

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador

Departamento de Antropología, Historia y Humanidades

Convocatoria 2019-2021

Tesis para obtener el título de Maestría de investigación en Antropología Visual

Indigeneidades emergentes.

Un análisis etnográfico de las películas de Iván Molina y Miguel Hilari

Carlos Eduardo Santiváñez Limache

Asesora: Ana Lucía Ferraz

Lectores: Gabriela Zamorano, Sergio Zapata

Quito, julio de 2023

Todo el mundo es, de hecho, un escenario.

Y nosotros somos simplemente intérpretes, artistas y retratistas.

—Neil Peart

Índice de contenidos

Lista de fotografías	6
Lista de abreviaturas y siglas	8
Resumen	11
Agradecimientos	12
Introducción	13
Capítulo 1. Elementos preliminares	20
1.1. Marco Teórico	21
1.1.1. Economía visual y construcción social de la mirada	22
1.1.2. Rancière: Distribución de lo sensible, estética y política	25
1.1.3. Performance y performatividad	30
1.2. Un recorrido contextual a través de las concepciones de indigeneidad	38
1.2.1. La fijación de lo indígena en un tiempo y espacio	38
1.2.2. La relacionalidad del término indígena	41
1.2.3. Indígena como sujeto de derechos	46
1.3. La indigeneidad y el proyecto plurinacional	49
1.3.1. Un breve recorrido histórico	51
1.3.2. El movimiento cocalero	53
1.3.3. Entre la autodeterminación de los pueblos y la centralidad del Estado.....	54
1.3.4. Etnia y clase: la confluencia entre opresión racial y explotación económica.....	57
Capítulo 2. Del cine <i>sobre</i> indígenas al cine <i>hecho por</i> indígenas	65
2.1. Lo indígena como la fijación a un tiempo y un espacio	65
2.2. El trabajo colaborativo desde el Grupo Ukamau	68
2.3. Audiovisual desde las comunidades indígenas en los ochentas	72
2.4. CEFREC-CAIB y la participación indígena en el audiovisual	76
2.5. Sistemas culturales y discursivos	81
2.5.1. El formato digital y los nuevos medios de difusión	81
2.5.2. Estado Plurinacional y performatividad	88
Capítulo 3. Imágenes del desarraigo: el cine de Miguel Hilari	93
3.1. Características de producción del cine de Miguel Hilari	94
3.1.1. Los rodajes prolongados	95
3.1.2. El equipo ligero	96
3.1.3. El trabajo con dvds: facilidades del formato digital	97

3.1.4. La interacción a través de la cámara.....	98
3.2. Elementos narrativos en el cine de Miguel Hilari	99
3.2.1. Concepciones de tiempo y espacio	99
3.3. Performances de rituales y de oralidad.....	106
3.3.1. Rituales: Espiritualidad y religión	107
3.3.2. Rituales: El techado de la casa	116
3.3.3. Oralidad: Performances de poemas	120
3.3.4. Oralidad: Diálogos coloquiales y testimonios	124
3.4. Recursos visuales	128
3.4.1. Los retratos filmados	129
3.4.2. Memorias e imágenes	131
3.5. A manera de recapitular	137
Capítulo 4. El documental como metodología para la vida: el cine de Iván Molina	139
4.1. Características de producción del cine de Iván Molina.....	140
4.1.1. Tiempos de respiración, tiempos de emoción	141
4.1.2. Ética y política en el cine militante	142
4.1.3. Espacios y medios de difusión.....	145
4.2. Elementos narrativos en el cine de Iván Molina.....	146
4.2.1. Concepciones de tiempo y espacio	146
4.2.2. El espacio como ente y como territorio: hacia otras interacciones ontológicas ...	147
4.3. Performances de rituales y de oralidad.....	153
4.3.1. Rituales: Fecundidad y baile en Qillpa.....	153
4.3.2. Rituales: Elaboración de textiles en <i>Qamasa</i>	159
4.3.3. Asambleas y apthapis en <i>Qamasa</i>	167
4.3.4. Oralidad: los testimonios como narración	169
4.3.5. Oralidad y música en <i>Qillpa</i>	173
4.4. Recursos visuales	175
4.4.1. Planos y contraplanos	175
4.4.2. Imágenes de archivo	177
4.5. A manera de recapitular	179
Conclusiones	181
Referencias.....	187
Material audiovisual	194
Entrevistas.....	195
Películas Mencionadas	195

Anexos	196
Anexo 1. Documentando la Fiesta de la Chakana	196
Registrando las tradiciones, performances e interacciones en cámara.....	201
El tinku de Macha: despliegue de visualidades	208
La última escena	214
Reflexiones post-rodaje	216
Anexo 2. Fichas técnicas	221
2.1. Documentales de Iván Molina.....	221
Ficha técnica Ikuimbae	221
Ficha técnica Qillpa	222
Ficha técnica Qamasa	223
2.2. Documentales de Miguel Hilari.....	224
Ficha técnica El Corral y el Viento	224
Ficha técnica Bocamina.....	225
Ficha técnica Compañía.....	226

Lista de fotografías

Foto 3.1. Dentro de la mina	102
Foto 3.2. Subiendo al bus.....	102
Foto 3.3. Recolección de papas.....	103
Foto 3.4. Caballo de masa.....	109
Foto 3.5. Cambraya.....	109
Foto 3.6. Cambraya.....	110
Foto 3.7. Bautizo de Urbano	111
Foto 3.8. Bautizo de Urbano	111
Foto 3.9. Marcha con estandartes	112
Foto 3.10. Misa (plano medio).....	113
Foto 3.11. Misa (Plano conjunto)	113
Foto 3.12. Misa (Todos con los brazos extendidos)	114
Foto 3.13. Misa (paneó).....	114
Foto 3.14. Casa en obra gruesa	117
Foto 3.15. Techado de la casa.....	118
Foto 3.16. Ramos de flores	118
Foto 3.17. Cohetillos.....	119
Foto 3.18. Escolares recitando	121
Foto 3.19. Niño recitando	121
Foto 3.20. Niño y niña recitando.	122
Foto 3.21. Profesora guiando la performance	123
Foto 3.22. Niña recitando.....	123
Foto 3.23. Niños mostrando fotos.....	124
Foto 3.24. Jóvenes mostrando fotos.....	125
Foto 3.25. Urbano en motocicleta.....	127
Foto 3.26. Sueño con imágenes de cambraya	128
Fotos 3.27. y 3.28. Retratos filmados de mineros.....	129
Fotos 3.29. y 3.30. Retratos filmados de escolares	130
Fotos 3.31. y 3.32. Retratos de pobladores de Compañía.....	130
Foto 3.33. Fachada de casa	131
Foto 3.34. Niños señalando pintura	133

Fotos 3.35 y 3.36. Álbum de fotos de Urbano	134
Fotos 3.37. y 3.38. Álbum de fotos de Urbano	135
Fotos 3.39 y 3.40. Álbum de fotos de Urbano	135
Foto 3.41. Estudio fotográfico de Urbano	136
Foto 3.42. Estudio fotográfico de Urbano	137
Foto 4.1. Atardecer guaraní	147
Foto 4.2. Sujeto y paisaje	149
Foto 4.3. Ponchos Rojos en La Paz (plano)	150
Foto 4.4. ¡Vaya a su pueblo carajo! (contraplano).....	151
.....	151
Foto 4.5. Símbolos de poder de los ponchos rojos	152
Foto 4.6. Floreado de llamas.....	154
Foto 4.7. Manos sosteniendo corazón.....	155
Foto 4.8. Plano conjunto: ch'alla.....	156
Foto 4.9. Cenizas post- <i>ch'alla</i>	156
Foto 4.10. Mesa para la <i>ch'alla</i>	157
Foto 4.11. Plano detalle: manos sujetando a la llama	158
Foto 4.12. Llamas floreadas.....	158
Foto 4.13. Tiñendo las lanas	160
Foto 4.14. Elaboración del poncho 1	161
Foto 4.15. Elaboración del poncho 2	161
Foto 4.16. Elaboración del poncho 3	162
Foto 4.17. Plano cenital: hojas de coca.....	162
Foto 4.18. Elaboración del poncho 4	163
Foto 4.19. Elaboración del poncho 5	164
Foto 4.20. Elaboración del poncho 6	164
Foto 4.21. Elaboración del poncho 7	165
Foto 4.22. Elaboración del poncho 8	165
Foto 4.23. Elaboración del poncho 9 (plano cenital).....	166
Foto 4.24. Elaboración del poncho 10 (poncho terminado).....	166
Foto 4.25. Apthapi (plano medio).....	167
Foto 4.26. Reunión (plano general)	168
Foto 4.27. Caraparicito.	171

Foto 4.28. Don Facundo tocando arpa	174
Foto 4.29. Testimonio del hacendado (plano)	176
Foto 4.30. Testimonio del peón (contraplano).....	176
Foto A1.1. Segando el trigo	199
Foto A1.2. Julio Albino tocando el charango	200
Foto A1.3. El tata	202
Foto A1.4. Registrando sonido	208
Foto A1.5. Iván filmando "desde adentro"	209
Foto A1.6. Estética juvenil 1.....	211
Foto A1.7. Estética juvenil 2.....	211
Foto A1.8. Cerco policial.....	212
Foto A1.9. La familia Albino.....	215

Lista de abreviaturas y siglas

APG: Asamblea del Pueblo Guaraní.

ASCURI: Associação Cultural de Realizadores Indígenas.

CAIB: Coordinadora Audiovisual Indígena de Bolivia.

CEFREC: Centro de Formación y Realización Cinematográfica.

CLACPI: Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas.

CIDOB: Confederación de Pueblos Indígenas de Bolivia.

CIMCA: Centro de Integración de Medios de Comunicación Alternativa.

COMIBOL: Corporación Minera de Bolivia.

CNMCOIB “BS”: Confederación Nacional de Mujeres Campesinas Originarias e Indígenas de Bolivia “Bartolina Sisa”.

COB: Central Obrera Boliviana.

CONAMAQ: Consejo Nacional de Ayllus y Markas del Qollasuyo.

CSCIB: Confederación Sindical de Comunidades Interculturales de Bolivia.

CSUTCB: Confederación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia.

DEA: Drug Enforcement Agency.

ECA: Escuela de Cine y Audiovisual.

EGTK: Ejército Guerrillero Túpak Katari.

EP: Estado Plurinacional.

ICB: Instituto de Cine Boliviano.

MAS: Movimiento al Socialismo.

MNCVB: Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano.

MNR: Movimiento Nacionalista Revolucionario.

OIT: Organización Internacional del Trabajo.

ONG: Organización No-Gubernamental.

ONU: Organización de las Naciones Unidas.

TCO: Tierra Comunitaria de Origen.

THOA: Taller de Historia Oral Andina.

TIPNIS: Territorio Indígena y Parque Nacional Isiboro Sécure.

UCA: Universidad Centroamericana.

Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis

Yo, Carlos Eduardo Santiváñez, autor de la tesis titulada “Indigeneidades emergentes. Un análisis etnográfico del cine de Miguel Hilari e Iván Molina” declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría de Investigación en Antropología Visual, concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

Cedo a la FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, julio de 2023.

A handwritten signature in black ink. The signature is stylized, starting with a large, circular 'C' that loops around. The name 'SANTIVÁÑEZ' is written in capital letters across the middle of the signature. There are several horizontal and diagonal strokes that complete the signature.

Carlos Eduardo Santiváñez Limache

Resumen

Esta tesis busca visibilizar las performances de indigeneidad en el trabajo documental de Miguel Hilari e Iván Molina. Estas producciones cinematográficas permiten visibilizar sitios diferentes de afirmación de lo indígena y de sus performances. Para la comprensión de estas prácticas realizo un análisis en dos niveles: a) A partir de las características de producción; b) Tomando en cuenta los elementos narrativos dentro de cada documental. En ese sentido me apoyo en la noción de *economía visual*, para analizar los procesos de producción, circulación y discursos relacionados a los documentales. El elemento central para interpretar la puesta en escena son las performances, tanto a partir de los rituales, como de los usos de la oralidad. En combinación, argumento que esta forma de producir y contar, en otras palabras, de hacer cine permiten pensar en una estética, en términos rancierianos, que visibiliza a sujetos indígenas invisibilizados desde el discurso oficial del Estado Plurinacional. Logrando así una *redistribución de lo sensible* y aportando de esa manera a las discusiones sobre indigeneidad desde el campo audiovisual.

Agradecimientos

Quiero agradecer en primer lugar a mi madre, Tania Limache y a mi padre, Marcos Santiváñez. Aprecio mucho su apoyo constante durante toda mi vida. Mi hermanita querida, Daniela Nicole, también ha sido un apoyo importante durante todo este proceso, siempre subiéndome el ánimo y motivándome para seguir adelante. Además, mi familia extendida en La Paz pudo ayudarme durante las visitas que realicé a esta ciudad, donde se encontraba la mayoría de mis interlocutores. Gracias, los quiero mucho.

Muy importantes también son todas las personas que hicieron posible la realización de esta investigación. Aprecio la predisposición de Miguel Hilari e Iván Molina para poder entablar conversaciones, cada uno desde sus respectivos tiempos y estilos para reflexionar sobre su trabajo. Agradezco también a Karina Herrera, Miguel Albino, Adrián Fernández y Janet López, por su confianza para trabajar juntos y por enseñarme el trabajo de los documentalistas. Hago también una mención especial a Milton Guzmán, quien me orientó en los momentos iniciales de la investigación; además, fue la primera persona con la que interactué en mi trabajo de campo y me presentó un panorama de posibilidades para continuar la pesquisa. Estoy muy agradecido con Ana Lúcia Ferraz, por guiarme en el proceso y por plantear interrogantes clave para entrar en una discusión interesante.

Asimismo, aprecio los aportes críticos de Gabriela Zamorano y Sergio Zapata. Gracias a su lectura en profundidad pude fortalecer los puntos débiles de la tesis y de esa manera llegar a una comprensión más compleja de mi tema de estudio. Por último, no podría quedarme sin mencionar a mis amigas y amigos de antropología visual: Ester, Manu, Valen, Ivonne, Paola; los *Sapo Rumis*. Ustedes han sido un círculo de contención tremendo. Gracias a ustedes he podido seguir adelante cuando el camino aparentaba cerrarse, como también he podido intercambiar puntos de vista sobre cómo hacer la tesis. Es bien sabido que el conocimiento se construye de manera colectiva, pero solamente a partir de este proceso he podido aprender realmente esa idea. Gracias a todos ustedes.

Introducción

El objeto de estudio de mi investigación es el trabajo documental que realizan los cineastas indígenas Iván Molina y Miguel Hilari. Luego de una selección de sus filmografías,¹ decidí trabajar con los siguientes documentales: *Ikuimbae* (Indestructible/Incorruptible, 2012), *Qamasa*² (Fuerza, 2018) y *Qillpa* (Floreado de llamas, 2019) por parte de Molina; y *El Corral y el Viento* (2014), *Bocamina* (2018), y *Compañía* (2019) por parte de Hilari. Mi pregunta de investigación es la siguiente: ¿Cómo se desarrolla la estética indígena desde el cine de Iván Molina y Miguel Hilari? Para abordar esta pregunta, parto de dos elementos teóricos principales: la performatividad, comprendida desde los estudios de performance como un lente analítico de la actividad humana (Schechner 2013) y como una epistemología, una manera de conocer (Taylor 2003). Y la redistribución de lo sensible (Rancière 2004), que implica las maneras en las que estética y política se articulan para otorgar visibilidad a sujetos históricamente invisibilizados, como es el caso de las comunidades indígenas en esta investigación. Durante los años del Estado Plurinacional lo indígena ha tomado un lugar central en la política del país y en la construcción de identidades. Los actos públicos han sido la plataforma por excelencia para que desde el poder se realicen performances de indigeneidad (Postero 2020), y al mismo tiempo se hayan fijado concepciones ideales sobre lo indígena, que terminan limitado la comprensión y visibilidad de los sujetos indígenas de carne y hueso. En su lugar, propongo analizar las performances de indigeneidad desde el audiovisual en comunidades indígenas.

El desarrollo de esta investigación se vio afectado por las restricciones para realizar trabajo de campo ante la crisis sanitaria causada por la propagación a escala mundial del virus Covid-19. Ante esta situación, fue necesario diseñar una investigación que procure reducir las situaciones de riesgo y así disminuya las posibilidades de contagio. En consecuencia, decidí trabajar a partir del análisis de material fílmico de ambos realizadores, que se encontraba disponible en internet. Además, establecí contacto con ambos directores de manera virtual para realizarles unas cuantas entrevistas. Más adelante en el año, cuando las condiciones mejoraron, pude reunirme presencialmente con Iván Molina en instalaciones de la ECA (Escuela de Cine y Audiovisual) en

¹ En los anexos están disponibles las fichas técnicas de estos documentales.

² *Qamasa* aún no ha tenido un lanzamiento oficial y mi acceso al documental fue gracias a la colaboración de Iván Molina. Para el resto del material, he puesto hipervínculos que se redirigen hacia YouTube (Y Bolivia Cine en el caso de *Compañía*) para poder ver los documentales.

la ciudad de La Paz e incluso logré acompañar el rodaje de un documental de su productora, Imolivis, durante la primera semana de mayo. En el caso de Miguel, me enteré que el joven cineasta se encontraba en Berlín realizando unos talleres de cine con niños migrantes, así que nuestros contactos se restringieron a las llamadas a distancia. Sin embargo, en internet existe un archivo relativamente amplio de charlas y conversatorios en los que Hilari reflexiona sobre su cine. Estos registros me sirvieron para entrar en diálogo con las concepciones del autor antes de realizar las entrevistas personales. Es así que esta investigación combina sus fuentes a partir del material fílmico, los conversatorios en línea y las interacciones personales tanto a distancia como de manera presencial.

En esta investigación propongo que la indigeneidad, en tanto construcción identitaria se performa de diferentes maneras, y que desde los documentales de Hilari y Molina se expresa a través de las concepciones de tiempo y espacio, en los rituales y la memoria oral. Estas performances, al ser registradas y difundidas mediante los documentales, elaboran una visibilidad indígena, que expresa distintos lugares de enunciación de la indigeneidad en la Bolivia plurinacional. Pero más allá de la realización de los documentales, existe también una relación que se teje entre realizadores y comunidades indígenas. Esta interacción nos informa sobre las características de las maneras de hacer cine, donde las decisiones creativas son negociadas y elaboradas a partir de varios acuerdos entre las visiones de los directores y las concepciones de los pueblos y naciones indígenas que participan en los documentales. De esta manera, el trabajo de creación artística que suponen los documentales da lugar a una *redistribución de lo sensible* que se efectúa tanto al momento de producir las imágenes, como al momento de visualizarlas y difundirlas.

Mi objetivo general es caracterizar la estética indígena en el cine de Iván Molina y Miguel Hilari. Para poder explicar esta caracterización mis objetivos específicos son tres. En primer lugar, es necesario contextualizar las concepciones de indigeneidad presentadas desde el cine nacional, en ese sentido el capítulo II implica un recorrido en el que establezco las maneras de pensar la indigeneidad desde la producción fílmica, donde los indígenas han pasado de ser sujetos fílmicos pasivos a ser ellos mismos quienes realizan sus producciones audiovisuales. El segundo objetivo es el de analizar las relaciones que Hilari y Molina establecen con las comunidades. El tercer y último objetivo es analizar las maneras de hacer cine a partir de la forma y contenido en las narrativas que plantea cada autor. La estructura de la tesis separa el abordaje del trabajo de

Hilari en el capítulo III y respectivo abordaje del trabajo de Molina en el capítulo IV, donde los dos últimos objetivos planteados se abordan para cada documentalista. Es importante mencionar que, para el caso de Molina, tuve la posibilidad de acompañar un proceso de rodaje donde pude profundizar sobre las maneras de hacer cine de este director, este apartado se encuentra disponible como anexo de la tesis.

El abordaje metodológico para la realización de esta investigación ha consistido en tres pasos. Al definir los documentales como objetos de estudio, el primer momento implicó un análisis de la puesta en escena de esta selección fílmica. Por lo tanto, realicé un visionado repetido de las seis producciones, tomando apuntes sobre las maneras en las que los realizadores muestran las expresiones de indigeneidad y emplean recursos formales. Estas anotaciones me permitieron plantear preguntas, que fueron respondidas en un segundo momento, caracterizado por la recopilación de entrevistas realizadas a los cineastas. Pude establecer una comunicación directa tanto con Molina como con Hilari, visitando al primero en La Paz e interactuando vía internet con el segundo. A manera de complementar esta información, realicé una búsqueda de las entrevistas y conversatorios en línea que los cineastas habían realizado para hablar sobre su trabajo. Finalmente, con toda la información compilada, pude establecer dos ejes temáticos de análisis: A) Las características de producción, o las prácticas fuera de cámara; B) Los elementos narrativos, o los recursos frente a la cámara. Subsecuentemente, el primer eje se subdivide en la organización de la producción, los individuos y las tecnologías; la circulación de los documentales como imágenes objeto y los sistemas culturales y discursivos en los que se hallan estas producciones. Para el eje B, la subdivisión se realiza a partir de considerar las concepciones de tiempo y espacio, los performances de rituales y de oralidad, y, por último, los recursos visuales que cada cineasta emplea.

Estos documentales manifiestan una disputa sobre los sentidos de indigeneidad y la posibilidad de visibilizar otros sitios de enunciación de lo indígena. En *Bocamina* (2019), Hilari aborda cómo las nuevas generaciones de jóvenes heredan una tradición minera al mismo tiempo que se apropian de la misma. En *Compañía* (2019), podemos ver una tensión entre la tradición indígena y la influencia de las iglesias cristianas, tensión que se resuelve para dar lugar a una identidad que amalgama estos elementos. Por su parte, Molina aborda comunidades indígenas en sus luchas cotidianas y sus horizontes políticos. En *Ikuimbae* (2012) podemos ver las limitaciones del saneamiento de tierras y la continuidad de las prácticas de despojo de los indígenas, al mismo

tiempo que los guaraníes buscan la “Tierra sin Mal”. Por su parte, desde *Qamasa* (2018) se aborda la tradición de luchas de los pobladores de Omasuyos, los Ponchos Rojos, uno de los sectores más radicalizados y al mismo tiempo rechazados por parte de la sociedad mestiza. Este documental muestra además la relación distante entre los pueblos aymaras y el gobierno, a partir de la dificultad que tiene un régimen autodenominado indígena para representar a los sujetos a los que interpela desde su retórica. De esta manera, podemos ver que los sentidos de indigeneidad son amplios y encuentran una diversidad de representaciones y performances a partir del trabajo de estos dos cineastas.

Es necesario situar el corpus fílmico que será sujeto al análisis en un tiempo y espacio concreto, para comprender mejor los contenidos y dinámicas a través de las que se desarrolla cada documental. Si bien cada producción aborda una temática propia e implica un conjunto de condiciones específicas para su realización (financiamiento, equipo técnico y humano, comunidad con la que se trabaja, etc.), al mismo tiempo estos trabajos se sitúan dentro de un contexto común y con características identificables. En este sentido la delimitación en la que se han realizado estos documentales corresponde a un rango que abarca los años 2012 (con *Ikuimbae*), al 2019 (con *Bocamina*, *Compañía* y *Qillpa*). Estos años están situados dentro de la primera década de existencia del Estado Plurinacional de Bolivia, donde el gobierno del MAS ha tenido un discurso de inclusión indígena en la vida política del país. Si bien ninguno de estos documentales aborda el tema de la plurinacionalidad frontalmente; sus narrativas entran en diálogo con la retórica elaborada desde el gobierno y nos ofrecen una comprensión más amplia respecto de las realidades indígenas en el país.

Estas producciones documentales nos permiten un abordaje audiovisual de las comunidades indígenas a partir de realizadores que también se autoidentifican como indígenas. Estos documentales expresan miradas particulares de los realizadores que se construyen en negociación con las comunidades indígenas. Como principios de realización está la idea de elaborar de un cine documental posible, sin mucha elaboración, pero no por ello de menor calidad. Esta producción se caracteriza por el empleo de locaciones naturales, la narración a partir de testimonios y memoria oral, el uso reducido de equipo tanto técnico como humano, y el establecimiento de relaciones colaborativas entre documentalistas y miembros de las comunidades. Estas relaciones se construyen a lo largo de un tiempo extendido y por lo tanto implican una realización de los documentales a un ritmo que usualmente se contraponen a los

rodajes acelerados. Es pertinente preguntarse entonces sobre las maneras en las que tanto los contenidos de los documentales como sus respectivos procesos de producción nos informan acerca de la visibilización de diversas performances y representaciones de la indigeneidad.

Para el análisis de estos documentales estableceré dos categorías que me permitirán la caracterización del trabajo de Iván Molina y Miguel Hilari. En primer lugar, es necesario pensar en términos de tiempos y espacios tanto desde fuera como delante de cámaras. A excepción de los cortos de cada realizador (*Bocamina* y *Qillpa*), los tiempos de producción de los documentales han tenido lugar a lo largo de varios años. Este carácter prolongado responde en algunos casos a limitaciones de presupuesto y coyuntura, que exigen distribuir el rodaje en varios momentos; pero también existe la decisión deliberada de los realizadores con el fin de profundizar en las relaciones que establecen con sus comunidades de trabajo. El tiempo también puede concebirse dentro de las narrativas, donde los ritmos en los que se presentan los sucesos suelen ser lentos y con planos prolongados. Esta manera de narrar procura establecer una correspondencia con la construcción de las formas de mirar en el campo, donde existe una consciencia más contemplativa con el entorno y los ritmos de vida son más pausados, pero no por ello menos dinámicos.

Por su parte, los espacios en los que se sitúan la mayoría de estas producciones son las comunidades indígenas rurales, a excepción de en *Bocamina*, filmada en la ciudad de Potosí. Sin embargo, como sostienen Molina Barrios et al. (2005), Potosí es una ciudad con un gran componente indígena, producto de las migraciones motivadas ante la extracción mineral del Cerro Rico como una fuente laboral histórica. En ese mismo sentido, esta delimitación del documental a las zonas rurales se ve contrastada a partir de los constantes flujos entre campo y ciudad que realizan los miembros de las comunidades indígenas. La concepción del indígena como un ser remoto y limitado al campo, es fuertemente cuestionada a través de algunos de estos documentales, en los que se visibiliza las luchas y modos de vida de los indígenas urbanos, al mismo tiempo que complejiza los modos de vida de los indígenas en los espacios rurales. Estos espacios no deben entenderse como opuestos ni antagónicos, pero sí como lugares diferenciados entre los que transita una complejidad de sujetos.

En segundo lugar, es necesario considerar qué elementos narrativos emplean los realizadores en sus documentales. Veremos que las historias de los documentales se narran principalmente a

partir de dos acciones: los rituales y la oralidad. La concepción de rituales planteada aquí debe ser comprendida de una manera amplia, donde no solo se considera estas actividades desde un sentido sagrado, sino también desde la ritualidad que implica en el trabajo cotidiano. La oralidad también debe ser comprendida a través de una noción amplia del término. En este sentido la memoria oral hace parte de los recursos narrativos de los y las indígenas emplean para recordar experiencias individuales y comunes. El testimonio, en ese sentido, se convierte en un elemento clave para esta comprensión. Sin embargo, podemos ver también en *El Corral y el Viento*, como la oralidad expresada a partir de los poemas declamados por niños de colegio expresa el discurso estatal de indígenas revolucionarios y anti imperialistas, al mismo tiempo que enarbola una construcción nacional de la identidad. El uso de las imágenes y sonidos nos permite entonces conocer las maneras en las que los realizadores construyen sus narrativas propias.

Para analizar los procesos fuera de pantalla, es posible dirigir la atención hacia la participación de los sujetos fílmicos en los procesos de realización documental, a partir de una reflexión sobre las relaciones que establecen con los realizadores y con las imágenes que se producen en estos procesos y para estos procesos. En este sentido, vemos también la performatividad de las imágenes como elementos que unen a las personas en estos procesos creativos, al asumir los rodajes como momentos concretos dentro de una relación más amplia entre estas dos partes. En segundo lugar, los documentales resultan dispositivos políticos en el sentido de que son trabajos que otorgan visibilidad y refuerzan la identidad de quienes los protagonizan. La redistribución de lo sensible es posible gracias a que estos documentales permiten ver posturas de enunciación distintas a los discursos estereotipantes y esencialistas (indio rural, indio remoto, antimoderno, guardián de la naturaleza).

A continuación, sintetizaré los contenidos de los capítulos. En el capítulo I me detengo a explicar las nociones teóricas a partir de Economía Visual, Redistribución de lo Sensible y Performatividad. Más adelante en el mismo capítulo realizo un abordaje sobre las concepciones de indigeneidad y las maneras en las que ese término se ha ido replanteando a medida en la que más sectores se han involucrado en la discusión. Para el capítulo II realizo una diacronía sobre los abordajes de la indigeneidad construidos desde el inicio de la actividad documental en Bolivia, donde comienzo con el trabajo del arqueólogo Arthur Posnansky, establezco un tránsito donde menciono el trabajo del ICB (Instituto de Cine Boliviano), de Ukamau, de los videastas de los años ochenta hasta llegar al establecimiento del CEFREC-CAIB como la mayor expresión de

transferencia de medios y desarrollo del cine y audiovisual indígena en Bolivia. Los capítulos III y IV están dedicados al cine de Miguel Hilari y de Iván Molina respectivamente, a partir de los elementos analíticos que mencioné más arriba. Finalmente, en las conclusiones enlazaré los análisis de los capítulos II al V con el objetivo de vincular la manera en que las representaciones de indigeneidad a lo largo del cine boliviano son constantemente actualizadas y puestas en cuestión en la medida en la que los sujetos indígenas van incrementando su participación en estos procesos creativos y por ende van visibilizando sus realidades al mismo tiempo que replantean el concepto de indigeneidad.

Capítulo 1. Elementos preliminares

Si el nuevo lenguaje de las imágenes se utilizase de manera distinta, éstas adquirirían, mediante su uso, una nueva clase de poder. Podríamos empezar a definir con más precisión nuestras experiencias en campos en los que las palabras son inadecuadas (la vista llega antes que el habla).

Y no sólo experiencias personales, sino también la experiencia histórica esencial de nuestra relación con el pasado: es decir, la experiencia de buscarle un significado a nuestras vidas, de intentar comprender una historia de la que podemos convertirnos en agentes activos.

–John Berger

¿Por qué abordar el cine desde la antropología visual?, ¿Por qué privilegiar las imágenes como sujeto de estudio? Nos encontramos actualmente ante una realidad mediada por imágenes y pantallas, en la que la presencia política de cualquier sector se ve atravesada por estas mediaciones. Estas imágenes, lejos de ser expresiones irrelevantes, constituyen un espacio de disputa sobre temas como las representaciones sociales, la memoria colectiva y el conocimiento que se produce a partir fuentes no escritas, por mencionar algunos ejemplos. En ese sentido, Choi (2011) reconoce un “giro visual” de las ciencias humanas, en el que “la fotografía, el cine, la pintura y otras imágenes se ven entremezcladas con nociones como "dispositivos" de producción y reproducción, "umbrales de percepción" o "percepción prostética" (18). Estas prácticas creativas, producen discursos, generan discusiones y orientan las *maneras de ver* en la sociedad. Las imágenes en ese sentido, tienen una influencia que no debe ser desestimada al momento de pensar en los elementos que dan forma a las ideas y concepciones colectivas. Podemos pensar en las imágenes como dispositivos que producen subjetividades, que generan sentidos de pertenencia.

A este proceso es necesario sumarle el cambio de formato de las técnicas analógicas a las digitales. Tanto la fotografía y el cine – e incluso la pintura– se han visto modificadas e incrementadas en tanto prácticas gracias a este cambio de soporte. La reproductibilidad técnica que ya advertía Walter Benjamin a inicios del siglo pasado, se ve acelerada y masificada a través de nuevos espacios de difusión y formas de accesibilidad de los productos culturales. En consecuencia, la producción imparable de imágenes a nivel global permite que “se arrojen hipótesis masivas sobre el cambio de percepción, de conciencia, de cuerpos y por supuesto de la subjetividad, junto a cambios de organización social y político.” (Choi 2011, 18). Es ante esta

situación que las ciencias sociales, de la mano de la interdisciplinariedad encuentran en las imágenes un campo vasto de estudio y reflexión para pensar en las dinámicas sociales enmarcadas en un escenario global caracterizado por la continuidad de órdenes coloniales, patriarcales y sobre todo capitalistas que condicionan nuestra existencia y nuestros modos de vida.

La reflexión a partir de las imágenes implica consigo un abordaje sobre los procesos que dan lugar a la creación de las mismas, como también de los contenidos y discursos que evocan. De esta manera, las imágenes cinematográficas que muestran los documentales, las *representaciones*, informan sobre las maneras en las que se construye la visualidad indígena. Estas representaciones en tanto imágenes que interpretan al mundo, nunca son inocentes. Expresan, más bien, un posicionamiento, una manera de ver y de mostrar las identidades colectivas. Resulta entonces necesario distinguir entre visión y visualidad. Rose (2001, 6) propone identificar el primer término como lo que el ojo humano es fisiológicamente capaz de ver, mientras que la visualidad es el ejercicio de construcción de la mirada, cómo vemos, cómo se nos hace ver. Las imágenes de los documentales que analizaré no son miradas imparciales; al contrario, su análisis devela una intencionalidad de otorgar visibilidad a maneras específicas de mostrar la indigeneidad. A continuación, presentaré los elementos teóricos necesarios para su interpretación.

1.1. Marco Teórico

La discusión sobre las maneras en las que el documental de Hilari y Molina nos permite comprender la indigeneidad desde la performatividad indígena, es en última instancia una discusión sobre visualidad y procesos de visibilización. En ese sentido, retomo las ideas de Deborah Poole (2000) y John Berger (2016 [1972]) sobre el carácter social de la mirada, para hacer énfasis en que las concepciones al momento de ver *al otro en el cine*, que en el caso boliviano han sido las comunidades indígenas, están articuladas mediante relaciones sociales históricamente condicionadas. Ante la herencia colonial en el contexto boliviano, este *otro* ha sido asumido por los intelectuales, artistas e investigadores como un sujeto homogéneo, sin voz, ni consciencia, ni mucho menos proyecto político; situación ante la que los sectores progresistas leen la historia subalterna desde sus propios anhelos y agendas (Arnez Cuellar 2019). A través

del cine se ha construido una imagen de los indígenas que, incluso de manera sutil en el trabajo del grupo Ukamau,³ ha estado influida por el indigenismo, esto es, por una mirada mestiza sobre los sectores indígenas del país. Ahondaré en esta situación en el capítulo II.

En el siguiente apartado explico la relación entre economía visual, la manera en la que la producción de imágenes requiere una identificación de los sujetos que participan en el proceso, los espacios donde las imágenes circulan y los sistemas más amplios en los que estas imágenes se inscriben. Para el caso de esta investigación, podemos sintetizar estos elementos de la siguiente manera: las imágenes son producidas entre las comunidades indígenas y los realizadores; en tanto documentales circulan por festivales, internet y la televisión local; y al ser imágenes de la indigeneidad implican una interpelación al discurso del Estado Plurinacional, que cuya noción de indigeneidad es performada desde el poder. A partir del proceso creativo que los documentales implican, es posible analizar las maneras en las que política y estética se articulan y generan una *redistribución de lo sensible*. Finalmente, dentro de los documentales se muestra cómo las identidades indígenas son performadas y permiten por lo tanto interpretar la construcción de estas imágenes como un ejercicio de visibilización.

1.1.1. Economía visual y construcción social de la mirada

Como afirma Poole, para contribuir a un abordaje crítico de la visualidad, es necesario “resaltar la diversidad de las subjetividades visuales que operan en cualquier ‘mundo de imágenes’” (Poole 2000, 31). Es así que se justifica el abordaje de un cine documental sobre las comunidades indígenas, realizado desde concepciones y experiencias propias de los realizadores indígenas. De manera más concreta, el concepto de *economía visual* que propone la autora nos permite pensar en las imágenes producidas desde el cine documental de Hilari y Molina, “como parte de una comprensión integral de las personas, las ideas y los objetos” (Poole 2000, 16) que se hallan implicados dentro de una economía concreta. De esta manera, se prioriza una interpretación de las imágenes mediante la noción de una “economía visual” por encima de “cultura visual” –aunque no descarta del todo este concepto–, al considerar las imágenes como

³ Ukamau quiere decir “así es” en aymara. El Grupo Ukamau fue fundado en 1968 por Jorge Sanjinés, Óscar Soria, Antonio Eguino y Ricardo Rada. Luego de producir una película del mismo nombre, el grupo sería el máximo referente de cine nacional en Bolivia.

objetos producidos al interior de relaciones sociales específicas. Para el caso de esta investigación, se trata de las imágenes en movimiento que contienen los documentales, que por supuesto implican una relación entre los realizadores y las comunidades con las que trabajan. Este encuentro entre miradas lleva implícito el ejercicio del poder y la manifestación de jerarquías, pero los realizadores establecen diálogos con sus sujetos fílmicos para construir los documentales en conjunto. De esta manera, las brechas entre ambas partes se reducen, aunque es cierto que no se eliminan del todo.

