

Anne-Gaël Bilhaut y Silvia Macedo  
editores



# Tradición, escritura y patrimonialización



## **Tradición, escritura y patrimonialización**

*Anne-Gaël Bilhaut y Silvia Macedo*

editores

1 era. Edición      Editorial Abya-Yala  
Av. 12 de octubre 14-30 y Wilson  
Casilla 17-12-719  
Telf.: (593-2) 2506251  
Fax: (593-2) 2506267  
E-mail: [editorial@abyayala.org](mailto:editorial@abyayala.org)  
[www.abyayala.org](http://www.abyayala.org)  
Quito-Ecuador

Diseño, diagramación e impresión  
Editorial Abya-Yala

ISBN:  
978-9942-09-108-6

Impreso en Quito-Ecuador, septiembre, 2012



# Índice

Introducción.....	9
<i>Anne-Gaël Bilhaut y Silvia Macedo</i>	
1 Maluwana. Pleito para el reconocimiento del patrimonio intangible apalaï y wayana .....	23
<i>Mataliwa y Eliane Camargo</i>	
2 De la conquista espiritual a la conquista del alfabeto: la escritura indígena en las reducciones del Paraguay (siglos XVII-XVIII) .....	43
<i>Eduardo S. Neumann</i>	
3 La literatura contemporánea mapuche: una voz en el proceso de patrimonialización.....	77
<i>Loriane Fauvet</i>	
4 La producción indígena audiovisual en Bolivia....	97
<i>Gabriela Zamorano Villareal</i>	
Epílogo.....	127
<i>Bruna Franchetto</i>	
Biografías de los autores .....	135



## 4

# Comunicación audiovisual indígena en Bolivia: un caso controversial de “patrimonialización”

Gabriela Zamorano Villarreal

Desde 1996, la producción del denominado video indígena en Bolivia se ha enfocado en documentar y recrear aspectos relacionados con las movilizaciones sociales que han dado lugar al triunfo electoral del primer gobierno indígena en el país. La mayoría de la producción audiovisual indígena de Bolivia se desarrolla a través de la alianza entre el Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual y las confederaciones nacionales campesinas indígenas y originarias.

Definido por sus integrantes más como un proceso que como un proyecto, el Plan Nacional es una compleja sobreposición de experiencias colectivas y personales que, sin embargo, apuntan a metas políticas comunes. Este proceso incluye una variedad de momentos, temas, áreas geográficas y culturales, así como novedosas metodologías de capacitación, producción y distribución que resultan en experiencias tremendamente heterogéneas. A pesar de esta complejidad, el Plan Nacional ha desarrollado algunos principios que son ahora característicos de sus producciones. Por ejemplo, hay una forma particular de concebir la autoría, se han desarrollado contenidos y estilos narrativos específicos, y se trabaja de manera colectiva con el fin de involucrar numerosos suje-

tos en el proceso. Como sus integrantes mismos reconocen, a pesar de sus inevitables contradicciones, el Plan Nacional ha crecido gracias a su capacidad para aprender de sus propias experiencias, y a sus mecanismos de consulta y negociación.

En su búsqueda por utilizar el video como una herramienta para transmitir, recrear y promover la diversidad cultural en Bolivia, el trabajo del Plan Nacional constituye un esfuerzo por materializar lo que, de acuerdo con la Nueva Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia, es considerado como “la base esencial del Estado Plurinacional Comunitario”.<sup>52</sup> Al analizar las características y funcionamiento del Plan Nacional, este artículo examina las tensiones y contradicciones que forman parte de un proceso de patrimonialización. Esto implica explorar aspectos de la producción tales como capacitación, metodologías, escritura de guión, estructura narrativa, “lenguaje audiovisual”, autoría, y habilidad técnica. La discusión se desarrolla a partir de dos preguntas principales: ¿Existe una forma “indígena” (por ejemplo, una forma quechua, aymara, o guaraní) de narrar eventos e historias? y, ¿puede esta posible forma narrativa indígena ser fielmente traducida a un lenguaje audiovisual?

## **De la “valorización de la cultura” a los “derechos indígenas”: temáticas y metodologías de capacitación**

A pesar de sus diferentes etapas y experiencias regionales, es posible identificar dos etapas principales dentro del Plan Nacional. La primera va desde su fundación en 1996 hasta alrededor de 2002, y se caracteriza por recuperar historias

52 En el apartado de Culturas de la Nueva Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia se determina que “la diversidad cultural constituye la base esencial del Estado Plurinacional Comunitario” (Art. 100), y que “El Estado garantizará el registro, protección, conservación, restauración, recuperación, revitalización, enriquecimiento, promoción y difusión de su patrimonio cultural de acuerdo a la ley” (Art. 100-II).

orales y por documentar la vida, culturas, y lenguas locales. La segunda etapa va desde alrededor de 2002 hasta el momento, y se caracteriza por un enfoque en los derechos indígenas y su relevancia para el actual momento político de Bolivia.

Aunque el término de “patrimonio” no es común entre los comunicadores indígenas, es posible referirse a las dos etapas de su trabajo como procesos de patrimonialización, es decir, como procesos colectivos encaminados a recuperar, apropiarse, preservar y hacer demandas sobre las culturas y derechos indígenas en Bolivia. Esta idea de patrimonio como un concepto que “enmarca la colectividad (o múltiples colectividades) como un grupo de parentesco diacrónico constituido mediante sus demandas sobre posesiones inalienables” se basa en el trabajo de Ferry (2005) y Weiner (1992).<sup>53</sup> Además de reconocer la función patrimonial del video indígena por su importancia al documentar, reproducir, preservar y transformar los conocimientos, culturas, y política indígenas, vale la pena analizar los tipos de tensiones, negociaciones y alianzas que los comunicadores experimentan al producir colectivamente historias audiovisuales acerca de las realidades indígenas en Bolivia.

El enfoque inicial del Plan Nacional de “dar mayor valor a las culturas indígenas y a su expresión” se relaciona con un proceso político más amplio en Bolivia y en el resto del mundo. Las luchas indígenas han estado presentes a lo largo de la historia boliviana, aunque los movimientos sociales más significativos durante la segunda mitad del siglo veinte fueron encabezados principalmente por obreros y campesinos. Los movimientos indianistas que surgieron en las décadas de 1960 y 1970 precedieron la reemergencia más sólida de luchas étnicas y culturales durante los años ochenta y noventa, las cuales han mantenido diálogo y acción conjunta con los movimientos obreros y campesinos, especialmente desde la “Guerra del Agua” en el año 2000<sup>54</sup>.

53 Esta y todas las traducciones del inglés en este artículo son de la autora.

54 Las ideologías indianistas promovieron el reconocimiento de la histo-

En el contexto de reemergencia étnica, proyectos como el Taller de Historia Oral Andina buscaron recuperar las historias de los pueblos indígenas desde sus propias voces mediante estrategias como la compilación de historias y testimonios orales sobre la cultura, organización y luchas locales, así como mediante la producción de radio y video. En coordinación con este tipo de proyectos y metodologías, el Plan Nacional comenzó a recuperar las historias de los pueblos indígenas y a hacer visibles temas locales. Durante este primer periodo, el Plan Nacional trabajó principalmente en tres géneros audiovisuales: ficción, videos musicales y documentales locales.

