzaron a gestionar alianzas y articulaciones entre diversos actores institucionales, entre los que se destacan las organizaciones indígenas, las bibliotecas, la UNESCO y las universidades, fortaleciendo un proceso de consolidación del cine y el video indígena, que, a su vez, fue de la mano de los procesos organizativos de los pueblos y las nacionalidades. Estas nuevas organizaciones indígenas representantes de los pueblos del Abya Yala incluyeron en sus agendas el desarrollo de la comunicación, comprendiéndola más como un derecho que como una simple herramienta.

En la justificación para la elaboración de la investigación se hizo explícito el interés, más que evidente para su tiempo, de identificar el material independientemente de si en la realización había o no participación indígena, en tanto el interés principal estaba centrado en sistematizar la producción de Latinoamérica y el Caribe. Diez años después se publicó el *Catálogo de Cine y Video Indígena de América Latina y El Caribe* (1995), coordinado y editado por la antropóloga Beatriz Bermúdez, integrante de CLACPI. El trabajo hizo parte de la *Colección V Centenario del Encuentro entre dos mundos 1492-1992; 1498-1998*, publicada por la Biblioteca Nacional de Venezuela. Según recuenta

---

del Centro de Pesquisa Audiovisual y Estudios Histórico-Antropológicos de Brasil. El documental narra la historia de un viaje que realizó Mariqueo en su juventud a las aldeas Guaraní, con el objetivo de conocer e intercambiar opiniones con los miembros de esta nación (Bermúdez, 1995)

3 Realizó *Yasalgon* (1986), *L-Attente* (1987), *Le Manioc* (1989) y *Kaashama, La course a l-identite* (1980). Estas producciones tuvieron como protagonistas a las comunidades Kaliñe (Galibi o Caribe) de la Guyana Francesa.



Bermúdez (1995: 5), los criterios generales establecidos fueron:

*“Que el tema principal de la obra o el objeto principal del discurso cinematográfico fuera un pueblo indígena, algún aspecto de su vida de su historia o tradición oral, Que el contenido, fuera documental o ficcionado, estuviera basado en una realidad histórica, respetuoso de la dignidad del pueblo en cuestión. La excepción era para aquellas superproducciones y títulos de ficción en los que los misioneros, funcionarios públicos, conquistadores, benefactores o criollos, con crisis personales ante lo indígena, son los protagonistas y en las que los indígenas aparecen sólo como parte del decorado. Se exceptúan de esta exclusión algunos títulos hechos por misioneros que se consideraron por el valor documental y la riqueza de la información que ofrecían sobre los indígenas muchas de sus imágenes.”*

El catálogo relaciona un gran número de videos tipo reportaje en los que principalmente los pueblos indígenas expresan su preocupación por conservar sus tradiciones y costumbres y denuncian la violación de sus derechos. Pese a que en los primeros años el género predominante fue el documental, hubo una gran diversidad de realizaciones que abarcaron desde el video clip hasta las series de ficción.

Bermúdez destaca el trabajo temprano del antropólogo y realizador Paul Tejos quien realizó en 1941 una película entre Yaguas del Perú, donde Unchi, el chamán de la comunidad, hizo de asistente de dirección y producción, logrando que la comunidad colaborara activamente en las filmaciones. También menciona la película *Yo hablo a Caracas* (1978) que tuvo como asistente de dirección al indígena Ye-Kuana Alfredo Chamanare, quien además fue guía y traductor. Pese a estos ejemplos, seguramente la participación de los pueblos indígenas en las realizaciones de las películas pudo ser mayor a la investigada, pero, tal como afirma Bermúdez, no siempre dicha participación fue reconocida con justicia en los créditos.

Uno de los grandes hitos del desarrollo del audiovisual indígena tuvo lugar en 1992, año clave por la denominada “Comemoración de los 500 años”. Ese año, se realizó en Lima y Cuzco, Perú, la IV edición del Festival de CLACPI, en medio de una importante crisis marcada por la constante interpelación que hacían cineastas y videastas indígenas sobre en papel real que tenían los pueblos indígenas en el cine. A esta discusión se sumaron Marta Rodríguez, Iván Sanjinés, Franklyn Gutiérrez, el indígena Quichua Alberto Muenala y la mencionada Jeannette Paillán que defendieron la necesidad de crear procesos de reflexión, formación y construcción de una comunicación propia, a través de la creación de medios propios y, al mismo tiempo, afinar propuestas metodológicas para afrontar cuestiones tan latentes como el reto de asumir las nuevas tecnologías a partir de una mirada que contrarrestara la tradición academicista en la que se enmarcaba la realización audiovisual sobre pueblos indígenas. La crisis posibilitó un proceso de redefiniciones y, como afirmó Sanjinés (2006: 10), fue “un momento refundacional donde se comenzaron a sentar las bases de lo que es hoy la organización.” La participación en talleres y encuentros como el que organizaron a fines de 1992 en Popayán la Fundación Cine Documental y la ONIC (del que hablaremos más adelante), dio paso a labores similares en otros países.