Esta noción de economía visual no estaría completa sin antes contemplar la producción y circulación de las imágenes en tanto bienes de consumo. En este sentido las imágenes se producen durante los rodajes de cada documental, procesos que se llevan a cabo en tiempos y espacios variados dependiendo de la temática, pero que en general son posibles gracias a las relaciones que los cineastas construyen con las comunidades que protagonizan los documentales. Asimismo, el formato digital de estas producciones permite una circulación en espacios variados de consumo: desde la difusión por televisión nacional hasta los festivales de cine internacionales. Además, la mayoría de estos documentales se encuentran disponibles en plataformas como Youtube o Vimeo, permitiendo de esta manera un acceso público y gratuito a sus trabajos. En este sentido, estos documentales no circulan en tanto mercancías, pero sí como bienes de consumo, tanto para las mismas comunidades que participan en los documentales, como para el público en general.

Es posible sintetizar el abordaje de la economía visual en tres niveles. En primer lugar, está la organización de la producción, individuos y tecnologías que producen imágenes. Estas condiciones de producción de las imágenes resultan de interés particular ante el *boom* del formato digital y las facilidades que estas tecnologías proporcionan: mayor portabilidad de los equipos como también una *democratización* del acceso a los mismos. Además, como veremos en el capítulo III, a través de la producción de dvds que Miguel Hilari realiza para las diferentes personas que colaboran en sus rodajes, es posible una devolución de las imágenes y un consumo particular y doméstico de las mismas. Por otra parte, estas tecnologías audiovisuales son cada vez más comunes en la vida cotidiana de las comunidades indígenas. En este sentido, mi experiencia de trabajo en Macha me permitió visibilizar un despliegue de dispositivos audiovisuales, como cámaras fotográficas, filmadoras y por, sobre todo, celulares inteligentes

empleados por la misma gente del pueblo para documentar la fiesta. Modificando así ese “monopolio de la representación” que históricamente han tenido los turistas y documentalistas.

En el segundo nivel de abordaje, podemos considerar a estas imágenes documentales a partir de su circulación como imágenes-objeto visuales. Los documentales de Iván Molina y Miguel Hilari no se difunden en salas de cine, ni tampoco se encuentran a la venta en el mercado de películas, ya sea de manera oficial o pirata. En su lugar, es posible mencionar tres espacios desde los que se exhibe este tipo de cine: en primer lugar, los festivales (tanto nacionales como internacionales) son las oportunidades privilegiadas para dar a conocer estos trabajos; en segundo lugar, al estar en formato digital es posible alojar estos documentales en plataformas de video públicas, como Youtube, Vimeo, Retina Latina, etc. Finalmente, una tercera opción, menos frecuente, pero no por ello menos relevante es la usual posibilidad que tienen estos documentales de transmitirse en el canal estatal, mejor conocido como Bolivia TV (en este espacio han circulado particularmente algunos documentales de Molina). Estas tres formas de difusión nos señalan la *inmaterialidad* de estas imágenes-objeto, consecuencia evidente del formato en el que se elaboran estos documentales.⁴

Finalmente, y en un nivel más amplio, estas imágenes están inscritas dentro de sistemas culturales y discursivos mediante los que se aprecian, se interpretan y se les asigna valor histórico, estético y político. Es en este nivel que podemos articular los contenidos de los documentales a manera de interpelación al discurso del Estado Plurinacional. En un contexto de visibilización de los indígenas como sujetos políticos, centrales en la retórica nuevo proyecto plurinacional, resulta pertinente preguntarse sobre los marcos de referencia que nos proporcionan estos trabajos documentales para interpretar la indigeneidad por fuera del discurso oficial del gobierno del MAS. Al mismo tiempo, las implicaciones estéticas del trabajo de ambos realizadores manifiestan un ejercicio de “redistribución de lo sensible”, concepto desarrollado por Jacques Rancière y que abordaremos a continuación.

⁴ Sin embargo, existe una distribución a una escala mucho menor de los documentales en formato DVD a las comunidades con las que se trabaja. En estas condiciones, el acceso a estas imágenes está mediado por requisitos materiales como la necesidad de poseer un televisor, un reproductor de dvds o incluso un ordenador.

1.1.2. Rancière: Distribución de lo sensible, estética y política

Para comprender la “distribución de lo sensible”, es necesario mencionar las maneras en las que se relacionan estética y política. Como primer paso para pensar esta relación, es necesario partir de una noción de estética que trascienda las definiciones usuales del término. Es así que las valoraciones respecto de las cualidades de lo bello en las obras de arte, o los modos particulares desde los que se entiende la belleza, resultan insuficientes para una comprensión apropiada. Un abordaje desde el origen etimológico de la palabra: *aisthētikos*, nos remite a lo que se percibe a través de la sensación. Pero más allá de los sentidos, se trata de nuestro contacto con el mundo a través de la percepción. Tenemos en consecuencia un significado del término que vincula nuestra existencia en el mundo social y no solamente las consideraciones sociales respecto de la belleza. Lo estético, es por lo tanto la expresión de nuestra experiencia sensible y de nuestras condiciones de existencia mediante diferentes medios, en donde el arte ha sido la práctica privilegiada para comunicar esta situación, pero que como veremos, la política también tiene su potencial de expresar estas condiciones.

En segundo lugar, política y estética encuentran un punto común en el sentido de *creación*, ambas ideas nos remiten a la elaboración de un orden de las cosas. Mientras esto puede ser evidente para la estética en cuanto el fruto de la creación artística, para la política es necesario dar una aclaración más detenida. Cualquier régimen tiene un origen en un determinado momento de la historia como resultado de diversos procesos sociales, en los que se instaura un orden político. Este acto de instauración, ya sea por una imposición de fuerzas o un acuerdo, evidencia el carácter construido, elaborado de la política. Por su parte, los movimientos políticos que cuestionan al orden político dominante (pensemos por ejemplo en movimientos obreros, feministas, ecologistas, indígenas), elaboran un conjunto de estrategias y objetivos dentro de ciertos marcos de acción. Si el surgimiento de los regímenes políticos es en su núcleo, un proceso de *construcción* del orden de las cosas; la movilización política es, en última instancia un ejercicio de *creación* de sujetos políticos.

Entonces, tanto la acción política como la acción estética nos presentan sus respectivos “recortes del mundo” o formas de modelar la realidad. En consecuencia, toda acción política es acción estética, en el sentido de que recortar el mundo de cierta manera permite visibilizar ciertos entes y dejar otros en la sombra (Vinolo 2020). En ese sentido sería un error comprender la política

como algo que se ocupa de la realidad mientras que la estética se ocupa de la ficción. En cierta manera, tanto la política como el arte no son más que dos maneras distintas de crear ficciones. Es importante insistir en que la noción de ficción no debe ser equiparable a lo falso, sino que más bien evidencia los “modos distintos del aparecer” (Losiggio y Wegelin 2015), de hacer notar ciertos elementos sobre otros. “La ficción es una manera de cambiar los modos existentes de las presentaciones sensoriales y formas de enunciación [...] y de construir nuevas relaciones entre la realidad y la apariencia, lo individual y lo colectivo” (Rancière 2010, 141. Traducción propia). Estos “recortes del mundo” delimitan las fronteras de lo sensible, esto es, *lo que se ve, lo que se escucha* o de manera más general *lo que es relevante de ser percibido* en la sociedad.

Rancière argumenta que esto es el reparto de lo sensible: la manera en que los regímenes políticos desarrollan una organización que evidencia tanto los lugares comunes de participación como también los espacios excluyentes. Según el autor este reparto es “una delimitación de los espacios y tiempos, de lo visible y lo invisible, del discurso y el ruido, que simultáneamente determinan el lugar y los posicionamientos de la política como una forma de experiencia” (Rancière 2004, 13). Para complementar esta idea, el filósofo argumenta que “la política trata de lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quiénes tienen la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo.” (Rancière 2009, 10). Es ante esta distribución de lo sensible que las prácticas estéticas pueden ser politizadas, ya que se encargan de visibilizar las sensibilidades otras y de manifestar nuevas subjetividades políticas, repensando así “la mirada de lo común” (Rancière 2004, 10).

Como lector dedicado de Rancière, Stéphane Vinolo (2020) menciona que al traducir el término *partage du sensible* a “reparto de lo sensible”,⁵ se pierde el carácter polisémico de la palabra *partage*, noción que resulta vital para la comprensión del concepto. En ese sentido, *partager* (traducido ampliamente como repartir) significa dos cosas radicalmente diferentes y aun así vinculadas entre sí. Una primera acepción se refiere a *repartir*, como el hecho de establecer una división, una diferencia y una distinción; mientras que el segundo significado está relacionado con *compartir*, establecer un espacio común, una reunión de las partes. Vinolo interpreta la primera connotación como “mal reparto” y la segunda –predeciblemente– como “buen reparto”. A lo largo de las ediciones en español y en inglés (Rancière 2009, 2005, 2004, 1996), Rancière

⁵ En otras ocasiones (Rancière 2005, 1996) el término se traduce como “partición de lo sensible”, pero continúa sin evidenciar esta polisemia.

emplea el término sin realizar la aclaración previa y por lo tanto su interpretación puede resultar ambigua a momentos. Sin embargo, es gracias a esta doble condición del término, que el “reparto de lo sensible” puede comprenderse tanto como un estado de las cosas –en el sentido de la exclusión y dominación–, como también desde el potencial emancipatorio del concepto.

Retomando el “mal reparto” de lo sensible, podemos argumentar que casi toda actividad humana supone una especie de reparto de la realidad y por ende una creación de jerarquías: la división sexual del trabajo, los sistemas de castas, la distinción entre cultura y naturaleza. A manera de ilustrar un par de ejemplos pertinentes para esta investigación tenemos la distinción entre lo que *es* cine y lo que *no es* cine; o lo indígena y lo no indígena. Como podemos ver, este *sensorium* – la esfera de lo sensible– implica no solamente actividades artísticas, sino que se extiende a toda actividad humana y adquiere por lo tanto un carácter sociopolítico en tanto estas divisiones se encuentran en disputa (Arcos Palma 2009). Esta necesidad de distinción y categorización responde a la lógica del Estado para poder manejar a la población. Un sistema de categorización absoluta correspondería con lo que Rancière identifica como la lógica de la policía, el control y regulación de las actividades sociales.

En este sentido, para Rancière el consenso es la expresión del orden policial. Más allá de una interpretación democrática liberal burguesa de este término, el consenso es la manera en la que la corriente principal de la ficción, el orden dominante, se legitima como lo real, lo autoevidente, como una experiencia unívoca (Rancière 2010, 148-149); al mismo tiempo que establece lo que pertenece al campo de las apariencias, de las representaciones y de las utopías. Lo que nos permiten las prácticas estéticas, en cuanto creaciones, *en tanto ficciones*, es la creación de nuevas formas sensibles de interpelación al orden dominante, realizadas desde lugares inesperados, desde lugares silenciados. Estas prácticas deshacen lo establecido y establecen nuevas relaciones entre signos e imágenes, imágenes y tiempos y signos y espacios; enmarcando de esta manera, un sentido común diferente (Rancière 2010, 148-149). Estas prácticas son la expresión del disenso, que, en oposición a la agenda unificadora del consenso, establecen una ruptura, una reconfiguración de esta experiencia común, a partir de posicionamientos invisibilizados, negados en la distribución de lo sensible.

Estos lugares de enunciación inesperados, o mejor dicho silenciados, se encuentran en necesidad de obtener visibilidad, de ganar su respectiva presencia en el *sensorium*. Es ante esta necesidad

que otro concepto elaborado por Rancière, la noción de apariencia, resulta útil para comprender mejor la distribución de lo sensible. El significado de apariencia en el pensamiento de Rancière se distancia de la comprensión habitual, relacionada con lo falso, el ocultamiento, con la idea de lo aparente. En su lugar, esta concepción de apariencia apunta a evidenciar el carácter construido, la manera en la que se manifiestan, esto es que *aparecen* otras sensibilidades, en tanto instantes de “disparidad, de asimetría, de litigio, [de] un intervalo que permite otra relación” (Soto Calderón 2020, 29). Este surgimiento de las apariencias, va más allá del ejercicio de dejarse ver, su fin último no es simplemente la visibilidad, sino la ruptura, o al menos las posibilidades de la misma, en relación a un orden impuesto. El proyecto de emancipación para Rancière, “antes que una práctica relacionada con un cambio de conciencia, es la puesta en obra de un disenso -separarse de la asignación de un orden.” (Soto Calderón 2020, 29).

Este “trabajo de creación de disensos” implica también el desarrollo de una reflexión ética. Como menciona Arcos Palma (2009, 149, cursivas en el original), el arte y lo sensible van más allá del “*saber hacer (tejne)*” y exigen también una reflexión para “*saber qué hacemos con lo que hemos hecho (ethos)*”. Es necesario, por lo tanto, ir más allá del momento creativo para poner en discusión la consolidación de espacios de disenso y de expresión del descontento. En el caso del cine nacional, la producción cinematográfica y documental ha sido, desde la actividad del grupo Ukamau, el espacio por excelencia para expresar este disenso y a esta Bolivia negada, borrada de la historia oficial, esto es, la Bolivia indígena. Sin embargo, con la producción de *Insurgentes* (2012), financiada por el gobierno, se evidencia que esta actividad fílmica ya no es realizada desde el disenso, ya no es un discurso marginal, sino más bien se enuncia desde el poder, desde el consenso, el discurso oficial. En ese sentido, vemos que el Estado elabora su propia noción de lo indígena. En consecuencia, estas categorías y lo que representan, tradicionalmente excluidas de la vida política, terminan siendo parte integral del discurso del gobierno, pero para ser domesticadas desde el poder.

Esta “asimilación de lo indígena” por el poder estatal consolida una (re)distribución jerárquica de lugares y funciones para los ciudadanos. Esto se puede comprender a partir de la noción de *policía* que propone Rancière (1996): “un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido” (Rancière 1996, 44-45). Si comprendemos esta asimilación a partir de una lógica de artificio, de creación de un orden político, es evidente no se trata de una

visibilización total de la(s) condición(es) indígena(s), sino que existe un proceso de selección, de un *filtro* de lo que se comprende como indígena. Desde el gobierno del MAS se ha construido una imagen de los indígenas a partir de la exaltación de la ancestralidad, de los usos y costumbres milenarios y de un sentido de pertenencia rural-comunitario. Sin embargo, estas caracterizaciones dejan por fuera a la cada vez más creciente población indígena que habita ciudades como El Alto o Quillacollo, o a procesos de construcción de identidades que concilian tanto la herencia tradicional indígena como también las influencias estéticas occidentales.

En ese sentido, los documentales de Miguel Hilari e Iván Molina tienen el potencial de producir “escenas del disenso” cuya función sería visibilizar experiencias distintas respecto de la indigeneidad fomentada desde el poder. Como menciona impecablemente Domin Choi en el prólogo a *El destino de las imágenes* (Rancièrre 2011, 14), la refiguración del reparto de lo sensible implica que el arte “*interviene* con respecto a la cuestión de lo *común* proponiendo nuevas distribuciones sobre las maneras de hacer, las maneras de ser, las maneras de decir y las formas de visibilidad”. Para esta investigación, la realización de los documentales será considerada como una forma de hacer particular, que interviene sobre lo *común* (las concepciones de indigeneidad), y que reflexiona sobre las maneras de hacer, de ser, de decir y las formas de visibilidad de las comunidades indígenas que aborda cada documental.

Estos documentales otorgan cierta visibilidad política a las comunidades que participan en los mismos; incluso si no existe un horizonte de movilización política de parte de sus miembros. Además, estos trabajos expresan la construcción de una indigeneidad desde lugares de enunciación que no son oficiales, desde discursos ignorados. Para Rancièrre (2010, 149), la relación entre arte y política se puede condensar de la siguiente manera: de la misma manera que hacer arte significa desplazar las fronteras de esta práctica, hacer política implica desplazar las fronteras de lo que reconoce como *lo político*. Esta tarea es posible precisamente al visibilizar a los grupos, comunidades o sectores que previamente no eran tomados en cuenta al momento de establecer la distribución de lo sensible, de tomar decisiones políticas. Sin embargo, para profundizar en las maneras en las que se expresa este proceso de visibilización, es necesario abordar la idea de performatividad indígena.

1.1.3. Performance y performatividad

Para comprender qué se quiere decir cuando se habla de “performatividad indígena” es necesario partir de una comprensión del performance no como acto aislado, sino como un objeto de estudio, como un campo de investigación. El origen de los estudios de performance se sitúa en la intersección entre la antropología, las artes visuales y los estudios de teatro. Ante el origen predominantemente anglocéntrico y primermundista del desarrollo de estos estudios, Diana Taylor (2003) argumenta que no existe nada inherentemente occidental ni de vanguardia sobre este campo. La autora enfatiza la necesidad de una revisión permanente de la metodología de los estudios de performance en relación a otras realidades regionales, políticas y lingüísticas. En el mismo sentido, Jon McKenzie (2001) señala que estas formas originalmente asociadas con la performance teatral se han transformado en herramientas analíticas, implementadas a través de varios campos disciplinarios y contextualizadas en locaciones diversas. Los estudios de performance se han establecido como línea de investigación interdisciplinaria, en abordajes que van desde la antropología, la sociología y los estudios de comunicación y los estudios culturales. Podemos argumentar, en consecuencia, que los estudios de performance adquieren pertinencia desde su aplicación a través de las ciencias sociales en contextos específicos de investigación.

Desde la disciplina de la antropología y para el caso de Bolivia, las antropólogas Nicole Fabricant y Nancy Postero han abordado la performatividad indígena a partir del conflicto sobre la construcción de la carretera del TIPINS, tanto desde los sectores indígenas (Fabricant y Postero 2018), como también desde el uso que hacen las élites de la metáfora del “indio herido” como agresión a la tierra (Fabricant y Postero 2014). Por su parte, Postero (2020) analiza la performatividad indígena desde el poder gubernamental a partir de los actos multitudinarios organizados por el MAS, como las posesiones presidenciales y los matrimonios multitudinarios, en los que se observa un despliegue de elementos simbólicos e ideológicos que refuerzan la idea de un gobierno indígena. Para esta investigación propongo desplazar este rol performático de la indigeneidad desde el poder hacia las comunidades indígenas con las que trabajan los documentalistas Iván Molina y Miguel Hilari. El hecho de que el contenido de los documentales se construya de la manera más horizontal posible, permite a los sujetos fílmicos performar su indigeneidad desde sus propios términos.

Performance es un término que puede resultar problemático, así que una aclaración inicial es necesaria. Al ser un anglicismo, no hay un género determinado para el sustantivo *performance*, en este sentido me referiré a “el performance” y “la performance” de manera indiferente. Además, dada la asociación del término “performance” con actividades como el “performance art” o las actuaciones teatrales, es necesario aclarar que los estudios de performance no se detienen necesariamente en actividades vanguardistas ni presentadas frente a un escenario. En su lugar, los estudios de performance develan la posibilidad de analizar las acciones humanas y eventos a través del lente analítico de los performances. Richard Schechner (2013), menciona que no toda la actividad humana es performance, pero gran parte de ella puede ser analizada como performance. En ese sentido surge lo *performático*, las acciones que no son deliberadamente performances en el sentido teatral ni artístico, pero que permiten un análisis del despliegue de elementos simbólicos, discursivos e ideológicos en la realización de estas acciones. Por su parte, Taylor (2003) menciona que acciones ejercidas en la esfera pública, como por ejemplo la obediencia –y desobediencia– civil, la ciudadanía, el género o la etnicidad, se performan y ensayan cotidianamente. Comprender este repertorio de acciones como performance conlleva la comprensión del performance como epistemología, como una manera de conocer.

Sin embargo, la noción de performatividad tiene su origen a partir del trabajo de Austin (1962), quien desarrolla esta idea a partir de los actos del habla. Para este autor, *decir una cosa es hacer una cosa*. Al pronunciar ciertas oraciones, la gente performa actos. Las promesas, apuestas, maldiciones, contratos y juicios no describen o representan acciones, son acciones en sí mismas. En los ritos, por ejemplo, las invocaciones a la Pachamama o a los *apus* son acciones que expresadas desde la palabra tienen efecto sobre las ceremonias indígenas, como las *ch'allas*⁶ o las *wajt'as*.⁷ La etnicidad en este sentido, se construye también a partir de los actos del habla. El mero hecho de mezclar idiomas entre el español y lenguas como el quechua, el aymara o el guaraní, expresa una identidad indígena complejizada, donde además de manifestar una condición bilingüe, se manifiesta también la intraducibilidad de algunas palabras. Pero como veremos a continuación, la idea de que las palabras ejercen una performatividad es simplemente un punto inicial para comprender la performatividad indígena. El desarrollo de los estudios de

⁶ Ch'allar en aymara significa rociar. Consecuentemente la ch'alla es una ceremonia en la que se rocía alcohol sobre los bienes preciados, en agradecimiento a la Pachamama por la abundancia y prosperidad.

⁷ En aimara: ofrenda para la Pachamama.

performance ha permitido concebir al cuerpo además de las palabras como vehículo para ejercer acciones y construir significados.

Los performances pueden ser comprendidos como “actos vitales de transferencia, que transmiten conocimiento social, memoria y un sentido de identidad, mediante un comportamiento reiterado” (Taylor 2003, 3 traducción propia). Donde Schechner (2013) ve el “comportamiento restaurado”, Taylor ve el “repertorio”. Mientras el primer término alude a la reconstrucción de pedazos de comportamiento anteriores para generar nuevos comportamientos con cada interacción social; el segundo concepto se refiere a un inventario de conocimientos almacenado en la memoria corporizada. A su manera, cada uno de estos conceptos alude al hecho de que ningún comportamiento, interacción o performance es original en sí mismo, sino que se trata de una reconstrucción a partir de acciones previas almacenadas en la memoria tanto social como colectiva. Para comprender las performances –ya sean artísticas, sagradas o cotidianas– debemos entender que en su condición de comportamiento restaurado y como parte de un repertorio, no se efectúan de una sola vez por todas; al contrario, se ensayan, se practican y se actualizan en lo que podemos comprender como procesos de formación de identidades.

El carácter construido de un performance no debe ser entendido como una muestra de su artificialidad, ni de su oposición a lo verdadero. Si bien es cierto que ciertos performances como los rituales se ejercen en espacios ajenos a la vida cotidiana, esta distinción no los hace falsos, sino simplemente más elaborados que otros. Si retomamos las ideas de Rancière sobre las maneras en las que la política y la estética trabajan a partir de sus respectivos “recortes del mundo”, podemos considerar a los performances como una forma más de realizar este ejercicio de construcción de la realidad. Lo elaborado, en ese sentido, es una forma consciente de hacer visible lo que importa, las maneras en la que las comunidades indígenas construyen sus identidades colectivas. Como bien plantea Taylor (2003), elementos como la decisión, las temporalidades y la auto representación son susceptibles de conocerse a través de las maneras en las que los individuos y los grupos performan estas nociones. Para esta investigación y a modo de superar una lectura simplista que repare en lo artificial, el hecho de que algunos performances sean escenificados frente a las cámaras evidencia una adhesión de capas de complejidad performativa.

Pese a ser actividades claramente distinguibles, existe un *continuum* entre performar en escenario, performar en ocasiones especiales y performar la vida cotidiana (Schechner 2013). En ese sentido, podemos argumentar que toda acción social está performada a partir de los roles que interpretamos y las audiencias a las que interpelamos. Este abordaje dramático de la acción social fue abordado inicialmente por Erving Goffman en 1959, quien desarrolló estas ideas en *La Presentación de la Persona en la Vida Cotidiana*. En este libro, el sociólogo repasa el hecho de que la cotidianidad implica una construcción del yo a partir de diversos factores variables y de interacciones cara-a-cara de tipo teatral. Entonces surge la pregunta ¿Es actuar lo mismo que performar? Richard Schechner (2013, 174) argumenta que actuar es una subcategoría de performar. La actuación consiste en ejecutar comportamientos enfocados, claramente marcados y enmarcados específicamente para mostrarse. En el extremo opuesto del espectro, donde no se actúa, no existe una representación del otro ni de algún personaje en particular. Los sujetos performan sus acciones cotidianas, pero no como actores, ya que no representan a ninguna otra persona más que a sí mismos.

A manera de recapitular las aclaraciones realizadas hasta aquí, podemos afirmar que a) El performance no debe comprenderse como una actividad necesariamente artística, ni mucho menos de vanguardia; b) No toda actividad *es* performance, pero toda actividad puede ser estudiada *como* performance, de ahí surge lo performático de la identidad; c) Performar una identidad no significa fingirla, sino más bien construirla, modelarla, a partir de un repertorio o de comportamientos restaurados; d) Actuar es una manera de performar, pero performar no es sinónimo de actuación. A continuación, abordaremos la aplicación de los estudios de performance en relación con las ciencias sociales a partir de la propuesta del repertorio y del archivo. Concebir nuestras interacciones sociales a partir del ejercicio de distintos roles en constante construcción y modificación es una observación pertinente mas no suficiente para comprender la performatividad indígena. Esta propuesta conceptual vincula el campo de los estudios de performance con la antropología y, además, sirve como aporte al marco teórico de esta investigación.

1.1.3.1. Taylor: el archivo y el repertorio

Diana Taylor se pregunta en qué manera el comportamiento expresivo transmite memoria cultural e identidad. La respuesta que plantea está relacionada con dos maneras de producir

memoria y transmitir conocimiento: el archivo y el repertorio. Mientras el archivo son todas las expresiones almacenadas en fuentes relativamente perdurables: pintura, vasijas, jeroglíficos y evidentemente, la escritura; el repertorio consiste en las expresiones *aparentemente* más efímeras, tales como las canciones, la memoria oral, los gestos, los bailes, los cantos y los rituales. El repertorio implica las maneras en las que se aprende y transmite conocimiento a través de las acciones corporizadas, la agencia cultural y la toma de decisiones. En ese sentido el performance no funciona solamente como un objeto de análisis, sino principalmente como una episteme, una manera de conocer (Taylor 2003, xvi). Ya no se trata por lo tanto de interpretar los performances como actos que representan algo con fines teatrales, sino más bien de una oportunidad de comprender mejor las maneras en las que las comunidades elaboran sus identidades colectivas a través del ejercicio reiterado de los mismos.

Además de la creación de un sentido de pertenencia, es necesario comprender a las performances como los dispositivos que permiten tanto la producción como transmisión de conocimientos a los grupos subalternos. Frente a las posturas escépticas sobre el contenido epistémico del performance, Taylor argumenta que “si el performance no transmitiera conocimientos, solamente los letrados y poderosos podrían atribuirse una memoria e identidad sociales” (vxii). En ese sentido, si el archivo implica el almacenamiento de una memoria en fuentes externas, en objetos; el repertorio almacena su memoria desde el cuerpo. La memoria colectiva de las comunidades indígenas, por ejemplo, no persiste por ideas como como la “fuerza de la ancestralidad” o la “pureza de la cultura”. Resulta más coherente pensar en términos de un repertorio de elementos que constituyen la identidad y memoria de estos grupos, repertorio que se ejecuta, se transmite y se actualiza desde las prácticas corporizadas.

El conocimiento corporizado se distancia del conocimiento de archivo al exigir que, para ser transmitido efectivamente, se necesita la presencia de sus participantes. En cierta forma, este conocimiento corporizado tiene un carácter aurático, una especie de “*tendrías que haber estado ahí*”, que no tiene el conocimiento de archivo. El registro audiovisual de las performances de indigeneidad, de los rituales y de la vida cotidiana se complejiza entonces, al pensar en el tránsito del repertorio al archivo que esto implica. Sobre esto Taylor menciona que “el video de una performance no es la performance, pero suele reemplazar a la performance como una *cosa* en sí misma (el video es parte del archivo, lo que representa es parte del repertorio)” (Taylor 2003, 20). Entonces nuestro acceso al archivo siempre está mediado, codificado a partir del soporte que

lo contiene. Sin embargo, las performances también tienen sus propios códigos y estructuras para reproducirse y en consecuencia también están mediadas. Mientras la representación de las performances se actualiza con cada nueva iteración, el acceso al archivo conserva un momento específico en el tiempo, susceptible de ser reproducido infinitamente mientras sea accesible.

Sin embargo, las lecturas del archivo se actualizan a su manera cada vez que son leídas por un público diferente a lo largo de los diferentes momentos y condiciones en las que se accede a estos archivos. La unicidad de un evento no depende solamente de su materialidad, sino también de su interactividad, y esta interactividad está siempre en flujo (Schechner 2013). Por otra parte, es necesario pensar en la performatividad de la tecnología (McKenzie 2001), más concretamente de las tecnologías audiovisuales, como las herramientas que hacen posible el video digital. Al contar con equipos cada vez más poderosos para encontrar y difundir información, como es el caso de los teléfonos inteligentes y sus conexiones a internet, las personas encuentran cada vez más que el mundo no es un libro para leer, una narrativa que reproducir, sino más bien un performance en el que participar (Schechner 2013). Pensar en términos de performatividad indígena, por lo tanto, implica tomar atención en la visibilización de formas de existencia indígenas diferentes a la narrativa homogeneizadora desde el poder y que a partir del documental encuentran un medio para ser codificadas, comunicadas y difundidas, para irrumpir en la escena.

1.1.3.2. Performances y redistribución de lo sensible

Esta concepción de la performatividad como forma de visibilización de las identidades históricamente negadas, escondidas y excluidas encuentra un detonante mucho antes de la era de internet. Los procesos políticos de visibilización de minorías a finales de los años sesenta a partir de sucesos como mayo del 68 en Europa y las manifestaciones en contra de la guerra de Vietnam en EEUU, dieron inicio a una concepción de los sujetos políticos ya no a partir de identidades sólidas e inamovibles, sino más bien desde la interseccionalidad de sus opresiones. Es así que la cuestión de clase ya no era suficiente para posicionar a los sujetos políticos, sino que también se comenzaron a discutir cuestiones de opresión racial y de género. De esta manera se configura un nuevo sujeto de conocimiento:

Las identidades combinadas, los cuerpos transgénero y los avatares digitales sugieren la construcción del sujeto performativo como fragmentado en vez de unificado, descentrado en vez de centrado y tanto virtual como “real”. De manera similar, los objetos performativos son

inestables en vez de fijos y simulados en vez de reales. No ocupan un lugar único, “propio” en el conocimiento, no hay tal cosa como la cosa en sí misma. En su lugar, los objetos son producidos y mantenidos mediante una variedad de sistemas socio-técnicos, sobrecodificados por varios discursos y situados en numerosos sitios de prácticas (McKenzie 2001, 18. Traducción propia).

Esta idea del descentramiento se relaciona con la propuesta de la subversión de los lugares desarrollada por Jacques Rancière a partir de la redistribución de lo sensible. El performance, en este sentido, permite concebir identidades fuera de las categorías establecidas desde el poder. La política, argumenta Rancière, “puede ser definida como la actividad que rompe con el orden policial al inventar nuevos sujetos, la política inventa nuevas formas de enunciación colectiva.” (Rancière 2010, 139. Traducción propia). Los proyectos dentro de los estudios de performance intervienen o actúan en contra de las jerarquías establecidas desde las ideas, organizaciones y personas. Además, a partir de una ruptura con las concepciones tradicionales del arte, se busca incluir a todos los miembros de la comunidad del habla como artistas potenciales, a todas las expresiones desde un potencial estético, a todos los eventos como potencialmente teatrales y a todas las audiencias como participantes potencialmente activos que autorizan la experiencia artística (Pelias y Van Oosting 1987; citados en Schechner 2013). Se trata, por lo tanto, no solamente de un descentramiento de los individuos en relación a sus identidades fijadas, sino también de un descentramiento de las actividades estéticas en relación a quienes pueden participar en las mismas.

Sin embargo, concebir el performance solamente desde capacidad disruptiva sería caer en un sesgo de la comprensión del término. Es en ese mismo sentido que McKenzie (2001) señala que ha habido una tendencia generalizada a comprender la performatividad desde la liminalidad. Este último concepto, desarrollado en la antropología desde Victor Turner (1969),⁸ sirve para explicar un estado durante los ritos de paso situado en los límites de la cultura, de tal manera que no existe una normatividad que aplique sobre esta condición. Sin embargo, al privilegiar este enfoque como la condición por defecto de la performatividad, es que Jon McKenzie formula la “norma-liminal”, esta norma opera cuando la valorización de la transgresión liminal o resistencia se torna normativa para comprender los performances y en ese punto, la teorización de tal norma adquiere el potencial de volverse subversiva (McKenzie 2001, 50). Judith Butler (2015) por

⁸ Quien a su vez toma esta noción desde el trabajo de Arnold van Gennep (1908)

ejemplo, analiza cómo la performatividad de género desde una orientación heterosexual adquiere un carácter normativo-punitivo y en consecuencia la subversión de estas performances de género, o los performances de género que no son normativos, suelen ser reprimidos. En conclusión, los performances no deben ser abordados necesariamente como actos subversivos, sino que también existe un repertorio amplio de performatividad que construye una normatividad a partir de los actos cotidianos, repetidos y ensayados.

A modo de articular la noción de performance con la noción de economía visual que hemos abordado más arriba, podemos argumentar que no solamente existe una performatividad indígena a partir de los rituales y actos cotidianos, sino que también existe una performatividad de las imágenes que se producen desde el documental. Schechner argumenta que “considerar cualquier objeto *como* performance, ya sea una pintura, una novela o un zapato, significa investigar qué hace este objeto en relación a otros objetos y seres. Las performances existen solamente en cuanto acciones, interacciones y relaciones” (Schechner 2013, 30 traducción propia). En este sentido, volvemos a los tres niveles desde los que se organizan las economías visuales: 1. Desde la producción y tecnologías que crean estas imágenes; 2. Desde su circulación como imágenes-objeto visuales; 3. Desde los sistemas culturales y discursivos mediante los que estas imágenes son apreciadas. De esta manera, el proceso de visibilización de los indígenas en Bolivia como sujetos políticos, toma en cuenta también la performatividad de las imágenes que se crean de los mismos.

El rol que tienen estas imágenes en el campo político es el de hacer visibles un conjunto de presencias indígenas otras, distintas a la visión homogeneizadora desde el poder. A partir de las performances de indigeneidad representadas en los documentales de Iván Molina y Miguel Hilari, podremos analizar las maneras en las que se construyen imágenes de los indígenas en la contemporaneidad. Este trabajo documental resulta un aporte para las discusiones sobre la concepción (pluri)nacional contemporánea.

Las autoridades –quienes tienen la autoría– intentan que el presente aparente ser el resultado de un proceso inevitable (como destino, como necesidad histórica). Pero esta continuidad ineluctable –un pasado conocible que determina un presente estable y que conduce a un futuro inevitable– es una ficción. El pasado está lleno de huecos, el presente es provisional, el futuro es desconocido. Todas las narrativas históricas están acechadas por lo que ha intentado ser borrado, amenazadas por quienes demandan representación. La lucha por escribir la historia, por representar los

eventos, es un proceso performativo en marcha lleno de concepciones y subjetividades otras (Schechner 2013, 145. Traducción propia).

Estas performatividades indígenas, en un nivel amplio, evidencian precisamente los huecos, las ranuras y las contradicciones que el discurso oficial y unitario intenta encubrir. Es así que el documental funciona como una herramienta crítica y las performances informan sobre el carácter construido, ensayado y elaborado de las identidades indígenas y sus maneras de crear conocimiento.

1.2. Un recorrido contextual a través de las concepciones de indigeneidad

Para poder explicar qué se entiende como indigeneidad, es necesario en primer lugar distanciarse de cualquier definición culturalista que reduzca el concepto a la expresión de la condición indígena a partir de elementos como el idioma o la pertenencia a una comunidad. En su lugar, abordaremos la indigeneidad como concepto teórico para comprender las representaciones de lo indígena y también como estrategia conceptual para comprender la reconfiguración de lo indígena (Zárate Hernández 2019, 71). Las representaciones de lo indígena se han comprendido a partir de a) el carácter temporal/espacial, antes de adquirir acepciones culturales la indigeneidad implica una distinción entre quienes habitaban un espacio con anterioridad a quienes llegaron a ese mismo espacio; b) el carácter relacional, la indigeneidad establece las fronteras entre lo indígena y lo no-indígena y al hacerlo evidencia que la construcción de estos dos elementos está siempre relacionada; c) el carácter reivindicativo, el reconocimiento de los sujetos y comunidades como indígenas implica procesos de visibilización política y una renovación de las discusiones sobre *qué es* indigeneidad.