Los videos de ficción hablados principalmente en lenguas indígenas se basaban en historias orales, cuentos o situaciones que ejemplificaban aspectos específicos de la vida, cultura, y valores morales de los pueblos. Por ejemplo, *Llanthupi Munakuy* (Quererse en las Sombras 2001) se basa en una historia oral sobre el matrimonio forzado en Potosí; y *Qulqi Chaliku* (Chaleco de Plata 1998) se basa en un cuento moral sobre un ambicioso hombre que acumula dinero en su chaleco. Clips musicales que documentaban música y danza tradicional incluyen *Arioxte Piexta* (Adiós a la Fiesta 2000), un video sobre una danza chiquitina ejecutada para finalizar las celebraciones; y *Florcita del Parque* (2000), un videoclip sobre una canción sobre la hoja de coca compuesta e interpretada por una niña de la región de El Chapare. Finalmente, documentales y reportajes locales se basaban en temas, problemas e historias relacionadas con comunidades o regiones específicas. Estas incluyen *Huellas de Plata* (1998), un documental sobre los artesanos plateros que rastrea la historia de la minería de plata en Potosí; y *Radio Soberanía* (1997) sobre la historia, trabajo e importancia política de una estación de radio comunitaria en la región cocalera de El Chapare.



100

Anne-Gaél Bilhaut  
y Silvia Macedo, ed.

ria común de discriminación y lucha que vivieron los pueblos indígenas, al reivindicar principalmente las insurrecciones de 1781 dirigidas por el líder aymara Tupac Katari (Alvizuri 2010; Reynaga 1969; Rivera Cusicanqui 1986).

En este primer momento, los comunicadores indígenas fueron capacitados en técnicas de producción tales como guionización, cámara y sonido a través de talleres organizados dos o tres veces al año por el Centro de Estudios, Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC). De acuerdo con los capacitadores y comunicadores, las metodologías de capacitación de ese momento eran “demasiado académicas”, es decir, incluían contenidos abstractos como la teoría de la imagen. Al respecto, el capacitador Franklin Gutiérrez explicó la tensión entre las expectativas por crear algo completamente innovador desde un “punto de vista indígena”, y el miedo de reproducir formas convencionales de producción de video a través de las metodologías de enseñanza porque, como Gutiérrez notó, los capacitadores “no habían entendido otras formas de narrar”.<sup>55</sup>

También expresó que esta tensión resulta de reconocer que, en la práctica, es imposible enseñar un lenguaje audiovisual “universal” en el cual técnicas tales como el uso de “planos” específicos expresen significados específicos, por ejemplo, al asumir que un plano general puede comunicar el contexto, mientras que un plano detalle da intimidad o acentúa un momento dramático. También hizo referencia a la “lógica aristotélica”, un concepto referido frecuentemente por los comunicadores. Este concepto, generalmente usado en las escuelas de cine para enseñar guionismo, se basa en una estructura dramática lineal propuesta por Aristóteles en su *Poética* (1996).

De acuerdo con esta estructura, las historias se componen de una introducción, desarrollo, conflicto, clímax, y desenlace. La definición de personajes como protagonista y antagonista permite también que se construya la tensión dramática. Esta estructura dramática lineal, descrita por muchos como la forma “ideal”, “universal”, o “natural” de contar una historia se ha convertido en una fórmula convencional de guionismo. Sin embargo, las narrativas escritas y fílmicas han experimentado extensamente por encima de estructuras lineales (Nichols 1991, 256-57).



Tradición,  
escritura y  
patrimonialización



De manera similar, el capacitador de video Milton Guzmán reconoció el “academicismo” de los cineastas y capacitadores profesionales como un obstáculo a la experimentación de los comunicadores con formas audiovisuales alternativas que, desde un punto de vista convencional, podrían parecer “errores”.<sup>56</sup> Esta observación se relaciona con un debate más amplio entre cineastas revolucionarios Latinoamericanos sobre el “cine imperfecto”. Al respecto, el cineasta cubano Julio García Espinosa argumentaba a favor de una estética del cine que apuntara contra el “gusto determinado” y llamaba a desafiar criterios como “cine de calidad” con el fin de superar las barreras impuestas por “la alta cultura” (1979, 25-26).

Como reconocen los capacitadores y comunicadores, es difícil llevar a la práctica esta postura crítica porque implica romper con los criterios predeterminados de belleza y calidad técnica que los mismos capacitadores tienen. La manera en que los capacitadores experimentaron con diferentes métodos para facilitar el proceso de escritura de guión es un ejemplo de cómo el Plan Nacional ha aprendido de sus propias experiencias con el fin de adaptar las metodologías de capacitación a las habilidades y limitaciones de los comunicadores indígenas. En ambos periodos del Plan Nacional, los comunicadores han compartido sus guiones con el fin de producir aquellos que mejor pueden ser adaptados al lenguaje audiovisual o los que, de acuerdo con los participantes, contienen los mensajes más importantes.

Después de que un grupo selecciona las historias, comunicadores, autoridades políticas, y realizadores y asesores técnicos de la Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolivia (CAIB) y CEFREC trabajan juntos en un taller de escritura de guión. En este evento, los participantes discuten ideas sobre cómo apropiarse de historias específicas de acuerdo con las referencias culturales y formas de vida de los participantes. Los capacitadores también presentan los aspectos claves de la estructura dramática aristotélica en la que

las historias se componen generalmente de una introducción, desarrollo, conflicto, climax y desenlace, aclarando que este modelo es solo una base, pero no la única forma de contar historias. Después proceden a proponer elementos que “ayuden a contar la historia visualmente”.

Por ejemplo, en el taller de guión para *El Grito de la Selva* (2008), que se llevó a cabo en el oriente boliviano en 2007, el grupo leyó la historia original propuesta por una joven comunicadora luego de un evento real que sucedió en su comunidad. La historia se enfocaba en una comunidad que se organizó contra una compañía maderera, y la protagonista era una curandera tradicional acusada por los dueños de la compañía de ser bruja. Estos aspectos, el grupo acordó, permitirían describir la posibilidad de organización comunitaria para defender sus recursos naturales, la pérdida de conocimiento sobre medicina tradicional, y el rol social y político de las mujeres en las comunidades indígenas.

Con base en esta historia, el grupo identificó locaciones y definió, mediante largas discusiones, la edad, apariencia, virtudes y limitaciones de cada personaje, y definieron los principales conflictos a desarrollar. Finalmente, situaron históricamente la trama en los noventa como un intento de ubicar la entrada de la supuesta compañía maderera al territorio comunal en un momento en que los gobiernos neoliberales permitieron a tales compañías explotar recursos de forma irracional.