La participación de algunos miembros de CLACPI en la realización del *Primer Festival de la Serpiente*, organizado en 1994 por la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE), contribuyó a desarrollar un pensamiento relevante sobre la comunicación en el *Abya Yala*. De hecho, el festival se denominó de *las Nacionalidades del Abya Yala*. Alberto Muenala, en su calidad de coordinador general del festival, planteó como uno de sus objetivos socializar las experiencias y procesos de los pueblos indígenas del continente a los diferentes sectores de la sociedad ecuatoriana, y recaló que “este evento



*pretende sentar bases para la creación de una política de comunicación alternativa, desde la perspectiva indígena. [...] Cada video, como la serpiente símbolo de la fertilidad y la sabiduría, sabrá picar en el corazón sensible de hombres y mujeres de nuestras comunidades y ciudades. Cada picadura será un empuje a los procesos que en el continente estamos construyendo las Nacionalidades Indígenas, los sectores populares e intelectuales [...] Dicen los organizadores y aseguran que las culturas indígenas, asentadas básicamente en la tradición oral, no temen que las imágenes y la tecnología se inserten en sus comunidades y tradiciones, siempre que eso ayude a desarrollar sus proyectos”.*

La propuesta de Muenala desarrollaba una crítica importante al Festival de Cine y Video Indígena de 1992, en cuyo año el mundo asistía a innumerables celebraciones por los 500 años del mal llamado “Descubrimiento de América”. Las graves contradicciones de esta denominación a la llegada del español provocaron, tanto en Muenala como en la población del *Abya Yala* una fuerte indignación, pues invisibilizaba el etnocidio sistemático y constante que ocurrió en el encuentro de los dos mundos. Así lo denunció en su momento el líder indígena misak de Colombia Lorenzo Muelas, cuando hizo un pronunciamiento enfrente de la embajada de España en Colombia, devolviendo simbólicamente los espejos.

A partir de entonces, se marcó una ruptura con los festivales que tuvieron lugar en México, Perú y Bolivia, pues éste ya no era impulsado por cineastas o antropólogos mestizos, sino promovido por organizaciones y cineastas indígenas, encabezados por la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador. En general, los festivales se entendieron como procesos, es decir, como posibilidades estratégicas de alianzas, análisis y unidad, con el gran objetivo de transformar la comunicación y el cine en una herramienta que permitiera acercar a las personas y las naciones. Siendo muy similares y compartiendo unos mismos esfuerzos, el Festival de CLACPI y el Festival de La Serpiente siguieron un proceso que los llevó

a crear el *Sistema Plurinacional de Comunicación Indígena* que se mantiene en la actualidad. La histórica Declaración del Festival de la Serpiente resuena con fuerza en nuestros días:

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

En 1996, en el marco del Quinto Festival Latinoamericano de Cine y Video, el CEFREC convocó al *Primer Taller Internacional de Capacitación de Cine y Video Indígena* que se realizó en Yotala y contó con la presencia de un equipo solidario de profesores de Colombia, Ecuador y México, entre los que se destacaron Juan José García, Bruno Varela y Juan Carlos Ortela, quienes por ese entonces representaban al Centro de Video Indígena de Oaxaca. Al término del Festival se suscribió una importante declaración en la que se exigió “la autodeterminación indígena en términos de gestión de los sistemas comunicacionales y la exigencia para que se permita la participación directa de las comunidades indígenas en la emisión de mensajes, con la finalidad de contribuir al reconocimiento y respeto de la pluralidad como elemento sustancial para el logro de la convivencia armónica de nuestras sociedades.”