1.2.1. La fijación de lo indígena en un tiempo y espacio

El primer criterio para comprender la indigeneidad es el hecho de que la construcción de este término tiene una relación con el tiempo y el espacio. No existe nada propiamente “étnico” en la etimología de palabras como indígena, nativo, e incluso originario. Como menciona Pratt (2010) estos términos señalan una construcción etimológica en el tiempo y en el espacio. De maneras particulares cada una de estas palabras expresa una condición de existencia previa de varios

grupos humanos, los “conquistados”, a la llegada de un segundo grupo, los “conquistadores”. La condición de indígena implica entonces el reconocimiento de que alguien más llegó a un lugar y encontró a pobladores que ya estaban ahí. Esta comprensión alimenta además la idea del “descubrimiento” de América, como si todos los procesos sociales del continente hubieran estado ocurriendo a “la sombra de la historia”, desde una perspectiva eurocéntrica.

Además, desde esta concepción inicial se establece esta relacionalidad con lo no-indígena. Las definiciones de indígena son, en términos de la performatividad del lenguaje, actos de demarcación de fronteras, de establecer justamente los límites para la comprensión de los conceptos. El tiempo se presenta entonces como un primer criterio de distinción. En algún punto del transcurso de la historia, se establece una línea de divisoria que separa lo indígena de lo no indígena. Más que referirnos a un evento concreto, me refiero a la pertenencia que se le establece a cada grupo: lo indígena pertenece al pasado y lo no-indígena al presente y al futuro. Las expresiones étnicas contemporáneas son consideradas como residuos corrompidos en relación al pasado glorioso de estos pueblos indígenas. Según el discurso modernizador, lo que queda son indígenas que han perdido su autenticidad. El presente, lo moderno, es un proceso de asimilación de estas poblaciones indígenas para su eventual disolución en el tejido social pretendidamente más mestizo. Esta construcción discursiva de indigeneidad contempla a los indígenas como un grupo cuyo destino inevitable es la extinción.

A partir de esta concepción es que los discursos que relacionaban a la indigeneidad como lo antiguo, lo atrasado, o lo que está en peligro de desaparecer, caracterizaron al pensamiento indigenista del siglo XX. Más adelante exploraremos la idea de la construcción de “la indigeneidad” por una diversidad de actores, pero por el momento vale mencionar que estos discursos estaban expresados en la literatura, en la prensa y en las discusiones en general sobre “el problema del indio”. El proyecto del mestizaje se presentaba como una solución modernizante para sacar a los indígenas de su atraso y assimilarlos dentro del corpus social. El ejemplo más acabado de esto es la propuesta de Franz Tamayo, en su obra *Creación de la Pedagogía Nacional* (1910) donde se proyecta la construcción metafórica del mestizaje como símbolo nacional. Existe, además, una diferenciación entre lo mestizo, que sería el horizonte identitario y lo cholo, que sería la degradación de la raza.

Más adelante, desde el imaginario de la Revolución del 52, esta búsqueda de modernizar al indígena implicó la introducción del término “campesino” en el léxico nacional. Esta categoría, que responde a criterios económicos más que étnicos, expresa la capacidad productiva de los indígenas como productores agrícolas, dueños de sus propias parcelas. Desde la producción cinematográfica nacional podemos pensar en las películas *Juanito sabe leer* (1954) y *Un poquito de diversificación económica* (1955), ambas dirigidas por Jorge Ruiz a cargo del ICB (Instituto de Cine Boliviano), como ejemplos de este discurso desarrollista y de incorporación de las masas indígenas en el proyecto mestizo nacional. Estas representaciones estéticas expresan la internalización de la propuesta hegemónica de 1952 por parte de los indígenas (Pareja 2013). El proceso de alfabetización implica, además, un proceso de invisibilización de la Escuela de Warisata en pos de una dirección intelectual y civilizadora del país a cargo de la burguesía nacional movimientista.

Sin embargo, no se trata solamente de concebir a los indígenas como un remanente del pasado, sino también de situarlos en lugares remotos, en los espacios rurales, lejos de las ciudades. Al implicar una idea de ser “del lugar”, el término indígena fija posiciones de existencia para quienes son identificados bajo esta etiqueta. Al mismo tiempo esta asociación de lo indígena con lo rural hace que se imagine a los indígenas como corruptos, infelices o simplemente fuera de lugar cuando se piensa en sus presencias en las ciudades. Pero la experiencia particular en Bolivia muestra que ha habido una presencia de indígenas habitando las ciudades –y una subsecuente segregación de los mismos– desde los tiempos coloniales. La “república de españoles” y la “república de indios” como dos espacios diferenciados en las mismas ciudades son prueba de ello. Profundizaremos sobre esta idea más adelante, pero de momento es importante mencionar que la presencia de los indígenas en las ciudades expresa también su contemporaneidad. No solamente están en las ciudades, están en el *ahora*, muy lejos de haberse extinguido o asimilado.

Y no se trata solamente de una migración de las comunidades rurales hacia las ciudades, sino que procesos como la migración internacional o los desplazamientos forzados erosionan la idea de “indígena” como alguien del lugar. Como menciona Zárate Hernández (2019) estos movimientos continuos de grandes contingentes implican el uso de redes de paisanos y familiares, la mantención de vínculos con sus comunidades de origen como también la incorporación de elementos foráneos en las identidades de estos sujetos en tránsito. Además, las nuevas

generaciones experimentan conflictos al momento de identificarse con los lugares de origen de sus padres. La fijación a un lugar no es un elemento pertinente para consolidar la identidad de estas comunidades de migrantes, donde más bien los flujos entre espacios caracterizan sus formas de vida. Lo indígena comprendido desde una pertenencia a un lugar pierde sentido ante este tipo de dinámicas que desterritorializan a los sujetos.

1.2.2. La relacionalidad del término indígena

Definir la indigeneidad implica establecer una distinción entre lo que se considera indígena y lo que no se considera indígena. En ese sentido esta construcción de sentidos de “lo indígena” está siempre en relación con lo que *no es* indígena. A partir del establecimiento de fronteras entre lo que está dentro de lo indígena y lo que está fuera del término, se comprende mejor esta construcción. No se trata solamente de la expresión de identidades, sino que “las prácticas culturales, las instituciones y la política indígenas *se hacen indígenas* en articulación con lo que no se considera indígena en la formación social particular en la que existen” (De la Cadena y Starn 2009, 196). La indigeneidad entonces no se concibe a partir de una delimitación fija, sino que más bien se trata de una elaboración fluida, contextual, inclusiva y a la vez excluyente. Para comprender la indigeneidad hay que pensar en la misma como un proceso en constante redefinición.

Las elaboraciones sobre la indigeneidad en un momento inicial comprendían las proyecciones de los no-indígenas sobre los sujetos que ellos mismos identificaban como indígenas. Durante el siglo XX, la indigeneidad fue pensada desde el indigenismo, esta corriente de pensamiento expresaba los distintos proyectos, acciones y políticas desde sectores dominantes no indígenas para integrar a los indígenas (a partir de la idea del mestizo como el sujeto nacional), sacarlos de su atraso (mediante programas sociales con fines clientelistas y corporativistas) o hacerlos productivos (mediante procesos de campesinización) (Zárate Hernández 2019). En Bolivia, estas prácticas de control de la población se condensan en el proyecto del mestizo como sujeto nacional y en la implementación de lo que Silvia Rivera (2018) llama la pedagogía nacional-colonial, un conjunto de medidas paternalistas de control de los cuerpos y las mentes para conformar nuevos ciudadanos a partir de medidas higiénicas y un adoctrinamiento en las escuelas rurales.

En su intento por disolver a las formas organizativas comunidades indígenas, estas medidas de violencia física y simbólica terminaron complejizando más la concepción de indigeneidad. Esta occidentalización forzada encontró prácticas de adaptación de parte de los indígenas:

La eficacia del sindicato y de la escuela en erradicar a las autoridades étnicas, descalificar las prácticas tradicionales de ritualidad y las formas comunales de organización del trabajo, acabaron promoviendo el abandono de la agricultura y el inicio de un periplo migratorio de larga distancia (incluyendo la migración internacional), que llevaría a la población indígena a diversos destinos urbanos, en pos de la elusiva ciudadanía occidental (Rivera Cusicanqui 2018, 106).

En consecuencia, estos flujos migratorios son el resultado inesperado del proyecto de los sectores dominantes del Estado del 52, que pretendía fijar a los indígenas en el campo para que se conviertan en productores agrícolas tecnificados. Muy lejos de lograr una fijación de los indígenas en términos espaciales y laborales, las instituciones civilizatorias produjeron un mayor movimiento hacia las ciudades y una ampliación de los rubros ocupacionales de los y las indígenas. Este desplazamiento de la fuerza de trabajo no se detuvo en las ciudades del país, sino que incluso cruzó fronteras internacionales.

Sin embargo, es necesario tener precaución con las definiciones esencializantes que consideran a la presencia indígena como novedosa en los espacios urbanos. En este sentido Xavier Albó (1986) argumenta que las dinámicas sociales de los aymaras deben ser comprendidas a partir de un abordaje que trascienda la división maniquea entre campo-ciudad. De hecho, el antropólogo jesuita argumenta que la presencia de los indígenas en la ciudad de La Paz corresponde a un proceso de coexistencia con los criollos cuyos orígenes se remiten a la época colonial. La división de los centros urbanos del Virreinato de Charcas en repúblicas de españoles y repúblicas de indios se concretiza en Bolivia a partir de la simultaneidad espacial entre Nuestra Señora de La Paz y Chukiyawu. Arnez Cuéllar (2019) argumenta que, con el transcurso de los años, esta presencia indígena se ha intensificado y ha dado lugar a una emergencia de oficios estrictamente indígenas: desde los *aparapitas* (cargadores de productos en los mercados), pasando por los *yatiris* (médicos naturistas y adivinadores), las *chifleras* (señoras dedicadas a la venta de insumos para prácticas rituales), hasta las *qhateras* (mujeres comerciantes). Estos personajes cohabitan la ciudad con los mestizos desde posiciones y oficios subalternos.

Esta distinción de oficios entre los aymaras que habitan la ciudad de La Paz hace evidente la heterogeneidad de los mismos y desecha la comprensión de “lo indígena” como un elemento abstracto y uniforme, e incluso asociado a la pobreza. En ese sentido, la socióloga Cecilia Salazar (2015b, 280) señala la existencia de una estratificación interna entre indígenas, de lo más blanco a lo más indio. Salazar argumenta que existe una “cadena de desprecios” establecida por los indígenas que alcanzan un “mayor estrato en el ascenso social [...] y en cuyo escalón más bajo se ubica el [indígena] de la alta ruralidad, en algunas zonas reconocido como *lari*⁹ y al cual se asocian las nociones resignificadas de salvajismo”. Esta jerarquización pone en evidencia las aspiraciones de los indígenas prósperos para producir un nuevo sentido de indigeneidad establecido a partir del poderío económico y de la elaboración de una estética de la opulencia, expresada en las vestimentas de las mujeres aymaras pudientes (joyas de oro y ropa de lujo), como también en las construcciones (*cholets*, edificios de varios pisos con una fachada de colores y figuras llamativas). A esto hay que sumarle la noción de la indigeneidad cosmopolita, en la que los indígenas comerciantes circulan por ciudades del extranjero en viajes de negocios.

Las fantasías de la indigeneidad imaginan a los indígenas como sujetos externos a la historia y a la modernidad, ajenos a los cambios que ocurren en el transcurso de la historia. Sin embargo, como sostiene Fontana (2013, 200), los grupos campesinos e indígenas, usualmente considerados los sectores más tradicionales, antimodernos y estáticos en una sociedad, expresan actualmente una gran capacidad para regenerar sus identidades y adaptarse a los nuevos contextos cambiantes. La experiencia de los indígenas aymaras, como hemos visto, es una prueba de ello. Las fronteras entre lo indígena y lo no-indígena son constantemente desplazadas a partir de las prácticas que generan los propios sujetos indígenas. Esta situación se opone al imaginario que lamenta la corrupción de un estado de naturaleza puro en el que originalmente se hallaban los indígenas. En ese sentido, la indigeneidad se define a partir de la actualidad de los sujetos indígenas y las dinámicas en las que participan, de cómo reconstruyen constantemente los significados y usos políticos de su condición de indigeneidad. Los proyectos indigenistas encuentran poca vigencia ante esta contemporaneidad y visibilidad de los indígenas como actores políticos autónomos.

⁹ Originalmente, *lari* significa zorro, pero en este contexto de discriminación se emplea para designar a quienes no entienden ya sea por terquedad o por incompreensión.

En Bolivia existe el uso de una triple denominación, ya que se habla de lo “indígena originario campesino”. El primer término alude usualmente a los habitantes de las tierras bajas, el segundo a los miembros de las comunidades altiplánicas y el último término, expresando una condición económica más que racial, alude a los productores agrícolas usualmente asentados en los valles. Sin embargo, con el propósito de lograr una lectura menos extenuante, a lo largo del texto emplearé el término “indígena” consciente de esta triple adscripción, de sus porosidades, de sus tensiones y de su constante transformación en un proceso dialógico llevado a cabo tanto por indígenas como también por no-indígenas. El concepto de “auto-construcción” (*self-fashioning*) de la política que propone Robert Albro (2019), resulta pertinente para esta comprensión, al identificar un proceso auto-consciente de manipulación, dramatización y comentarios sobre los códigos culturales de la comunidad, la tradición y la autoridad. Este concepto, además vincula la idea del carácter performativo de la indigeneidad.

Pese a que la definición de indigeneidad dejó de ser monopolizada desde los sectores dominantes, como podemos ver en las producciones del ICB y en *Vuelve Sebastiana*, de Jorge Ruiz. Y pese también a que los denominativos indígena-originario-campesino corresponden a procesos de auto identificación, persisten unas expectativas de lo que se comprende como “los verdaderos indígenas”. Estos contenidos están asociados a imaginarios coloniales y primitivistas, ignorando así el hecho de que “la modernidad” o “la globalización” –eufemismos para nombrar al capitalismo tardío– han llegado a todos los rincones del planeta ya sea en forma de mercancías, tecnologías e invasiones de los territorios indígenas. De la Cadena y Starn (2009) señalan una tensión para los sujetos que expresan su indigeneidad: quienes en un extremo emplean elementos como plumas, tatuajes, ornamentos y vestimentas indígenas son susceptibles de ser acusados de “indios hiperreales”, expresando un discurso que moviliza lo exótico. Pero en el otro extremo, los indígenas que no se adscriben a estas expresiones, a estas performances estereotípicas, son muchas veces acusados de impostores, de mestizos o de falsos indígenas. Es a partir del reconocimiento o desconocimiento de ciertos individuos como “verdaderamente indígenas” que se establece una delimitación más entre lo indígena y lo no-indígena y se evidencia el carácter político de tal distinción, la respectiva distribución de lo sensible que está implícita en esta práctica.

Dado el carácter arbitrario de la distinción entre verdaderos y falsos indígenas, es necesario recurrir a un concepto que pretende ser más preciso y que permite comprender la indigeneidad a

partir del sentido de pertenencia a una comunidad, a través del concepto de etnicidad. En primer lugar, este concepto nos brinda una mejor comprensión en el proceso de construcción de la indigeneidad. A su vez, las prácticas indígenas fueron ampliando los márgenes en los que opera este concepto. Tradicionalmente la etnicidad era una expresión de rasgos objetivos o símbolos, expresiones de la cultura material, pero actualmente la etnicidad se comprende a partir de los procesos de autoidentificación, donde son mismos sujetos quienes definen a qué grupo pertenecen y como quieren ser reconocidos (Zárate Hernández 2019). En adición, Mary Louise Pratt (2010) enfatiza el hecho de que “indígena” es rara vez, si alguna, la identidad principal de la gente considerada como indígena. Se es primero quechua, aymara o guaraní (por mencionar algunos ejemplos) antes de reconocerse con esta etiqueta generalizadora.

En un segundo lugar, la etnicidad pasa a comprenderse desde las nuevas expresiones de lo indígena en sociedades en las que el modelo económico capitalista ha ingresado a todos los espacios y esferas de la vida social. La indigeneidad se expresa a partir de las maneras en las que estos sujetos establecen comunidades en contextos caracterizados por la migración, el racismo y la explotación de la mano de obra, por mencionar algunos elementos. Los rasgos culturales que se consideraban significativos serían secundarios, como el resultado o consecuencia de la interacción social en un nuevo espacio social (Zárate Hernández 2019). Tanto el ocultamiento de la indigeneidad para pasar desapercibidos o el despliegue de elementos simbólicos para ganar visibilidad y legitimidad política, son estrategias que emplean los sujetos indígenas de acuerdo a las posibilidades que tienen en los contextos en los que se desenvuelven. De esta manera se evidencia que las identidades tradicionales indígenas coexisten con un mundo global, interconectado y en el que la influencia cultural de externa y no necesariamente occidental¹⁰ opera en la construcción de estas identidades.

Al estar relacionada con un sentido de pertenencia a una comunidad, la etnicidad explica también las formas de organización y demandas colectivas. Los movimientos por la defensa de las tierras comunales, en resistencia a los modelos económicos extractivistas se condensan en formas de organización fuera de los organismos oficiales. Al mismo tiempo, ya que se trata de movimientos

¹⁰ El monopolio de la industria cultural que poseía Estados Unidos se ha visto erosionado a partir de las posibilidades de difusión que otorga internet. Subculturas como el k-pop o el anime tiene una influencia notoria en los y las jóvenes. Además, los lugares de residencia de los y las indígenas migrantes son variados y dan lugar a formas variadas y complejas de identificación cultural.

que interpelan al Estado, la definición de indigeneidad se constituye en relación a este poder centralizador. Durante los años noventa, con la implementación de una agenda multicultural en varios países latinoamericanos y los procesos de movilización (y consecuente visibilización) indígena en la región, “indígena” pasó de ser una construcción racial a adquirir un cariz político, en el que se reivindicaba el reconocimiento de los mismos como sujetos de derechos. Sin embargo, en vez de que esta nueva concepción política desplace a las anteriores construcciones raciales, termina adhiriéndose a las mismas, haciendo así más complejo el término. Ser indígena en las sociedades discriminatorias latinoamericanas aun implica enfrentar experiencias de exclusión, de opresión racial y de explotación laboral.

Finalmente, es importante tomar en cuenta que la construcción colectiva de las subjetividades indígenas opera no solamente desde la interacción de los realizadores indígenas con el Estado, sino también con otros grupos indígenas y no indígenas (Zamorano 2017). Reconocer esta complejidad de relaciones que se establecen entre indígenas en cuanto sujetos políticos e interrelacionados con una heterogeneidad de actores sociales nos permite superar cualquier atisbo de una postura esencialista o conservadora para asumir en su lugar una perspectiva más compleja de análisis. En ese sentido, los significados que tiene el término indígena, se van transformando y ganando espacios de reconocimiento. Es precisamente a través de esta complejidad de relaciones desde lo que se construye lo indígena, que no solamente se otorga o quita legitimidad a partir de la distinción entre “verdaderos” y “falsos” indígenas desde el poder, sino que estas nociones se encuentran presentes también en el imaginario popular. Sin embargo, como veremos a continuación, concebir a los y las indígenas como sujetos de derechos implicó una estrategia de autorreconocimiento como indígenas que movilizó la discusión hacia la visibilización de una variedad de lugares de enunciación.

1.2.3. Indígena como sujeto de derechos

La idea de indigeneidad empieza a utilizarse como sinónimo de “pueblo indígena”, término que recibió un fuerte impulso cuando la ONU declaró 1992 como el año de los pueblos indígenas. Este reconocimiento a los pueblos originarios en el mundo señalaba las relaciones de subordinación iniciadas con el colonialismo y que, con la conformación de los estados nacionales, no hicieron más que profundizarse. Esta declaración que vino a ratificar y a fortalecer la idea de pueblos originarios, que ya estaba en el acuerdo 169 de la Organización Internacional

del Trabajo, permitió legitimar de manera definitiva el concepto de pueblo indígena u originario como una categoría políticamente válida, por consiguiente, su uso adquirió fines reivindicativos (Zárate Hernández 2019, 72). Este reconocimiento proporcionó además una visión global de las luchas en contra de la usurpación de los territorios, de la discriminación y de la opresión racial bajo la adscripción a la categoría de indígena.

En el caso de Bolivia, el proceso de campesinización instaurado con el régimen movimientista durante los años cincuenta, configuró un ejercicio de la política en el que los sectores populares interpelaban al estado en su calidad de sindicatos. Desde la segunda mitad del siglo XX, la protesta estaba basada en la clase más que en la etnicidad y existía muy poco espacio para un movimiento basado en una identificación étnica en el altiplano (Canessa 2007). Más adelante, con la emergencia de los primeros intelectuales aymaras en la universidad pública, surgió el katarismo, desde donde se articulaban la opresión racial y la explotación de clase que sufrían los indígenas a partir de la *teoría de los dos ojos* (Postero 2017, Escárzaga 2004). Sin embargo, la articulación de este movimiento no estaba basada en la indigeneidad, sino que, al tratarse de un movimiento localizado en el altiplano, optaban por el término “originario”. Será más adelante, en la década conocida como los multiculturales noventa, que desde varios gobiernos de Latinoamérica se implementaron una serie de iniciativas gubernamentales que buscaban promover la participación política indígena dentro de las lógicas neoliberales.

Como argumentan Warren y Jackson (2002, citados en Canessa 2007) la redefinición de sí mismos como grupos indígenas o el redescubrimiento de la identidad indígena puede ser una estrategia importante para los grupos marginalizados para obtener reconocimiento y recursos del estado nación. Además, la gestión a través de las ONG's internacionales puede resultar mucho más efectiva que las pretensiones de una organización a nivel nacional. Esta posibilidad de organizarse a nivel transnacional confiere una mayor complejidad a los usos y estrategias al momento de reconocer la indigeneidad como elemento unificador de las luchas. La idea de indígena como alguien del lugar debe ser replanteada al momento de pensar en una emergencia desde varios lugares, donde la ubicación geográfica resulta secundaria ante la importancia de las conexiones que se establecen por fuera de los márgenes de los estados-nación. Existen, además, nuevos sujetos que se adscriben a esta categoría de indígena para encontrar fuerza y apoyo en sus luchas.

Términos como indigeneidad y etnicidad tienen su origen en la antropología y servían originalmente para identificar las diferencias culturales de los pueblos nativos. Sin embargo, los procesos de modificación y apropiación de estos conceptos evidencian una situación de los mismos en las fronteras entre lo académico y lo político, entre la teoría y el activismo (Zárate Hernández 2019). De esta manera, la indigeneidad deja de ser solamente un elemento de análisis para los investigadores y analistas, y opera de manera más efectiva desde su uso reivindicativo. Estas delimitaciones de lo indígena corresponden a usos políticos en los que diversos actores, tanto indígenas como no-indígenas, intervienen. Por lo tanto, se trata de un concepto en constante transformación, es un proceso inacabado de definición, siempre en relación a los contextos políticos y a los usos y posibilidades que implica tanto la auto definición como el distanciamiento de la indigeneidad. Como argumenta Canessa (2007), la indigeneidad es una afirmación de la diferencia, de los derechos e incluso una afirmación de la autoridad moral ante una globalización invasiva de los cuerpos y territorios. Más que ser un concepto esencializante, se trata de un término fluido, abierto y en constante elaboración.

Sin embargo, la indigeneidad tampoco es una garantía de luchas revolucionarias ni anti estatales. Al contrario, la experiencia en Bolivia del pacto militar-campesino nos muestra por ejemplo que los movimientos indígenas pueden articularse con proyectos de derecha, o que, dentro de la configuración política reciente, que el movimiento cocalero puede consolidar la base del aparato de poder. Como argumentan De la Cadena y Starn (2009, 204) el activismo indígena es un proyecto necesariamente fragmentado y en ese sentido “algunas de sus fracciones se incluyen en lo dominante y lo hegemónico, [...] mientras que otr[a]s surgen como formaciones contrahegemónicas —y otras incluso se paran sobre ambas, o se mueven de una a otra—.”. Así mismo, existen identificaciones de indigeneidad que no están explícitamente orientadas hacia una lucha política, pero sí hacia una afirmación de la diferencia y el respeto de sus modos de vida.

La categoría étnica de “indígena” es una construcción estatal y sobre todo colonial, que agrupa a determinados conjuntos humanos y les otorga un sentido de identidad compartida y de lucha común (Zamorano 2017). La pertenencia dentro de la identidad boliviana y su consecuente problematización es el resultado de la imposición estatal de identidades compartidas. En su vertiente más extrema, la autodeterminación indígena implicaría la disolución de la nación boliviana como rechazo de una patria fundada a partir de la invisibilización de la diversidad de

naciones indígenas, el control sobre sus territorios y sus cuerpos. El discurso plurinacional, por lo tanto, resulta un elemento conciliador de estas naciones, pero que no está exento de contradicciones y limitaciones. La lucha por la autodeterminación de los pueblos exige deconstruir la identidad boliviana y propiciar una emancipación del control estatal. Sin embargo, existe una paradoja respecto a luchas por la autodeterminación, las identidades desde las que los grupos indígenas enuncian sus reivindicaciones son necesariamente generadas y redefinidas a través de una historia de procesos de formación estatal y, en consecuencia, inseparables del Estado (Corrigan y Sayer 1985, citados en Zamorano 2017, 12).

Dentro de toda esta concepción amplia de la indigeneidad y su condición de cambio constante, los performances de indigeneidad expresan las acciones concretas, tanto cotidianas como rituales, para comprender como se construyen estas identidades individuales y colectivas a un nivel micro. En vez de los grandes discursos que proyectan una visión de país y de gestión de la población indígena, tenemos el enfoque en las maneras en las que la indigeneidad se reproduce, se reinventa y se ejerce desde los sujetos fílmicos en los documentales de Miguel Hilari e Iván Molina. La noción de indigeneidad como un proceso en construcción encuentra expresiones concretas en las maneras en las que las comunidades de los documentales deciden mostrarse y son mostradas frente a las cámaras.

1.3. La indigeneidad y el proyecto plurinacional

En un momento previo a abordar el desarrollo del audiovisual indígena durante la primera década de existencia del estado plurinacional de Bolivia, es necesario analizar los procesos recientes que dieron lugar a la refundación del país e iniciaron el proyecto de consolidar un estado indígena. En este sentido, es importante aclarar que, durante toda la historia nacional, los movimientos indígenas se han constituido como sectores políticos en disputa por una noción de ciudadanía que apunte a superar la condición excluyente del estado republicano. Como argumenta Postero (2017), la indigeneidad se ha convertido de un sitio de emancipación a uno de la construcción liberal del estado. Este proceso, como veremos, está atravesado tanto por avances políticos, como también por contradicciones que cuestionan el discurso anti imperialista y descolonizador del gobierno del MAS. Estas críticas se expresan tanto a partir de las reivindicaciones indígenas por el TIPNIS (Territorio Indígena y Parque Nacional Isiboro

Sécure), como desde los diversos abordajes críticos en términos de autonomías indígenas (Rousseau y Manrique 2019,); la ambigüedad del Estado Plurinacional entre un discurso que promueve el Estado indígena y mantiene prácticas de un Estado neoliberal (Postero 2017, Rivera Cusicanqui 2016, Macusaya 2016).

Podemos comprender las políticas de visibilización como una correlación de fuerzas entre el estado y los sectores subalternos. En concordancia con Blom Hansen y Stepuatt (2005), parto de la noción de que el estado es una categoría performativa, idea performada y reiterada, que a su vez crea nuevas formas de subjetividad en el proceso de su consolidación. Sin embargo, esto no implica que los grupos indígenas se encuentren subordinados a estos procesos de visibilización del estado; más bien se trata de un espacio en disputa por la consolidación de las identidades y demandas políticas. Si bien los indígenas están atravesados por estas subjetividades que produce el estado plurinacional, también existe un ejercicio desde los propios pueblos indígenas para generar su visibilidad en el panorama político nacional. Ejercicio que en esta tesis veremos a partir del trabajo documental de Miguel Hilari e Iván Molina.

En el contexto del proyecto del estado indígena, resulta pertinente identificar los procesos de visibilización del estado plurinacional, por un lado, y los procesos de visibilización de las comunidades y pueblos indígenas por otro. Al tratarse de procesos por la visibilidad indígena desde ambas posiciones, algunos elementos se presentan como continuidades y otros como rupturas. Como ejemplo concreto de esta correlación, es importante problematizar el rol del audiovisual indígena, que durante el proceso constituyente se consolidó como un factor clave para la materialización del proyecto estatal plurinacional (Zamorano 2017) y que al mismo contribuyó en la autodeterminación de los pueblos indígenas. A partir de las producciones *Bolivia Constituyente* (durante la Asamblea) y *Bolivia Constituyente Plurinacional* (posterior a la Asamblea Constituyente), el Plan Nacional difundió información tanto en español como en idiomas originarios sobre el desarrollo del proceso constituyente y desde las voces de los líderes, lideresas y representantes indígenas de distintas regiones del país. Tenemos en consecuencia un ejercicio del audiovisual indígena que permite una doble visibilización: tanto del proyecto político del estado, como también de los pueblos indígenas como actores políticos.

En ese sentido, más allá de identificar el rol que asumió el Plan Nacional en la construcción del Estado Plurinacional, conviene preguntarse si esta iniciativa fue absorbida totalmente por el

gobierno del MAS, o si aún existieron espacios de disidencia y autonomía pese a la relación colaborativa entre ambas partes, durante esta primera década de existencia del Estado Plurinacional. Es importante mencionar que, una vez refundado el país, el discurso del MAS a favor de la autodeterminación indígena se atenuó (Postero 2017) y la indigeneidad pasó a enunciarse desde el estado como una legitimación del discurso del gobierno. Como consecuencia, Rousseau y Manrique (2019) hablan de un proceso de autonomía indígena “tutelada” desde el Estado: si bien las transformaciones institucionales que permiten las autonomías indígenas superan las reformas sobre el territorio de los años noventa; no dejan de ser controladas desde un fuerte centralismo estatal expresado en un corpus burocrático que ralentiza los procesos autonómicos.

1.3.1. Un breve recorrido histórico

Para comprender mejor el proceso de la autodeterminación y visibilización indígena, es importante mencionar los antecedentes que durante la década de los noventa impulsaron esta agenda política. En este sentido, la Marcha por el Territorio y la Dignidad, llevada a cabo en 1990 por los indígenas del oriente del país y con réplicas en 1996, 2000 y 2002 (Cruz Rodríguez 2002), constituyeron un momento clave para la visibilización de las demandas anti latifundistas articuladas por organizaciones como la Confederación de Pueblos Indígenas de Bolivia (CIDOB), la Asamblea del Pueblo Guaraní (APG), la Central de Pueblos Nativos Guarayos (COPNAG) y la Central de Pueblos Indígenas del Beni (CPIB), entre otras organizaciones más. Es importante añadir que esta participación política ocurrió desde un sector postergado ante la perspectiva andinocéntrica, caracterizada por su organización sindical-campesina. En este sentido, la CIDOB fue un organismo central para la consolidación e integración de las diversas organizaciones indígenas de las tierras bajas bolivianas. Un logro interesante de esta marcha ha sido el reconocimiento del parque nacional Isiboro Sécore como territorio indígena. En ese sentido, podemos concebir el nombre TIPNIS (Territorio Indígena y Parque Nacional Isiboro Sécore) (Guzmán 2012). Este mismo espacio cobrará importancia 21 años después, cuando el gobierno del MAS implemente la construcción de una carretera que atraviesa este territorio.

Como resultado de la movilización de la CIDOB, el gobierno de Paz Zamora implementó la ley INRA (Instituto Nacional de Reforma Agraria). Esta ley supuso el respaldo legal para la creación de los Territorios Indígenas en las tierras bajas y así surgió la figura de las TCO (Tierras

Comunitarias de Origen). Pero al mismo tiempo, este reconocimiento de organización territorial se hizo bajo la sombra de un programa de liberalización de la economía que generó una serie de amenazas concretas en contra de los recursos controlados de facto por los pueblos indígenas (Rousseau y Manrique 2019). Esta ambigüedad entre el reconocimiento cultural del espacio habitado por los indígenas y la permanencia de la potestad sobre el control de los recursos por parte del estado, evidencia las distinciones entre autonomía y autodeterminación. En este sentido, la agenda de autodeterminación como un proyecto anti estatal, encuentra limitantes ante el poder centralista del estado, que concede derechos culturalistas mas no de soberanía sobre los territorios indígenas.

Al occidente del país también ocurrieron algunos acontecimientos que actualizaron la visibilidad política de los sectores indígenas. Durante mediados de los ochenta surge el Ejército Guerrillero Túpak Katari (EGTK), a la cabeza del dirigente indígena Felipe Quispe Huanca, popularmente conocido como “el *Mallku*”¹¹ y del futuro vicepresidente del MAS, Álvaro García Linera. Este grupo logró movilizar a varias comunidades no solamente en el altiplano, sino también en el trópico cochabambino y de los reducidos sindicatos mineros que se mantuvieron de forma posterior a la relocalización de 1985 (Escárzaga 2004). Para la década de los noventas, la guerra de guerrillas había comenzado y el 4 de julio de 1991, el grupo voló con explosivos tres torres de alta tensión cerca al Kenko, un barrio ubicado en la ciudad de El Alto. El EGTK perpetuó una serie de ataques durante poco tiempo más, hasta que en 1992 fue desarticulado por las fuerzas policiales y sus líderes enfrentaron varios años de cárcel. Sin embargo, el encarcelamiento no detuvo la producción reflexiva-teórica de los mismos, quienes continuaron reflexionando sobre Bolivia desde su cautiverio.

La socióloga Fabiola Escárzaga argumenta que esta alianza interétnica entre mestizos e indígenas supuso una amenaza inédita para los grupos de poder y que para deslegitimarla, no solamente se buscó minimizar los alcances del EGTK, sino que desde el gobierno se “promulgaron un paquete de reformas constitucionales que reconocían la condición multicultural del país y los derechos indígenas en los campos educativo, de la propiedad agraria y la descentralización municipal (participación popular)” (2012, 1). Esta iniciativa no fue un proceso aislado en la región latinoamericana, sino que correspondía a la década de los multiculturales noventas, una serie de

¹¹ En aymara, *mallku* significa “cóndor”, pero también existe una segunda acepción que identifica al *mallku* como el jefe máximo de una comunidad.

iniciativas gubernamentales que buscaban promover la participación política indígena dentro de las lógicas neoliberales (Ponte Iglesias 2010). El propósito de estas medidas era desmovilizar a los sectores aymaras, quienes se encontraban radicalizados en parte por el trabajo comunitario que hizo el EGTK, pero también como consecuencia de la acumulación histórica de la experiencia aymara en cuanto organizaciones de movimientos campesinos. Escárzaga argumenta que “en un juego semejante al pacto minero-campesino de los años setenta, el gobierno elige como aliado al sector subalterno más débil, los indios amazónicos del oriente para oponerlos a los indios quechuas y aymaras de la región andina.” (Escárzaga 2004, 37).

1.3.2. El movimiento cocalero

Esta interpretación que sugiere que el gobierno implementó una agenda confrontacionista entre indígenas nunca devino en enfrentamientos. Sin embargo, no se puede negar que se trataba de una medida que al mismo tiempo que visibilizaba un sector indígena históricamente postergado, quitaba protagonismo a uno de los sectores más politizados a nivel de demandas étnicas y un pensamiento radicalizado a través del indianismo y el katarismo. Una década antes, en 1985, el precio del estaño sufre una caída a nivel mundial y el gobierno de Paz Estenssoro promulga el Decreto Supremo 21060, una serie de ajustes económicos de tipo neoliberal. Estas medidas implicaban un recorte de personal de la COMIBOL (Corporación Minera Boliviana), que devinieron en una relocalización masiva de mineros a distintas zonas del país. Además, esta relocalización de los mineros pretendía funcionar como una estrategia de desmovilización ante el descontento popular que produjo el decreto previamente mencionado. La capacidad de movilización de los sectores mineros en Bolivia ha constituido históricamente la vanguardia del movimiento obrero nacional, y representaban, por lo tanto, un grupo cuya desarticulación era urgente. Durante las dictaduras militares, los sindicatos mineros constituyeron la principal fuerza de resistencia contra los gobiernos antipopulares y podían devenir nuevamente en un movimiento de resistencia contra el gobierno de turno.

Pero esta acción de dispersar a los mineros terminó aplacando a las organizaciones sindicales solo momentáneamente, ya que, para finales de los noventa, el movimiento cocalero compuesto en gran parte por ex mineros cobró importancia trascendental en el panorama político nacional. Las políticas de los gobiernos en colaboración con la DEA para la erradicación de la hoja de coca encontraron una contundente resistencia por parte de los sectores cocaleros. Castillo

Gallardo (2004), argumenta que la agenda de defensa de las hojas de coca en oposición a las políticas de erradicación se fundamentaba tanto en el ingreso económico que implica el cultivo de esta planta (tanto para el sector cocalero como para la economía nacional); como también a partir de la fuerte raigambre que tiene la hoja de coca en la población, que hace un uso ritual de las mismas y que ha incorporado en su diario vivir. Además, la ocupación de la región del Chapare –la principal zona de producción de coca– tanto por efectivos militares nacionales como de la DEA, supuso una circunstancia clave para impulsar la discusión respecto a la soberanía nacional y la soberanía de los pueblos indígenas sobre sus territorios.