Durante los siguientes tres días del taller, el grupo trabajó para definir en detalle el curso de la historia. Les tomó tiempo llegar a acuerdos sobre cómo representar aspectos negativos de la comunidad, por ejemplo, en cierto punto el dueño de la compañía maderera ofrece dinero a los líderes de la organización para que le permitan entrar a la selva sin la autorización de la comunidad. Es así como la detallada definición de eventos y situaciones en la historia resulta de un intenso y a menudo exhaustivo debate sobre qué tan realísticamente están siendo representados, y sobre cómo mostrar una ima-

gen balanceada de las comunidades indígenas que no sea muy celebratoria, pero tampoco muy negativa o desesperanzadora.

Una vez que cada situación de la historia fue definida, se desarrollaron las escenas específicas, y un pequeño equipo técnico compuesto por comunicadores indígenas experimentados y asesores produjo un guión final y un *storyboard* o guión gráfico. Para este guión en particular, este último proceso tomó cuatro días más. Finalmente el guión estuvo listo. La gente a cargo de la producción ya había contactado las comunidades en las que se trabajaría y preparó todo para partir. Cada participante del taller tomó entonces un rol: asistente de cámara, continuidad, asistente de sonido, producción, iluminación. Tomó un día más tener los guiones para todos los integrantes, empaquetar y viajar a la primera comunidad. Procesos similares de negociación y debate se llevan a cabo durante el rodaje con integrantes de las comunidades y, en menor escala, al momento de editar.

Tanto comunicadores como asesores reconocen las tensiones en las que está inmerso su trabajo, especialmente durante la primera etapa del Plan, porque los capacitadores, no intencionalmente, “imponían” su forma de contar la historia o la inclusión de elementos específicos. Pese a estas dificultades, sobre las cuales el Plan Nacional ha desarrollado un fuerte aprendizaje en términos metodológicos, las primeras producciones ofrecen importantes contribuciones estilísticas y estéticas.

El primer método para escribir historias era pedir a los participantes que recordaran una historia de su región, y que compilaran narrativas orales con el fin de generar el desarrollo detallado de la historia. En estas primeras ficciones había un intento permanente por representar “avisos” y mensajes a través de los sueños, así como ideas sobre la muerte y la vida más allá de esta. Ficciones como *Qulqi Chaliku* y *Qati Qati* (Susurros de Muerte 1998) distorsionan el sonido, convierten imágenes a blanco y negro o sepia y utilizan cámara lenta para representar sueños que determinan cambios en el curso de la historia y en la vida de los personajes. Efectos de

distorsión de imagen y sonido se utilizan también para representar estados emocionales alterados o el contacto con fuerzas sobrenaturales, por ejemplo, en *Ángeles de la Tierra* (1997), una cámara subjetiva temblorosa se usa para representar la borrachera de Antonio, un migrante quechua que vive en la ciudad y que niega el vínculo con su hermano que vino del campo a buscarlo.

Los temas de las producciones del Plan Nacional se modificaron en 2002, cuando se empezó a trabajar más en la relación entre comunicación y derechos indígenas. Las crecientes movilizaciones sociales desde el año 2000, así como la intensificación de las negociaciones para implementar la Asamblea Constituyente a partir de 2004, fueron decisivos para adoptar este enfoque político. Además del giro temático, en este nuevo periodo el Plan Nacional trabajó más para mejorar sus metodologías de capacitación y la cantidad y calidad de los videos, así como para extender el trabajo mediante colaboración intercultural e interregional. Este segundo periodo es más privilegiado porque tiene mejor financiamiento, una posición política más clara, alianzas más fuertes, y más posibilidades de capacitación, cobertura geográfica y acceso tecnológico. Sin embargo, este momento planteó nuevos retos relacionados con el desarrollo de posibilidades estéticas y narrativas.

En este segundo periodo las propuestas estéticas buscan ser más realistas y más explícitas políticamente. En esta etapa se experimenta menos con la representación de situaciones sobrenaturales a través de distorsión de imágenes y sonido, o con temáticas relacionadas únicamente con la cultura indígena. En cambio, se recurre más al trabajo de puesta en escena que permita recrear situaciones comunitarias y políticas de manera fidedigna. A pesar de que todos estos videos muestran situaciones tremendamente dramáticas como el sufrimiento de una mujer abandonada por su marido en *Venciendo el Miedo* (2004); o la muerte del protagonista de *Cocanchej Sutimpy* (En Nombre de Nuestra Coca 2005), las historias buscan mostrar el sufrimiento y la discriminación pero intentando no victimizar a los personajes.

Estas situaciones se resuelven al situar a los personajes en contextos de participación en organizaciones, procesos para llegar a consensos, y trabajo conjunto como opción principal para resolver problemas personales y políticos. Por ejemplo, Adela, la protagonista de *Venciendo el Miedo*, podría ser fácilmente victimizada como la mujer maltratada y luego abandonada por su marido. Sin embargo, a pesar de su innegable sufrimiento, encuentra apoyo por parte de las mujeres de su organización y de algunas familias de la comunidad, y logra integrarse a la vida comunitaria como una líder.

Esta resolución del conflicto no se enfoca en su agencia individual, sino que sitúa al personaje en una compleja red de relaciones comunitarias que no siempre se caracteriza por ser solidaria y armónica. En contextos similares de conflicto, escenas recreadas de asambleas y reuniones muestran grupos de gente tomando decisiones colectivas para resolver o marcar cambios significativos en la historia: en *Cocanchej Sutimpy*, una reunión comunitaria de emergencia resuelve organizar brigadas de vigilancia para confrontar acciones militares violentas para erradicar la hoja de coca; y *Un Nuevo Camino, un Nuevo País* (2006) muestra una asamblea donde gente de dos comunidades vecinas resuelven reparar en conjunto un camino derrumbado que ambas utilizaban, una situación metafórica que representa la necesidad de trabajar juntos para mejorar la situación política del país.

En esta etapa también se recurre más a la recreación histórica mediante efectos visuales y sonoros para resaltar las referencias históricas o míticas. Por ejemplo, la primera escena de *¿Ahora de Quién es la Verdad?* (2006) muestra un ancestro aymara emergiendo del Lago Titicaca, evocando el mito de origen de los pueblos andinos. Su voz es ronca y lenta, alterada por un eco, llena de autoridad y sabiduría. Otras escenas históricas usan recursos más convencionales, por ejemplo, al convertir la imagen a blanco y negro para diferenciarla del presente. Otra característica de este periodo es la producción de “docu-ficciones”, como se muestra en videos como *Cocanchej Sutimpy* y *Un Nuevo Camino, un Nuevo País*, los cuales combinan la puesta en escena del género de ficción con entre-

vistas y clips documentales de situaciones reales como manifestaciones, marchas y vida comunitaria.

Entre los elementos dramáticos de estos videos se usan alternadamente lenguas indígenas y el castellano para exacerbar conflictos culturales e identitarios; por ejemplo, Julián, uno de los protagonistas de *Venciendo el Miedo*, habla al inicio en aymara, pero luego de abandonar a su familia y de migrar a la ciudad, vuelve a su comunidad hablando únicamente en español y negando su apellido originario. Lejos de elaborar románticas escenas de vida comunitaria, los videos en ambos periodos del Plan Nacional representan situaciones de tensión en las comunidades: *Llanthupi Munakuy* muestra tensiones de clase y de género al interior de una comunidad quechua de Potosí; *Cocanchej Sutimpy* gira alrededor del conflicto familiar y comunitario generado, entre otras cosas, por la participación de un joven de la comunidad en el cuartel militar; y *Venciendo el Miedo* muestra de manera explícita las tensiones de género en términos de violencia familiar, participación de la mujer en asuntos comunitarios y en la tenencia de tierras.