Fruto de de esos años de reflexiones y demandas, Bolivia emprendió un camino de largo aliento que ha servido de referente sobre la importancia de la articulación de experiencias



para la construcción de una comunicación propia. Al respecto, Iván Sanjinés plantea una reflexión sobre los festivales:

*“Uno ve que este espacio del Festival permite los diálogos, los encuentros entre organizaciones regionales y nacionales. A veces hay situaciones que no permiten que se acerquen y que trabajen juntos y por ello diseñamos una estrategia conjunta, alianzas y pensar en procesos de construcción, que no se basan en expertos que vienen a enseñar las cosas sino en espacios en los cuales hay que construir entre todos, desde el conocimiento propio y desde la experiencia de cada uno. Esta estrategia considera la parte técnica, las herramientas y su uso. En Bolivia reflexionamos sobre el para qué es la comunicación, qué contexto estamos viviendo, qué pasa con los medios y qué pasa con la comunicación. Para algunos no fue fácil instalar esas preguntas. En mi país hubo un debate nacional pues se hicieron talleres en toda Bolivia con las organizaciones indígenas y se creó una alianza de organizaciones que existe hasta el día de hoy. Estas organizaciones se han unido para coordinar esa estrategia. Todo el mundo decía que esto es peligroso, que esto significa dependencia tecnológica. Sin embargo otros decían que tenemos el derecho y la capacidad para hacerlo. Nosotros como CEFREC pensábamos que no hay restricción y que es necesario.”<sup>4</sup>*

## La comunicación indígena colombiana y las redes continentales

Hablar del cine y el video indígena colombiano en el mundo es hablar de una serie de redes, articulaciones y trabajos conjuntos entre las distintas nacionalidades indígenas del Abya Yala. Este complejo sistema en red puede ser rastreado con la inserción de Colombia en CLACPI, a partir del máximo reconocimiento otorgado a *Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro* (1976-1981) de Marta Rodríguez y Jorge Silva, en el Primer Festival Latinoamericano de Cine de los Pueblos Indígenas, realizado en México en 1985. En razón de este premio,

<sup>4</sup> Comunicación personal con Iván Sanjinés. Junio de 2012.

CLACPI invitó a Marta Rodríguez a ser parte del comité como miembro por Colombia. El premio le llegó a Marta por correo certificado ya que ella no estuvo presente en la fundación de la Coordinadora, impulsada en su gran mayoría por antropólogos, cineastas y científicos sociales.

En ese momento, el trabajo de Marta se sustentaba en la apropiación de ideas provenientes de la reflexión cinematográfica francesa, en particular de las propuestas difundidas por Jean Rouch basadas en la aplicación de la Observación Participante a la realización audiovisual, conocida como *Cinema Verité* (Cine Verdad). El propio Rouch formó a Marta y a muchos antropólogos y cineastas que querían subvertir las metodologías y los estándares impuestos por la industria global del cine, desarrollando propuestas relevantes en torno a la autoridad y la autoría cinematográfica. Este enfoque se puso en diálogo y en cuestión al pretender ser replicado en el *I Taller Internacional de Cine y Video de Popayán* en 1992. Allí se dieron debates interesantes frente a películas de europeos y norteamericanos y aquellas de la corriente del Cine Político en América Latina, del cual tanto Marta como Iván son herederos. En el Cauca ya se conocía la obra de Marta, heredera también de las ideas de Camilo Torres y Orlando Fals Borda.

Al respecto de este I Taller que sentaría un precedente en el continente, Iván Sanjinés comenta: *“Ese era el contexto que generaba la necesidad de los pueblos indígenas de capacitarse en la realización audiovisual y nosotros estábamos para eso, para empezarnos a sumar. Era un tema de urgencia: contribuir en cómo el video o el cine pueden ser un arma de defensa, de fortalecimiento y de interpelación o denuncia. En ese entonces éramos un grupo de jóvenes muy inquietos, con mucho entusiasmo, compañeros que hasta el día de hoy siguen estando ahí, cómo por ejemplo Dora Tavera, Alberto Muenala y Daniel Piñacué. En ese momento se dio un debate sobre la forma en cómo se podía integrar el tema académico y la formación audiovisual.”*





El debate consistía en cómo construir una metodología que fuera más allá de la tendencia de ver películas, como *Nanook in the North* (1922) de Roberth Flaherty, y comentarlas desde la antropología visual y el cine. Se planteaba que la importancia no radica en eso sino en partir de la experiencia misma y acumulada, pues ya se tienen unas formas de ver, de expresarse y de construir los imaginarios propios a partir del lenguaje audiovisual. Se buscaba también superar la tendencia a explicar cómo se hace el cine, cómo se hacen los planos, es decir, la parte más mecánica. Este debate iniciado en Popayán continuó en Bolivia en el año de 1996 en donde Marta Rodríguez y Alberto Muenala fueron talleristas.