Para comprender las particularidades del movimiento cocalero, podemos coincidir con Salazar (2015a), quien a partir del concepto de desanclaje explica la transición del *homo communitas* al *homo urbanitas* como una ruptura de las relaciones locales y tradicionales de presencia. Esto sería, en un primer momento, el conjunto de procesos de movilidad de los campesinos hacia las minas en el altiplano del país y que se inscriben en lógicas de ordenamientos espacio-temporales según criterios urbanos. Esta “separación del sujeto de sus vínculos primordiales” argumenta Salazar, “[termina] alineándolo, en cambio, detrás de formas de cohesión social que aluden al orden estatal.” (269). En términos concretos, estas nuevas formas de cohesión son los sindicatos mineros, que funcionan como dispositivos para interpelar al Estado. Sin embargo, con la relocalización de los mineros ocurre lo que James Dunkerly (2007), considera un reverso histórico en la lógica desarrollista: el movimiento cocalero es un caso paradigmático sobre cómo los proletarios se *recampesinizan* y a partir de las dinámicas propias establecen unas prácticas que combinan la experiencia propia sindical, las prácticas campesinas de cultivo de la coca y un discurso anti imperialista. Este caso nos muestra que la identidad política indígena es el resultado de la acumulación histórica de las experiencias de movilización donde las lógicas campesinas y obreras confluyen y complejizan el abordaje a los movimientos indígenas.

1.3.3. Entre la autodeterminación de los pueblos y la centralidad del Estado

La experiencia fallida del EGTK demostró que la movilización indígena no tenía posibilidades de éxito a partir de una estrategia de guerrilla; al mismo tiempo las reformas multiculturalistas que privilegiaron a los sectores indígenas del oriente del país mediante la concesión de territorios (siempre y cuando este reconocimiento de tierras no afecte la propiedad privada), impulsaron un incipiente movimiento que en 2002 parte de Santa Cruz una marcha “Por la Soberanía Popular,

el Territorio y los Recursos Naturales”. Esta marcha demandaba una asamblea constituyente y progresivamente fue contando con la adhesión de distintos sectores indígenas del país hasta dar inicio a este proceso político (Garcés 2010). Esta manifestación fue un momento fundacional para que dos años más adelante, tome lugar una confluencia de movimientos indígenas en Bolivia:¹² la Confederación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia (CSUTCB), el Consejo Nacional de Ayllus y Markas del Qollasuyo (CONAMAQ), la CIDOB, la Confederación Sindical de Comunidades Interculturales de Bolivia (CSCIB) y la Confederación Nacional de Mujeres Campesinas Originarias e Indígenas de Bolivia “Bartolina Sisa” (CNMCOIB “BS”); y que conformasen el Pacto de Unidad y se constituyan como el bloque que desde 2004 ha articulado a la mayoría de las organizaciones indígenas en el país. El apoyo del Pacto de Unidad fue determinante para la victoria del MAS en las elecciones presidenciales de 2005 y para el desarrollo de la Asamblea Constituyente.

Durante el proceso constituyente el Pacto de Unidad, comprendido como “el espacio de articulación y encuentro de las organizaciones indígena originaria campesinas de Bolivia” y creado con el propósito de reflexionar sobre las problemáticas, el reconocimiento y ejercicio de los derechos de estos pueblos (Garcés 2010, 13); propuso las autonomías indígenas como la forma de organización política principal en el país, con el fin de implementar las instituciones indígenas como formas paralelas al estado central (Postero 2017). Sin embargo, el Estado Plurinacional redujo las facultades de las autonomías indígenas a partir de dos restricciones principales: en primer lugar, no se reconoce toda forma de organización autónoma indígena, sino solamente las municipales y territorios establecidos como Tierras Comunitarias de Origen (TCOs). En segundo lugar, existe un conjunto de requisitos que las TCOs deben cumplir para transformarse en Autonomías Indígenas Originarias Campesinas. Estas exigencias son a) El pueblo indígena debe habitar de manera ancestral el territorio que reclama; b) Debe tomar lugar una consulta a los miembros de la colectividad (a partir de un referéndum o normas propias de participación); c) El pueblo con intereses de lograr esta autonomía debe regirse según normas y costumbres indígenas. Es así que el Estado determinó un protocolo de pasos a seguir para legitimar los procesos autonómicos y tutelarlos.

¹² Las que en ese momento eran Seis Federaciones del Trópico, el máximo órgano del movimiento cocalero, no participaron en el pacto de unidad porque tenían una vinculación más directa con el MAS: es en este partido en el que se encuentra la base sindical cocalera.

De manera aparente, estos mecanismos aparentan ser un conjunto procedimental coherente y sencillo, pero en la práctica se tornan evidentes las complicaciones de estos procesos. Como constancia de que se cumple con el requisito a), por ejemplo, el Estado emite un documento conocido como *certificado de ancestralidad*. Esta traducción de los sentimientos comunes de pertenencia e historia compartida de las comunidades en términos legales, hace evidente que el Estado exige una legitimación burocrática de procesos políticos y organizativos cuya existencia tiene lugar mucho antes de la formación del Estado Plurinacional. Como argumenta Schavelzon, la AIOC es un proyecto de reconocimiento estatal de algo que ya existe en las prácticas e instituciones indígenas (2012, 27). Por lo tanto, en vez de garantizar un respaldo legal y fomentar la democracia intercultural, entendida como una combinación de las formas democráticas representativas, participativas y comunitarias (Mayorga 2017), el Estado complica los procesos autonómicos desde una postura que mantiene el centralismo político y el control sobre los territorios indígenas.

En ese sentido, Rousseau y Manrique (2019) identifican dos factores principales que limitan y condicionan la agenda de autodeterminación de los pueblos indígenas: en primer lugar, están las complicaciones de los procesos normativos burocráticos que hacen evidente un marco estrecho de interpretación de las autonomías indígenas. Como segundo motivo, se encuentra la falta de claridad de ordenamientos administrativos del Estado que supondrían la implementación de los gobiernos autónomos indígenas. Además, la investigación de Rousseau y Manrique muestra que pueden existir posiciones antagónicas entre los intereses de las comunidades indígenas frente a los municipios a los que pertenecen: los gobiernos municipales pierden influencia sobre las comunidades aledañas a los municipios en caso de que estos accedan a mayores formas de independencia política. Sin embargo, de acuerdo con McNeish (2008), es importante resaltar que si bien la Asamblea Constituyente no logró cumplir en su totalidad con el proyecto emancipador indígena del Pacto de Unidad; por lo menos dio lugar a una aceptación general e irreversible de concebir la pluralidad como parte fundamental de la identidad nacional.

Este centralismo estatal se convierte en un obstáculo no solamente para la autodeterminación de los pueblos indígenas, sino también limita los horizontes de la agenda descolonizadora. Postero (2017) identifica una contradicción manifiesta del gobierno al procurar descolonizar un país a través de un aparato estatal neoliberal. Los límites de este horizonte descolonizador se tornan evidentes al momento de resolver las necesidades económicas del país a través de un

extractivismo que se distancia de los principios de reciprocidad con la *Pachamama* (Madre Naturaleza). Para el segundo mandato del MAS, la explotación de los recursos naturales y depredación del medio ambiente llegó a un punto álgido con la construcción de una carretera a través del Territorio Indígena y Parque Nacional Isiboro Sécore. Esta iniciativa gubernamental enfrentó una férrea oposición de parte de varios sectores de la sociedad, desde la oposición tradicional hasta los sectores medioambientalistas y los movimientos indígenas. La movilización escaló a tal punto de que en la localidad de Chaparina en 2011, el gobierno reprimió cruentamente una marcha indígena que buscaba llegar a la ciudad de La Paz para exigir el respeto a este territorio. Como consecuencia de esta represión, el gobierno perdió popularidad ante varios sectores que habían llevado al MAS al poder.

Estas contradicciones del proyecto descolonizador y las instituciones burocráticas evidencian lo que podemos llamar la esquizofrenia del MAS entre el discurso del estado indígena y las prácticas económicas del estado liberal. Sin embargo, esta perspectiva solamente sitúa el discurso oficial estatal en la discusión. A partir de mi investigación, propongo indagar sobre la posibilidad de pensar en una indigeneidad performada desde otros lugares de enunciación, de manera más concreta, el trabajo documental de Miguel Hilari e Iván Molina. En ese sentido, podemos hablar de que el estado plurinacional ha “secuestrado” el concepto de lo indígena y lo ha domesticado según sus intereses. Una agenda basada en la legitimación de lo indígena, concepto entendido –entre otras cosas– como cosmovisión, representación política e identidad cultural, y además como un proceso que el estado es capaz de representar efectivamente. En ese sentido, pretendo abordar las prácticas y discursos, expresados desde el documental, que enuncian otras indigeneidades; esto es, indigeneidades emergentes.

1.3.4. Etnia y clase: la confluencia entre opresión racial y explotación económica

Las luchas por visibilizar la pluralidad étnica en el país tienen una larga data que se remonta a la guerra civil boliviana, que tuvo lugar en la última década del siglo XIX. Sin embargo, el propósito de este apartado no es realizar una genealogía de los movimientos indígenas a lo largo de la historia de Bolivia. En ese sentido, realizaremos un recorte histórico que parte de la emergencia del katarismo, un movimiento de intelectuales aymaras que articularon la opresión racial y la explotación de clase que sufrían los indígenas a partir de la *teoría de los dos ojos* (Postero 2017, Escárzaga 2004). En este sentido es importante analizar las dinámicas de los

movimientos indígenas a partir de esta correlación entre raza y clase. No solamente se trata de una pirámide racial basada en criterios *pigmentocráticos*, sino también en una estratificación socioeconómica que sitúa las actividades agrícolas y mineras en la base de la economía nacional. La derrota de Bolivia en la Guerra del Pacífico (1879-1883) estableció la condición mediterránea del país y definió el componente obrero nacional a partir de un conjunto de procesos migratorios internos más que internacionales. En ese sentido, mientras que países como Argentina y Chile contaban con un componente demográfico obrero proveniente de Europa; en Bolivia los obreros provenían de las comunidades indígenas y se desplazaban principalmente hacia los centros mineros y en menor manera a los centros urbanos para trabajar como artesanos. La organización sindical boliviana siempre ha estado influida principalmente por corrientes locales étnicas como los *ayllus* (redes familiares que comparten un territorio agrícola) y solamente en un segundo lugar por ideas traídas de ultramar. Sin embargo, no se puede negar que la proletarización (o “artesanización”) de los trabajadores agrícolas traía consigo un relativo ascenso social, que en términos raciales se traducía en un tránsito de lo indio a lo cholo. Rodríguez García (2010) interpreta esta organización sindical con orígenes en lo indígena comunitario como una “choledad antiestatal”, de marcadas tendencias anarquistas en un primer momento (1912-1965) y que posteriormente fue asimilándose por un discurso marxista-leninista.

Durante gran parte de su historia, el estado boliviano ha tenido que negociar sus fronteras y límites de acción con diversas formas organizativas como los *ayllus*¹³ o las haciendas. Sin embargo, estos espacios de negociación nunca se llevaron a cabo en igualdad de condiciones: al contrario, la concepción de la sociedad civil se restringió a lo largo de la historia del país como una esfera de acción ejercida casi exclusivamente por las clases medias y altas; definida, además, por una legitimidad establecida por el Estado oligárquico (Mendonça Cunha Filho 2014, 173). Con la revolución del 52 y la consolidación del MNR en el gobierno, surge una sindicalización de las bases sociales a partir de una alianza entre la CSUTCB (Confederación Sindical Única de Trabajadores Sindicales) y la COB (Central Obrera Boliviana). A partir de esta lógica clientelista se termina de consolidar la forma sindicato para existir como un colectivo visible ante la perspectiva estatal. Esta organización de las bases sociales da lugar a lo que Zavaleta Mercado (1974) comprende como el *poder dual*; esto es, la ruptura de la unidad y centralismo del Estado a

¹³ *Ayllu* es el término quechua y aymara para referirse a una forma tradicional de comunidad en los andes, constituida a partir de una red de familias que poseen control sobre un área determinada.

partir de formas de lucha que conforman en su conjunto un contrapoder al poder ejercido por la burguesía. Las influencias de Antonio Gramsci son evidentes en la propuesta de Zavaleta Mercado, quien concibe la hegemonía gramsciana desde esta correlación entre Estado y sindicatos. Es importante, además, aclarar que lo nacional-popular se ha consolidado a partir de un sentido de identidad obrero-artesanal-campesino que mantenía brechas respecto a los sujetos mestizos de clase media que se consolidaban a su vez como la fracción intelectual de los sectores dominantes. Sin embargo, en una sociedad caracterizada por la relativa facilidad del desplazamiento entre estratos socioeconómicos, estas divisiones resultan difusas y no deben ser interpretadas como fronteras rígidas.

Esta condición de fluidez en la movilidad social en la sociedad boliviana permite comprender la categoría de “cholo” para visibilizar a un sector indígena con presencia en las ciudades y un mayor abanico de oportunidades -acceso a la educación, empleo y poder adquisitivo- en relación a los indígenas. El origen de este término revela un sistema de clasificación racial y piramidal de larga data instaurado desde la colonia. “Cholo” se refería de manera específica y peyorativa a la descendencia de mestizos e indios (Morner 1969, 64; citado en Rodríguez García 2012, 263); pero que posteriormente fue transformándose en un término para identificar a los indígenas que adquirirían usos y costumbres “modernos” como el uso del español o la residencia en los espacios urbanos. En contraposición a la idea de “mestizo” que implica un abandono del mundo indígena en pos de una disolución étnica dentro del proyecto identitario nacional; los sectores cholos del país, caracterizados por la permanencia de vínculos con las prácticas indígenas, articulan el verdadero bloque nacional-popular en Bolivia.

Para el caso particular de los aymaras, su visibilidad va más allá del costumbrismo al que muchas veces se reduce la percepción de los indígenas en la ciudad. La organización gremial de diversos grupos de artesanos, de comerciantes, de fraternidades y de residentes de comunidades rurales en las ciudades, hace evidente un entramado de lazos organizativos de solidaridad, distinción identitaria y organización política (Tassi y Poma 2020). Además, si bien las relaciones racistas persisten en la actualidad, es necesario visibilizar a los indígenas más allá de la perspectiva subalterna que les atribuye Arnez Cuéllar. Como mencionábamos antes, desde inicios del siglo XXI se ha ido conformando una nueva burguesía aymara de comerciantes informales cuyo poder económico les ha permitido constituir una “estética de la opulencia” a

partir de las edificaciones conocidas como *cholets*, que combinan figuras geométricas andinas con colores vivos y visibilizan esta presencia andina burguesa.

Esta heterogeneidad de los grupos indígenas en el país puede interpretarse como el resultado –en muchos sentidos de manera imprevista– de la conformación de lo nacional-popular a partir de la Revolución del 52. Salazar (2015b, 89) argumenta que como resultado del proceso nacionalista revolucionario, se han conformado tres componentes sociales y políticos: a) una burguesía aymara y quechua, que mencionamos brevemente; b) las organizaciones gremiales que ingresaron al aparato burocrático del estado (principalmente los dirigentes de los sectores campesino-indígenas productores coca de la región del Chapare y en menor medida los dirigentes mineros de la Central Obrera Boliviana (COB)); c) los sectores populares y campesino-indígenas con escasas posibilidades de movilidad social. La pluralidad de estos sectores no descansa en la diversidad étnica, sino que cobra un mayor sentido a partir de las dinámicas de clase que ocurren dentro de los mismos grupos. Si bien el Estado Plurinacional ha implementado la valoración cultural de lo indio en Bolivia, es totalmente necesario cruzar estas identidades a partir de cuestiones económicas y políticas para comprender la presencia indígena desde una manera compleja y problematizadora de las categorías dadas. Como sostiene Fontana (2013, 200), los grupos campesinos e indígenas, usualmente considerados los sectores más tradicionales, antimodernos y estáticos en una sociedad, expresan actualmente una gran capacidad para regenerar sus identidades y adaptarse a los nuevos contextos cambiantes.

Pese a la complejidad de las relaciones entre grupos aymaras en la ciudad de La Paz y el protagonismo que tienen en la literatura de ciencias sociales, estos colectivos no representan la totalidad de subjetividades indígenas dentro del estado plurinacional. Actualmente existe un cada vez más amplio *corpus* de investigaciones sobre los modos de vida y políticas de los habitantes indígenas de las ciudades en el resto del país. El antropólogo Robert Albro (2019), identifica una diversidad de etnografías acerca de la organización y movilización indígena en lugares como El Alto (Lazar 2008); políticas guaraníes en los suburbios de Santa Cruz (Postero 2007); organización comunitaria en el valle alto de Cochabamba (Goldstein 2004); y abordajes sobre cómo la indigeneidad se negocia, asume y marginaliza en ciudades como Quillacollo (Albro 2010) y Sacaba (Shakow 2014). De acuerdo con Albro (2019, 34-35), las movilizaciones urbanas populares e indígenas a partir de inicios del siglo XXI han reconfigurado los espacios en los que es posible realizar una etnografía de la indigeneidad.

A su vez, desde la Constitución Política del Estado establecida en 2009, se emplea una triple denominación para interpelar a la diversidad étnica en el país: indígena (pueblos del oriente) originario (pueblos del occidente) campesino¹⁴ (pueblos de los valles). Además, se reconoce la existencia de las comunidades afrobolivianas e interculturales que en su conjunto hacen a la nación boliviana. Sin embargo, como consecuencia de la reflexión sobre las vinculaciones entre pueblos indígenas y Estado, estos procesos están lejos de ser ideales y libres de contradicciones. Al contrario, el reconocimiento de la diversidad étnica en el país da lugar a nuevos espacios de lucha y de interpelación al estado, donde la agenda culturalista es la expresión más superficial para comprender las luchas políticas. A modo de ampliar la comprensión sobre las prácticas políticas indígenas, Albro (2019) retoma el concepto de Stephen Greenblatt de “autoconstrucción” (*self-fashioning*) e identifica la “política chola” a partir de un proceso autoconsciente de manipulación, dramatización y comentarios sobre los códigos culturales de la comunidad, la tradición y la autoridad a lo largo de la carrera de las personas (Albro 2019, 42).

Podemos analizar el recorrido histórico realizado en los párrafos anteriores a través de una dinámica entre los movimientos indígenas y su relación con el Estado. Si bien no es un concepto central en mi investigación, la noción de ciudadanía contribuye a la comprensión del problema que planteo. Esto porque los procesos de visibilización política de los indígenas en Bolivia van más allá de una simple identificación de los grupos étnicos; en su lugar, implican una problematización respecto de las formas políticas de organización territorial, los procesos de organización colectiva, las relaciones de clase dentro de los propios grupos indígenas y los procesos históricos que han hecho visibles a los indígenas en el país, entre otras dimensiones de análisis que no menciono porque esta lista no pretende ser exhaustiva. En términos de enfoque, resulta pertinente abordar estas interpelaciones tanto desde los indígenas en cuanto sectores subalternos, como también desde el Estado en su rol de estructura centralizadora de poder, estructura que incluso bajo una “administración indígena”, ha mantenido su carácter neoliberal y colonial.

¹⁴ Es importante mencionar que el movimiento campesino también se ha denominado *intercultural*, ya que la noción de “campesino” implica cuestiones vinculadas a la clase y no a la etnia. Además, los sectores cocaleros que han realizado una movilización en masa hacia el oriente del país para cultivar coca en las tierras bajas, pasaron de llamarse colonizadores a interculturales. Este sector está afiliado al MAS y cuenta con más de 2,5 millones de miembros (Página Siete, 3 de octubre de 2014).

La generación de visibilidades políticas desde los grupos indígenas en la historia reciente del país, parte de un hecho sin precedentes: la Marcha Indígena por el Territorio y la Dignidad de 1990. Este suceso en particular implicó un giro de atención hacia los pueblos indígenas del oriente del país, quienes, desde la historia contada con un evidente sesgo andinocéntrico, básicamente no existían en términos políticos en el panorama nacional. La irrupción de estos sectores supuso también una problematización sobre las luchas por la tierra desde una perspectiva posicionada en contra del latifundio y la agroindustria. A diferencia de la región andina del país, que en términos geopolíticos se organiza mediante *ayllus*, las lógicas territoriales de los pueblos indígenas de los llanos fueron concebidas a partir de las reducciones jesuitas. Estas reducciones tenían el propósito original de constituir asentamientos para evangelizar a los pueblos indígenas, pero también para despojarlos de sus tierras y facilitar la constitución de latifundios.

El logro principal de esta marcha indígena de 1990 fue el reconocimiento de las Tierras Comunitarias de Origen (TCOs), que implicaban la propiedad comunal de las tierras. Sin embargo, estas reformas se dieron durante una etapa multiculturalista de los gobiernos neoliberales; y por lo tanto no implicaron una redistribución de tierras a nivel profundo. De todas formas, este pequeño avance fue el antecedente para que durante el gobierno del MAS se profundice la discusión sobre las nociones de autodeterminación y autonomía de los pueblos indígenas. La agenda descolonizadora fue impulsada desde el Pacto de Unidad que proponía la implementación de las Autonomías Indígenas Originarias Campesinas como instituciones paralelas a las del gobierno central. Sin embargo, el Estado limitó los alcances de esta propuesta al imponer una serie de procedimientos burocráticos para el reconocimiento de estas organizaciones territoriales autónomas. En este sentido, el horizonte de la autodeterminación de los pueblos se encuentra “patrocinado” por un tutelaje estatal que termina limitando los alcances de dichos procesos.

Una comprensión profunda de la configuración política de los sectores indígenas en Bolivia nos exige abordar las nociones de etnia y clase, categorías que se hallan entrelazadas y que resultan ineludibles para el análisis. Una característica de los movimientos indígenas es que, como resultado del proceso clientelar del 52, la organización política en cuanto interpelación al Estado se da a partir de los sindicatos y gremios. Ya se trate de las comunidades de productores agrícolas campesinos, las asociaciones de maestros rurales, los gremios de comerciantes o los

sindicatos obreros, las formas organizativas parten de esta aglutinación de sus fuerzas, basadas en las actividades económicas que realizan. Incluso la Coordinadora Audiovisual Indígena de Bolivia (CAIB) se autodefine como una organización de base que responde a las necesidades comunicacionales de los pueblos indígenas y que internamente opera mediante lógicas sindicales.

Este abordaje de los grupos indígenas a partir de la noción de clase, nos permite identificar las distinciones internas entre estos sectores históricamente subalternizados. Las diferentes actividades económicas con las que subsisten los sectores indígenas dan lugar a una estratificación (Salazar 2015b) en la que podemos identificar una pequeña burguesía de comerciantes e importadores, quienes incluso llegan a producir una estética desde los *cholets* y las prendas de lujo; a continuación están los funcionarios de gobierno que son en realidad los dirigentes sindicales cooptados por el aparato estatal y por último los sectores populares campesinos, con muy pocas oportunidades de ascenso y movilidad social. Este entramado complejo de diversidades socioeconómicas dentro de la aparente categoría homogénea de “lo indígena” cuestiona el discurso que enaltece una identidad constituida a partir de lo ancestral, lo milenario y lo anti capitalista. Por ejemplo, esta pequeña burguesía aymara-quechua evidencia la existencia de sectores adinerados que se sitúan dentro de un mercado internacional y que tienen una relación propia con lo milenario y lo ancestral, ya que comercializan el sentido de pertenencia originario de manera global, a partir de lo que Andrew Canessa (2007) denomina un *cosmopolitismo indígena*. Un ejemplo de esta expresión son las comerciantes aymaras que realizan viajes de negocios a China e importan mercancías al por mayor (ver Tassi y Jiménez 2021).

Una experiencia que destaca por su acumulación de particularidades es la del movimiento cocalero oriundo del Chapare boliviano. Como mencionamos previamente, esta colectividad se encuentra nutrida por una diversidad de influencias: la herencia sindical de mano de los mineros relocalizados y reinsertados en las dinámicas de producción de hoja de coca; el carácter campesino tradicional de parte de los cocaleños chapareños “originales” y la vinculación de los mismos dentro de un mercado tanto interno como externo. A esto hay que sumarle el discurso anti imperialista que se posiciona como una postura de resistencia ante la ocupación de la DEA en la región y las propias políticas estatales de erradicación de la hoja de coca. Es importante mencionar, además, que Evo Morales, quien posteriormente se convirtiera en el primer

presidente auto identificado como indígena, inició su trayectoria política como dirigente cocalero y hasta la actualidad mantiene su cargo como presidente de las Seis Federaciones del Trópico, la organización máxima que articula a los movimientos cocaleros en la región.

Esta breve exposición de las formaciones sociales indígenas, tiene el propósito de mostrar la diversidad de subjetividades y situaciones desde las que se configuran posturas políticas en Bolivia. En este sentido, se ponen en duda los sentidos de representación que elabora el gobierno del MAS y sus pretensiones de homogenizar las subjetividades indígenas a partir de un discurso con evidentes influencias andinas, pero que descuidan al resto de expresiones étnicas en el territorio nacional, como las de los pueblos amazónicos y chaqueños, además de las comunidades afrodescendientes. Pese a estas limitaciones, es importante tomar en cuenta la manera en la que el Estado realiza un despliegue de elementos simbólicos que en su conjunto buscan construir una visibilidad y producir subjetividades sobre la identidad indígena. El discurso estatal está orientado a partir de un triunfo, una conquista del Estado y un horizonte de construcción de una nueva sociedad a partir del rescate de valores tradicionales y del código ético quechua: “*ama sua, ama llulla y ama quella*”, esto es, no ser ladrón, no ser mentiroso y no ser flojo.

En consecuencia, el estado plurinacional se encuentra lejos de ser una entidad monolítica que agrupe la totalidad de las expresiones de indigeneidad. Más allá de pensar en un horizonte aglutinador, resulta pertinente tomar en consideración las existencias indígenas que transgreden los supuestos sobre la indigeneidad. En ese sentido, si bien existe un reconocimiento y valoración del mundo indígena desde el proyecto plurinacional, aún hay sectores invisibilizados que mediante la producción documental encuentran un medio para obtener presencia en la esfera pública, en los espacios de discusión. Esta práctica audiovisual no es un suceso novedoso, y es en ese sentido que en el capítulo II abordaremos un recorrido sobre el papel del cine para reflexionar sobre la indigeneidad en Bolivia.

Capítulo 2. Del cine *sobre* indígenas al cine *hecho por* indígenas

Este capítulo implicará un recorrido de las prácticas audiovisuales realizadas en las comunidades indígenas desde los abordajes con legitimación científica como Posnansky o Ruiz, pasando por las iniciativas de trabajo colaborativo del colectivo Ukamau hasta las producciones realizadas de manera posterior, concretamente enmarcadas en lo que denominaremos audiovisual indígena. Este concepto se referirá a las imágenes en movimiento en general, tanto desde la ficción y el documental. En términos de análisis de lo visual, podemos establecer un abordaje del cruce de miradas entre quienes producen las imágenes y quienes las miran. De manera inicial, la indigeneidad ha sido pensada desde los sectores dominantes a partir del “problema del indio”, la discusión de cómo integrar a los sectores indígenas en la nación. Esta idea combina un aparente antagonismo entre los “indios ideales”, herederos de un pasado glorioso y mítico; y los “indios reales”, los individuos derrotados, atrasados y degenerados (Stefanoni 2010). En realidad, ambas concepciones expresan una descomprensión de parte de los sectores intelectuales, artísticos y hegemónicos sobre los componentes populares de la nación. Desde el audiovisual, podemos ver cómo estas concepciones de indigeneidad van siendo pensadas cada vez desde sectores más amplios, en los que la participación indígena pasa de ser de simple sujeto fílmico hasta llegar a procesos de apropiación de los medios de producción audiovisual, donde existe un involucramiento en las decisiones creativas y las formas de representación.

2.1. Lo indígena como la fijación a un tiempo y un espacio

Las representaciones de indigeneidad en el documental en Bolivia tienen una tradición fundada a inicios del siglo XX con las producciones de Arthur Posnansky. Al ser un arqueólogo, el abordaje de Posnansky se caracterizaba por un discurso investido de autoridad científica, en sus documentales la indigeneidad se representaba como un remanente de las civilizaciones milenarias que habían habitado esos espacios arqueológicos. En *La Gloria de la Raza* (1928), por ejemplo, esta interpretación de la indigeneidad resulta funcional a la construcción de una identidad nacional cuyas raíces se remitían a un pasado tiwanakota mítico, glorioso e incorrupto. Como veremos con dos ejemplos más, el problema que plantean los sectores dominantes es el de la actualidad de las comunidades indígenas, como si la modernidad fuera un proceso que corrompe a los indígenas, que los desvirtúa y que presenta problemas para su continuidad

histórica. Sin embargo, lo que en realidad devela este discurso es que se considera a los indígenas como antagónicos de los proyectos modernizadores es en realidad la ineficacia de las iniciativas de mestizaje como solución del “problema del indio”.

A finales de la década de los 40, Kenneth Wasson, un funcionario de la embajada de Estados Unidos, decide fundar una distribuidora cinematográfica llamada “Bolivia Films Ltd.”; y para 1948 este emprendimiento se convirtió en una casa productora de documentales (Mesa 1983). Para celebrar el cuarto centenario de la fundación de la ciudad, el Gobierno Municipal de La Paz encargó a Wasson un documental que muestre planos de la sede de gobierno. Es así que, en *La Paz, la capital más alta del mundo* (1948) la historia está narrada a partir de la experiencia de una joven pareja mestiza que visita varios lugares de la ciudad, a manera de mostrar el progreso en diferentes espacios de la urbe. Además, el documental muestra un par de planos (el monolito Bennet y el museo de Tiwanaku) que hacen referencia a la incorporación del pasado ancestral en el relato nacional y local (Zapata 2019, 218). A diferencia de Posnansky, este pasado ancestral se emplea a partir del uso de imágenes museográficas y no de ruinas arqueológicas. Sin embargo, en ambos casos este pasado indígena se incorpora en la construcción nacionalista como las imágenes de los derrotados, de quienes ya no están. Pero esta situación se ve contradicha a partir de las presencias de indígenas e indigentes que se presentan como “cuerpos disruptivos” (Zapata 2019) para la narrativa del progreso y modernización de la ciudad.

Más adelante, en el escenario póstumo a la Revolución del 52, el nuevo régimen tenía que consolidar su hegemonía a través de un aparato comunicativo eficiente y con tal motivo en 1953 se funda el Instituto Cinematográfico Boliviano. Figuras como Jorge Ruiz, Augusto Roca y Jorge Sanjinés produjeron varios cortometrajes en los que era posible ver la vida en las comunidades rurales del occidente del país. Estos cortos fueron un primer acercamiento cinematográfico al mundo indígena que desde la ideología nacionalista buscaba asimilar toda la diversidad étnica del país en el proyecto de identidad nacional. Al mismo tiempo, este discurso expresaba resabios de una tendencia indigenista, que caracterizaba a los indígenas como víctimas simpáticas de sus condiciones de marginación y que solamente bajo la tutela paternalista del Estado, podrían superar esta situación de atraso. Este trabajo fílmico resulta paradigmático y paradójico, ya que, al mismo tiempo que se argumenta un panorama de progreso marcado por un régimen que se dice revolucionario nacionalista y antiimperialista, el gobierno recurre a la ayuda económica de Estados Unidos (Calvo de Castro 2018).

La obra mayor de Ruiz, *Vuelve Sebastiana* (1953), es el tercer ejemplo que nos permite ver la representación de la indigeneidad desde un discurso indigenista. En tan solo 28 minutos el cineasta realiza una aproximación a los chipayas del altiplano desde un enfoque etnográfico como ninguna otra producción hasta la época. Este trabajo fue acogido con valoraciones positivas no solamente por el público nacional e internacional, sino además desde el Estado. El discurso de integración y de origen en una cultura milenaria en el contenido del documental resultaba funcional a la ideología nacionalista. Pero esta incorporación de ancestros indígenas a la narrativa nacional puede ser interpretada como un ejercicio de “ventrilocuismo al revés”, en donde es imposible o indeseable establecer un vínculo con los indígenas contemporáneos y se busca en su lugar evocar el pasado mítico y ancestral (Anderson 1983, citado en Córdova 2007, 133-134). Es así que el problema principal de este documental es la voz del narrador, que se impone sobre las voces de los protagonistas, con autoridad tanto científica como también política, al expresar el discurso de los nuevos grupos dominantes bolivianos, que promovían el proyecto nacionalista.

La atemporalidad y la simultánea fijación en el espacio son dos recursos frecuentes en la retórica indigenista. Se concibe a los indígenas como sujetos incapaces de participar como sujetos políticos y sus roles se reducen más a artefactos arqueológicos, milenarios, ideales, que a sujetos con capacidad de movilización y decisión. Al igual que en *La Paz...*, este documental hace uso de ciertas imágenes de museo para remitirnos a ese pasado mítico, pero la transición que va de una *chullpa* a un plano que presenta a Sebastiana por primera vez en la película expresa la idea de los resabios de una cultura milenaria de forma mucho más explícita. Este montaje “legitima una mirada que cosifica al *otro* y lo sitúa en las coordenadas espacio-temporales del proyecto moderno revolucionario de la nación.” (Salinas Zabalaga 2018, 51). El espacio, en ese sentido, es otro elemento que construye el discurso de distanciamiento de lo indígena. Con la muerte del abuelo luego de ir a buscar a la desaparecida Sebastiana, este sacrificio es una lección para que la protagonista tome conciencia de la importancia de su territorio. En consecuencia, la comunidad debe permanecer en el espacio que le pertenece (Morales Escoffier 2016b, 86).

A partir de estos tres filmes, es posible visibilizar las concepciones de indigeneidad fijadas a partir de la concepción espacio-temporal que menciono en el capítulo I. Existe, por lo tanto, un doble distanciamiento que fija a los indígenas como anacrónicos a la modernidad y distantes en el espacio y que al mismo tiempo se contradice con el horizonte integrador de la construcción

nacional. Zapata (2019, 221) expresa esta contradicción como un deseo de apropiación de lo autóctono que se reinventa y actualiza constantemente. No hay una integración plena, el indio debe permanecer indio y estar distanciado en el tiempo y el espacio. A su vez podemos ver una contribución entre el cine y disciplinas como la arqueología, la etnografía para la elaboración de lo rural como “un espacio contrapuesto a lo moderno, como un repositorio del pasado que nutre las fantasías de modernidad de las imágenes de la identidad nacional” (Salinas Zabalaga 2018, 63). En consecuencia, las representaciones fílmicas de lo indígena durante la primera mitad del siglo XX se caracterizan por un abordaje en el que los narradores, masculinos y mestizos (o europeos en el caso de Posnansky) ya sea desde la voz *over* o los intertítulos, hablan *por* los indígenas. La presencia de la indigeneidad se fetichiza, en equivalencia a objetos arqueológicos, etnográficos que atestiguan un pasado al mismo tiempo inspirador de grandeza, pero decadente en sus expresiones contemporáneas.

2.2. El trabajo colaborativo desde el Grupo Ukamau

Pese a estas contradicciones y limitaciones en su alcance, el trabajo de Jorge Ruiz y Augusto Roca evidencia también una transición en las maneras de representar la indigeneidad y por ende sentó las bases para el desarrollo del grupo Ukamau. Para Gumucio-Dagron (2015, 8-9) la influencia de este cineasta se puede identificar a partir de tres aportes principales: a) ser el pionero en un país que carecía de una industria cinematográfica; b) haber desarrollado un estilo narrativo que combinaba elementos de ficción y documental –recursos que serían empleados más adelante en el trabajo del colectivo Ukamau–; y c) haber contribuido al establecimiento del cine como responsabilidad del Estado. Este apoyo institucional desde el ICB implicaba ciertas concesiones de parte de los cineastas para que, mediante sus trabajos, sea posible comunicar el discurso oficial; pero al mismo tiempo se estaban originando circunstancias a nivel de la región latinoamericana que impulsaban un movimiento cinematográfico revolucionario. El Nuevo Cine Latinoamericano supuso la creación de una contraestética en relación a los parámetros de Hollywood, como también una transformación de las relaciones de producción cinematográfica, basadas ahora en interacciones colaborativas, y en una concepción de cine como un proyecto revolucionario (Schiwy 2003).

Este proyecto revolucionario fue propuesto por los cineastas argentinos Getino y Solanas (1969) a partir de la crítica hacia el cine industrial, que históricamente ha sido una expresión de las clases dominantes. La consolidación de un tercer cine implica reconocer el potencial revolucionario de esta forma de comunicación y problematizar las condiciones de vida de los oprimidos a partir de su representación en pantalla. Los autores oponen la cultura dominante a la cultura nacional, en el sentido de que la liberación de los oprimidos sería posible a través del fortalecimiento de una cultura enfocada en hacer visibles las relaciones de explotación concretas de cada país. Pese a que no compartían la ideología nacionalista del MNR, es posible comprender la perspectiva revolucionaria encaminada a través de una agenda de liberación nacional. Es así que el sujeto revolucionario para el grupo Ukamau no es el obrero, ni el mestizo de las ciudades; en su lugar se trata de los pueblos indígenas andinos quienes conocen en carne propia la opresión y explotación.