## Traducir “narrativas indígenas” a lenguajes audiovisuales

Varios comunicadores indígenas reconocen la dificultad para expresar, en español y en lenguaje audiovisual, sus ideas para las historias. Esta dificultad se relaciona con preguntas como: ¿Existe una manera “indígena” –por ejemplo, quechua, aymara o guaraní– de narrar eventos e historias? ¿Podría esta supuesta forma de narrar ser traducida fielmente en un lenguaje audiovisual? En su reciente publicación sobre el cine indígena andino, Freya Schiwy afirma que este tipo de videos no solamente combinan exitosamente formas convencionales de contar historias con “formas complejas de transmisión de valores sociales mediante textiles, danza, canto, rituales, y la lectura del mundo animado” (2009, 31); sino que tales procesos de comunicación están anclados a conceptos

indígenas como *ayni* o reciprocidad (31), *nayrapacha* o la idea de que “el pasado guía el futuro” (28, 97-108); o que las estructuras narrativas de los videos se basan en *kipus* o “recursos nemónicos para narrativa épica” (172).

Las conversaciones y el trabajo etnográfico que llevé a cabo con los comunicadores indígenas de Bolivia conducen a respuestas más ambiguas e incluso contradictorias. Por una parte, es cierto que los intentos de los comunicadores por incluir de forma explícita elementos de sus propias culturas y realidades les han motivado a experimentar en términos de estructura narrativa, recreación basada en historia oral, duración, uso de locaciones naturales, y referencias estéticas a la vida indígena. Un ejemplo de una historia que incorpora elementos narrativos comunes en la expresión oral aymara es *Justicia Comunitaria* (2007), la cual rompe con la estructura narrativa lineal. Aunque esta docu-ficción comienza presentando un conflicto sobre límites territoriales entre dos comunidades y termina por resolverlo, durante la mayor parte del video una cámara fija testimonia una larga discusión reconstruida entre autoridades de ambas comunidades.

No hay un clímax, ni un protagonista o antagonista, simplemente dos grupos de gente de pie en un campo del Altiplano discutiendo en aymara. Un solo punto de tensión narrativa se presenta hacia el final, cuando un grupo de soldados llega a intentar resolver el conflicto y las autoridades comunitarias les piden que se vayan. A pesar de que este video puede sentirse visualmente poco atractivo para algunos tipos de públicos, el comunicador aymara Patricio Luna afirma que lo hizo de esta forma con el fin de documentar en detalle los procedimientos a través de los cuales las comunidades resuelven sus problemas de límites territoriales mediante la discusión y el consenso en lugar de solicitar la intervención de las autoridades estatales. Esta recreación de eventos en tiempo real sin una estructura dramática convencional puede estar relacionada con la manera en que esta historia sería contada oralmente, en detalle, por algunos integrantes de la comunidad, pero de ninguna manera representa una traducción fiel de la expresión oral al lenguaje audiovisual.

Recreaciones de historias orales como *Llantupi Munakuy*, *Qati Qati*, y otras mencionadas en la primera sección de este artículo han experimentado de manera creativa con efectos audiovisuales para producir ambientes de misterio, muerte, o vida después de la muerte. Sin embargo, de acuerdo con la comunicadora Marcelina Cárdenas, las historias orales son relativamente fáciles de adaptar en los videos debido a su estructura dramática. Sobre su video *Llantupi Munakuy* ella dice:

Por ejemplo, todo lo que me han contado así en oral, he escrito tal como me han contado. Solamente el cuento después se ha dividido en escenas, así. Aunque sí, algunas cosas, por ejemplo en el video, algunas cosas hemos aumentado, algunas imágenes. Pero el cuento, la idea general, de lo que se inicia hasta que se concluye, [es] todo lo que me cuentan (...) Entonces, la idea del cuento seguía su estructura. En todos los cuentos ha pasado eso (...) En los cuentos también tienen clímax, no solamente en las películas [risas] (...) En general, en los videos siempre la estructura general está respetada (...) Son cuentos, lo que se cuenta en diferentes comunidades pero no se cuenta igualito, siempre se relaciona con la comunidad. Por ejemplo, ese mismo cuento se puede contar en Oriente, pero tiene que ser relacionado con la realidad del Oriente. Eso va un poquito cambiando. (Entrevista con la autora, agosto de 2006, La Paz, Bolivia).

De manera similar, el guionista y asesor Francisco Cajías, quien trabajó ampliamente en literatura y lingüística, sugirió que aunque no hay estilos homogéneos de narración indígena, hay elementos comunes con la narrativa oral. “Tenemos a eso, que de entrada casi todo lo primero venga de la narrativa oral”, dijo Francisco sobre la posibilidad de “traducir” al lenguaje audiovisual elementos de historia oral como “los finales sin final” y la repetición en las narrativas de las culturas andinas:

Y que nosotros trabajaríamos un poco en la traducción de esa narrativa oral al discurso cinematográfico, al lenguaje audiovisual. Y ahí claro, a ratos resulta muy ampuloso obligar de repente a formas de estructura aristotélica, digamos. Por ejemplo, la repetición es un elemento así muy claro en el lenguaje indígena. Por ejemplo, si te dicen algo te lo repiten tres



veces: “me golpearon, me hicieron doler, me sacaron...”. No dicen una cosa y eso inclusive se puede traducir al lenguaje audiovisual. O los finales así sin final que muchas veces están narrando un hecho que es así, pero sin su final. Entonces hay ciertas estructuras que hemos buscado respetar y mantener. (Entrevista con la autora, marzo 2007, La Paz, Bolivia).

Sin embargo, estos intentos han enfrentado diversas limitaciones. Además de un cuestionamiento permanente sobre las posibilidades distintas a una “estructura dramática aristotélica”, muchos comunicadores explican que aunque pueden usar sus propios elementos narrativos en sus películas, no tienen la suficiente experiencia técnica para lograr los resultados deseados. Algunos comunicadores explican que su posibilidad de proponer sus propias narrativas se relaciona con sus capacidades para operar el equipo técnico. “Las narraciones siempre son diferentes. Pero hasta ahora lo que hemos estado haciendo es adecuarlo a lo que se ha aprendido tradicionalmente”, señala la comunicadora quechua Ana Vilacama:

O sea, ahí estamos adaptando, y lo que falta es desarrollarlo desde la visión propia misma, desde la narración quechua – aymara, eso no lo estamos haciendo. Yo creo que necesitamos un poco más conocer el lenguaje mismo de la imagen para poder narrar. (...) Nos falta un poco más avanzar con el lenguaje propio de la imagen” (Entrevista con la autora, La Paz, Bolivia 2006).