Además de apoyar y difundir el concepto de *Abya Yala* y de articularse como una instancia de denuncia y crítica a las celebraciones de 1992, el cine y el video indígena comenzó a asumir un rol importante dentro de las dinámicas del conflicto en Colombia. Un claro ejemplo fue la producción realizada por la fundación *Sol y Tierra*, tan relevante en su época como en el presente cuando el país asiste nuevamente a una coyuntura de diálogos de paz. Esta fundación fue producto del proceso de reinserción del movimiento armado Quintín Lame durante el gobierno de Virgilio Barco. El 31 de mayo de 1991, el movimiento entregó las armas en el campamento de Pueblo Nuevo en Caldon, Cauca. Allí Marta Rodríguez estuvo grabando y documentando el nacimiento de la Alianza Social Indígena. A través del trabajo de la documentalista se dio a conocer el caso de Daniel Piñacué, indígena nasa que cambió literalmente el fusil por una cámara. Junto a otros 40 alumnos provenientes de distintas organizaciones indígenas del país, Piñacué participó en los talleres que le sirvieron para desarrollar posteriormente dos series para televisión, *Amapola, solución o destrucción y Ancestro tribal* (1992-1994). Algunas de las organizaciones indígenas participantes fueron:

- Organización Regional Embera Munana

- Organización Gonawindúa Tayrona
- Consejo Indígena del Trapecio Amazónico – Indígenas Tikuna
- Wayaa Wayuu – Indígenas Wayuu de Manaure, La Guajira
- Organización Indígena de Antioquia – OIA – Indígenas Embera Chamí
- Consejo Regional Indígena del Cauca – CRIC
- Cabildo Mayor de San Andrés de Sotavento
- Consejo Regional Indígena del Orteguzaza Medio
- Organización Zonal Indígena del Putumayo

Los resultados del proceso de transferencia de medios comenzaron a hacerse visibles cuando Víctor Jacanamejoy, indígena Kametsá del Putumayo participó en el *II Festival de Cine y Video de los Pueblos Indígenas* en Río de Janeiro, Brasil en 1987. En el mencionado Festival de la Serpiente de Quito, las películas colombianas circulaban, pero como no eran hechas por indígenas generaba cuestionamientos.

Con el tiempo, puede decirse que la emergencia del audiovisual creado por indígenas colombianos generó una buena aceptación por parte de instituciones estratégicas tales como el *Smithsonian Museum* en Nueva York, el *Native Film del Southern California*, el *Indian Center* de Nuevo México y otros festivales internacionales de cine. Así también, fruto de estos procesos nacionales e internacionales, podemos comprender la aparición de lo indígena en la televisión colombiana como un factor determinante en el proceso de autodescubrimiento y también de autorepresentación que fomenta el diálogo interétnico e intercultural en Colombia. Con todo, la televisión necesita formularse muchas preguntas todavía frente a la situación estructural que afrontan los pueblos indígenas y entender que dicha situación ha permeado las pautas de realización audiovisuales que se instalan en la opinión pública.

Sin embargo, es necesario recalcar que las principales instancias de circulación de material



de una gran parte de las obras han estado limitadas a la vinculación de realizadores con los festivales organizados por CLACPI, que convocan y aglutinan el envío de obras audiovisuales.

En 2012, CLACPI organizó el XI Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas en Colombia. Esta instancia se aprovechó para una discusión sobre la política pública colombiana y su relación con la práctica, la circulación y la articulación en redes del audiovisual indígena. Pese a que los circuitos y conexiones existen independientemente de los Estados y sus políticas públicas, se concluyó que es necesario que dichas políticas aporten a la generación de condiciones para el fomento audiovisual y el apoyo a las narrativas audiovisuales propias de los pueblos indígenas.

En este sentido es importante recalcar que estos escenarios de discusión se han gestado con la intención de generar acuerdos frente a las perspectivas que se tienen de la política pública para los pueblos indígenas en materia de comunicación y libertad de expresión. Es indudable el avance que han tenido las nuevas narrativas audiovisuales, como queda atestiguado en el reconocimiento que se han ganado las obras, por ejemplo, del Tejido de Comunicaciones de la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca (ACIN) y las del Colectivo *Zhigoneshi* de la Sierra Nevada de Santa Marta. Ambos grupos han roto con los esquemas tradicionales de representación de lo indígena y han asumido el proceso audiovisual como una estrategia de auto reconocimiento y, a su vez, de auto descubrimiento.