En ese sentido, David Wood (2019) identifica las condiciones de surgimiento de Ukamau como una convergencia de la búsqueda de nuevos sujetos fílmicos, el nacionalismo revolucionario, el realismo documental y el film desarrollista. Las producciones fílmicas de Ukamau correspondían en su momento con el orden de visibilidad que se necesitaba producir desde el Estado del 52. Un plan de inclusión de los sectores indígenas en la vida política nacional y en el desarrollo del país, caracterizaba este discurso que se evidencia en las producciones de 1962: *Un día*, *Paulino* y *Las montañas no cambian*, de Sanjinés y Ruiz, principalmente. Sin embargo, a medida que producían proyectos más autorales, el cine de Ukamau se fue inscribiendo dentro de un movimiento a nivel de Latinoamérica: el cine militante, caracterizado por lo que el autor identifica como una capacidad cinematográfica en condiciones de escasez.

Esta precariedad se expresaba en las dificultades de mover equipos filmográficos a las comunidades rurales, trabajar con actores naturales y superar las brechas lingüísticas entre el español y las lenguas autóctonas. Este último aspecto es de suma importancia, ya que la audiencia a la que querían llegar estos cineastas no era el público ciudadano y mestizo, sino que, al contrario, se trataba de los miembros de las comunidades indígenas en las zonas rurales del altiplano. En ese sentido, en producciones como *Revolución* (1963), *Aysa* e *Inundación* (ambas de 1965), el colectivo optó por suprimir los diálogos y en su lugar priorizar los paisajes sonoros y de múltiples capas (Wood 2019, 18). En cambio, para la realización de *Ukamau* se decidió filmar la película de manera predominante en idioma aymara. Esta decisión no solamente fue creativa

sino también política: expresaba la intención de acercar la producción cinematográfica a lo que el propio Sanjinés llamaría más adelante *un cine junto al pueblo*.

No obstante, Arnez Cuellar (2019) expresa una postura crítica respecto del proyecto de Sanjinés, y argumenta que las relaciones de producción de este cine estuvieron permeadas por privilegios, jerarquías y relaciones de poder capaces de imponer una representación estética y política a las comunidades con las que trabajaba el colectivo Ukamau. Esta representación estaba a su vez, bastante influida por los vestigios del indigenismo; movimiento político, intelectual y literario; que, en el campo fílmico nacional, expresaba el proyecto modernizador del mestizaje incluso desde la época silente del cine. Si bien la postura indigenista expresa el discurso de un sector progresista de las clases dominantes, el indio no deja de ser considerado como un sujeto problemático que debe ser integrado a la nación. Para resolver el “problema del indio”, las películas promueven los valores indigenistas, a decir del autor: “el tutelaje, la defensa o rebelión del «indio» como sujeto genérico, que encarna (junto a la figura del obrero) la esencia popular de la nación en el cine boliviano.” (Arnez Cuellar 2019, 100). Esta identidad indígena sería característica de los filmes del grupo Ukamau, en los que si bien se denuncian las condiciones de explotación y opresión que sufren las comunidades, usualmente se muestra a los indígenas exclusivamente desde el rol de explotado y oprimido, la víctima simpática.

El abordaje del cine de Sanjinés en términos de su posicionamiento frente al Estado nos revela un recorrido de lo subalterno hacia lo institucionalizado que propongo identificar en cuatro momentos. Durante los primeros años del grupo Ukamau se da esta relación de beneficio mutuo entre el colectivo y el gobierno, donde si bien los cineastas tenían apoyo y financiamiento estatal para realizar sus proyectos, también debían realizar ciertas concesiones y producir films por encargo. Más adelante tenemos la época más crítica de Sanjinés, que coincide con los años de las dictaduras militares en el país.¹⁵ Durante esta época, se produjo el largometraje *El Coraje del Pueblo* (1971), que retrata la Masacre de San Juan llevada a cabo durante el gobierno del dictador René Barrientos Ortuño en 1967. Para esta producción, la trama se elaboró a partir de técnicas participativas con miembros del campamento minero que sufrieron en carne propia la

¹⁵ La persecución militar culminó en la eventual salida del cineasta para producir un par de films en Ecuador y Perú, *Fuera de Aquí* (1973) y *El Enemigo Principal* (1977), respectivamente. Estas producciones no fueron recibidas de manera valorable e incluso el diario de rodaje de Gumucio-Dagron (1975) relata ciertas tensiones y dificultades durante la producción del film realizado en Ecuador.

represión militar. En una línea similar está *Las Banderas del Amanecer* (1983), que relata los acontecimientos de la vuelta a la democracia a partir de testimonios de dirigentes sindicales, vecinos y líderes campesinos. En este par de películas se puede ver a los indígenas y a los sectores populares como sujetos subversivos y organizados, más que como simples víctimas de sus circunstancias.

De manera general, podemos argumentar que, desde finales de los ochenta hasta inicios del siglo XXI, el cine de Sanjinés se encontraba posicionado desde la figura de un autor consagrado y por lo tanto en posibilidades de producir sus películas con una mayor libertad creativa, sin tener que realizar concesiones, ni tampoco sufrir ninguna persecución. El film más relevante de esta época es *La Nación Clandestina* (1989), uno de sus mejores logros cinematográficos, que relata la historia de un dirigente originario que traiciona a su comunidad y debe resarcir el daño bailando hasta la muerte. En los otros dos lanzamientos de esta época, *Para recibir el canto de los pájaros* (1995) y *Los hijos del último jardín* (2004), los protagonistas son los sujetos mestizos quienes reflexionan sobre la toma de conciencia a partir “del descubrimiento real del indígena y de lo incómoda que puede resultar su presencia para el mestizo” (Laguna 2012, 13). En cierta forma se manifiesta una especie de autocrítica respecto de las formas paternalistas y de un racismo tenue de las formas de la izquierda boliviana tanto en la dirigencia como en la actividad cinematográfica.

La última etapa del cine de Sanjinés parte de un lugar muy distinto de enunciación: la consolidación del Estado Plurinacional y el discurso indígena del MAS. Silvia Rivera Cusicanqui (2018) argumenta que cada régimen establece su orden simbólico y visual. Existe un despliegue de símbolos y narrativas que se hacen visibles a partir de una puesta en escena. El cine es un vehículo propagandístico: La etapa más reciente en el cine de Sanjinés evidencia un giro respecto a su situación inicial de marginalidad y censura, hacia una posición oficialista al lado del gobierno del MAS. En ese sentido *Insurgentes* (2012), es una reconstrucción de los momentos históricos de la lucha indígena que culminan con la ascensión de Evo Morales en el poder de gobierno. El discurso político de Sanjinés es ahora articulado desde “una hegemonía triunfante y urgida de una memoria que la explica históricamente” (Espinoza Antezana y Laguna Tapia 2018, 332). Volvemos entonces a la noción de una producción cinematográfica que articula el discurso estatal y que materializa esta abstracción a partir de la creación de un nuevo orden visual. Esta interpelación a las comunidades indígenas es también un ejercicio de domesticación de lo indio.

Pero antes de que lo indígena sea un lugar de enunciación desde el poder, varios proyectos tomaron forma para establecer un acercamiento entre el cine y la producción audiovisual desde las comunidades indígenas. Es necesario hacer un pequeño desvío y retomar la década de los ochenta en aras de visibilizar la realización de otro trabajo audiovisual en Bolivia que se desarrolló de manera más subterránea. Si 1989 se caracterizó como el año en el que Sanjinés se consagraba como director a partir de *La Nación Clandestina*, esa misma década había sido testigo de un conjunto de iniciativas de vinculación entre cineastas y comunidades indígenas. En ese sentido, el trabajo del CIMCA, Qhana y el Taller de Cine Minero nos permite comprender nuevos abordajes para la producción audiovisual, caracterizados por una participación de los sujetos indígenas en el proceso creativo, pero también en el establecimiento de vínculos duraderos entre las personas involucradas. El audiovisual en ese sentido implicaba solamente una parte del proceso de luchas y reivindicaciones en las diversas comunidades indígenas en las que trabajaron estas tres iniciativas. A partir de la investigación de María Aimaretti (2020) es posible realizar un breve abordaje de este trabajo, situado en una década caracterizada por la vuelta a la democracia, una crisis económica y la irrupción de nuevos formatos de producción de imágenes en movimiento.

2.3. Audiovisual desde las comunidades indígenas en los ochentas

El Centro de Integración de Medios de Comunicación Alternativa (CIMCA) fue fundado en 1982, en México durante el exilio de Alfredo Gumucio, quien había participado en el Grupo Ukamau durante su exilio ecuatoriano (Aimaretti 2020, 163). Este realizador promovía el formato súper 8 para la realización de video, ante las ventajas y facilidades que implicaba su uso para la época. A mediados de los años ochenta, Gumucio no recuerda exactamente cuándo, CIMCA logra establecerse en La Paz y comienza sus actividades de comunicación alternativa como parte del MNCVB (Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano). Esta iniciativa realizaba capacitaciones en audiovisual, técnicas radiales, fotografía y serigrafía, entre otras cosas, dependiendo las necesidades de los sindicatos, organizaciones y comunidades. Existía una intención pedagógica en todas estas capacitaciones, influidas notoriamente por el filósofo Paulo Freire, donde la educación se concebía como un proceso dialógico y de construcción mutua de conocimientos.

Al ser un proyecto de comunicación popular, gran parte el trabajo del CIMCA se enfocaba tanto en las comunidades indígenas como en los sectores populares -siendo las fronteras entre ambos grupos bastante porosas y fluidas-. Entre sus diversos documentales producidos, destaca *Santos Marka T'ula* (1988), enfocado en la vida del desconocido líder indígena y sus luchas por el reconocimiento de las tierras ancestrales y la educación indígena durante los años 20. Un elemento a resaltar de esta producción es que se realizó en conjunto con el THOA,¹⁶ quienes a partir de su reconstrucción de la historia a partir de la memoria oral pudieron realizar la investigación necesaria para el documental. Esa iniciativa de vincular actores, disciplinas y metodologías diversas caracterizó al trabajo de esta organización. El problema principal según las personas involucradas (Aimaretti 2020), consistía siempre en el financiamiento, factor que limitó las capacidades de realización audiovisual y ejecución de proyectos. Pero pese a las limitaciones, el CIMCA continuó trabajando durante el plazo de 20 años que se había propuesto en el momento de su fundación, hasta 2003, donde finalmente se disolvió.

El Taller de Cine Minero fue el resultado de una sinergia de esfuerzos en los que se pueden distinguir tres sectores: a) la fundación francesa, representada por Jacques D'Arthuys y André Van In, se encargaría de brindar el financiamiento y los equipos; b) las realizadoras María Luisa Mercado y Gabriela Ávila se encargarían de la logística, asistencia y capacitación; c) la Federación de Mineros, coordinada a través LÍber Forti, reconocido teatrista popular y activista anarcosindicalista, seleccionarían a los participantes en estos talleres. El propósito de estos talleres, según Gumucio, era recuperar la memoria popular y contar la historia desde los sectores marginados (citado en Aimaretti 2019). De esta manera, “hacia septiembre de 1983, en una localidad del norte de Potosí [...] un grupo de alrededor de 15 jóvenes hijos de mineros provenientes de todo el país dieron comienzo a su experiencia de aprendizaje [...]” (Aimaretti 2019, 186). Entre algunos cortos que se produjeron están *La vida de un campesino*, un diálogo entre el realizador Magdaleno Nina y el protagonista, quien había migrado del campo a las minas; *Locatarios de Tatasí*, que registra las problemáticas de los mineros independientes de la COMIBOL; y *Doña Elena Palliri*, sobre las mujeres que recogen mineral. Estos materiales no se

¹⁶ El Taller de Historia Oral es un grupo de investigación creado en 1983 por Silvia Rivera y sus estudiantes, alrededor de la carrera de Sociología en la Universidad Mayor de San Andrés. El requisito para entrar al grupo era saber hablar un idioma nativo. (Criales y Condoreno 2016, 57)

llegaron a conservar, pero podemos saber de ellos gracias a las descripciones de Mercado y Ávila que María Aimaretti recopila en su investigación.

Estas mismas descripciones hacen posible saber que la narración en los documentales correspondía a un estilo testimonial, situado entre la observación y la interacción. Este acercamiento fue el resultado de un trabajo previo de investigación y de contacto cotidiano con los sujetos fílmicos. Al mismo tiempo, dice la autora, estos trabajos fueron un vehículo de denuncia que permitió visibilizar las condiciones de marginalidad, explotación y desamparo que atravesaban los y las trabajadoras en las minas. Para marzo de 1986 se inició una segunda versión del taller, en la que el apoyo de parte de la cooperación francesa fue menor y las tareas recayeron en Iván Sanjinés -hijo de Jorge Sanjinés-, quien también había participado en la primera versión del Taller de Cine Minero. Esta iniciativa enfrentó varias adversidades como la falta de financiamiento y respaldo institucional, hasta que en 1988 se disolvió finalmente. La Federación de Mineros se encontraba bastante debilitada por las medidas que implicaba el D. S. 21060, que produjo una relocalización masiva de mineros que llegó a afectar a varios miembros del taller, quienes tuvieron que migrar a diversas ciudades con sus familias.

El Centro de Educación Popular QHANA (“luz” en aymara), era en cierta manera una rearticulación del proyecto radial y educativo ECORA (Educación Comunitaria y Radio), que había iniciado actividades en 1976, pero durante la dictadura de Luis García Mesa (1980-1981) fue censurada y perseguida. Ante esta situación y por motivos de seguridad, para 1982 toma lugar el cambio de nombre, como también un horizonte más amplio de realización, donde ya no se contemplaba solamente el trabajo radial, sino también los formatos impreso y audiovisual. El propósito de esta institución era promover el desarrollo integral de las comunidades indígenas en el altiplano mediante diversos talleres de capacitación en herramientas comunicacionales, formación política y formación técnica agropecuaria. Los encargados de la subárea audiovisual eran Néstor Agramont y Eduardo López Zavala; poeta el primero y antropólogo el segundo, ambos coincidieron en el cine trabajando alrededor del grupo Ukamau. Desde QHANA, los dos realizadores se propusieron “pensar y mirar a Bolivia como un país abigarrado, múltiple, contradictorio y en conflicto, para el cual el video podía resultar un vehículo de construcción, recreación y fortalecimiento de las identidades colectivas, la diferencia y la autodeterminación.” (Aimaretti 2020, 205).

El trabajo con los protagonistas y colectivos se implementaba de forma dialógica, procesos en los que la dupla se percibía en calidad de mediadores. La involucración de los sujetos fílmicos en lo que se rodaba ocurría desde el primer momento, produciendo imágenes durante el día y revisándolas conjuntamente al final de cada jornada. López y Agramont realizaron varios programas de video campesino y aymara, en los que se registraban diversas actividades como festivales culturales, rituales y actividades políticas organizativas y sindicales. El formato casi no tenía edición y los rodajes y difusión fueron internos por norma general (Aimaretti 2020, 207). A partir de un trabajo que transitaba sin restricciones entre el documental, la ficción y la docu-ficción, López buscaba implementar nuevos usos del testimonio como recurso en el video. El realizador argumenta que esta manera comunicacional va más allá del código verbal y que a través del mismo se anudaba una experiencia más amplia, rica en significaciones (López Zavala 1989). De esta manera, la voz de los protagonistas es la que tiene autoridad en los procesos e imágenes que se registran desde el audiovisual.

Con estas tres experiencias hemos realizado un recorrido de la actividad audiovisual con comunidades indígenas durante los años ochenta. El Taller de Cine Minero, donde Iván Sanjinés mantuvo a flote este proyecto, fue la iniciativa más directa en términos de transferencia de medios, ya que en este caso fueron los propios asistentes quienes realizaron estos documentales. Sin embargo, las dinámicas que caracterizaron a CIMCA y a QHANA también merecen ser tomadas en cuenta al momento de pensar en iniciativas que pensaron el cine y el video desde una forma alternativa y democrática:

Con dosis variables de espontaneísmo, co-participación, consenso y direccionamiento, los tres proyectos reformularon las tradicionales asimetrías creativa y pedagógica. De un modo u otro, se nutrieron de la trayectoria de las radios mineras y comunitarias, ejemplo de transferencia de medios y producción autónoma de sentidos, y del aporte ético, teórico y político de la educación popular freireana: por ello rechazaron formas de intervención superficiales y verticales, buscando construir procesos educativos, creativos y comunicativos (Aimaretti 2020, 215).

Estas maneras de trabajar procuraron involucrar a los sujetos que tradicionalmente habían tenido un rol pasivo en estos procesos durante las décadas anteriores de actividad fílmica en Bolivia. Además, la voz *over* deja de ser la del realizador y se prioriza la participación de quienes viven

las experiencias en su cotidianeidad a partir del testimonio. Estas prácticas de realización fílmica estuvieron, en muchos casos, asesoradas por profesionales de las ciencias sociales, como sociólogos y antropólogos; pero a diferencia del documental que caracterizó la primera mitad del siglo XX, no existía un discurso científico legitimador de las imágenes. Al contrario, se priorizaba la construcción de una relación colaborativa entre la comunidad y los realizadores. Como argumenta Aimaretti: “No se trató de un medio para ilustrar, sino de una práctica de representación cuya cualidad sensible-significativa constituyó una vía, válida en sí misma, *para el contacto entre universos culturales diferentes* a través de la imagen, el sonido y la temporalidad” (Aimaretti 2020, 236, cursiva en el original). Es quizás este contacto el que se propuso desde el grupo Ukamau y que en la práctica de estos colectivos que se pudo avanzar en esa dirección.

Por su parte, los avances en la tecnología permitieron el uso de equipos más livianos y fáciles de manejar como el Super 8 y los dispositivos que permitían la proyección de diapositivas. Sin embargo, la diferencia más importante tiene que ver con los objetivos de estas producciones, que, al estar vinculadas a instituciones de desarrollo y formación política, resultaban ser una metodología y estrategia comunicacional. A diferencia del cine de la primera década del siglo XX, estos documentales no buscaban complacer ni informar a las audiencias ciudadanas, sino que su circulación se hacía por espacios completamente ajenos a las grandes salas. A diferencia del cine de Sanjinés, el propósito de estos documentales era involucrar a los indígenas en la toma de decisiones. Estos esfuerzos fueron el embrión para un proceso mucho más explícito de transferencia de medios, que abordaremos a continuación.

2.4. CEFREC-CAIB y la participación indígena en el audiovisual

Fundado en 1989, El Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC), se ha consolidado como una institución clave para el fomento de la producción audiovisual indígena en Bolivia, y que trabaja asociada a la CAIB (Coordinadora Audiovisual de Indígenas en Bolivia). Hasta la fecha, este proyecto conjunto ha fomentado la realización de “más de 400 producciones entre documentales, docu-ficción, ficción, videos educativos, video cartas, animación y 600 programas de televisión” (Cappa 2013), que expresan las diversas cosmovisiones indígenas a partir de la tradición cultural como también de sus experiencias

políticas comunes. Esta iniciativa está compuesta a partir de un equipo mixto de indígenas y no indígenas donde se fomentan las formas solidarias, cooperativas e interculturales de colaboración (Sanjinés Saavedra, 2013). El trabajo realizado por el CEFREC-CAIB propone involucrar a las comunidades indígenas en la actividad fílmica a partir de un rol activo donde los procesos de creación audiovisual, ya sea en la planificación, en el rodaje y en la difusión de los proyectos. Es importante señalar que CEFREC no solamente realiza cinematografía, sino que también apoya proyectos de radios comunitarias y de programas televisivos. En este sentido, la producción va más allá del “cine indígena” y propone establecer recursos para facilitar la apropiación de los medios de producción audiovisual por parte de las comunidades indígenas en el sentido más amplio posible, ya sean video, televisión o radio.

En términos de distribución de tareas, la CAIB se encarga de la producción audiovisual, la escritura de guiones, el desarrollo de contenidos comunicacionales, pero también asume la coordinación con las confederaciones del Pacto de Unidad y la realización del trabajo político. Por su parte, el CEFREC asume tareas de consultoría técnica y temática, capacitaciones, administración y recaudación de fondos y gestión para conseguir financiamiento, que principalmente viene de España y el País Vasco (Zamorano 2017), además del apoyo estatal que se ha visto incrementado desde el gobierno del MAS. Ambas instituciones forman parte del Plan Nacional de Comunicación Audiovisual, una iniciativa que surgió en la década de los noventa como una propuesta artística, educativa y política para consolidar canales de expresión para grupos subordinados y que a partir del gobierno del MAS pasó a llamarse Sistema Plurinacional de Comunicación Indígena. La consolidación del Sistema Plurinacional es una iniciativa no gubernamental impulsada y guiada por las cinco federaciones indígenas de Bolivia: la Confederación de Pueblos Indígenas de Bolivia (CIDOB), la Confederación Sindical de Colonizadores de Bolivia (CSCB), la Confederación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia (CSUTCB), el Consejo Nacional de Ayllus y Markas del Qollasuyo (CONAMAQ) y la Federación Nacional de Mujeres Campesinas Indígenas Originarias de Bolivia Bartolina Sisa (FNMCIQB-BS), y coordinada por el Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC) y la Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolivia (CAIB).

El trabajo del Sistema Plurinacional mantiene tres pilares principales: la formación técnica en el conocimiento y control de los medios (guionización, luz, sonido, cámara, producción); la producción de materiales audiovisuales (vídeos, televisión y radio) centrados en el abanico de tipos más amplio posible (ficciones, videoclips, documentales culturales o reivindicativos), y la difusión de los mismos en comunidades y centros urbanos. (Gonzales Pazos 2014: 1). Estas tres tareas resultan ser elementos clave para la consolidación de un circuito de producción audiovisual indígena, que no se limita a los aspectos cinematográficos, sino que también tiene como propósito establecer medios de información alternativos a los oficiales y privados. De esta manera es posible brindar un acceso a noticias producidas desde la perspectiva de las comunidades indígenas. Toda esta producción se caracteriza, además, por el control total de los procesos de planificación, realización y difusión a partir de responsables indígenas, elegidos comunitariamente.

El Sistema Plurinacional es definido por sus participantes más como un proceso que como un proyecto. Tal denominación permite concebir esta iniciativa como un elemento en constante transformación y que no se limita a una forma concreta de producción audiovisual. Asumir esta diversidad de formatos audiovisuales, nos permite apoyarnos en lo que Ginsburg denomina soberanía visual: las prácticas mediante las cuales la gente ejerce el derecho y desarrolla la capacidad para controlar sus propias imágenes y palabras, como también la articulación de ambas. (Ginsburg 2016, 583). Entonces podemos comprender estos procesos de capacitación y producción audiovisual como ejercicios de autodeterminación y al mismo tiempo de exploración del lenguaje visual que ofrecen los medios audiovisuales.

Tanto la conformación del CEFREC como el establecimiento de vínculos con otras organizaciones de cineastas indígenas a nivel regional, implican a su vez momentos decisivos en el proceso de indianización del film (Schiwy 2009) y de la visibilización política de los indígenas y sus luchas en todo el continente. Desde 1992 esta organización se encuentra afiliada con CLACPI (Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas), lo que implica un paso más hacia la consolidación de la producción audiovisual indígena a escala global. Es entonces posible establecer una correspondencia entre el movimiento de realizadores audiovisuales y la emergencia de grupos indígenas durante la década de los noventa, años en los que la indigeneidad comienza a concebirse más allá de las fijaciones en el tiempo y espacio, y

también más allá de los rasgos culturales y la etnicidad; para comenzar a comprenderse como la expresión de sujetos de derechos.

En un momento inicial, la apropiación de los medios audiovisuales por parte de los pueblos indígenas fue recibida desde la antropología con escepticismo y desconfianza. Ginsburg (1991) mencionaba los riesgos de este nuevo tipo de mediación a través de la idea del “contrato faustiano”: un cuestionamiento sobre las posibilidades de las comunidades indígenas, o en su defecto, cualquier comunidad minoritaria, para asimilar y dirigir los medios dominantes hacia sus preocupaciones culturales y políticas. Al aceptar la mediación en condiciones menos-que-ideales (poco o nulo conocimiento sobre el manejo de los dispositivos, brechas de acceso, etc.), los intereses de las comunidades podrían haberse visto comprometidos por esta nueva tecnología. Sin embargo, el conjunto de experiencias sobre audiovisual indígena (Ginsburg, Abu-Lughod y Larkin 2002, Zamorano 2017) ha demostrado lo opuesto: los medios indígenas implican un conjunto de prácticas decoloniales y con potencial de visibilización política y autodeterminación.

En Bolivia, el audiovisual indígena ha mostrado su máxima expresión política durante el proceso de deliberación en el que se instauró la Asamblea Constituyente (2006-2007), a partir de las estrategias informativas que implementó el CEFREC-CAIB. Como parte de su tesis doctoral, Gabriela Zamorano (2017) analiza este proceso a partir de la participación indígena a partir de la serie *Bolivia Constituyente*, en la que semanalmente se invitaba a dirigentes y parlamentarios para explicar los procedimientos e implicaciones del proceso constituyente. Este proceso devino en la refundación del país como Estado Plurinacional y desde el lenguaje retórico y constitucional ha implicado la construcción de un sujeto político indígena originario campesino. El estado ha reforzado la interpelación de estos sujetos políticos a partir de los rituales de poder que ejerce el MAS (ver Postero 2017), en semejanza al Estado del 52, este despliegue simbólico se expresaba a través medios audiovisuales con fines propagandísticos. Sin embargo, ya no se trata de un proyecto nacional que diluye las diferencias étnicas, sino más bien de un discurso que reconoce las diversas identidades indígenas en la construcción de un Estado Plurinacional. Pero “al reconocer a “36 naciones indígenas” fragmenta el frente indígena y recluye a sus miembros

en definiciones esencialistas, que restan de sus efectivos a aquella población urbana, *ch'ixi*¹⁷ y moderna [...]” (Rivera Cusicanqui 2016, 72).

A partir de la distinción que establece Rivera Cusicanqui entre el “indio permitido” y el “indio alzado” (2008). Podemos identificar una estrategia gubernamental de reducir a los indígenas a un papel ornamental en el nuevo Estado, que a su vez permite la articulación de un discurso de indianidad emblemática, que convierte las mayorías en minorías (Rivera Cusicanqui 2016, 83). Este discurso articula un modelo ejemplar de indio a seguir, uno que va de la mano con el plan del gobierno, que a nombre de lo ancestral y milenario ve estos actos públicos como rituales que legitiman el orden ideológico y la autoridad que impone el gobierno. Sin embargo, esta imagen es la que se ha ido desgastando durante la primera década de los años del Estado Plurinacional y ahora resulta urgente tomar atención a las nuevas formas desde las que se expresa la indigeneidad. Es aquí donde el documental en las comunidades indígenas permite visibilizar sensibilidades que se encuentran por fuera del discurso oficial, donde es posible ver a sujetos de carne y hueso habitando contradicciones y sin reproducir ningún mandato desde el poder.

Los participantes en estos procesos de creación documental buscan establecer su propia multiplicidad de estrategias representacionales y performar lo indígena en sus propios términos, a través de formas identificadas como explícitamente modernas, pero que aun así son indigenizadas en múltiples maneras (Ginsburg 2011, 243). Estas nuevas tecnologías son empleadas como formas de auto-producción colectiva, activismo político y transformación social. Los medios audiovisuales en general pueden ser un dispositivo para oponerse a las lógicas narrativas escritas, que históricamente han funcionado como herramientas para contar una versión oficial de la historia. Pero a partir del trabajo documental de Molina e Hilari, podemos contemplar el uso de estos dispositivos incluso para oponerse a discursos establecidos desde el audiovisual sobre lo indígena. Estos procesos no son una solución definitiva a las disputas por la indigeneidad, pero contribuyen a profundizar la discusión sobre las mismas, al mismo tiempo que permiten visibilizar sujetos desde un conjunto de sensibilidades y discursos diversos. En los capítulos III y IV profundizaremos sobre estos aspectos. Sin embargo, antes es necesario tomar

¹⁷ En aymara, lo *ch'ixi* se emplea para definir un abigarramiento mas no una mezcla. En términos de identidad étnica se refiere a sujetos que poseen rasgos (no fusionados) tanto indígenas como occidentales.

en cuenta la importancia del formato digital y el discurso plurinacional como factores relevantes en el contexto histórico en el que se realiza este trabajo audiovisual.

2.5. Sistemas culturales y discursivos

Hemos identificado dos elementos que consolidan el contexto en el que se desarrolla este trabajo cinematográfico: por un lado, está el formato digital y la conectividad a internet, que han permitido un incremento en las producciones audiovisuales, no solo a nivel nacional, sino mundial; y por otro lado tenemos el contexto del Estado Plurinacional, donde la indigeneidad ha tomado un lugar central en la política y en las discusiones sobre la identidad boliviana.

2.5.1. El formato digital y los nuevos medios de difusión

Espinoza Antezana y Laguna Tapia (2018) denominan la transición de la “República del celuloide” al “Estado Pluricinematográfico de Bolivia” al cambio de soporte en la realización audiovisual, denominación que hace referencia también al proceso democratizador que ha implicado la refundación del país como estado plurinacional. Esta transición ha hecho permitido una democratización del acceso a la producción cinematográfica (Córdova 2011) e implica no solamente los aspectos técnicos de la producción, sino también elementos sociales y políticos relativos a las posibilidades de creación fílmica desde sectores históricamente excluidos de este campo. A diferencia de las producciones en celuloide que necesitan un presupuesto mucho mayor, un tratado de los rollos cinematográficos en laboratorios especializados y un proceso más complejo en general; los medios digitales permiten la edición a partir del trabajo en ordenador y algunas veces la edición incluso se hace desde la propia cámara. Además, al basarse en dinámicas mucho más intuitivas, el aprendizaje suele ser mucho más autónomo y permite a los realizadores mayores facilidades para la experimentación creativa.

Entonces es posible asegurar que el cambio de formato ha originado una explosión de prácticas, productos y públicos audiovisuales. El teórico de cine Sebastián Morales Escoffier (2016a, 8) se pregunta si es posible pensar en una nueva etapa en el cine boliviano, simplemente a partir de los cambios tecnológicos, si efectivamente hay una estética digital. Si retomamos la propuesta de Deborah Poole (2000) sobre las economías visuales, podemos comprender que la globalización, en cuanto proceso que impulsa la circulación de mercancías, fuerza de trabajo y consumo

cultural; modifica a su vez las maneras en las que la indigeneidad es concebida, las implicaciones de la “transferencia de medios” y la producción audiovisual en general. En ese sentido, el uso del formato digital va mucho más allá de un simple cambio de tecnología, ya que implícitamente conlleva procesos sociales y económicos que afectan la manera de producir audiovisual.

Ejemplos de esto son la adquisición de cámaras por los indígenas migrantes, como también las posibilidades de trabajar distribuyendo copias del material filmado a un costo evidentemente menor que si se tratara de rollos fílmicos. El paradigma digital, además, permite que cada vez sujetos más diversos puedan *visibilizar* sus perspectivas y condiciones de vida en un ejercicio afín a la *redistribución de lo sensible*.

Los rodajes, las proyecciones y la relación que se construye entre realizadores y comunidades son espacios de producción audiovisual e intercambio cultural. En cuanto ejercicio de redistribución de lo sensible, permiten la visibilización de un conjunto diverso de realidades y luchas políticas de los indígenas a lo largo y ancho del país. En relación al poder estatal, estas producciones tienen el potencial de lograr una “una reconfiguración simbólica y material que trastoca la distribución anterior de relaciones entre cuerpos, espacios, imágenes y tiempos.” (Paredes 2009, 96). Esta reconfiguración simbólica y material corresponde a un proceso de estetización, pero como señalaba Welsch, esto “no tiene que ver con los bellos espíritus, la musa posmoderna de la diversidad o con estrategias económicas superficiales, sino que resulta de cambios tecnológicos fundamentales, de hechos contundentes en el ámbito de la producción” (1996, p.15) (Citado en Galfione 2014, 230).

Ya hace más de 50 años, los cineastas argentinos Octavio Getino y Fernando Solanas advertían una democratización del acceso a los medios cinematográficos, a partir del cada vez más acelerado desarrollo de la tecnología. Para los autores, estos avances “ha[n] servido para ir desmistificando [sic] el hecho cinematográfico, para limpiarlo de aquella aureola casi mágica que hacía aparecer al cine sólo al alcance de los “artistas”, “genios”, o “privilegiados”. El cine está cada día más al alcance de capas mayores.” (Getino y Solanas 1969, 9-10). La irrupción de las tecnologías digitales no ha hecho sino potenciar este proceso que ahora se evidencia en una abundancia de producciones cinematográficas, en las que existen tanto proyectos independientes y autofinanciados, como también proyectos con financiamiento y patrocinios. A su vez, ha habido un desarrollo de instituciones tanto privadas como públicas que permiten una formación

en cine, como la Escuela de Cine y Audiovisual en La Paz, la Fábrica en Cochabamba y la carrera de cine en la Universidad Mayor de San Andrés.

Pero fuera de estos espacios de formación, la proliferación del digital ha promovido el desarrollo de un cine B boliviano, que se inscribe dentro de unas lógicas propias de producción (trabajo colectivo de realizadores con poca o ninguna experiencia cinematográfica, edición mínima), como de distribución (usualmente a través de dvd's *quemados* –esto es, copiados– de manera casi artesanal en ordenadores caseros). Como argumentan Espinoza Antezana y Laguna Tapia (2018, 292): “el digital ha permitido que el cine boliviano sea más complejo, polisémico y polimorfo. Hoy todo el cine boliviano es digital. Y casi todo, por falta de apoyo estatal o privado, por falta de industria, es marginal. Por tanto, se parece cada vez más al país y a la cultura que registra”. Incluso es posible hablar de la emergencia de un mercado tanto de productores como de consumidores de videos musicales *originarios*, desde la música autóctona hasta la música *tecno* (ver Stobart 2016, 2017). Estas prácticas se hallan principalmente localizadas los centros periurbanos y comunidades rurales del altiplano y los valles bolivianos; -aunque también existe un consumo de estos videos en ciertas comunidades indígenas en Perú, Argentina y Chile- para quienes el VCD (*video compact disc*) ha implicado un primer encuentro doméstico con la tecnología digital.

El paradigma digital ha puesto en cuestión las iniciativas de transferencia de medios, ya no existe la necesidad de contar con instituciones ni especialistas que acerquen a los indígenas a los medios de producción audiovisual. Este acercamiento ocurre de manera autónoma y se expresa en la adquisición de cámaras fotográficas, filmadoras y en muchos casos incluso el emprendimiento personal para impulsar iniciativas propias. Como argumenta Flores (2020, 74), esta “transferencia de medios” es cada vez menos frecuente ya que “gracias en parte a la diáspora migratoria de indígenas y sus nuevas posibilidades económicas en un mundo altamente globalizado, estos arman con mayor frecuencia sus propios proyectos sin el apoyo de agentes externos”. La vasta producción de videos musicales y mini documentales que circulan en los puestos de venta de dvds en los pueblos y periferias de las ciudades, es prueba de este proceso. Si a esto le sumamos la irrupción de las redes sociales que funcionan como plataformas que alojan videos, tales como Youtube o TikTok, podemos empezar a comprender los nuevos espacios de difusión y consumo del audiovisual indígena, caracterizados por ser públicos, virtuales y gratuitos. Un mismo evento, como el tinku de Macha, (que abordamos en el anexo 1) es

documentado, esto es, *hecho archivo*, a partir de una diversidad de formatos y procesos de realización.

Para el caso del audiovisual indígena en Bolivia, es necesario contemplar estos procesos de realización a partir de una perspectiva que supere la fascinación académica en que los indígenas ahora “hablen por sí mismos” (Zamorano 2018, 78). En ese sentido es necesario problematizar aspectos como las tensiones respecto a la autoría de las producciones (Schiwy 2009), la compensación económica y las relaciones de género dentro de los espacios de producción audiovisual (Zamorano 2007). Todos estos cuestionamientos se descuidan a través de la idealización de una lógica comunitaria, de reciprocidad y horizontalidad para llevar a cabo estos proyectos. Es necesario, en su lugar, abordar el proceso mismo de apropiación de los medios audiovisuales desde la propia reflexividad de los realizadores indígenas. En ese sentido, Carlos Efraín Pérez, realizador indígena, argumenta que la efectividad de los medios indígenas no está en que sean indígenas, sino en la experimentación y superación de adversidades como la falta de recursos económicos y una posición política situada explícitamente desde la subalternidad. Al mismo tiempo, este realizador manifiesta su incomodidad con el término “medios indígenas”, ya que considera que se trata de un término más restrictivo que liberador (Zamorano 2018).