Ana explica la necesidad de que los comunicadores indígenas manejen el “lenguaje audiovisual” o las convenciones audiovisuales existentes, incluyendo la operación técnica, para proponer sus propias formas narrativas. Además de la cuestión de la narrativa, una característica del Plan Nacional es su lógica de especialización en la que cada participante tiene una función específica. Por ejemplo, hasta alrededor de 2004, la mayor parte del trabajo de cámara y edición estaba en manos de cineastas profesionales o “técnicos”. Mientras que los “técnicos” contribuían a producir videos de buena calidad en tiempos razonables, esta posibilidad también implicaba que los comunicadores tenían menos oportunidades de experimentar y aprender la operación técnica. Es delicado,

entonces, definir el manejo de los equipos como un trabajo meramente “técnico” porque muchas decisiones creativas se hacen al filmar, definir las escenas, o escoger las tomas y efectos de edición. Aún cuando el director o “responsable” no esté directamente a cargo de operar el equipo, debe estar familiarizado con su operación para que pueda trabajar más de cerca con los especialistas.

Reconociendo este problema, los asesores del Plan Nacional reflexionan sobre las posibilidades metodológicas para que los comunicadores se apropien de la operación de los equipos. Señalan así ejemplos específicos de apropiación tecnológica, y explican algunas limitaciones en términos de presión económica y política para terminar un producto. Estos aspectos se suman a los retos que los realizadores indígenas tienen que enfrentar al desarrollar sus propias propuestas narrativas y estéticas. Así, aunque los comunicadores reconocen la importancia de hacer sus contribuciones estéticas y narrativas, muchos integrantes del Plan Nacional también reconocen que necesitan trabajar más en términos de movimiento de cámara y planos, o para desarrollar narrativas diferentes, por ejemplo, a las estructuras aristotélicas que casi inevitablemente marcan sus guiones.

Así, la pregunta de cómo traducir “narrativas indígenas” a un “lenguaje audiovisual” nos lleva a proponer que no hay una narrativa indígena única, ni un lenguaje audiovisual universal. Los intentos de usar elementos de la expresión oral en la producción audiovisual más bien dependen de contextos concretos de producción tales como las condiciones económicas y políticas, las ideas sobre cómo los públicos entenderán mejor los videos, y una continua dependencia de los comunicadores con respecto a la experiencia de los “técnicos” e instructores.

La autoría es otro aspecto relacionado con la narrativa y lo estético que provoca intensos debates al interior del Plan Nacional. El Plan define a quienes están a cargo de las producciones como “responsables” y no como “directores” o “cineastas” con el fin de enfatizar que el trabajo de producción



sea colectivo y no recaiga en un individuo o autor específico. Uno de los principales temores es el de formar “cineastas” que obtengan beneficios personales en términos económicos y de prestigio en lugar de “comunicadores indígenas” comprometidos con expresar las necesidades políticas de sus comunidades y organizaciones. Esta idea de priorizar el compromiso político por encima de los beneficios personales implica una concepción no personalizada de la autoría. El énfasis en la autoría colectiva más allá de la creación personal hace eco de otro principio del “cine imperfecto” en el cual García Espinosa llama a la “muerte del sistema de estrellas” y al trabajo colaborativo (1979, 26).

Al respecto, el Plan Nacional reconoce que aunque hay equipos compuestos por realizadores indígenas y “técnicos” no indígenas a cargo de producciones que aportan sus propios criterios narrativos y estéticos, las contribuciones de las comunidades y organizaciones políticas que participan a lo largo de todo el proceso son también innegables. Aunque muchos comunicadores trabajan bajo el principio de autoría colectiva, hay siempre una relación ambigua entre el aprendizaje y la satisfacción personal que los comunicadores sienten, por ejemplo, cuando terminan un video o cuando ganan algún premio en festivales internacionales; y su compromiso con toda la gente que lo hizo posible. El énfasis en la autoría colectiva abre la pregunta de qué tanto una producción colectiva fortalece o limita las posibilidades creativas de individuos específicos, la cual se discute en la siguiente sección.

## Propuestas narrativas y estéticas

Una tendencia estética en las producciones del Plan Nacional es el uso intencional de elementos decorativos, sonidos y situaciones evocativos de las diferentes culturas indígenas en Bolivia, y en particular de las luchas indígenas. En la representación de pueblos originarios del Altiplano se utilizan imágenes referentes a la autoridad originaria como *pututus* o cuernos, bastones de mando, ponchos, chicotes, y *whiphalas* o

banderas multicolores que han sido retomadas por los movimientos indígenas como emblema de lucha; mientras que en la representación de pueblos indígenas de las Tierras Bajas se muestran implementos como arcos y flechas, *tacús* o morteros de madera y vestimentas tradicionales hechas con corteza de árboles.

Este tipo de elementos se utilizan de manera más evidente en producciones televisivas del Plan Nacional, tales como *Bolivia Constituyente: entre Culturas*, un programa semanal creado en agosto de 2006 para dar seguimiento a la Asamblea Constituyente y a la participación en ella de las organizaciones indígenas. La relativa popularidad de este programa, así como su producción continua durante más de dos años, permite identificar tendencias y elementos estéticos particulares que difieren de otros programas televisivos en términos de decoración de escena, presencia, vestuario y lenguajes usados por los presentadores e invitados, así como dinámicas de preproducción y producción.

La presencia explícita de los comunicadores en videos documentales conversando casualmente en sus propias lenguas como recursos para presentar y guiar sus historias, se relaciona con un recurso fílmico que Peter Wollen define como *foregrounding* (mostrar en primer plano), al “hacer visible y explícita la mecánica de la película y el texto” (Nichols 1991, 257). Por ejemplo, el documental *El Río de la Vida*. El Pueblo Esse Ejja del Trópico Boliviano (2002) comienza con dos comunicadores indígenas de diferentes regiones portando los chalecos de prensa distintivos del Plan Nacional.

Mientras llegan en bote a una comunidad Esse Ejja, charlan entre ellos, ocasionalmente dirigiéndose a la cámara, sobre las particularidades de este pueblo amazónico. Posteriormente se les ve entrevistando una familia sobre un mito de creación de este pueblo. A pesar de que usan un estilo convencional de periodismo televisivo marcado por sus chalecos y su conversación claramente preparada, un aspecto innovador es que se presentan como comunicadores indígenas y, contrariamente a los reporteros televisivos convencionales, se sitúan

ellos mismos en la historia a través de referencias y bromas sobre sus propias comunidades.

Otros documentales de esta etapa, tales como *Tarpurrispa* (Sembrando 2004) sobre plantaciones de cebada en Potosí, *Ayllus en Paz* (2003) sobre conflictos de límites territoriales entre comunidades de Oruro y Potosí, y *Allpachu Aywiri* (Camélicos en el Altiplano 2003) sobre las posibilidades productivas de la crianza de camélidos, también usan la presencia explícita de los comunicadores indígenas para presentar y guiar la historia. En estos casos, los comunicadores proporcionan información de contexto sobre el proceso de comunicación dentro del Plan Nacional mediante su presencia y diálogos.