Este nuevo escenario no es sino la expresión de una situación continental que ha logrado posicionar poco a poco los lineamientos de unas políticas de comunicación e información que no buscan obtener concesiones aisladas, sino garantizar y reconocer el derecho de los pueblos indígenas originarios a tener presencia en los medios y a ejercer la posibilidad de

fundar sus propios medios, bajo principios de autonomía y gobierno propio.

## Otros pasos

En el 2013 se instaló el *Parlamento Internacional Indígena: Por el Derecho a la Comunicación en América Latina* en territorio Wallmapu en Chile. Esta reunión tuvo como antecedente el *Parlamento Internacional de Comunicación Indígena y Plurinacionalidad: Hacia la Construcción de Estados Plurinacionales*, realizado en noviembre de 2012 en territorio Puelmapu de Argentina. Éste último encuentro se realizó en el marco de la evaluación y seguimiento a la ley argentina de Servicios de Comunicación Audiovisual y contó con una amplia participación de comunicadores y comunicadoras indígenas de México, Colombia, Ecuador, Bolivia y Argentina. El parlamento de 2012 tuvo gran relevancia por la producción de una declaratoria que definió un grupo de principios que actualmente rigen el ejercicio de la comunicación indígena del *Abya Yala*. A su vez, ambos parlamentos son un complemento de los trabajos, reflexiones y debates que surgieron en la *I Cumbre de Comunicación Indígena en La Marian, Piendamó* en 2010 y en el *XI Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas* de 2012 en el marco del *Año Internacional de la Comunicación*, donde uno de los ejes temáticos transversales fue el etnocidio. Allí se pusieron en común innumerables preocupaciones en materia de legislación del derecho a la comunicación de los pueblos indígenas, dando como resultado un pronunciamiento de 41 puntos a modo de compromisos. En Colombia a este espacio se le suman los trabajos que se vienen adelantando en torno a la Mesa Permanente de Concertación y a los que fueron socializados en el marco del *Foro de Comunicación Indígena y Políticas Públicas*, llevado a cabo en la ciudad de Popayán en el año 2012.

Para finalizar, es importante mencionar que, en este momento, muchas agrupaciones y organizaciones que trabajan en torno al cine, el



video y la comunicación indígena en Colombia están llevando a cabo iniciativas de formación no sólo técnica sino política. En este sentido constatamos una coherencia entre la Muestra de Cine y Video Indígena *Daupará* y lo que ha sido el amplio caminar de los pueblos indígenas del continente. *Daupará* es un proceso de largo aliento, una larga conversación que se viene adelantando y que ha permitido que conspiren cineastas, aprendices y, ante todo, comunidades indígenas que apuntan a la descolonización del lenguaje cinematográfico y de las prácticas audiovisuales, a partir de la co-investigación y la coproducción con antropólogos y mestizos comprometidos con los principios de la colaboración interétnica.

## Referencias Citadas

Bermúdez, Beatriz, *Pueblos Indígena de América Latina y El Caribe: Catálogo de Cine y video*, Caracas: CLACPI, 1995.

Sanjinés, Iván, “Construyendo comunicación desde los pueblos indígenas”, en *Catálogo del VIII Festival Internacional de Cine y video de los Pueblos Indígenas, Raíz de la imagen*. México: CLACPI-Ojo de Agua Comunicación, 2006.





## **Autor**

**Leonarda de la Ossa Arias  
Colombia**

## **Pie de imprenta**

**Fundación Friedrich Ebert  
Stiftung**

## **Responsable**

**FES Comunicación para América  
Latina  
Calle 71 # 11 - 90  
Bogotá, Colombia**

**[omar.rincon@fescol.org.co](mailto:omar.rincon@fescol.org.co)**

### **FES Comunicación**

Es una unidad regional de análisis de la comunicación para América Latina de la Friedrich Ebert Stiftung.

Su objetivo es producir conocimiento para hacer de la comunicación una estrategia fundamental del diálogo político y la profundización de la democracia social. El conocimiento y la red de expertos de FES Comunicación apoyan el trabajo sociopolítico de la red de oficinas FES en América Latina.

Las opiniones expresadas en esta publicación no reflejan necesariamente, los puntos de vista de la Friedrich Ebert Stiftung.