Como manifiesta Wortham (2013), la producción de estos medios se torna conflictiva en relación a las políticas de identidad, ya que terminan esencializando los abordajes a la etnicidad. Etiquetar la producción de las comunidades indígenas como tal, puede terminar limitando las prácticas audiovisuales a ciertas expectativas respecto a una estética, un lenguaje y unos contenidos concretos atribuidos desde afuera, desde concepciones estereotípicas de la indigeneidad. Es necesario evitar esta postura acrítica, simplista y celebratoria, a partir de un abordaje de los medios indígenas desde sus implicaciones políticas en cuanto prácticas de representación y ejercicios de performatividad. Estas prácticas trascienden el campo de la producción audiovisual y se articulan en un espacio más amplio de relaciones económicas, acción política y relaciones de poder en las que los objetivos de los realizadores indígenas no coinciden necesariamente con los de los investigadores que deciden estudiar las dinámicas de la producción audiovisual indígena. Es así que, como afirma Himpele (2002), los investigadores, su agencia y su autoridad son incorporados en los proyectos de otros productores culturales. Reconocer esto implica al mismo tiempo reconocer la construcción de la agencia social en lugar de naturalizarla. Esto implica que

no podemos ignorar la correlación de fuerzas entre investigadores y miembros de la comunidad, como tampoco podemos ignorar la divergencia de objetivos al realizar un trabajo conjunto.

El desarrollo de un cine colaborativo a partir de las producciones del grupo Ukamau permitió repensar las relaciones entre cineastas y sujetos fílmicos en Bolivia. Las temáticas que abordan las películas de Sanjinés manifiestan la existencia de una Bolivia por fuera de las ciudades, una Bolivia indígena, cuyos miembros han sido históricamente ciudadanos de segunda. Sin embargo, como argumenta Arnez Cuellar (2019), es inevitable la influencia indigenista en la orientación de estas películas, como también es necesario reconocer las relaciones de poder asimétricas que ocurrían durante estas producciones. Desde el trabajo de las iniciativas de los ochenta (CIMCA, Qhana y el Taller de Cine Minero) se establece un fortalecimiento de la relación entre realizadores y miembros de las comunidades indígenas. Posteriormente, las producciones realizadas por CAIB-CEFREC, consolidan un paso más en los procesos de visibilización: el involucramiento de los realizadores indígenas en sus comunidades va más allá de una intervención episódica y esporádica. En su lugar existe un proyecto a largo plazo de establecer canales de comunicación indígena, ya sea para interpelar al Estado y la sociedad, como también para establecer redes de acción y concientización entre naciones. Este proyecto implica una diversidad de actores, mediadores e instituciones que se hallan inmersas en un campo de lucha que en algunos momentos encuentra al Estado como un ente de apoyo, pero que también requiere un cierto distanciamiento para elucidar una postura crítica.

En el mismo sentido que la categoría “indígena” implica el reconocimiento y asimilación de una construcción estatal de la otredad, resulta pertinente problematizar el término “medios indígenas”. Sin embargo, la discusión se torna compleja cuando una de las características de este proceso es la visibilización de grupos subalternos históricamente excluidos de la producción audiovisual y del acceso a las tecnologías de representación. Anular el término “indígena” de estas prácticas implicaría quitar importancia a los sujetos que llevan estas prácticas a cabo. El problema con esta categorización reside en que, de manera cada vez más frecuente, este término se va tornando rígido y existen ciertas expectativas de lo que debería ser la producción audiovisual indígena; reproduciendo así un discurso esencialista de lo indígena como también la búsqueda de una “estética característica” de estas producciones. Estos discursos son empleados desde el mismo estado para reproducir un modelo ideal de lo indígena, un “indio permitido” (ver Hale 2004, Albó 2008), milenario, sin influencia occidental y guardián de la naturaleza. Esta

caracterización despolitiza los procesos de autodeterminación indígena en tanto niega las contradicciones que atraviesan estos movimientos (incorporación de prácticas occidentales, influencia del español, inclusión en un mercado capitalista) y los descalifica en aras de una autenticidad que resulta irrelevante y separada de los procesos sociales que atraviesan tanto los individuos como las comunidades indígenas.

Para finalizar, es importante señalar que existe una correspondencia entre el recorrido de las nociones de indigeneidad que vimos en el capítulo I, con los discursos documentales de este capítulo. Existe una constante en todas estas prácticas y es la problematización para *definir lo que es* indígena. En ese sentido, las concepciones de indigeneidad establecían una primera distinción espacio-temporal entre los que ya habitaban este continente, en el pasado; con los que llegaron y “los descubrieron”, integrando a estos pueblos nativos en la historia. De la misma manera, los documentales de Posnansky, de Wasson e incluso de Roca y Ruiz establecen una identificación de los indígenas a través de una delimitación espacio temporal basado en un pasado al que se accede mediante los restos arqueológicos y un presente con el que se convive en espacios como las ciudades, pero donde los indígenas no tienen un lugar para ellos. Los indígenas se conciben como incompatibles con la modernidad.

Pero al definir la indigeneidad, en su ejercicio de establecer fronteras, se define también lo no-indígena. Esta relación dialéctica permite pensar en la construcción simultánea de lo indígena junto a lo no-indígena y a las interacciones entre personas atravesadas por estas dos categorías. Es así que, desde la historia cinematográfica nacional, el trabajo del Grupo Ukamau inicia una manera de trabajar con las comunidades indígenas a partir de relaciones colaborativas, donde lo indígena se concibe a través de sus narrativas siempre en relación a la explotación laboral y a la opresión racial por parte de los sectores no-indígenas. Ya no se buscaba asimilar a los indígenas a través de un proyecto mestizo, sino más bien se buscaba reconocer esta distinción entre la Bolivia mestiza, de las ciudades y la Bolivia indígena, la de los pueblos y las comunidades indígenas. Paradójicamente, al denunciar estas desigualdades, la práctica audiovisual establecía nuevas inequidades, como el hecho de que quienes tenían los equipos para realizar cine eran en ese momento los no-indígenas. Los conflictos de identidad también se hacen presentes a partir de esta construcción narrativa y se empieza a concebir la cuestión fluida del término, aunque aún faltará mucho para comprender realmente esta implicación.

A partir del trabajo de capacitación en medios audiovisuales que se comenzó a establecer en los ochentas desde CIMCA, Qhana y el Taller de Cine Minero; la comprensión de la indigeneidad se complejizó más, al concebir a estos sujetos como sujetos de derechos. En ese sentido, estas organizaciones trabajaron en pos de una agenda política y de fortalecimiento de los procesos organizativos de las organizaciones campesinas, donde el audiovisual resultó un nuevo espacio de formación. Sin embargo, será recién en los noventas a partir del trabajo del CEFREC-CAIB donde estas iniciativas puedan tener un alcance nacional y vincularse a proyectos similares en la región a través de la CLACPI. Estos procesos de integración fueron, al menos en parte, impulsados por las manifestaciones ante los 500 años del registro de Colón en las Américas. Aunque esta emergencia indígena también fue una respuesta ante las precarizaciones a las que las comunidades indígenas se vieron sometidas como consecuencia de las medidas neoliberales efectuadas en diversos países latinoamericanos durante la década de los ochenta.

Esta visibilización indígena condujo además a la concepción de la indigeneidad como una categoría que se reivindica y se asume desde grupos que advirtieron el potencial político de la adscripción étnica. Esta revitalización de lo indígena hizo posible un siglo XXI caracterizado por un incremento de presencias indígenas que demostraban la incoherencia de los discursos que buscaban la homogeneización étnica. En Bolivia, como ya mencionamos, el CEFREC-CAIB fue una organización crucial para lograr una estrategia comunicacional e informativa durante el proceso constituyente. Pese a sus actuales limitaciones actuales, la refundación del país como Estado Plurinacional es una conquista para los sectores invisibilizados y una consecuencia de las luchas de movimientos políticos que buscaban reconocimiento desde hace varias décadas atrás. Sin embargo, la idea de plurinacionalidad debe ser comprendida desde nuevos sitios de enunciación; los documentales de Molina e Hilari nos brindan algunos ejemplos para tomar estos aspectos en cuenta.

Durante la segunda década del siglo XXI, los avances tecnológicos han permitido un desarrollo sin precedentes en los medios audiovisuales, de manera que los precios de los equipos se han abaratado y las dimensiones de los dispositivos se han reducido, logrando así una mayor portabilidad. Pero el desarrollo tecnológico se ha desarrollado también en términos de conectividad, donde el internet ha dado lugar al surgimiento de las transmisiones en vivo, las redes sociales y la inmediatez de las imágenes. La condensación de todos estos elementos se materializa en los teléfonos inteligentes, que combinan accesibilidad económica, portabilidad y

conectividad. Esto ha dado lugar a un incremento de sujetos que producen imágenes y que registran sucesos, donde los indígenas resultan un grupo protagónico en este proceso. De la mano de esto va la última concepción de indigeneidad, desde la que se concibe lo indígena como una categoría en constante desplazamiento y transformación, donde ya no hay un sentido fijo y permanente para su comprensión; al mismo tiempo que existe una consciencia sobre las estructuras de dominación que oprimen a los y las indígenas. Las expresiones de indigeneidad a través del audiovisual exigen actualmente nuevas problematizaciones y una constante atención a las maneras en las que se reinventa esta categoría.

2.5.2. Estado Plurinacional y performatividad

Postero (2017, 19) parte de la noción de *performance* para manifestar las maneras en que “los actores de todos los bandos en el espectro político boliviano emplean sus cuerpos y los símbolos cargados de indigeneidad, historia y nación en las presentaciones públicas. El ejemplo más evidente de esto es la puesta en escena al momento de posesionar a Evo Morales como presidente en Tiahuanaco al inicio de cada uno de sus tres mandatos (2005, 2010 y 2015) y que se repetiría en 2020 durante la ceremonia de posesión de los sucesores de Morales, Luis Arce y David Choquehuanca. Estos eventos se caracterizan por un despliegue masivo de elementos simbólicos, desde las vestimentas especiales, como el gorro de cuatro puntas y los ponchos que visten los flamantes funcionarios; hasta el bastón de mando y el látigo que los *amautas* (ancianos sabios de las comunidades andinas) entregan a las nuevas autoridades gubernamentales. La elección del lugar tampoco es casual, ya que las ruinas de Tiahuanaco han sido instrumentalizadas previamente desde el discurso nacionalista como un sitio que supone el origen de la civilización andina y que, por lo tanto, confiere una espacialidad concreta para el mito fundacional de la cultura ancestral andina.

Sin embargo, a partir de la investigación realizada por Macusaya (2016), es posible identificar el origen del festejo del año nuevo aymara en las ruinas de Tiahuanaco a partir de 1982, cuando el miembro del partido indianista Germán Choque junto a otros compañeros, decidió conmemorar el solsticio de invierno, con *yatiris* contratados que conocían más de la religión cristiana que del pasado precolombino aymara. Macusaya argumenta que “no se puede entender el surgimiento de lo que se ha conocido como Año Nuevo Aymara atribuyéndolo ingenuamente a “sabios”, “amautas” o cosas por el estilo, sino que se debe tomar en cuenta como los jóvenes aymaras,

entre indianistas y kataristas, buscaron formar referentes de afirmación identitaria en un tiempo en el que el racismo era más crudo que en la actualidad” (Macusaya 2016). Con el paso de los años, esta celebración ha sido evidentemente reapropiada por el Estado y desde el gobierno del MAS, renombrada como “Año Nuevo Andino-Amazónico y del Chaco”, evidenciando una retórica que pretende interpelar e incluir a todos los indígenas bajo el discurso del Estado Plurinacional.

El trabajo etnográfico de Canessa (2007), aborda los festejos en la localidad de Khonkho, una comunidad a unas horas de Tiahuanaco. A diferencia del evento con asistencia masiva en el que se ha convertido el año nuevo aymara en las ruinas de Tiahuanaco –el mismo autor afirma que para inicios del siglo XXI, la asistencia cada año se aproximaba a las 40 mil personas (211) –; en Khonkho la asistencia es local y más allá del festejo, son momentos para llevar a cabo la elección del nuevo *jach'a mallku*¹⁸ que representará a la comunidad. Esta práctica puede ser entendida como una expresión autónoma de la identidad aymara en oposición a la instrumentalización de Tiahuanaco por parte del Estado.

Pero además de las posesiones de mandatarios en las ruinas de Tiahuanaco, el gobierno del MAS ha llevado a cabo una serie de matrimonios indígenas de tipo colectivo, con el propósito de celebrar la indigeneidad y exaltar el valor tradicional del *chacha-warmi*, comprendido como la unión recíproca entre hombres y mujeres. Si bien estos actos políticos y performáticos llevan a cabo un proceso de valorización de las culturas indígenas, de manera simultánea establecen una delimitación de los sentidos de ser indígena y del discurso de la indigeneidad. En este sentido, el Estado moldea las formas de contemplar lo indígena desde una producción propia de valores y criterios estéticos. Más allá de expresar una intención celebratoria de la diversidad plural, lo que en realidad ocurre desde las instancias del poder estatal es una caracterización de lo indígena dentro del proyecto estético-político del Estado Plurinacional. De la misma manera que la Revolución del 52 buscaba constituir a su sujeto político desde lo obrero-campesino; el Proceso de Cambio pretende producir sentidos sobre lo plurinacional a partir de una *performatización* de las identidades indígenas.

En este sentido, podemos argumentar junto a Salazar (2015a), que, durante la historia nacional, los indígenas han sido constantemente recreados a través de la manipulación de sus signos y

¹⁸ Del aymara: gran líder.

corporalidades. La ropa es una “segunda piel” que hace visible la clase, el poder y la procedencia cultural. La particularidad del gobierno del MAS parte de que la configuración de lo indígena no se aplica solamente a la imagen que el estado busca crear para concebir al pueblo, sino que también se ejerce desde los propios mandatarios del Estado. Si bien este performance desde las figuras presidenciales se ha llevado a cabo en varias ocasiones a partir de lo que Rivera Cusicanqui (2018) describe como “travestismo”, entendido como el uso instrumental de las vestimentas tradicionales indígenas como ponchos y *chulos*¹⁹ por parte de los políticos para apelar a una mayoría indígena; en el gobierno del MAS, se ha instrumentalizado aún más este uso de las vestimentas. Los actos “ancestrales” de posesión presidencial se han caracterizado por la creación de toda una estética que legitima al gobierno como una forma de representación indígena y política.

En ese sentido y de acuerdo con Oporto Daza (2017), el Estado Plurinacional produce un *orden de lo visible*, entendido como una delimitación de lo que se muestra a la población. Tanto las ceremonias de posesión como las nupciales funcionan como dispositivos para establecer un orden simbólico basado en una interpretación de lo indígena. Sin embargo, es importante cuestionar este ordenamiento simbólico a partir del cruce de miradas entre quienes producen estas imágenes y quienes las miran. Carlos Macusaya (2016) argumenta que mucho de lo que se considera como “ritual” o “ancestral” desde el discurso del MAS, además de ser un constructo elaborado por no indígenas, termina siendo un dispositivo para reproducir la dominación blancoide a nombre de la recuperación de un pasado ancestral, milenario e incorrupto, pero que en realidad nunca existió en ese sentido idílico que imaginan los portavoces de este mito. Este discurso funciona para anular políticamente a los indígenas y se disfraza como descolonización, al mismo tiempo que las estructuras de opresión racial y económica no se cuestionan en lo más mínimo.

Además de los elementos visuales, que confieren una identidad étnica al gobierno, el discurso del MAS se ha basado en la romantización de la relación de los indígenas con la naturaleza, entendida como una armonía con la madre tierra, la *Pachamama*. Macusaya realiza una crítica contundente hacia esta actitud que enmascara una agenda extractivista, y se refiere a quienes

¹⁹ Del quechua *ch'ullu*: gorro con orejeras tejido a partir de lana de alpaca, vicuña o llama.

reproducen este discurso como *pachamamones*.²⁰ El autor caracteriza el discurso de las *pachamamas* como:

la idea de que el “indígena”, a pesar de la colonización, es un ser distinto y opuesto a los occidentales y a su cultura, lo que se expresaría en la forma de vida que supuestamente “conservan desde tiempos inmemoriales”. Se trataría de seres conectados con los “secretos” del cosmos y que tendrían una relación de armonía con la totalidad del universo y, claro, con el planeta tierra, con la “madre naturaleza” y todos sus hijos. Vivirían al margen de los procesos de diferenciación y contradicciones sociales, desvinculados del resto del mundo, sin “contaminación” de culturas “foráneas”, desarrollando una economía basada únicamente en valores de uso y sin relación alguna con la reproducción del capital (Macusaya 2016, 11).

La consolidación de este discurso implica un punto de inflexión en relación a los movimientos indígenas. El horizonte emancipador enfocado en las luchas por la tierra, por el acceso a la educación, en contra del racismo, en busca del reconocimiento cultural y en general por la autodeterminación de los pueblos indígenas, se domestica desde el poder una vez que el gobierno se autodefine como indígena. En su lugar surge una “producción de lo indio” que tiene más que ver con lo multiculturalista que con la emancipación indígena. El proyecto de descolonización, lejos de cuestionar las relaciones de poder heredadas del sistema colonial, se malinterpreta como una superioridad de las formas autóctonas respecto de la influencia occidental y del rescate de un pasado armonioso con la naturaleza y entre las personas. El discurso de descolonización termina siendo más un conjunto de actos que exotizan la otredad y que resultan atractivos solamente para quienes contemplan estas dinámicas desde afuera. Los cambios son de forma mas no de fondo, poco importa si quienes gobiernan vistan traje o poncho, mientras las estructuras de dominación, como el modelo económico neoliberal, sistema político patriarcal y la agenda multiculturalista entre otros elementos, permanece sin cuestionarse.

Tanto en las posesiones presidenciales y los matrimonios colectivos, toma lugar un despliegue de elementos con una fuerte carga simbólica, y, aun así, en muchos casos fabricada. Los significados que se crean en estos eventos no buscan encontrar una correspondencia con las subjetividades del gran espectro de identidades indígenas, sino que recaen principalmente en los sentires andinos. Pero, además, esta retórica “indígena milenaria” pretende la creación de un

²⁰ En Bolivia, el término *mamón* se emplea para hablar de alguien que miente, que intenta engañar o que es deshonesto.

sujeto indígena basado en esencialismos y no así en las contradicciones que atraviesan las subjetividades de una población que tiene la cuestión mestiza no resuelta –y que en su lugar la categoría de lo cholo parece más pertinente–, que busca el ingreso a un mercado internacional y cuyas costumbres y ritos se encuentran evidentemente influidos por criterios occidentales. En ese sentido, estos ritos públicos terminan interpelando a las comunidades indígenas con menos posibilidades de ascenso y movilidad social y al público extranjero que mira a Bolivia desde la perspectiva del buen salvaje, que aún conserva sus valores comunitarios y sus ritos milenarios. Para ambos públicos la efectividad de estos actos reside en la ilusión de que es posible rescatar un mundo que en realidad nunca existió, por lo menos no de una manera idílica y sin conflictos. Todo este conjunto de actos y “puestas en escena” hace evidente el rol performativo del Estado, condición necesaria tanto para producir subjetividades acordes al discurso ideológico oficial, como también para materializar la existencia del mismo. Sin embargo, la producción de subjetividades es en realidad un campo en disputa en el que los diversos grupos indígenas también se encuentran produciendo maneras de expresar su indigeneidad a través de la producción audiovisual en general y para el caso de esta investigación, a partir de las producciones documentales de Iván Molina y Miguel Hilari.

Capítulo 3. Imágenes del desarraigo: el cine de Miguel Hilari

De padre boliviano y madre alemana, Miguel Hilari nació en Hamburgo en 1985. Habiendo quedado huérfano desde niño, el padre de Miguel fue vinculándose con varios programas de becas que le permitieron acceder a diferentes oportunidades educativas que trazaron una ruta desde Santiago de Okola, un pueblo a orillas del Lago Titicaca, hasta Hamburgo, lugar de nacimiento de Miguel. Durante los años setenta perteneció a la primera generación de aymaras campesinos e hijos de campesinos que habían entrado a la universidad pública. Estos jóvenes estudiantes, al ser pocos y tener experiencias similares, se conocían todos entre sí.²¹ La universidad resultó entonces ser un espacio en el que los estudiantes reflexionaban sobre su indigeneidad y mediante la afirmación de sus identidades culturales, lograban posicionarse en contra de las actitudes discriminatorias que enfrentaban en su cotidianeidad. Al finalizar la universidad, el padre de Miguel llegó a Alemania como resultado de una beca que le permitió viajar para continuar sus estudios. Sin embargo, para el año 1987, la familia de Hilari se encontraba de vuelta en Bolivia, con ambos padres de Miguel trabajando en el hospital de Carabuco, otra comunidad a orillas del lago Titicaca. Los constantes viajes laborales de sus padres, hicieron que el tránsito entre el campo y la ciudad fuera parte de la vida de Miguel desde muy temprano.

Más adelante, la familia de Miguel se estableció en La Paz y el futuro cineasta culminó sus estudios en el Colegio Alemán, al que pudo ingresar con facilidad dado el dominio del idioma gracias a la comunicación con su madre. Alrededor de los 15 años su tío le regaló una cámara y su interés por la fotografía devino posteriormente en un interés por el cine documental. Durante los años 2003-2004 participó en algunos talleres de la ECA (Escuela de Cine y Audiovisual) y llegó a trabajar con Francisco Escobar, realizador junto a Iván Molina, del documental *Qamasa*, que abordaremos en el siguiente capítulo. Para septiembre de 2005 Miguel fue a Alemania a estudiar ciencias políticas, pero a los meses se dio cuenta de que su vocación estaba dirigida hacia el cine. De vuelta en La Paz, Hilari estudió cine en la Universidad Católica, en 2008 realizó un intercambio en Santiago de Chile y del 2011 al 2012 realizó una maestría en cine documental

²¹ De hecho, Miguel me comenta que, en la UMSA, su padre conoció a Juan de Dios Yapita, un lingüista aymara que desde los años sesenta investigó sobre su idioma y publicó varios textos al respecto. Yapita de hecho colaboró como asesor en la producción de *Ukamau* (Wood 2019) para realizar el guion, que está predominantemente desarrollado en aymara.

en la Universidad de Barcelona. Recientemente, en abril de 2021, Miguel ha obtenido una beca de residencia en la Academia de las Artes para realizar un taller de cine enfocado en las experiencias de niños migrantes. Como es posible apreciar, la vida misma de Hilari ha estado marcada por experiencias continuas de tránsito no solamente a nivel interno del campo a la ciudad, sino además a un nivel más cosmopolita.

Miguel ha estado involucrado en rodajes de manera profesional desde el 2007, tanto en producciones de bajo presupuesto como también en producciones internacionales. Ante la notoriedad que había ganado Bolivia con el ascenso del MAS al poder y de la figura de Evo Morales como líder indígena y con discurso anti capitalista, existió un pequeño *boom* de producciones “de izquierda”. Así Hilari pudo participar como asistente de producción en *Che, parte 2: Guerrilla* (2008), de Steven Soderbergh y dos años más adelante Miguel participó en *Insurgentes* (2010), la película de Sanjinés que le generó bastantes críticas al ser auspiciada por el gobierno. El mismo año Hilari participa en el rodaje de *Juku*, cortometraje en el que estaban también involucrados los miembros de lo que en el futuro sería Socavón Cine, una apuesta por realizar un cine artesanal por parte de una nueva generación de realizadores bolivianos. En 2014 sale a la luz la ópera prima de Miguel: *El Corral y el Viento* (54 minutos, hablada en aimara, alemán y español), que aborda la vida en la comunidad de Santiago de Okola; y en 2019 se estrenan *Bocamina* (22 minutos, hablada en español), sobre la actividad minera en el Cerro Rico de Potosí; y *Compañía* (59 minutos, hablada en aimara y español), que explora los tránsitos de algunos miembros de la comunidad del mismo nombre. A continuación, analizaremos estas últimas tres películas.

3.1. Características de producción del cine de Miguel Hilari

La realización documental implica una delimitación temporal y espacial tanto en un sentido narrativo, (la historia que se presenta al público); como también en un sentido de producción, (los tiempos y las locaciones del rodaje). Antes de abordar las películas “desde adentro”, esto es desde las historias que cuentan; realizaremos un abordaje reparando en las condiciones de producción relacionadas al tiempo y al espacio.

3.1.1. Los rodajes prolongados

En ese sentido, el trabajo de Miguel Hilari se caracteriza por viajes a las comunidades que se extienden a lo largo del tiempo, como es el caso de *El Corral y el Viento y Compañía*; ambos rodajes se realizaron a lo largo de alrededor de cuatro años cada uno (entrevista mediante llamada telefónica, 2021). Para el caso de *Bocamina*, el tiempo empleado fue menor, ya que se trataba de un “cortometraje documental por encargo sobre el Cerro Rico, con libertad para plantear algo” (Hilari en Molina 2019). Sin embargo, este menor tiempo de producción es relativo, ya que Miguel estuvo un par de meses para este rodaje. Este tiempo extendido le permitió filmar a distintos grupos hasta que decidió enfocarse en cómo los niños reaccionan a las imágenes pictóricas del Cerro Rico (retomaremos esta cuestión más adelante). De esta manera, un rodaje prolongado permite un acercamiento más profundo a los sujetos fílmicos y un mejor entendimiento de sus formas de vida.

En ese mismo sentido, el documentalista menciona algunas ideas respecto a las duraciones del rodaje de *Compañía*:

En un inicio yo había intentado filmar el documental entero en la primera visita que he hecho durante Todos Santos. Y me parecía que había llegado a algunas imágenes interesantes, pero todavía no a algo un poco más profundo, que pueda llegar a mostrar también la motivación de las personas por hacer esta fiesta o algo así. Entonces me parecía que se quedaba en un plano un poco superficial, mis imágenes del primer año. Entonces ahí le he ido dando vueltas, he vuelto para seguir filmando y he podido filmar algunas escenas, otras que, como te decía no tenían una directa relación con la fiesta. Y se ha ido construyendo a partir de estos encuentros y también de lo que era posible para mí filmar. [...] Ha sido un proceso relativamente largo, porque yo he filmado la fiesta de Todos Santos en *Compañía* durante tres años y en el ínterin de estos tres años he filmado las escenas que aparecen en la película y que no tienen que ver con la fiesta. [...] Varias cosas que en realidad se han ido dando porque yo he ido conociendo un poco más a la gente de *Compañía*, con algunos ahora tengo amistad y como que ellos me veían con el interés de filmar muchas cosas y me invitaban digamos (Conversatorio con Miguel Hilari, en Centro Cultural España Córdoba 2020).

Nuevamente, la prolongación del rodaje y la realización del documental tuvieron que ver con una decisión deliberada de Hilari para lograr profundidad en las relaciones con la comunidad y así obtener un material más rico en contenidos. En este sentido se prioriza la construcción de una

relación de confianza entre el realizador y sus sujetos fílmicos, de manera que la cámara no resulte un elemento invasivo ni forzado.

Como consecuencia de esta relación de confianza que se construye entre ambas partes, el acceso de Hilari a espacios y actividades más íntimas en la vida de sus colaboradores se hace posible. Una estrategia para lograr esa cercanía es la de filmar eventos que sean de interés para los comunarios, como el registro de la cambraya, la música típica de la provincia Muñecas, ejecutada especialmente durante la Fiesta de Todos Santos en Compañía, de manera previa al rodaje del documental. Hilari cuenta que, al compartir esas imágenes con la gente del pueblo, se convirtió en “una especie de filmador oficial de las presentaciones musicales de la comunidad” (en Molina 2019) y que gracias a ello pudo viajar bastante con los intérpretes, cada vez que tenían alguna presentación en otras localidades. Asimismo, esta proximidad permitió que el cineasta sea invitado a registrar el techado de la casa de Jaime Valero, una actividad usualmente reservada para amigos y familiares. Esta presencia de la cámara en los espacios íntimos se encuentra también en *El Corral y el Viento*, donde a partir de las habitaciones de los primos de Miguel, Hernán y Noelia conocemos a estos dos personajes; o donde la cámara acompaña al tío del cineasta en momentos que suele pasar en soledad, como durante la pesca o el pastoreo.

3.1.2. El equipo ligero

Esta posibilidad de inmersión también corresponde al reducido equipo cinematográfico que emplea Miguel, donde básicamente trabaja con su cámara y la ayuda de un sonidista, buscando así realizar un cine con pocos medios. Esta decisión corresponde con lo que el autor identifica como las facilidades del trabajo documental:

Si puedes hacer una película con pocos recursos, que por lo general es la regla de los documentales, creo que de repente se abre un abanico de posibilidades [...] Yo creo que el documental lo que tiene y lo que me parece que es increíble es que te da otra sensación de estar presente en un determinado tiempo y espacio. (Entrevista mediante llamada telefónica, 21 de septiembre de 2021)

Es posible argumentar que, a partir de las limitaciones, ya sea deliberadas o impuestas, se fomenta la creatividad tanto en maneras de realizar el documental, como de narrar las historias. Este uso mínimo de equipos permite construir además un sentido de temporalidad propio que

abordaremos más adelante al momento de analizar las concepciones de tiempo y espacio que establece el autor.

La inmersión de Miguel en las prácticas de la comunidad permite establecer relaciones que trascienden los propósitos de filmar sus documentales. Esto se traduce en un acompañamiento en actividades de tipo más cotidiano o de momentos importantes en la vida de los sujetos fílmicos. En el proceso de rodar *Compañía*, Miguel Hilari menciona por ejemplo que:

[...] también lo que ha pasado, es que yo he acompañado al grupo de los Huayna Sicuris, que es otra música que se toca en Compañía, pero en otras fechas. Y los he acompañado varias veces en otras tocadas, en la misma provincia Muñecas o algunas también aquí en la ciudad. Y a partir de ahí se han ido generando también encuentros o nuevas posibilidades de filmar otras cosas. Entonces así me han avisado de la techada de la casa, o algunas otras cosas que no han entrado al documental, pero como que ha sido un proceso muy interesante para mí como cineasta porque digamos hemos empezado a hablar de forma. Yo hacía dvds de los diferentes eventos que iba filmando y luego, a veces discutíamos sobre algunas de estas imágenes en los dvds. Como, “¿por qué este plano está tan corto?” o “¿por qué no has incluido tal cosa?” (Hilari en Cine Radical, diciembre 2020).

3.1.3. El trabajo con dvds: facilidades del formato digital

Las posibilidades que abre el trabajo con dvds lugar a una dinámica de devolución de imágenes que además permiten a) establecer un diálogo sobre las imágenes que va produciendo con los sujetos que las protagonizan, a modo de obtener una retroalimentación; y b) la documentación de acontecimientos importantes de la vida de los protagonistas, quienes interpelan a Miguel en su capacidad de registrar eventos de la comunidad en sus diferentes facetas:

Todos sabían que yo estaba yendo seguido a Compañía porque yo iba a editar algo con eso, digamos. Como hacer un documental con fragmentos, pero creo que en general a muchos de los comunarios, más que todo les interesaban mis DVDs que estaban más completos. El documental *Compañía* quizás les parezca un resumen muy incompleto digamos. Que también me parece que está bien, o sea, ha salido digamos de una actividad más prolongada (Entrevista a Miguel Hilari, 8 de julio de 2021).

Esta concepción de crear imágenes se diferencia totalmente de la orientación extractivista que ha caracterizado al documental en comunidades indígenas, donde las imágenes no les pertenecen a quienes salen en las mismas, sino a quienes poseen los medios de creación audiovisual. Al

contrario, la documentación audiovisual de los eventos importantes de la comunidad que realiza Hilari, brinda beneficios para ambas partes: el cineasta selecciona ciertos segmentos del material filmado para su respectiva incorporación en los documentales, mientras que la comunidad se interesa más bien por la totalidad del registro para su visionado en situaciones particulares.

La elaboración y distribución de dvds que Hilari lleva a cabo nos permite reflexionar acerca de las relaciones entre ética, estética y tecnología que propone Ilardo (2009) al momento de realizar documentales. Primero, las imágenes se obtienen con el consenso de quienes son filmados, incluso a tal punto de que la misma comunidad solicita a Hilari registrar los acontecimientos. Segundo, la devolución de imágenes no se da al final del rodaje, sino más bien se elaboran dvds de cada evento filmado, mucho antes de que el documental esté finalizado. El visionado de los mismos por parte de la comunidad permite un ejercicio de retroalimentación sobre cuestiones de forma que el realizador toma en cuenta y en consecuencia es posible hablar de la elaboración conjunta de una estética. Tercero, es importante mencionar que estas facilidades de compartir y producir imágenes son posibles gracias al formato digital, tanto por la libertad de filmar por periodos virtualmente infinitos de tiempo, como también por la relativa facilidad de copiar y distribuir los DVDS. En ese sentido, es posible avanzar hacia nuevas concepciones de hacer cine, facilitadas por los avances tecnológicos y el mayor involucramiento de los sujetos fílmicos, dentro de procesos más participativos de creación.

3.1.4. La interacción a través de la cámara

Sin embargo, el hecho fílmico no es un proceso que ocurre por primera vez con Hilari. La presencia de las cámaras es un elemento cada vez más común en las celebraciones no solamente de Compañía, sino de las comunidades rurales en general:

En los últimos años se ha vuelto normal filmar la cambraya u otras expresiones que tengan que ver con música o que tengan que ver con algo ritual en el campo, por celulares y también por cámaras de video un poco más ligeras. [...] se podría hablar quizás de que las imágenes al llegar a espacios rurales en Bolivia están cambiando un poco su forma y quizás también están cambiando la manera en la que se desarrollan estos rituales (Miguel Hilari en Radical 2020).

En ese sentido, Hilari menciona la necesidad de hacer explícita la presencia de la cámara:

Me parece interesante no hacer como si la cámara no estuviera, sino hacer visible que lo que estás viendo es un hecho filmado. De alguna manera yo creo que la cámara modifica el

comportamiento de las personas, modifica la relación también a veces de las personas que están compartiendo el mismo espacio. Entonces, pienso que en general es algo que no me gustaría esconder del todo. Hay la presencia de alguien que está filmando, porque pienso que eso lo hace un poco más honesto (Hilari en Cine Radical 2020).

En *El Corral y el Viento*, el hecho de que Miguel filme a su familia implica un trato más coloquial y una relación evidentemente más cercana entre las partes. La cámara llama la atención de las personas, pero no por ello resulta invasiva. Sin embargo, la interacción con la misma tiene sus particularidades de acuerdo a quién esté en el encuadre. Resulta evidente que la brecha generacional entre el tío Francisco y los niños Hernán y Noelia condiciona tanto el conocimiento de la tecnología como la relación con la cámara. Es así que mientras los niños actúan, dirigen y muestran cosas frente a la cámara; el anciano le pregunta a Miguel qué es lo que hace el aparato. En una entrevista, Hilari comenta la reacción de su tío al verse en el documental:

Mi tío, por ejemplo, [...] la había visto y se aburría. [...] es que igual él no tiene mucha costumbre de ver películas. Le parecía aburrido estar viendo una pantalla durante una hora. Y lo que sí le gustaba eran las fotos fijas. Entonces es interesante poder compartir con la gente de allá, de diferentes edades, de diferentes puntos de vista. Creo que hay diferentes acercamientos a la imagen. Entonces eso es algo que sí me interesa mucho (Conversatorio Miguel Hilari, *No nos perdamos*).

Esta consideración respecto de los distintos acercamientos a la imagen es puesta en práctica de distintas maneras en los documentales de Hilari, como veremos más adelante.

3.2. Elementos narrativos en el cine de Miguel Hilari

A continuación profundizaremos en los elementos narrativos que emplea Miguel Hilari en la realización de sus documentales.

3.2.1. Concepciones de tiempo y espacio

En los tres trabajos de Hilari es posible apreciar escenas en las que las acciones se muestran en su totalidad a partir de planos de duración prolongada. Ya sea contemplando cómo los mineros se acercan a la cámara desde el fondo de un túnel en *Bocamina* [Foto 3.1.], cómo un grupo de personas va ingresando poco a poco en un bus en *Compañía* [Foto 3.2.] o cómo el tío Francisco realiza sus actividades de recolección de papas [Foto 3.3.], pastoreo y pesca en *El Corral y el*

Viento; las historias cobran un ritmo propio para ser contadas. Esta cadencia permite a los espectadores tomar atención en los detalles que proporciona cada encuadre y se corresponde con las maneras de ver en el campo, donde la visualidad se construye a partir de la contemplación en los paisajes y el entorno. Miguel comenta, por ejemplo, que cuando su tío recolectaba las papas en unos terrenos que se encuentran en altura, distantes de la comunidad, ponía en práctica una visualidad propia. El señor no tenía reloj y para ubicarse en el tiempo se fijaba en que la sombra de un cerro llegue a cierto punto y sabía que era hora de partir (Cineclubcito – No nos perdamos, 2020). De esta manera podemos comprender que la visualidad indígena se construye a partir de una consciencia sobre el tiempo y el espacio mediante la atención en los cambios sutiles en el entorno. Para poder expresar esos ritmos y maneras de ver, el documental establece planos con duración extensa y ritmos lentos.