El uso creativo de locaciones naturales es otro elemento estético de las producciones del Plan Nacional. Por ejemplo, en *Oro Maldito* (1999), a falta de grúa se implementó un mecanismo con poleas entre los árboles para dar un violento movimiento a la cámara desde un punto alto, el cual crea un fuerte efecto dramático en una escena de suspenso. “Entonces, por ejemplo, yo me acuerdo siempre de esa anécdota del Chapare”, dijo el camarógrafo y editor Max Silva sobre esta forma de adaptar creativamente el trabajo de cámara a las condiciones de producción:

Estuvimos filmando el *Oro Maldito* y había una especie de resbalín no sé para qué, para los turistas. Entonces ahí montamos una cámara, hicimos como una grúa. Pero era increíble cómo salió la toma con el cable jalando. Entonces lo adecuamos, ya por ejemplo en lo que vamos a hacer son tan diversos, digamos los paisajes que sí hay propuestas de hacer tomas diferentes, de un lenguaje propio (Entrevista con la autora, La Paz, Bolivia, 2006).

Este testimonio muestra que los intentos de los comunicadores por desarrollar sus propias narrativas incluyen el uso creativo de elementos de sus comunidades para hacer que las películas luzcan llamativas y diferentes a las producciones urbanas o de estudio. Al respecto, el comunicador chiquitano Nicolás Ipamo explicó la posibilidad de desarrollar propuestas artísticas usando su entorno y experiencia como “materia pri-

ma”. De acuerdo con Nicolás, el uso de la vivencia propia y de locaciones naturales puede ayudarles a expresar sentimientos, a valorar las culturas indígenas, y a crear productos “diferentes de lo que viene de fuera”.<sup>57</sup>

En otros momentos, se han desarrollado estrategias para representar maneras específicas de relacionarse con el paisaje o de percibir el paso del tiempo. Por ejemplo, una primera versión de *Markasan Jucha Thakahuipa* (La Justicia de Nuestros Pueblos, 2005) iniciaba con una secuencia inusualmente larga de un plano general en el que una pareja camina en amplios paisajes andinos buscando sus llamas perdidas. Esta versión se mostró para discusión con un grupo de comunicadores y líderes indígenas de diferentes regiones del país con el fin de obtener comentarios para editar la versión final, muchos de los cuales opinaron que la escena inicial era demasiado larga. Comunicadores de la región andina argumentaron que la secuencia era buena porque daba una sensación adecuada sobre la duración de las caminatas que la gente hace cuando pastorea o busca a sus llamas. Sin embargo, la versión final utilizó una elipsis cinematográfica —o sugerencia visual de una transición de tiempo— más contundente cortando esta escena en varios fragmentos que, al ser editados, daban una sensación de acción continúa durante un largo tiempo.

La referencia a elementos estéticos en el cine ya había sido desarrollada a partir de la década de 1970 por cineastas bolivianos no indígenas como Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau, quienes crearon nuevos estilos narrativos y cinematográficos como un intento de representar situaciones y percepciones comunes entre los pueblos indígenas andinos. Sanjinés desarrolló mecanismos filmicos para representar el contenido de la película, por ejemplo, mediante una secuencia cinematográfica sin cortes, rodada en plano general, que Sanjinés llamó plano secuencia integral, la cual buscaba “integrar la participación del espectador” y enfatizar visualmente la acción colectiva (1997, 64-65).

He discutido algunos ejemplos en los que el Plan Nacional ha buscado representar contextos y situaciones indígenas en sus producciones mediante referencias visibles sobre estos pueblos, por ejemplo, a través del uso de objetos y símbolos identificados como originarios en los programas televisivos, aprovechando los paisajes naturales o enfatizando la presencia de los comunicadores indígenas en los documentales. Sin embargo, vale mencionar que una tendencia estética del Plan Nacional también ha sido la de omitir o representar de manera negativa aspectos que podrían apuntarse como “contaminantes”, pero que son innegables referencias estéticas de muchos de los comunicadores y de las comunidades.

Estos referentes, consumidos intensamente en ferias campesinas en provincias y ciudades, van desde música chicha,<sup>58</sup> hasta programas televisivos cómicos que ridiculizan la vida indígena como *El Cholo Juanito*; desde videoclips con músicas y danzas indígenas folklorizadas, hasta películas norteamericanas y asiáticas de acción. A pesar de que la mayoría de las comunidades indígenas están en intensa relación con estas referencias estéticas, los videos del Plan Nacional raramente las muestran. Cuando dichos elementos aparecen en alguna producción, se utilizan para acentuar la construcción de personajes que están perdiendo su identidad. Al evitar la referencia a estos elementos o al enfatizar su influencia negativa sobre las culturas indígenas, el Plan Nacional también reproduce una idea esencialista sobre lo que estas culturas deben ser. Estas tendencias esencialistas son también parte de los contenciosos procesos de autorepresentación entre los pueblos indígenas.

58 La música popular conocida como “chicha” simplifica y junta ritmos andinos tradicionales como el huayno con ritmos como la cumbia y la guaracha.

## Negociando con presiones económicas, de tiempo, y de calidad

Además de los desafíos mencionados anteriormente, el desarrollo de propuestas estéticas y narrativas distintas depende de presiones económicas, de calidad y de productividad. La necesidad de los comunicadores para desarrollar sus propias formas de expresión está a menudo en tensión con una idea de cómo “deben ser” los videos para ser entendidos o incluso reconocidos internacionalmente entre públicos más amplios como productos de “calidad”. Esta preocupación por satisfacer estándares de calidad con el fin de “mejorar” la imagen que proyectan los pueblos hacia afuera también sugiere una manera de probarse como realizadores “profesionales”. Aunque la calidad técnica es en ocasiones importante para expresar de manera adecuada un mensaje, propuestas de cine y video experimental han desafiado las nociones estándares de “buena calidad” y “belleza” con el fin de manifestarse en contra de las convenciones estéticas (García Espinosa 1979, González y Lerner 1998).

Un ejemplo de estos desafíos estéticos desde el video indígena es el trabajo del realizador purépecha Dante Cerano de Michoacán, México, quien ha experimentado ampliamente con lo que para públicos generales parecería como “errores” técnicos y narrativos. En el provocativo video *Día 2* (2004), Cerano documenta el día después de una boda en su comunidad. En términos estéticos, la imagen es a menudo oscura o movida, el sonido poco nítido, y la edición incluye tomas que normalmente pasarían como “accidentales”. Sin embargo, esta estética “accidental” también expresa un posicionamiento que, junto con el contenido de la película, constituye una compleja respuesta a las expectativas esencialistas de ciertos públicos por encontrar en los videos indígenas paisajes naturales, artesanías, casas de adobe, rituales tradicionales y vida comunitaria armónica en lugar de calles polvosas, regalos de boda de plástico, casas de cemento, y borracheras y tensiones familiares que Cerano muestra con un sofisticado humor. Vale notar que Cerano puede jugar con este tipo de represen-



taciones porque pertenece a la comunidad a la cual retrata, y puede ser humorístico sin necesariamente representarla de forma negativa. En contraste con el trabajo más experimental de Cerano, los integrantes del Plan Nacional en general evitan producir videos que subviertan los estándares de calidad.