Sobre este uso del tiempo en *El Corral...*, Hilari comenta:

[...] Pienso que la película se ha nutrido un poco de eso, de observar cosas que por ahí en un inicio puedan ser cotidianas o insignificantes quizás, pero que sí me parece que son lindas si uno le presta la atención debida. Entonces yo creo que, al hacer una película, tengo la opción de darle al espectador esa opción, como de que pueda ver un plano general y pueda empezar a observar diferentes detalles ahí. Que es muy diferente que si yo cortaría la escena en muchos primeros planos para decirle, por ejemplo, en el bote: «mirá, este es el remo, esta es la red, esta es la cara del pescador, esto es lo que pesca» y al final, como que un total de, esta es la situación. Yo creo que es completamente otra sensación si tienes un plano largo en el que tú mismo decides que es lo que quieres ver, o decides qué es lo importante, en lo que tienes que prestar atención (Hilari en Cineclubcito – No nos perdamos, 2020).

Al privilegiar un punto de vista singular en vez de la variedad de ángulos de cámara y de planos, se emula una mirada más próxima a la humana en vez de una mirada omnisciente. Además, es importante mencionar que, en estas secuencias, los diálogos son inexistentes. En su lugar son las acciones, imágenes y sonidos los elementos que nos brindan información acerca de lo que se muestra en pantalla. Se privilegia entonces una experiencia más sensorial donde son los matices, las texturas y los detalles los elementos que permiten una comprensión de lo que se quiere contar.

Esta ausencia de texto nos exige una mirada más atenta, donde no hay un sentido único ni predeterminado para interpretar lo que ocurre y es a partir de esta disposición de la audiencia que

se puede pensar en términos de la propuesta de Rancière del *espectador emancipado*. Esta indeterminación de las imágenes es donde el sentido político del arte se sitúa y al mismo tiempo se distingue de aquellas obras cuyo sentido está previsto por el autor y que tienen en consecuencia un carácter instrumental (Corella 2011, 98). Para comprender el carácter emancipatorio de su propuesta, Rancière sugiere primeramente abandonar el uso de dicotomías, tales como la oposición establecida entre mirar y actuar. Desde este criterio el espectador permanece impedido tanto de la capacidad de conocer como de la posibilidad de actuar. Estas oposiciones entre mirar y saber, entre actuar y ver, en realidad develan “una división de lo sensible, una distribución a priori de esas posiciones y de las capacidades e incapacidades ligadas a esas posiciones.” (Rancière 2013, 19). El potencial emancipatorio de los espectadores reside en la manera en la que interpreten lo que los artistas –para esta investigación, los cineastas– presenten en sus obras.

Mirar entonces, tiene el potencial de ser un acto crítico, ya que no existe tal cosa como una mirada neutral. En su lugar, mirar implica una selección, comparación y enlazamiento de ideas de una manera que se evidencia el carácter construido de la observación. Es así que ser espectador no es una condición pasiva, ni que requiere ser trascendida, “[e]s nuestra situación normal. Aprendemos y enseñamos, actuamos y conocemos también como espectadores que ligan en todo momento aquello que ven con aquello que han visto y dicho, hecho y soñado.” (Rancière 2013, 23). Esto no niega el trabajo de montaje y selección que realizan los cineastas en cuanto editores de las imágenes que se presentan, “pues el espectador de cine no se encuentra ante los hechos, sino ante una pantalla que presenta los hechos filmados.” (Montes del Castillo 2001, 85). Esta situación nos devuelve al carácter mediado de las imágenes, lo que vemos es una representación, una manera de hacer presente lo ausente que pasa primero por el filtro de los realizadores.

De todas maneras, Hilari procura evitar la lectura de las imágenes bajo una mirada única. Este cine exige por lo tanto un ejercicio activo de interpretación de lo que se muestra. En consecuencia, para pensar desde una reflexión crítica sobre las imágenes, se debe tomar en cuenta tanto las intencionalidades de quienes miran tanto en su rol de audiencia, como también desde las miradas de quienes elaboran estas películas. En el cine de Miguel Hilari, las tomas de duración prolongada, la ausencia de textos y por ende la necesidad de poner atención en las sutilezas que ocurren frente a la cámara, abren la posibilidad de una interpretación plural de las

imágenes, donde los espectadores deben permanecer atentos y activos. El propósito de esta contemplación no busca *mirar como* los indígenas, sino más bien mirar a partir del cruce de miradas entre los diversos públicos sobre temas concretos, pero con matices, capas y complejidades.

Foto 3.1. Dentro de la mina



Fuente: Hilari (2018).

Foto 3.2. Subiendo al bus



Fuente: Hilari (2019).

Foto 3.3. Recolección de papas



Fuente: Hilari (2014).

Para pasar a hablar de los espacios es necesario mencionar que el trabajo de Miguel Hilari no se limita al área rural, pero en términos temáticos es posible identificar el campo como un lugar recurrente en el que acontecen las historias. En varios momentos es posible identificar una movilidad hacia las ciudades, proponiendo así una superación de las asociaciones de lo indígena estrictamente con lo rural. La espacialización de los rodajes se da a partir de una relación dialéctica entre campo y ciudad, más allá de una separación entre espacios y actividades, es posible visibilizar la transitabilidad de los sujetos fílmicos a partir de los flujos de sus actividades económicas y comunitarias, como las fiestas de pueblo. Estos desplazamientos se encuentran en las narrativas que aborda Hilari tanto en *El Corral y el Viento* como de manera más explícita en *Compañía*. De esta manera, propongo que la indigeneidad que representa Hilari busca cuestionar esta fijación de los lugares, espacios y prácticas en pos de comprender a los indígenas desde sus experiencias de movilidad espacial entre el campo y la ciudad.

El filósofo y crítico de cine Sebastián Morales Escoffier (2015) propone las ideas de la estética de la circularidad y de los espacios dicotómicos para comprender las narrativas del cine boliviano. El primer elemento se refiere al eterno retorno de los personajes indígenas a sus comunidades como una constante en las narrativas del cine nacional, mientras que el segundo señala la dicotomía que se establece entre el campo y la ciudad. Los espacios urbanos resultan así lugares de exclusión para los indígenas, “de satanización frente al campo como especie de paraíso -como en *Vuelve Sebastiana* o *Ukamau*- se muestra también que hay en los dos espacios

una diferencia que concierne a la identidad.” (Morales Escoffier 2016b, 87). Ante la discriminación y exclusión, los indígenas se ven obligados a negar sus identidades para pasar desapercibidos en las ciudades. Quizá el ejemplo más acabado de esto sea el caso de Sebastián Mamani, protagonista de *La Nación Clandestina* (1989), quien se cambia el apellido a Maizman para disimular su indigeneidad, pero que termina de todas formas retornando a su comunidad para redimirse por sus faltas. Es en este retorno, en este viaje circular que los personajes afirman su identidad y se encuentran a sí mismos.

Por su parte, Miguel Hilari argumenta que el cine de Ukamau,

[...] es un cine en el que los lugares que le corresponden a cada quien son muy definidos. Entonces el final feliz en las películas de Ukamau siempre es que el indio vuelve al campo. O sea, vuelve al lugar al que pertenece, la ciudad es vista como un lugar muy hostil, como un lugar de corrupción moral, de perdición, de pérdida de raíces, etc. Y el final feliz siempre es: el indio vuelve a sus raíces, vuelve al campo, y en el campo puede florecer, básicamente. Entonces, creo que es una concepción que nuestra propia historia ha probado que no es así, hay muchísima gente que ha migrado del campo a la ciudad y está reconociendo a la ciudad como un espacio suyo también. De hecho, esa es la disputa política importante hoy en día, en nuestra sociedad. Cómo la ciudad también puede ser del indio (Conversatorio Miguel Hilari, en Centro Cultural España 2020).

Cuando Hilari menciona esta correspondencia que se ha establecido para fijar en lugares de existencia a los indígenas, podemos identificar dos ideas que hemos venido discutiendo antes. En primer lugar, la concepción de indigeneidad que prescribe sujetos a un tiempo y espacio remotos; y, en segundo lugar, a partir de la disputa política sobre estos espacios, el ejercicio de redistribución de lo sensible que cuestiona precisamente este ordenamiento y asignación de lugares.

Existe entonces un carácter político al visibilizar a los indígenas a partir de sus presencias en la ciudad, sin que esto implique un abandono de la indigeneidad, sino más bien una contextualización, una actualización de lo que significa ser indígena. En contra del estereotipo que caracteriza al indígena como “pobre, atrasado, antiurbano, torpe y antimoderno” (Aimaretti 2020, 221); el documental permite reflexionar acerca las complejidades y matices de los estilos de vida de los indígenas. El orden natural sensible que destina a individuos y grupos específicos para que ocupen posiciones fijadas en ciertos tiempos y espacios, a partir de cuerpos específicos

y sus respectivas maneras de ser, mirar y decir (Rancière 2010, 139); encuentra formas de ser cuestionado a partir de los sujetos (y sus respectivas prácticas) que documentales como *Compañía* o el *Corral y el Viento* hacen visibles. En ese sentido, lo indígena se reconfigura constantemente a través de “la relación entre los discursos de reivindicación y las imágenes y representaciones que proyectan, con las realidades específicas, [...] los contextos en que actualmente se desenvuelven y producen sus modos de vida.” (Zárate Hernández 2019, 81)

Las ciudades, entonces, dejan de ser vistas como un espacio de negación para los indígenas para convertirse más bien en lugares de reafirmación de sus identidades. Con los movimientos que muestra *Compañía*, podemos ver una manera de constante tránsito entre campo y ciudad que pone en duda esa narrativa del retorno, por lo menos como algo unidireccional. Más que una estética de la circularidad, sugiero considerar una estética espiral, en la que el calendario festivo y de movilización política²² actualiza las presencias de los indígenas tanto en las ciudades como en sus comunidades rurales. Justamente en *Compañía*, Miguel se propone contar experiencias de los residentes, “personas que viven entre dos espacios diferentes y siempre inventan nuevas maneras de combinarlos. [...] [E]stas experiencias me parecen tan enormes que las películas que uno pueda hacer siempre van a ser pequeños gestitos de querer agarrar algo, casi insignificantes.” (Hilari en Molina 2019). La complejidad de la experiencia residente, entonces, no puede ser reducida a una dicotomización de los espacios. Los documentales y sus respectivas imágenes señalan más bien la capacidad de este medio para repensar las dicotomías representacionales, políticas y culturales (Poole 2000, 13).

Más adelante abordaremos esta misma escena desde los rituales, pero por el momento vale mencionar que el techado de la casa en *Compañía*, visibiliza el crecimiento de las ciudades a partir de la migración de indígenas a los espacios urbanos periféricos. Esta secuencia ocurre en una casa en construcción situada en Río Seco, a las afueras de El Alto –la ciudad con mayor concentración indígena en Bolivia– y se trata de la propiedad de la familia Valero. A la cabeza de Jaime Valero, llevaron a cabo esta etapa final de la construcción. Este asentamiento no expresa un abandono total de la comunidad rural, a manera de movimiento unidireccional; sino más bien nos muestra unas dinámicas de circulación caracterizadas por un ir y venir constante entre estos dos espacios. Como argumenta Robert Albro (2019), las ciudades se han convertido

²² Veremos más de esto en el capítulo sobre el cine de Iván Molina.

en configuraciones importantes comprender la indigeneidad y las dinámicas dentro de las que esta noción puede ser comprendida. En términos de visibilidad política, por ejemplo, los habitantes de estas zonas periféricas protagonizaron las movilizaciones urbanas populares en sucesos como la Guerra del Agua en Cochabamba (2000) o la Guerra del Gas en El Alto (2003).

El crecimiento de los espacios urbanos a partir del asentamiento de grupos indígenas en las periferias de las ciudades evidencia la complejización de las relaciones campo-ciudad. Se rechaza tanto la comprensión de una indigeneidad restringida a los espacios rurales como también la idea de un abandono de las comunidades rurales para asentarse única e irreversiblemente en las urbes. Si *El Corral y el Viento* muestra las vidas de quienes viven en el campo todo el año, o sea los niños y ancianos; *Compañía* se enfoca en las historias de los residentes, personas que pertenecen a la comunidad, pero que usualmente radican en las ciudades y retornan al pueblo para las fiestas. Los residentes expresan una configuración de subjetividades atravesadas por una cierta liminalidad (ver Turner 1969), entendida como el conjunto de posiciones intermedias, ambiguas y fuera de los lugares asignados usualmente para los y las indígenas, por lo menos desde una comprensión tradicional de la indigeneidad. Estas identidades y formas de vida se expresan entre las fronteras del pertenecer y no pertenecer a la comunidad. Sin embargo, la liminalidad no puede ser un estado acabado, eventualmente existen rituales que generan nuevas maneras de pertenencia. Analizaremos estos rituales en el siguiente apartado.

3.3. Performances de rituales y de oralidad

Los rituales constituyen un elemento narrativo constante en el trabajo documental de Hilari, sin que esto signifique que su labor documental se reduzca al registro de los mismos. Estos rituales operan como un archivo de performances que se enmarcan dentro de una narrativa mayor, en tanto recurso para representar las formas de vida de las comunidades con las que trabaja el documentalista. Los rituales, en ese sentido, son organizadores de la vida, donde lo cotidiano y lo sagrado se hallan indisoluble y paradójicamente ligados (Aimaretti 2020). Algunos rituales tienen un carácter liminal, existiendo fuera de la vida cotidiana, mientras que otros se encuentran tejidos en la rutina ordinaria (Schechner 2013). Los rituales implican una performatividad de lo indígena, en el sentido de que son actos cuya ejecución nos informa sobre una manera particular de concebir el mundo y de situarse en el mismo. A decir de Taylor (2003), los rituales son un

repertorio de performances que transmiten conocimiento y que por lo tanto constituyen una episteme para comprender los significados que elaboran los sujetos fílmicos dentro del documental.

El hecho de que los rituales sean performados, no es sinónimo de que sean actuados. La diferencia entre performar y actuar radica en que los participantes en los rituales siguen siendo ellos mismos. Quizás performar exija que los individuos se sitúen desde una faceta más solemne en relación a sus acciones cotidianas, pero no se encuentran interpretando a alguien más. Sin embargo, en los rituales existe un despliegue de acciones prescritas, el uso de vestimentas diseñadas y los participantes pueden incluso ejecutar comportamientos altamente codificados (Schechner 2013, 190). La ritualización, dice Catherine Bell (2009, 74), distingue y privilegia lo que se está haciendo en comparación a otras actividades más cotidianas. Aun así, existe una imposibilidad de delimitar definitivamente lo que es un ritual y lo que no, pero esta situación no debe ser pensada como una ambigüedad insalvable, sino más bien como una actividad humana que se redefine contextualmente. A continuación, analizaremos actividades rituales que se caracterizan por su distinción como actividades fuera de la vida cotidiana.

3.3.1. Rituales: Espiritualidad y religión

En *Compañía*, podemos ver dos tipos de rituales vinculados a la religiosidad, uno desde las expresiones musicales autóctonas con la cambraya y el otro a partir de la irrupción de elementos “modernos” con el bautizo de Urbano Mamani en la iglesia cristiana. El documental inicia con una secuencia musical de cambraya, con alrededor de 12 minutos de duración. Las imágenes que se muestran combinan el viaje hasta la comunidad con una escena donde se aprecia a los músicos tocando; la música suena de manera ininterrumpida, a manera de hilo conductor de las acciones. Es importante notar que la cambraya se toca en la provincia Muñecas exclusivamente para la Festividad de Todos Santos:

Lo que pasa en realidad es que la cambraya es una especie de vehículo también, se la toca especialmente en este momento de la fiesta de Todos Santos como un llamado para que las almas vengan y luego como un despacho para que se vayan. Y hay muchos elementos en la fiesta que tienen que ver con esto, con conectar diferentes espacios. Los caballos que se hacen de pan, también son eso, son un medio de transporte para las almas, como que tradicionalmente se entiende eso así. En algunos lugares se hacen escaleras de masa, que tienen esa función igual, de

posibilitar un tránsito, conectar dos espacios, entonces para mí la cambraya también era eso, como una posibilidad de transitar (Conversatorio Miguel Hilari, en Centro Cultural España 2020).

Este argumento que presenta Hilari refuerza la idea de movilidad entre dos espacios. Como mencionamos en el apartado anterior, está la idea de habitar tanto el campo como la ciudad, de acuerdo a las diferentes actividades: los tiempos productivos están para la ciudad, mientras que en los tiempos festivos se retorna a la comunidad rural. Esto se presenta de manera evidente con las imágenes que acompañan la cambraya en la secuencia inicial: se trata de la llegada a la comunidad de Compañía, desde la perspectiva de un pasajero en un bus. En la segunda parte de esta secuencia, la idea de movilidad continúa, pero esta vez a partir del movimiento de la cámara en un plano secuencia circular en el que podemos ver a los músicos tocando la cambraya. La cámara se sitúa al centro de la acción y nos muestra a los intérpretes dispuestos en un círculo, hasta que la pieza musical llega a su conclusión.

Además, podemos ver este tránsito en relación con la espiritualidad indígena, donde se conectan ya no espacios físicos, sino espacios ontológicos, *planos de existencia*. Como menciona Hilari, la cambraya implica una música que acompaña la visita momentánea de las almas en este plano. El documental evoca esta idea de conexión entre planos a través de símbolos como caballos de masa (que traen a las almas) [Foto 3.4], los recuerdos de los difuntos y de los sueños. A partir de una concepción espiral del tiempo, característica de la cosmovisión andina; la cambraya aparece nuevamente en la narrativa del documental, esta vez con imágenes de los bailarines y bailarinas, vistiendo trajes festivos mientras avanzan en una procesión. Si en la primera secuencia se mostraban exclusivamente a músicos hombres, en esta oportunidad podemos ver a mujeres cantando, algunas agarradas de las manos y otras con varas, mientras lideran la procesión [Foto 3.5]. La cámara en mano otorga más fluidez a las imágenes y para añadir un toque onírico,²³ hay una niebla en el paisaje desde la que emergen y desaparecen los personajes [Foto 3.6], como si dejaran de transitar por este plano de existencia.

²³ Hilari menciona que la niebla tuvo un carácter incidental en el rodaje. Todos los días anteriores había hecho sol, pero en ese momento esa niebla surgió sin previo aviso.

Foto 3.4. Caballo de masa



Fuente: Hilari (2018).

Foto 3.5. Cambraya



Fuente: Hilari (2019).

Foto 3.6. Cambraya



Fuente: Hilari (2019).

El segundo momento en que se muestran rituales se relaciona con la irrupción de la iglesia cristiana en la comunidad de Compañía a través de la experiencia personal de Urbano Mamani. En una secuencia de alrededor de seis minutos y medio, podemos ver tres diferentes escenas en las que se expresa la ritualidad cristiana. En un principio tenemos el bautizo de Urbano, que toma lugar en una poza de agua, con la comunidad alrededor como espectadora [Foto 3.7]. Un elemento constante en todas las ceremonias es la música, aunque cambia de acuerdo al tipo de ritual. En esta ocasión se trata de música ejecutada por una banda, interpretada mediante bronce y percusión. Con este fondo sonoro, podemos ver cómo Urbano, vestido de blanco como sus bautistas, es sumergido al agua y se incorpora a la fe cristiana [Foto 3.8]. Sin que la música se corte, vemos a continuación al público, que momentos antes estaba presenciando el bautizo, entrar al pueblo en comparsa y al trote, agarrados de la mano y dispuestos en filas. Un elemento que llama la atención en esta breve escena es el hecho de que la primera línea del grupo lleva consigo dos banderas bolivianas y otra blanca con celeste, presumiblemente la bandera de Compañía [Foto 3.9]. Es interesante ver cómo los sentidos de pertenencia entre iglesia y patria se articulan, por lo menos simbólicamente.

Foto 3.7. Bautizo de Urbano



Fuente: Hilari (2019).

Foto 3.8. Bautizo de Urbano



Fuente: Hilari (2019).

Foto 3.1. Marcha con estandartes



Fuente: Hilari (2019).

La siguiente escena nos muestra dos momentos de una misa que toma lugar bajo una carpa, en el contexto de un encuentro interprovincial de la iglesia (Entrevista a Miguel Hilari, 8 de julio de 2021). La música ya no es en vivo y ahora se trata de una grabación de huayño cristiano, acompañado por arpas y letras de alabanza. Tenemos un plano medio de Urbano, que se encuentra de rodillas y con los ojos cerrados, de la misma forma que el resto de los asistentes, mientras realizan sus plegarias [Foto 3.10]. Posteriormente hay un corte y vemos a la colectividad de pie, algunas personas con las manos en alto y todos con los ojos cerrados, mientras escuchan el discurso del pastor [Foto 3.11]. La música ha cambiado nuevamente y, a base de un teclado y batería, funciona como un recurso de fondo para acompañar el sermón del predicador. A medida que el sermón avanza, se van incorporando más instrumentos: primero una armónica hace más dramático el discurso y más adelante se pueden escuchar unos arpeggios de guitarra que terminan de consolidar el ánimo solemne de la ceremonia. El pastor ordena a la multitud que levante las manos y los prepara para gritar “Fuera de mi vida” [Foto 3.12]. El clímax de la escena llega con la exclamación colectiva y el pastor gritando “fuera” y “cáncer” repetidamente. La cámara hace un paneo lateral para mostrar la alta concurrencia al evento [Foto 3.13], que no se puede apreciar inicialmente con el valor de plano cerrado.

Foto 3.2. Misa (plano medio)



Fuente: Hilari (2019).

Foto 3.3. Misa (Plano conjunto)



Fuente: Hilari (2019).

Foto 3.4. Misa (Todos con los brazos extendidos)



Fuente: Hilari (2019).

Foto 3.5. Misa (paseo)



Fuente: Hilari (2019).

Miguel comenta que la inclusión del bautizo fue un elemento que causó reacciones diversas entre la comunidad, ya que había gente que hubiera preferido omitir esa parte para enfocarse más en las costumbres del pueblo (Hilari en Cine Radical 2020). Este suceso no estaba contemplado originalmente en la historia que el documentalista quería narrar, pero ante la solicitud de Urbano

Mamani para que este ritual quede registrado como un recuerdo, Hilari comprendió su relevancia:

[...] me parecía importante incluirlo porque digamos no quisiera hacer un retrato de una comunidad andina que vive anclada en sus tradiciones y en el pasado o algo así, porque yo creo que hay mucho ese discurso en Bolivia y en general en la región, de ver a las comunidades andinas como estancadas en el tiempo, como momias de sus propios ancestros o como algo digamos que no se mueve, algo estático. Entonces creo que el elemento de esta iglesia evangélica, que además es algo muy presente en todas las comunidades en el occidente en Bolivia, ayuda a que no se vean solamente tradiciones ancestrales.” (Hilari en Centro Cultural España, 2020).

El propósito de visibilizar esta presencia evangélica es generar una comprensión más amplia de la indigeneidad contemporánea. La religiosidad aymara abarca más bien un sistema dual, en el que existe una dimensión autóctona y una dimensión cristiana (Van den Berg 2005). Una concepción de indigeneidad cerrada en las tradiciones autóctonas devela un esencialismo que no encuentra referentes concretos en la realidad.

En contraste con cualquier discurso que enarbole la “pureza” de las creencias indígenas, tenemos más bien un repertorio de performances que evidencian las prácticas concretas de los individuos, caracterizadas por esta dualidad entre cosmovisiones indígenas y una herencia cristiana. Estos actos interpelan a los miembros de la comunidad en la medida en la que son realizados por los mismos miembros de la comunidad, en un ejercicio de construcción, afirmación y actualización de la identidad colectiva. Ambos rituales evidencian un uso de elementos visualmente distinguibles: por un lado, la fiesta de Todos Santos señala la delimitación de un tiempo festivo, donde los rituales implican una música (la cambraya), una vestimenta (los trajes típicos) e incluso una gastronomía (las masas o *tantawawas*) que son performadas durante un momento concreto del año. Por otro, la religiosidad evangélica también posee unos códigos de vestimenta propios, como podemos ver con los trajes blancos que usan los pastores y Urbano durante su bautizo; y un uso sonoro que devela una *puesta en escena*: música de bandas en momentos de celebración como el bautizo y música dramática, reproducida digitalmente, en los momentos de la prédica. No es casualidad que Hilari haya montado estas dos secuencias juntas, ya que así es posible comprender la religiosidad indígena de manera más compleja.

3.3.2. Rituales: El techado de la casa

La secuencia del techado de la casa en este documental nos ilustra el proceso de asentamiento de los migrantes rurales en las zonas periféricas de las ciudades. Este segmento inicia con un intertítulo que indica el lugar en el que está asentada la construcción: Valle Hermoso. La primera imagen que podemos apreciar nos muestra un plano general del conjunto de construcciones pequeñas que se han ido construyendo a lo largo y ancho de esta planicie. Se trata de edificaciones pequeñas, la mayoría de una sola habitación, erigidas con el propósito de ocupar los terrenos. Las construcciones se pueden ver hasta el horizonte. Con un movimiento panorámico de cámara hacia la derecha, la casa de los Valero aparece en primer plano [Foto 3.14]. Se trata de una construcción en obra gruesa, con los ladrillos vistos²⁴ y en la que podemos ver que algunas personas están subiendo calaminas para llevar a cabo el techado del edificio.

Las acciones se pueden dividir claramente en dos momentos: el trabajo y la *ch'alla*. En un primer momento se muestra el proceso de poner calaminas en el techo. Estas láminas metálicas son un elemento recurrente en la arquitectura de las edificaciones del altiplano, tanto por sus precios accesibles como también por la ligereza del material. La cámara se sitúa lo más cerca de las acciones, sin que esto signifique una interrupción de las mismas. Sobre la filmación de este suceso, Hilari comenta que:

ellos me han dicho “vamos a techar una casa en El Alto”. Y en realidad me han dicho: ¿no quisieras filmárnoslo? Como para que la familia tenga un recuerdo de ese momento. Y a mí, claro me parecía muy interesante, porque es un momento muy importante de culminar la construcción de la casa [...] (Conversatorio Miguel Hilari, en Centro Cultural España Córdoba 2020)

El techado, como menciona Miguel, es un hito que señala la conclusión de un periodo y el inicio de otro. Al mismo tiempo que se termina la construcción de la casa poniendo el techo, es posible habitar este espacio y comenzar un nuevo proceso. El segundo momento de la secuencia comienza sobre el recién terminado techo, donde el rito de la *ch'alla* toma lugar. Podemos apreciar a un joven sosteniendo dos arreglos florales [Foto 3.15] y luego de una elipsis vemos a

²⁴ Muchas construcciones de la ciudad de La Paz y El Alto permanecen con la fachada de ladrillos durante muchos años. Pese a esta apariencia inconclusa, en los interiores las viviendas son totalmente funcionales y se encuentran habitadas. Esta no es una decisión estética deliberada y encuentra justificaciones de tipo económico. Tanto los costos de transporte de materiales de construcción a las laderas en las que suelen estar ubicadas estas construcciones como los costos del material de obra fina en sí, resultan elevados. Ver Alvarado 21/10/2015: <https://www.eaboliivia.com/blogs/8673-la-paz-la-ciudad-anaranjada.html>

la misma persona sentada sobre las calaminas, con una caja de cerveza al lado suyo y recibiendo las felicitaciones de parte de otro constructor [Foto 3.16], otro individuo se aleja de estos dos para prender fuego a unos cohetillos y así completar el ritual [Foto 3.17]. La secuencia termina con plano general de la casa desde un ángulo semifrontal, al fondo se ven las luces de la ciudad tendidas en todo el horizonte, con alguno que otro relámpago que cae del cielo. El sonido ambiente es una combinación entre los soplidos del viento y ladridos de perros a la lejanía.

Foto 3.6. Casa en obra gruesa



Fuente: Hilari (2019).

Foto 3.7. Techado de la casa.



Fuente: Hilari (2019).

Foto 3.8. Ramos de flores



Fuente: Hilari (2019).

Foto 3.9. Cohetillos



Fuente: Hilari (2019).

En el mundo andino, la ceremonia de techado de una casa se conoce como *wasichakuy*, –de manera literal, construcción de la casa– (Sendón 2004) y como mencionamos previamente, este acto consiste en la etapa final de edificación y por lo tanto implica un festejo. El trabajo para construir la casa implica el fortalecimiento de la comunidad a partir de interacciones sociales y relaciones de reciprocidad materializadas a partir del *ayni*. Esta última es una práctica comunitaria rotativa, en la que usualmente se emplea la fuerza de trabajo de varios miembros de la comunidad en pos de ayudar a una familia en particular. Esta colaboración se sustenta en la reciprocidad en un momento futuro, donde alguno de los participantes se encuentre en necesidad de requerir ayuda. Así se muestran las maneras en las que el trabajo y las ceremonias se combinan en un mismo ritual, y cómo los participantes performan sus roles de constructores en un primer momento y de asistentes a la celebración de manera posterior.

Si los planos extensos y el ritmo lento permiten una mayor libertad de interpretación al mismo tiempo que exigen una mayor atención del público, el uso de la oralidad en estos documentales está relacionado a la memoria y a la performatividad. El diálogo es, por lo tanto, secundario. En *El Corral*, por ejemplo, podemos apreciar varias escenas extensas, que carecen de diálogos y que muestran las acciones en su totalidad. Y cuando hay diálogos, la relación de parentesco que existe entre el documentalista y sus interlocutores hace posible el uso de un lenguaje más coloquial y una consecuente mayor soltura de parte de sus protagonistas. Las interacciones, son, por lo tanto, mucho más orgánicas, a partir de una conversación de tipo coloquial y esporádica

que acompaña las acciones. Sin embargo, Hilari inicia el documental con una narración, a partir de la que contextualiza el tiempo y lugar:

Este es el pueblo de mi padre, Santiago de Okola. Algunos de mis familiares siguen viviendo aquí, pero la mayoría de los pobladores se han ido a la ciudad. Yo siempre he venido de visita. En un diario que llevaba de niño se lee: *Fuimos a Okola. He tenido una rara sensación, como si ya no perteneciera a este lugar. Me asusté pero quizás desaparezca si venimos más seguido al campo.*²⁵

De manera posterior a esta intervención, siguen varias secuencias en las que los diálogos son escasos. Más allá de la presencia de la cámara, la intervención del director es mínima, de manera que se permiten esos planos contemplativos y extensos que mencionábamos más arriba.

3.3.3. Oralidad: Performances de poemas

Pero, además, en *El Corral y el Viento*, oralidad y performance se manifiestan a partir de los poemas que varios niños y niñas declaman frente a la cámara. La performatividad hace parte central de estas imágenes, brindando un conjunto bastante rico en términos visuales, desde la puesta en escena a partir del uso de vestimentas especiales que distinguen tres tipos de sentidos de pertenencia: a) el uniforme escolar contemporáneo, llamado Don Bosco, con una chompa de lana azul y pantalón plomo, [Foto 3.18], que reemplaza a la manida imagen de los guardapolvos; b) las prendas explícitamente indígenas, como la pollera y el aguayo para la niña, y el poncho y el chulo para el niño [Foto 3.19]; y c) el casco minero. Estos atuendos evidencian las performances de una identificación escolar, una pertenencia étnica y una adscripción obrera a partir de los cuerpos de los niños y niñas. La bandera nacional y la wiphala también construyen esta identidad nacional [Foto 3.20]. Los niños y niñas recitan poemas patrióticos con héroes indígenas (Túpac Katari, Bartolina Sisa), en los que el código ético andino “*ama sua, ama llulla, ama quella*” (no robes, no mientas, no seas flojo) se mezcla con un discurso nacionalista y anti imperialista. Estos elementos expresan una visualidad construida desde el discurso estatal y la construcción nacionalista que se promueve a través de las instituciones escolares. La declamación de poemas y su respectiva escenificación en las escuelas evidencian el orden simbólico que crea el Estado Plurinacional.

²⁵ Este fragmento del diario está enunciado en alemán en el documental, pero podemos acceder a la traducción del mismo gracias a los subtítulos.

Foto 3.10. Escolares recitando



Fuente: Hilari (2014).

Foto 3.11. Niño recitando



Fuente: Hilari (2014).

Foto 3.12. Niño y niña recitando.



Fuente: Hilari (2014).

Pero además el performance se expresa a partir de decisiones que toman los sujetos fílmicos al tener consciencia de que sus actos serán registrados. La escuela, ya sea desde dentro del aula o en exteriores; y la montaña conocida como “dragón dormido”, constituyen espacios elegidos como soportes retóricos de las performances que se presentan frente a las cámaras. Durante la segunda declamación se muestra a la profesora asomando por el filo del cuadro, quitándole simetría a la fotografía. Esta aparente imperfección en realidad evidencia la intervención de la profesora, quien a continuación entra totalmente en el cuadro y declama el poema haciendo énfasis en los movimientos y la entonación [Foto 3.21]. Luego de peinar a la niña, la profesora sale inmediatamente del cuadro y permite que la intérprete complete su performance [Foto 3.22]. Estas instrucciones de la profesora para guiar el lenguaje corporal y la entonación en la que los niños declaman, implican una manera explícita de aprender/enseñar performances a través de la imitación.

Foto 3.13. Profesora guiando la performance



Fuente: Hilari (2014).

Foto 3.14. Niña recitando



Fuente: Hilari (2014).

Existe, entonces una consciencia de la cámara y la posibilidad de *performar* frente a esta. Este factor evidencia el encuentro entre el documentalista y los sujetos fílmicos y la consciencia de que los mismos están siendo filmados. Podemos identificar momentos similares cuando Hernán y Noelia, los primos de Miguel, se encuentran jugando entre ellos, al mismo tiempo que usan disfraces para encarnar ciertos roles imaginarios. Hernán, vistiendo un sombrero dice “soy

sargento militar”, a medida que modula su voz de manera más gruesa. Cuando Noelia se pone a tocar zampoña y Hernán comienza a bailar, vemos otro ejemplo de performance y baile. Finalmente, cuando los muchachos se aburren, el niño le dice a la cámara “eso no más es, chao”, indicando así que se corte la escena.

3.3.4. Oralidad: Diálogos coloquiales y testimonios

En *Bocamina*, los diálogos ocurren en la segunda mitad de la película y al principio son conversaciones entre los niños y niñas que observan las fotos. No están hablando para la cámara, sino para ellos mismos. Esta interpretación de las pinturas podría haber ocurrido aún sin que el equipo fílmico documente el suceso. Sin embargo, los niños están totalmente conscientes de la presencia de la cámara y ocasionalmente establecen un contacto con la misma, aunque sea solamente para confirmar que están siendo filmados. Sin embargo, más adelante, se entabla un diálogo de manera explícita, es posible escuchar a Miguel Hilari haciendo las preguntas a sus interlocutores. Si bien la cámara está en un trípode, hay movimientos ocasionales de la misma para enfocar a quien esté hablando. Los niños, además, están sosteniendo algunas fotos frente a la cámara, de manera expositiva [Foto 3.23].

Foto 3.15. Niños mostrando fotos



Fuente: Hilari (2018).

En contraste con los testimonios de los niños, basados en sus experiencias de visitas breves a la mina, cuando las imágenes muestran a un par de adolescentes, los testimonios pasan a ser memorias de experiencia laboral dentro de la misma. Pero tanto para niños como jóvenes, gran parte de las creencias y la historia de la mina, son conocimientos transmitidos oralmente. Un muchacho indica lo siguiente [Foto 3.24]:

Prácticamente los dos trabajamos en la mina. Dentro de la mina nuestros mayores nos cuentan también cómo era antes el trabajo, de qué manera nos explotaban, nos cuentan también que el tío es un dios ahí adentro, donde tenemos que ofrendarle siempre, hacer un sacrificio –Hacer una ofrenda, digamos (dice el otro joven) (*Bocamina*).

A partir de este testimonio podemos comprender cómo la memoria sobre las experiencias de explotación y las creencias espirituales dentro de las minas se transmiten a partir de la sucesión de generaciones de nueva fuerza de trabajo minero. En este sentido, tenemos idea de una oralidad que se presenta ante las cámaras a partir de los testimonios personales de los jóvenes trabajadores.

Foto 3.16. Jóvenes mostrando fotos



Fuente: Hilari (2018).

En *Compañía*, Hilari emplea la oralidad a partir de testimonios, pero de una manera nueva en relación a sus otros documentales. En este sentido, Urbano Mamani y de Benita Valero relatan sueños, recuerdos y experiencias en cuatro momentos diferentes de la película. Estos relatos

abordan los temas del documental: la muerte, los sueños y los viajes a la ciudad. Es importante mencionar que no se trata de los personajes contando sus historias frente a la cámara, sino que podemos escuchar solamente sus voces sobre secuencias de imágenes que no necesariamente corresponden con lo que Urbano y Benita relatan. Pero pese a esta aparente falta de correspondencia entre imágenes y sonidos, cada testimonio le añade fuerza expresiva al discurso del documental. Este desplazamiento de las voces respecto de los cuerpos que las enuncian, hace que las historias no solamente sean personales, sino que también se aprecien como historias de la comunidad.