Además de la calidad técnica, las limitaciones de tiempo también constituyen una presión para los comunicadores indígenas. El realizador quechua Alfredo Copa comentó sobre las limitaciones de tiempo que enfrentó cuando intentó cortar *Desempolvando Nuestra Historia* (1999), un video originalmente hecho para su comunidad. “Para mi al inicio fue una sorpresa, porque yo lo había pensado para mi comunidad”, dijo sobre el premio que su video recibió en un festival internacional en México.<sup>59</sup> Alfredo enfatizó que su comunidad fue el público que él tenía en mente al realizar el video. Sugirió que para los espectadores de su comunidad, convenciones como una duración promedio o una narrativa linear con un “climax” no eran tan relevantes. Al final, Alfredo cortó el video a 30 minutos, pero mantuvo una estructura poco convencional. El reconocimiento que tuvo el video en un festival internacional fue una prueba para Alfredo y sus colegas de que valía la pena experimentar con ideas preconcebidas sobre las posibles respuestas de sus públicos.

En términos de demandas de calidad, cantidad y contenidos, los comunicadores reconocen que estos elementos se relacionan con la posibilidad de mantener una sustentabilidad económica del proceso. Aunque el Plan Nacional se las ha arreglado para mantener un financiamiento relativamente incondicional para sus actividades, algunos entrevistados sugieren que hay todavía un cierto grado de presión por parte de las instituciones financieras en términos de productividad y calidad. Por otra parte, hay un compromiso común para satisfacer, mediante la producción y difusión de video, las urgen-

59 Entrevista con la autora, Santa Cruz, Bolivia 2006. El festival referido fue “Contra el Silencio Todas las Voces”, celebrado en la Ciudad de México en 2000.

cias del momento político. Al respecto el director de CEFREC, Iván Sanjinés, explicó que el Plan Nacional busca equilibrar las múltiples funciones del video tales como la autoafirmación, la práctica cultural, el trabajo político y la experimentación artística. Este equilibrio depende de dos principios básicos: el trabajo colectivo y la negociación, los cuales dan prioridad a una misión política común por encima del fortalecimiento de iniciativas o “talentos” individuales.

## Negociación y descolonización

La pregunta de si las formas “indígenas” de narrar pueden o no ser traducidas a un lenguaje audiovisual no se basa en una dicotomía entre una posible “visión occidental” y una “visión indígena”. El caso de los videos producidos dentro del Plan Nacional muestra más bien que el trabajo colectivo de los comunicadores indígenas, con sus complejas y heterogéneas visiones sobre sus propias realidades, junto con el trabajo de comunidades, organizaciones y capacitadores, ofrece múltiples posibilidades estéticas y narrativas que se crean y transforman a lo largo del proceso. Sin embargo, un reto importante que enfrentan es la tensión al producir materiales que contribuyan de manera efectiva a promover la conciencia sobre las transformaciones políticas de Bolivia y que al mismo tiempo permitan la expresión creativa y aprendizaje técnico de los comunicadores.

El proceso de producción se ha vuelto aún más complejo a partir de 2004, cuando las producciones se centraron en la idea de comunicar mensajes políticos específicos sobre las transformaciones nacionales. “Son como unas negociaciones ahí entre lo que se quiere decir y no se quiere decir pero, también en función de la narrativa del propio audiovisual”, notó el asesor Franklin Gutiérrez sobre los complejos procesos de negociación para la concreción de los videos:

La producción audiovisual indígena, yo creo que más bien es resultado de una serie de capacidades de negociación y consenso de lo que se quiere contar y cómo se va a contar

entre diferentes grupos: entre el dueño original de la idea, el equipo de producción y la comunidad con que se trabaja. Y a un nivel más grande todavía están las propias confederaciones, en el caso de la estrategia, que tienen que decidir si políticamente ese mensaje está de acuerdo. Entonces el Plan de Comunicación es un proceso permanente de negociación, de coordinación, de planificación (Entrevista con la autora, La Paz, Bolivia 2006).

Franklin explica la “negociación” y los “acuerdos” como aspectos condicionales de la colaboración dentro del Plan Nacional. El reconocimiento de estos dos elementos muestra lo significativo de las dinámicas de poder dentro de este proceso de comunicación. Las intensas negociaciones que se hacen sobre aspectos relacionados con la producción de video, tales como estética, narrativa, innovaciones estilísticas, autoría y trabajo colectivo, prueban que la producción de video no es un proceso homogéneo ni representa una opinión coherente y común de todos sus integrantes. Tampoco expresa una raíz, esencia indígena o cosmovisión preexistente que pueda definir una manera “indígena” de hacer las cosas.

En cambio, es posible identificar numerosas búsquedas y batallas al momento de definir, por ejemplo, cómo se va a contar la historia, cómo se va a situar la cámara, cuánto debe durar una escena, cómo debe vestirse o cómo debe reaccionar determinado personaje ante situaciones específicas. Este proceso de negociación no sólo se lleva a cabo entre integrantes del equipo de producción, gente de comunidades, dirigentes, técnicos y asesores. Se lleva a cabo también dentro de las mentes de los integrantes del Plan Nacional al intentar definir una idea, estructura narrativa o propuesta estética como “indígena”, como “propia” o como “diferente de los medios convencionales” y al buscar cómo se debería responder, desde una “perspectiva indígena”, a la “cultura dominante”.

Lo interesante de esta lucha es que ni la “perspectiva indígena” ni la “cultura dominante” son conceptos estables, sino que se reinventan permanentemente mediante negociaciones y decisiones para la producción. Esta reinención conjuga ideas, prácticas y símbolos que son en ocasiones

contradictorias: usar simultáneamente recursos narrativos y audiovisuales innovadores y convencionales; ceñirse a formatos industriales con el fin de emitir mensajes colectivos y revolucionarios; o buscar expresar realidades indígenas bajo estándares “profesionales” de calidad.

En este sentido, el proceso de producción de video, en tanto sitio en el cual los conocimientos, culturas y realidades indígenas se apropian, transmiten y transforman, se convierte en un campo de luchas simbólicas y políticas inmersas en parámetros ya instituidos que al mismo tiempo busca “descolonizar” la imagen de los pueblos indígenas. Al respecto, la autora Freya Schiwy se ha referido al trabajo del Plan Nacional como un proceso para “descolonizar la mirada” o para “indianizar el cine” (2009). Schiwy sugiere que la producción de video indígena “invierte la mirada patriarcal del discurso colonial” (29) y que, generalmente, los comunicadores usan el “video como una herramienta para descolonizar el conocimiento” (41).

La discusión presentada en este artículo elabora sobre esta perspectiva para interrogar cómo la negociación y las tensiones internas, como elementos claves de la producción de video indígena, limitan un proceso coherente o completo de descolonización. Propongo que el trabajo del Plan Nacional está inmerso en contradicción, ocasionalmente reproduciendo los parámetros convencionales, y en lucha permanente por redefinir una estética indígena frente a criterios audiovisuales industriales. Esta tensión no es exclusiva de la comunicación indígena, sino que sucede al interior de diferentes sectores originarios de Bolivia cuando se intenta trabajar sobre el tema de la “descolonización”, tal como expresa la comunicadora quechua Ana Vilacama:

Estamos como la Reforma Educativa [risas]: está enseñando en lenguas indígenas pero en el sistema occidental. Entonces más o menos todavía estamos con lo del video así. Nos falta un poco más avanzar con el lenguaje propio de la imagen (Entrevista con la autora, La Paz, Bolivia, 2007).

Como Ana sugiere, la producción de video indígena enfrenta los mismos retos y contradicciones que otros procesos de construcción de patrimonio indígena en Bolivia. Como en el sistema educativo, la producción de video intenta recuperar, transmitir, y transformar las realidades y conocimientos indígenas, al tiempo que inevitablemente se enseñan de acuerdo con estructuras, criterios, y convenciones audiovisuales «occidentales». En el caso revisado, el tema de la negociación muestra que no hay una ecuación binaria mediante la cual la comunicación indígena resista coherentemente una «cultura dominante». En cambio, como muestra la discusión, la «comunicación indígena» es una serie de prácticas de resistencia que involucran tensiones, contradicciones, y profundo auto-cuestionamiento –por ejemplo en torno a las posibilidades de «traducir» potenciales «narrativas indígenas» a un «lenguaje audiovisual», o la eventual reproducción no intencional de presuposiciones dominantes tales como la necesidad de trabajar de forma «profesional» o de producir videos con «calidad técnica».

El auto-cuestionamiento también implica trabajar hacia propuestas innovadoras que desafíen los aspectos estéticos, narrativos o temáticos de la producción de video – por ejemplo, experimentar con locaciones y recursos cinematográficos naturales y comunitarios, elegir temas más relacionados a las vivencias de los pueblos indígenas, incluir referencias culturales a lo largo de las películas, adaptar historias orales, o incluso evitar referencias estéticas de la cultura popular que son indudablemente parte de la vida indígena, pero que raramente aparecen en las películas producidas por el Plan Nacional. Todas estas negociaciones forman parte del contencioso proceso de patrimonialización a partir de las múltiples realidades que los pueblos indígenas están actualmente experimentando y transformando en Bolivia.

## Referencias

ALVIZURI, Verushka

2009 *La construcción de la aymaridad. Una historia de la etnicidad en Bolivia (1952-2006)*. Santa Cruz: El País.

ARISTOTLE

1996 *Poetics*. London; New York. N.Y: Penguin Books.

FERRY, Elizabeth Emma

2005 *Not Ours Alone: Patrimony, Value and Collectivity in Contemporary Mexico*. New York: Columbia University Press.

GARCÍA ESPINOSA, Julio

1979 For an imperfect cinema. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*. Vol. 20: 24-26.

GONZÁLEZ, Rita, and Lerner, Jesse

1998 *Experimental Cinema: 60 years of avant-garde media arts from México*. Santa Monica, CA: Smart Art Press.

NICHOLS, Hill

1991 *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press.

REYNAGA, Fausto

1969 *La Revolución India*. Bolivia: Partido Indio de Bolivia (PIB).

RIVERA CUSICANQUI, Silvia

1986 *Oprimidos pero no vencidos Luchas del campesinado aymara y qhechwa de Bolivia, 1900-1980*. Instituto de Investigaciones de las Naciones Unidas para el Desarrollo Social.

SANJINÉS, Jorge

1997 "Problems of Form and Content in Revolutionary Cinema". En Martin, Michael T. (ed). *New Latin American Cinema: theory, practices, and transcontinental articulation*. Detroit: Wayne State UP: 62-70.



Tradición,  
escritura y  
patrimonialización

SCHIWY, Freya

2009 *Indianizing Film. Decolonization, the Andes, and the Question of Technology*. New Jersey: Rutgers Press.

WEINER, Annette B.

1992 *Inalienable Possessions: The Paradox of Keeping-while-Giving*. Berkeley: University of California Press.

## Filmografía

*¿Ahora de Quién es la Verdad?* Alfredo Copa and Constancio Chileno, Bolivia, 2006, 35:00, video. CEFREC-CAIB.

*Ángeles de la Tierra* (Angels of the Earth). Patricio Luna, Bolivia, 1997, 20:00, video. CEFREC-CAIB.

*Ayllus en Paz*. Humberto Claros and Ariel Yáñez, Bolivia, 2003, 27:00, video. CEFREC-CAIB.

*Cocanchej Sutimpy* (En Nombre de Nuestra Coca). Humberto Claros, Bolivia, 2005, 47:00, video. CEFREC-CAIB.

*Desempolvando Nuestra Historia*. Alfredo Copa, Bolivia, 1999, 27:00, video. CEFREC-CAIB.

*Día 2*. Dante Cerano, México, 2004, 23:00, video. Exe-Video.

*El Coraje del Pueblo*. Jorge Sanjinés, Bolivia, 1971, 90:00, película. Grupo Ukamau y Radio Televisión Italiana.

*El Río de la Vida*. El Pueblo Esse Eja del Trópico Boliviano. Colectiva, Bolivia, 2002, 25:00, video. CEFREC-CAIB.

*Huellas de Plata*. Alfredo Copa, Bolivia, 1998, 25:00, video. CEFREC-CAIB.

*Justicia Comunitaria*. Patricio Luna, Bolivia, 2007. 40:00, video. CEFREC-CAIB, Saphi Aru.

*Llanthupi Munakuy* (Quererse en las Sombras). Marcelina Cárdenas, Bolivia, 2001, 47:00, video. CEFREC-CAIB.

Markasan Jucha Thakahuipa (Justicia de nuestros Pueblos). Sonia Chiri, Bolivia, 2005, 40:00, video. CEFREC-CAIB.

*Oro Maldito*. Marcelino Pinto, Bolivia, 1999, 35:00, video. CEFREC-CAIB.

*Qati Qati* (Susurros de Muerte). Reynaldo Yujra, Bolivia, 1998, 35:00, video. CEFREC-CAIB.

*Qulqi Chaliku* (Chaleco de Plata, 1998). Patricio Luna, Bolivia, 1998, 25:00, video. CEFREC-CAIB.

*Radio Soberanía*. Constancio Chileno, Bolivia, 1997, 27:00, video. CEFREC-CAIB.

*Renacer: Historia de un Movima*. Miguel Angel Yalahuma, Bolivia, 2005, 40:00, video. CEFREC-CAIB.

*Tarpurispa* (Sembrando). Marcelina Cárdenas, Bolivia, 2004, 26:00, video. CEFREC-CAIB.

*Un Nuevo Camino, Un Nuevo País*. Nicolás Ipamo, Bolivia, 2006. 27:00, video. CEFREC-CAIB.

*Venciendo el Miedo*. María Morales, Bolivia, 2004, 55:00, video. CEFREC-CAIB.

*Yujre* (Somos Yuracarés). Marcelino Pinto, Bolivia, 2005, 30:00, video. CEFREC-CAIB.