La primera intervención es la de Urbano, quien recuerda la muerte de su padre y cómo sus tíos le recomendaban que no llore, puesto que él también podía morir. Este diálogo acompaña una escena de madrugada, donde el sol aún no ha salido y casi no se pueden apreciar las imágenes frente a la cámara. Sin embargo, en la escena anterior se muestra parcialmente cómo un par de ovejas en un corral están agonizando luego de haber comido veneno. En general, la muerte está más presente en la comunidad durante esta época ya que durante la fiesta de Todos Santos, se cree que los espíritus de los difuntos, las almas, vienen a visitar a sus familiares y amigos. Este estado de ánimo general facilita que las personas en Compañía hablen sobre estos temas, como menciona Hilari “A mí que era un completo extraño en ese primer viaje, me han hablado, me han contado historias de la gente que ya había finado o de sueños, recuerdos, cosas así.”

(Conversatorio Miguel Hilari, en Cine Radical). Esta apertura de la gente para hablar de temas íntimos resulta un recurso que se emplea ocasionalmente para narrar el documental.

Para la segunda intervención participa Benita, quien recuerda un encuentro con su prima Felisa antes de ir a la ciudad de La Paz. La interlocutora menciona que Felisa se estaba escondiendo porque no le habían dado permiso para que se vaya de la comunidad, pero que ella ya conocía la ciudad y el español, el lenguaje de las ciudades. Benita, por su parte, comenta que su madre le había contado que la gente que iba a la ciudad se perdía para siempre, y que tenía mucho miedo por ella. Si bien este relato queda inconcluso, nos da una idea tanto de las aspiraciones de viajar a la ciudad, como también de los temores que conlleva esta decisión. Este testimonio está acompañado por un plano general en el que podemos ver los preparativos de un viaje a partir de un bus que está esperando a que sus pasajeros suban al transporte para finalmente partir de Compañía.

Los siguientes dos testimonios relatan los sueños de los participantes. Nuevamente escuchamos la voz de Benita, quien evoca una visión en la que participan unos bailarines que van hacia el cementerio, posteriormente la narradora se sitúa en el sueño y por su cuenta es capaz de ver una calavera en el nicho de su abuelo, cuyos huesos se derriten y posteriormente salen abejas de los mismos. Benita concluye diciendo “Ahora que me acuerdo, antes que muera mi hijita, igual manera [sic] me he soñado [...]”. Si bien en pantalla no vemos una recreación de este sueño, los músicos que avanzan en procesión, tocando la cambraya entre la niebla y con sus trajes típicos, le otorgan una sensación onírica a la escena [Foto 3.25]. El último uso de la oralidad es casi finalizando el documental, donde Urbano cuenta un sueño en el que podía volar por los cerros y ver al pueblo de Compañía desde los aires. A medida que se escucha este relato, la cámara muestra a Urbano recorriendo alguna avenida de El Alto en su motocicleta, “volando” entre el tráfico vehicular alteño [Foto 3.26].

Foto 3.17. Urbano en motocicleta



Fuente: Hilari (2019).

Foto 3.18. Sueño con imágenes de cambraya



Fuente: Hilari (2019).

En ese sentido, Hilari aborda temas íntimos, como las vivencias y aspiraciones personales de los sujetos fílmicos con los que trabaja. Nos encontramos muy lejos de las maneras tradicionales de documentar, donde es el realizador o alguna voz masculina la que habla por los interlocutores. Ahora son los protagonistas de los documentales quienes cuentan, relatan y recuerdan en vez de explicar las cosas. Esta facilidad de la palabra y comodidad frente al equipo de realización es el resultado de una relación establecida previamente entre Hilari y sus colaboradores, donde el rodaje es apenas un momento de la interacción más grande entre las dos partes. Las intervenciones orales se pueden apreciar desde un aire coloquial, conversacional y donde se percibe que la gente habla con soltura y confianza. Aun así, la oralidad es un recurso que Miguel emplea con mesura, ya que ninguno de sus documentales se caracteriza por estar contado a partir de voces, al contrario, son las imágenes las que suelen narrar sus historias.

3.4. Recursos visuales

Este apartado se concentra en dos elementos: a) los retratos filmados; b) las imágenes y la memoria. El inciso a) se detiene en la manera en la que Miguel Hilari toma retratos de sus colaboradores y los incorpora dentro de sus narrativas como una manera de establecer diferentes tipos de visualidades. El inciso b) explora las formas en las que imágenes de diversos tipos, ya

sean fotografías o pinturas, contribuyen en la creación de memorias individuales y colectivas. En conjunto, esta doble vinculación que establecemos entre sujetos e imágenes nos informa sobre cómo se elabora una visualidad de lo indígena desde el documental.

3.4.1. Los retratos filmados

Tanto en *Bocamina* como en *Compañía*, existen secuencias de retratos que nos muestran a diferentes personajes de los documentales. Una particularidad de estos retratos es que no son fotografías en el sentido estricto del término, sino que se trata de los individuos posando frente a una cámara sostenida en mano, que de hecho los está filmando. Esta disposición permite observar los movimientos mínimos e involuntarios, tales como la respiración o los parpadeos, de quienes miran fijamente a la cámara. En su corto sobre el Cerro Rico de Potosí, tenemos dos momentos en los que es posible apreciar estos elementos, primero con los mineros y posteriormente con los jóvenes y niños. Para la primera secuencia se trata de retratos de los trabajadores en escala de grises; a veces solos, a veces en pares. La iluminación es frontal y no hay sonido [Fotos 3.27 y 3.28]. Para los retratos de los y las jóvenes, la disposición es similar, con la diferencia de que la locación es unas aulas de colegio y la imagen es a colores [Fotos 3.29 y 3.30]. A partir de estos dos grupos de retratos, es posible reconocer a dos generaciones de potosinos y potosinas y cómo el Cerro Rico sigue marcando las vidas de las personas que viven en esta ciudad.

Fotos 3.27. y 3.28. Retratos filmados de mineros



Fuente: Hilari (2018).

Fotos 3.29. y 3.30. Retratos filmados de escolares



Fuente: Hilari (2018).

En *Compañía*, vemos nuevamente el recurso de los retratos filmados, pero esta vez las tomas son realizadas desde cuerpo entero, en exteriores y con la cámara fijada en un trípode [Foto 3.31]. Además, es posible percibir varios sonidos sutiles de fondo, como pájaros, instrumentos de viento o música chicha emitida desde una radio. Los planos más abiertos nos permiten situar a las personas de estos retratos en espacios cotidianos y domésticos, aun cuando están vestidos con los trajes que se usan en la cambraya [Foto 3.32]. Finalmente, pese a que los sujetos en cada foto se encuentran quietos, posando conscientemente para la cámara, es posible percibir movimiento, no solamente por la respiración del cuerpo y los parpadeos, sino también por la manera en la que el viento sopla y mueve la vestimenta de los personajes. De esta manera tenemos un conjunto de imágenes que pueden ser vistas como postales y proponen un ritmo diferente para ver las imágenes en la pantalla.

Fotos 3.31. y 3.32. Retratos de pobladores de Compañía



Fuente: Hilari (2019).

Pero en *El Corral y el Viento* también es posible ver un uso de imágenes-postales, con la diferencia de que en esta historia son las casas, en lugar de las personas, quienes protagonizan las fotos filmadas. A diferencia de *Compañía*, enfocada en las experiencias de los residentes, este documental se propone narrar la vida de las personas que permanecen en el pueblo durante todo el año. En ese sentido, la secuencia que muestra las fachadas de las casas deshabitadas, con vidrios rotos y puertas tapiadas, sirve para evocar las ausencias en el pueblo de Santiago de Okola [Foto 3.33]. Nuevamente asistimos a una construcción temporal contemplativa, donde apenas hay sonidos y los diálogos y cualquier tipo de texto está ausente. La información entra casi en su totalidad por los ojos y es el detenimiento en cada uno de estos planos lo que nos permitirá comprender el sentido narrativo de esta secuencia. Lo que nos permiten apreciar estas tomas fijas es que existe una expresividad incluso en objetos inanimados a partir de su relación (o falta de la misma) con las personas de la comunidad.

Foto 3.33. Fachada de casa



Fuente: Hilari (2014).

3.4.2. Memorias e imágenes

Bocamina explora el acercamiento de la gente con las imágenes cuando los jóvenes, niños y niñas de colegio se encuentran en grupo contemplando varias imágenes de la historia de Potosí. Por un lado, están las fotografías de un álbum de las minas de 1905-1906; y por otro las

reproducciones del cuadro “Descripción del Cerro Rico e Imperial Villa de Potosí”, de Melchor Gaspar de Berrío y Virgen Cerro (anónimo). A partir de estos acercamientos, la memoria e historia de la ciudad y su pasado colonial se reinterpretan desde las nuevas generaciones:

El conocimiento sobre pintura colonial es un conocimiento digamos, bastante elitario [sic]. O sea, es cómo del círculo de gente que estudia arte antiguo, qué se yo, historia del arte. Y lo que a mí me parecía interesante es que estas imágenes están muy presentes dentro de nosotros [...] creo que es bien interesante ver que las imágenes no son propiedad de un círculo intelectual, sino que hay muchas cosas en las que se construye memoria.” (Conversatorio Miguel Hilari, Frontera Sur Festival).

Las imágenes resultan así un recurso más inmediato, más accesible que las fuentes escritas para construir memoria.

La reproducción de los cuadros y pinturas en formatos más pequeños permite la circulación de estas imágenes con mucha más facilidad en diversos sectores de la población y también adquieren una mayor permanencia en el imaginario colectivo. Si bien es cierto que, como menciona Hilari, el conocimiento sobre la pintura colonial está reservado a círculos sociales de élite; las mismas imágenes son reinterpretadas y reapropiadas por sectores más amplios de la población, en lo que desde Taylor (2003) podemos comprender como el archivo. En el documental podemos ver cómo los niños que observan las fotos construyen un relato y una interpretación propia del cuadro de Berrío, intentado localizar puntos de referencia propios en una imagen de la ciudad de hace varios siglos atrás [Foto 3.34]. La relevancia de estas formas de acercarse a las imágenes no está en la precisión de las mismas, sino en la manera en la que son incorporadas en tanto elementos que construyen una identidad colectiva.

Foto 3.19. Niños señalando pintura



Fuente: Hilari (2018).

En *Compañía*, a partir del archivo fotográfico personal de Urbano, Hilari arma una secuencia de estas fotografías acompañadas de la canción “Papito Mamita janiwa jachapxatati”²⁶ del grupo Amor Sagrado, cuya letra tiene que ver con un joven que se despide de sus padres para ir a la ciudad. Con tan solo seis fotografías se establece una sucesión de imágenes que muestra momentos de la vida de Urbano relacionados con el tránsito entre La Paz y Compañía. Pese a que hay una selección de por medio, es posible comprender la unidad de estas fotos a partir de su pertenencia a un álbum familiar. En este sentido,

El álbum puede entenderse como un tipo muy original de archivo, sentimental cuanto espontáneo: privado cuanto secreto e histórico, libre como ritual, en el cual retratamos las pasiones y las historias familiares. Pero entonces el álbum tiene que relacionarse con modos de la vida profunda, con imaginarios, con evocaciones y retóricas sobre la forma como la familia y los seres humanos concebimos la vida (Silva 1999, 188).

Como veremos a continuación, el álbum de fotos resulta una manera de hacer memoria a partir de elementos de un archivo fotográfico. Como todo recuento, es parte de una selección y depuración de momentos, para conservar las situaciones con más importancia para quienes guardan estas imágenes.

²⁶ En aimara: Papito Mamita, no van a llorar.

La primera foto nos muestra a dos mujeres, un niño y un hombre, en un paisaje rural [Foto 3.35]; a continuación vemos una celebración donde la gente viste trajes especiales, haciendo así énfasis en el retorno a la comunidad para las celebraciones [Foto 3.36]; en la siguiente foto tenemos a Urbano posando frente a un camión volvo, que simboliza el viaje entre estos espacios [Foto 3.37]; en la foto a continuación está Urbano con el Illimani y la “hoyada”²⁷ de fondo, que simboliza su llegada a la ciudad [Foto 3.38]. A continuación, está su foto realizando el servicio militar [Foto 3.39]. Este año de reclutamiento en el ejército es considerado desde las comunidades rurales como un rito de paso que separa a los jóvenes de los hombres y que otorga una calidad de ciudadanía a los individuos (ver Quintana Taborga 1998). Para terminar la secuencia tenemos a Urbano con dos mujeres en lo que aparenta ser un acto de graduación [Foto 3.40]. De esta manera, vemos un proceso no solamente de migración, sino también de profesionalización de Urbano.

Fotos 3.35 y 3.36. Álbum de fotos de Urbano



Fuente: Hilari (2019).

²⁷ En el lenguaje coloquial, la hoyada es uno más de los nombres que tiene la ciudad de La Paz. Esto se debe a que la ciudad está asentada en una gran meseta, como si estuviera en un hoyo.

Fotos 3.37. y 3.38. Álbum de fotos de Urbano



Fuente: Hilari (2019).

Fotos 3.39 y 3.40. Álbum de fotos de Urbano



Fuente: Hilari (2019).

La siguiente escena retoma la filmación documental y nos sitúa en el estudio fotográfico California, que resulta ser el emprendimiento de Urbano. Aquí podemos ver cómo este personaje fotografía a sus clientes: niños, cadetes policiales y la población en general asiste para obtener fotos para sus credenciales [Fotos 3.41 y 3.42]. Hilari interpreta estas imágenes como un elemento necesario en los espacios urbanos:

Esa imagen fotográfica de tu rostro es algo digamos necesario, un elemento que, sin eso, no puedes hacer un montón de cosas en la ciudad, es como un ticket de entrada a la urbanidad. Una imagen de tu rostro. Y las fotos que el Urbano saca en su estudio tienen que ver mucho con eso,

porque es gente que necesita una imagen de sí misma para hacer trámites, para hacer papeles (Conversatorio Miguel Hilari, Centro Cultural España Córdoba).

Estas prácticas informan sobre el uso de las imágenes de los rostros como un registro de existencia en los espacios urbanos. Si bien la burocracia impulsa la existencia de estas fotografías, a manera de documentos de identificación; estas imágenes sirven además como elementos desde los que se construye un archivo visual de la gente de una determinada época y lugar. Estas fotografías de estudio documentan, por lo menos en parte, la llegada de nuevas generaciones de migrantes rurales a la ciudad y por lo tanto construyen un registro fotográfico de procesos sociales más amplios.

Foto 3.41. Estudio fotográfico de Urbano



Fuente: Hilari (2019).

Foto 3.202. Estudio fotográfico de Urbano



Fuente: Hilari (2019).

3.5. A manera de recapitular

El trabajo documental de Miguel Hilari nos permite comprender que la extensión de los tiempos de rodaje permite un fortalecimiento de las relaciones entre los realizadores y las comunidades que participan en los documentales. Muchas veces incluso se establecen vínculos que se proyectan más allá del encuentro inicial y el propósito común de hacer el documental, con relaciones que se extienden a lo largo de varios años. De esta manera la relación con los sujetos fílmicos se torna más orgánica, estableciendo así una mayor confianza y desenvolvimiento. Por su parte, la espacialización de las prácticas migratorias en el tránsito campo-ciudad debe ser entendida como una *circulación espiral*, que se reactualiza de acuerdo al calendario festivo y laboral. Las fiestas en ese sentido, implican momentos en los que la gente que migró a las ciudades retorna para celebraciones como Todos Santos. Al mismo tiempo, se evidencia cada vez más la presencia indígena en las ciudades, superando así esa fuerte territorialización que ha caracterizado incluso a las narrativas del cine boliviano.

En términos narrativos, las acciones que hacen a los documentales son en su mayoría rituales. Ya sean acontecimientos vinculados a la espiritualidad o a actividades más mundanas como el trabajo, que a su vez informan sobre otros procesos colectivos que no necesariamente hacen parte de las tramas de los documentales. El ingreso de las organizaciones cristianas en las comunidades indígenas, como se ve en *Compañía*, evidencia una ruptura con un tradicionalismo

indígena purista y la modificación de las fiestas de pueblo. Los rituales expresan entonces, las maneras en las que los miembros de la comunidad performan sus identidades colectivas al mismo tiempo que las actualizan. Si bien hay una tradición de realizar los festejos de cierta manera, existe también un espacio para ir modificando y repensando las celebraciones. La presencia de dispositivos audiovisuales, por ejemplo, modifica las maneras en las que se desenvuelven los rituales, por lo menos en el sentido de que los participantes adquieren consciencia de que están siendo filmados.

Hilari apunta a un cine contemplativo, en el que las sutilezas se hallen presentes en el cuadro, pero que su percepción sea parte de un ejercicio propio de interpretación. No suele haber una voz que explique las cosas y muchas secuencias suelen tener cantidad mínima de sonido ambiente y en algunos casos no hay información sonora en absoluto. Esta concepción exige que los espectadores estén más atentos ante los detalles y en consecuencia es pertinente pensar en la construcción de una mirada activa para ver este tipo de documentales. No todos los elementos narrativos funcionan de una manera explícita; priorizar los diálogos, por ejemplo, no llevaría a una comprensión adecuada cuando hay una fuerza en las imágenes que sitúa el lenguaje verbal en un segundo plano. Aun así, la oralidad ejerce un rol expresivo en estos documentales, pero no a modo de explicar lo que está ocurriendo, sino como una manera de entrar en las subjetividades de los personajes a través de sus sueños, anécdotas o percepciones. Ser conscientes de este conjunto de elementos como un lenguaje propio nos permite una mejor comprensión sobre cómo los y las indígenas se piensan a sí mismos.

Capítulo 4. El documental como metodología para la vida: el cine de Iván Molina

Nacido en La Paz en 1963, en el seno de una familia quechua, Iván Molina lleva más de cuarenta años dedicado al trabajo cinematográfico. Luego de estudiar comunicación social por un semestre en la Universidad Católica, Iván decidió cambiarse a sociología en la Universidad Mayor de San Andrés. Es aquí donde accedió a una beca para continuar estudiando sociología en la UCA (Universidad Centroamericana) en Managua, Nicaragua. El primer trabajo de Molina relacionado a las imágenes fue como fotógrafo voluntario en la Revista Amanecer, de inclinación sandinista y coordinada por el ministro de cultura y teólogo de la liberación, Ernesto Cardenal. La relación que Molina estableció con Cardenal le permitió continuar sacando fotografías durante un viaje a las islas Solentiname en Granada. Posteriormente Iván decidió integrarse más en el trabajo audiovisual y compró su primera cámara para comenzar a trabajar con imágenes en movimiento. A su retorno de Nicaragua, Iván decide estudiar cine de manera formal y consigue una plaza en la Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, en Cuba. Saliendo de esta escuela, Iván realizó un viaje a Canadá para trabajar con las comunidades sioux, en Alberta. Esta experiencia con comunidades indígenas marcaría el trabajo de Molina, puesto que, de retorno en Bolivia, el cineasta se integra al CEFREC. Iván ingresa a esta institución justo antes del IV Festival Latinoamericano de Cine y Video de Pueblos indígenas, en 1992; donde tuvo lugar un replanteamiento de la CLACPI, ya que se propuso priorizar la participación indígena y desplazar a los antropólogos, académicos y cineastas a un segundo plano. Para el trabajo interno del CEFREC esto implicaba involucrar más a los miembros de las comunidades indígenas y por lo tanto comenzó un trabajo de creación de metodologías participativas. A partir de esta concepción Molina comienza una búsqueda por la creación colectiva de imágenes, procesos de intercambio de conocimientos y confraternización con las comunidades que participan en las capacitaciones. Como parte de los aprendizajes de la experiencia en el CEFREC, Molina parte de cada rodaje como una experiencia sin antecedentes, en la que es imposible plantear una mirada general para las comunidades. Al contrario, cada producción audiovisual tiene unas particularidades y procesos que Iván va descubriendo a medida que conoce a la comunidad. Posteriormente Iván se desvinculó del CEFREC para dar inicio a proyectos propios, tales como su productora audiovisual Imolivis (establecida en 1998) y desde 2011 dirige la Escuela de Cine y Artes Audiovisuales (ECA). Además, desde 2008 Iván ha estado trabajando con los pueblos

amazónicos del Brasil mediante la organización ASCURI (*Associação Cultural de Realizadores Indígenas*). Para este capítulo analizaremos las siguientes tres obras producidas por Imolvis: *Ikuimbae* (Incorruptible) (2012, 56 minutos, hablada en guaraní y español), que aborda la situación de los ex peones guaraníes de manera posterior al saneamiento de tierras; *Qamasa* (Fuerza) (2018, 74 minutos, hablada en aimara y español), donde distintos pobladores de Omasuyos cuentan la historia de su pueblo y *Qillpa* (Floreado de llamas, 28 minutos, hablada en quechua y español) (2019), que retrata el ritual de floreado de llamas en la comunidad de Culpina K.

4.1. Características de producción del cine de Iván Molina

Al tratarse de producciones independientes y en su mayoría autofinanciadas, el calendario para producir los documentales no sigue una lógica rígida de tiempos. El rodaje de *Qamasa*, por ejemplo, ocupó varios años en su realización. En el caso de *Ikuimbae*, la producción no se prolonga tanto, pero incluso si la producción de este documental es el resultado de varias semanas de trabajo, la relación que establece Molina con la comunidad se desarrolla a lo largo de los años, durante varios encuentros y oportunidades de trabajar en conjunto. Pero también puede ocurrir que esta prolongación en el tiempo corresponde más a limitaciones circunstanciales que a la decisión deliberada de extenderse en la filmación. Sobre *Qamasa*, Iván Molina recuerda que:

En todo el proyecto desde el momento en el que se empieza la idea hasta que se termina el producto acabado para su proyección, son aproximadamente siete años. Y hacer un documental en siete años en Bolivia es muy complicado por una cosa concreta: Bolivia es un país que se mueve muy rápido, que sus contextos cambian todos los días, que no sabes que va a pasar mañana. Creo que la coyuntura es muy volátil en Bolivia. Entonces no sabíamos cómo iba a terminar el documental (Entrevista a Iván Molina, 16 de abril de 2021).

Este factor de la volatilidad que menciona Iván es un elemento que no es una constante, pero que gana notoriedad en algunos momentos concretos de la historia nacional. El problema principal de documentar un proceso a medida que ocurre es la incertidumbre respecto del desenlace de los sucesos que se van presentando. Esta imprevisibilidad del panorama político y la constante reorganización de las dirigencias políticas dentro de las comunidades, requiere construir una

relación de confianza entre los realizadores, que perdure a través de los cambios y eventualidades que se presenten durante la realización de los documentales.

4.1.1. Tiempos de respiración, tiempos de emoción

Pero además de la prolongación del rodaje por motivos circunstanciales y fuera del control del equipo de producción; existe, a manera de metodología, la decisión deliberada de construir una relación con la comunidad a través del tiempo. Un paso fundamental en ese sentido, es la interacción previa al rodaje. En ese sentido, Molina afirma:

Para mí la etapa más importante cuando asumo un documental es la preproducción. Yo llego antes, porque primero tengo que saber convivir con ellos. [Antes del rodaje] es el único momento en el que vas a conocer y vas a convivir, por lo tanto, va a haber la confianza necesaria de no mentirosos. Ni ellos me mienten, ni yo les miento, porque ya nos conocemos. Y por lo tanto si ya nos conocemos, podemos convivir. Y el convivir se hace solamente cuando hay confianza. Y la confianza nos permite también poner en duda lo que me dicen y que pongan en duda lo que yo les digo. Esta lógica a mí me ha servido muchísimo en mi vida porque es la metodología con la que yo trabajo. Es básicamente participativo, pero desde el punto de vista de convivencia (Entrevista 15 de abril de 2021).

Consciente de las asimetrías entre realizadores y sujetos fílmicos, Molina propone crear espacios de interacción en los que las barreras iniciales se atenúen y en su lugar se generen vías de comunicación. La calidad de la participación de las comunidades en los documentales se define en estos momentos previos al rodaje. De igual manera, el documental no se empieza rodar hasta que la idea de lo que se quiere realizar se comparta no solamente con el equipo de realizadores, sino también con los representantes de la comunidad.

Una vez que inicia el rodaje, Molina administra los tiempos de otra manera:

Yo hablo mucho durante el rodaje y el guion, sobre lo urgente de hacer uso de *los tiempos de respiración y los tiempos de emoción*. En un rodaje los tiempos de emoción son cuando estás con cámara, el equipo y así todo. Y los tiempos de respiración son los que te permiten acercarte, vivir y convivir. Entonces eran vitales esos tiempos (Entrevista 16 de abril 2021).

Esta organización del tiempo mediante estas dos dinámicas hace énfasis en que la convivencia persiste a lo largo de todo el rodaje, y no solo durante la preproducción. En ese sentido, no hay

un plan de rodaje estricto ni rígido, ya que los tiempos de respiración pueden prolongarse más de lo previsto. Esta situación, sin embargo, enriquece el intercambio y la convivencia. Cuando hay un apego a la lógica del rodaje y se expresa la premura en lograr las tomas, la relación con la comunidad no se da en espacios distendidos, elemento que puede afectar la calidad del documental.

4.1.2. Ética y política en el cine militante

Iván Molina concibe su cine como un cine militante. En ese sentido, el cineasta argumenta que “el documental para mí es un pretexto para conocer más, compartir más, socializar más, posicionar a alguien que nunca ha tenido presencia en los diferentes medios y ahora tienes la posibilidad de compartir.” (Entrevista 15 de abril de 2021). Las relaciones que Iván establece con los comunarios apuntan a un intercambio de saberes mediante la convivencia, pero también a una visibilización política de los sujetos mediante la elaboración y difusión de sus imágenes. Tanto la convivencia como la visibilización política responden a una lógica de lo que en términos de Rancière (2004) es una *redistribución de lo sensible*, donde estas posturas indígenas enuncian sus existencias en el mundo social.

La producción de las imágenes también implica un abordaje ético durante su proceso. El trabajo con la cámara, por ejemplo, parte de una reflexión en la que se busca evitar que estos dispositivos establezcan una brecha entre realizadores y sujetos fílmicos:

Cómo poner una cámara para mí es vital. El encuentro con la cámara para mí es muy importante. [...] por ejemplo no pongo la cámara y me hago a un lado, la personalizo la cámara. Yo me quedo cerca, lo más posible. Porque ellos no están acostumbrados a hablarle a una cámara. Ellos hablan a seres humanos. Entonces yo estoy bien cerca para decir “no mire a la cámara, míreme a mí, cuénteme”. Y trato todo el tiempo de prestar toda la atención, porque al empezar a preocuparme en la cámara, se pierden las ideas, no coordinan, sienten que se les está faltando al respeto. [...] yo trato de no molestar y trato nunca de hacer preguntas. Jamás. Trato de que sea como que me cuenten (Entrevista 20 de abril de 2021).

La relación que se establece entre las partes está mediada principalmente por el establecimiento de una cercanía y confianza; y no por los dispositivos audiovisuales. Los documentales se producen fundamentalmente a partir de las relaciones sociales entre seres humanos y en un

segundo plano por la tecnología que captura imágenes y sonidos. De esta manera se pretende que estos dispositivos se despojen de su carácter alienante y se alejen de las dinámicas de interrogatorio o extracción de información.

La manera más efectiva para reducir estas brechas entre los aparatos de filmación y los y las miembros de las comunidades indígenas es involucrando a voluntarios de la comunidad en los rodajes y en el manejo de equipos. Para la realización de *Ikuimbae*, por ejemplo, hubo una amplia participación de miembros de la APG, donde 15 jóvenes se presentaron para un taller de realización documental llevado a cabo antes del rodaje. De este grupo fueron seleccionadas dos personas que acompañaron a Iván Molina y el equipo de realización durante todo el rodaje (Conversación personal 20 de abril 2021). Iván Molina también lleva a cabo el Taller Sin Fronteras, donde estudiantes de cine y miembros de comunidades indígenas de Brasil y Bolivia se reúnen para trabajar en varios proyectos de realización audiovisual. Molina comenta que ante las diferencias lingüísticas que acontecen en estos encuentros –que no se dan solamente entre el español y el portugués, sino también entre las diversas lenguas indígenas–, el audiovisual surge como un idioma que trasciende estas barreras lingüísticas. De esta manera, el trabajo colectivo permite la creación estética desde distintas formas de ver el mundo.

Además, Molina afirma que el documental debe saber en todo momento de qué lado está, de modo que la neutralidad no es una opción al momento de trabajar (entrevista, La Paz, 16 de abril de 2021). Esto no significa trabajar desde una postura sesgada, ya que un abordaje complejo busca también escuchar los discursos y motivaciones de las contrapartes, como muestra *Ikuimbae* y en menor medida, *Qamasa*. Sin embargo, Molina propone llamar la atención sobre la existencia de diversas comunidades usualmente invisibilizadas y sus formas de vida poco comprendidas:

Creo que el documental hace lo que no hacen otros géneros, es la profundidad cotidiana de un tema, de un grupo humano, que creo que en muchos casos no se conoce y por lo tanto se les desconoce hasta el derecho a la vida. [...] el documental se convierte en evidenciar lo que no se evidencia en el cotidiano vivir, denuncia aquello que no denuncian otros, posiciona en la vida y en el contexto general de algo que creen que no existen y que por lo tanto no tienen derechos. [...] creo que posicionar significa tener imagen pública. Y la imagen pública creo que es algo que el documental permite tanto a las personas, grupos humanos, como sociedades y pueblos. Creo

que eso es lo más importante del documental, no solamente es una idea y una cámara. Yo creo que es una metodología para entender mejor la vida (entrevista, La Paz, 28 de septiembre 2021).

Reconocer la necesidad de una imagen pública para visibilizar las demandas de los pueblos, implica un ejercicio de disenso, en el que las fronteras entre lo que es considerado político y no-político se cuestionan (Rancière 2010), de la misma manera que lo que se considera indígena y lo que no se considera indígena se pone en discusión. Este disenso se manifiesta en contra del discurso oficial, simplificante y homogeneizador que concibe a los y las indígenas desde una perspectiva esencialista y atemporal.

En cuanto al proceso de realización de los documentales, Iván afirma que “esta etapa de tanto el guion, como la producción, como en la posproducción, son de *negociaciones sanas*. De porqué sí y porqué no.” (Entrevista 15 de abril de 2021). En todo momento se encuentra presente el desafío de lograr una narrativa que por un lado no afecte las cosmovisiones de los grupos con los que se trabaja, pero que además se elabore como un material que pueda ser comprendido por gente que no sea parte de la comunidad y que las imágenes e historias puestas repercutan como una “metodología para comprender mejor la vida”. En ese sentido, el público al que están dirigidas estas obras es amplio, pero de todas formas posicionado: “A mí me interesa que vea la gente común y corriente y ellos me digan, si funciona o no funciona; si les gustó o no les gustó; yo no hago para un crítico.” (Entrevista 15 de abril de 2021). Este cine, en ese sentido, no busca validarse desde la institucionalidad misma del cine; la realización de documentales es en realidad parte de un proceso más amplio de intercambios e interacciones, de experiencias mutuas de aprendizaje y organización.

Estas experiencias de producción documental intervienen en la realidad (dixit Zamorano 2009) no solamente en términos de generar una relación de convivencia o de involucrar a los sujetos fílmicos en el proceso creativo. Los documentales, en tanto registro audiovisual, funcionan como evidencias para visibilizar las luchas de los pueblos e impulsar sus demandas. Con *Qamasa*, se pone atención en la memoria de luchas y en la ininterrumpida participación política de esta comunidad aymara a lo largo de su historia; pero también muestra las perspectivas críticas de los comunarios respecto de la retórica del “proceso de cambio” y la indigenización de la política. Los aymaras del documental están seguros de que la lucha continúa y que el gobierno no solucionará sus problemas. En el caso de *Ikuimbae*, el material permitió hacer una denuncia ante

Derechos Humanos Internacionales, alertando sobre la persistencia de las haciendas y sus relaciones de esclavitud, como también sobre la necesidad de la redistribución de tierras. “[De] todo el material original se ha hecho copias, se ha entregado a la CIDH para que se convierta en un proceso internacional respecto a la relación de Derechos Humanos. Y también ese documento final que tenemos se logró pasar por varios canales de televisión.” (Entrevista 20 de abril 2021).

4.1.3. Espacios y medios de difusión

Esta visibilidad se hace efectiva a través de la circulación de las imágenes en distintos espacios de difusión. Para una audiencia interna, entendida como los mismos participantes de los documentales, las producciones se emiten a través de Bolivia TV; para las audiencias internacionales, las plataformas de *streaming* resultan idóneas para acceder a estos trabajos desde cualquier parte del mundo, ya sea desde muestras internacionales, exhibiciones de salas alternativas o el alojamiento público y permanente en espacios como el canal de Youtube de Imolivis. A partir de la crisis sanitaria mundial, ha existido un impulso de estos espacios virtuales, que Iván contempla en términos de apertura hacia un cine más diverso, enunciado desde lugares no hegemónicos:

Yo creo que no hay que solamente deshacer la hacienda física, sino también la hacienda digital, porque de hecho la hacienda digital tiene patrones. Y este contexto último nos ha permitido acceder a quitarle al patrón el territorio digital, de uso también para nosotros. Creo que nos ha permitido la accesibilidad que antes no se la tenía (Entrevista 20 de abril de 2021).

El documental en comunidades indígenas ha ido ganando espacios y audiencias, obteniendo tanto una visibilidad mayor entre activistas, cineastas y comunidades indígenas de varios lugares del planeta. Este trabajo documental recupera las narrativas indígenas y las transmite mediante imágenes y sonidos. Como resultado de estos trabajos colectivos de creación, es posible visibilizar situaciones muchas veces negadas, desconocidas o distorsionadas por los discursos oficiales. La indigeneidad puede ser repensada y replanteada a través de los usos que las comunidades indígenas les dan a estas producciones fílmicas.

4.2. Elementos narrativos en el cine de Iván Molina

4.2.1. Concepciones de tiempo y espacio

A lo largo del proceso, Molina propone reflexionar constantemente en las maneras en que la cosmovisión de los pueblos y naciones originarias pueda incorporarse en la obra audiovisual, “hay que aprender a contar desde el mirar de quien estás hablando, o con quien estás hablando.” (Entrevista 15 de abril 2021). Como ejemplo, para la filmación de *Ikuimbae*, Molina recuerda que:

[...] cuando hago ese documental hay una parte donde [me preguntan] «¿Por qué se va el sol tan rápido?» [...] Cuando hicimos el primer corte con Justino Flores que es un capitán guaraní, estábamos en su casa viviendo, me dice “va muy rápido”, y le digo “¿Y cómo debería irse, ¿cómo debería ser ese corte?” Y me dice “lo más importante del día del guaraní, es la tarde.” Y eso se ve, que el guaraní se sienta al final de la tarde a mirar cómo se va el sol. A esa hora no trabaja, a esa hora debe mirar que se va el sol. Pero, ¿por qué? Porque fue una jornada donde compartieron juntos. Y existieron juntos en un espíritu único. Y ahora tengo que partir. Entonces, cambio, nos sentamos otra vez en la mesa y decimos “vamos a cambiar el *timeline*, vamos a durar lo que tenga que durar”. Cuando se sientan y están dos viejitos ahí mirando y casi siempre la puerta es con vista al sol, y si no las mueven las sillitas, y las ponen vista al sol, y miran que se van [Foto 4.1]. Y eso no tiene que tener trabajo, nos miramos partir para encontrarnos otra vez. Entonces, dura más y ese entender la cosmovisión, la cosmología que hay que aprender a contar desde el mirar de quien estás hablando, o con quien estás hablando (Entrevista a Iván Molina, 15 de abril de 2021).

Con esta anécdota comprendemos que la importancia del atardecer se expresa en la duración de los planos, generando así una concepción temporal traducida al lenguaje audiovisual desde la perspectiva guaraní.

Foto 4.1. Atardecer guaraní



Fuente: Molina (2012).

Es posible comprender que la concepción de un tiempo extendido puede desarrollarse a partir de dos formas que resultan estrechamente relacionadas. En un primer momento, la convivencia de la que habla Molina se logra como el resultado de una interacción continua fuera de cámaras, tanto en la pre-producción y la producción de los documentales, en un diálogo constante entre partes. En segundo lugar y como resultado de este mismo intercambio prolongado, se hace posible una mejor comprensión las narrativas indígenas y sus concepciones del tiempo. Es así que elementos como la duración prolongada de los planos son una expresión audiovisual de las maneras en las que se conciben las miradas indígenas. Esta concepción del tiempo se encuentra vinculada a una manera de ver específica, en donde se prioriza la atención en los cambios sutiles en el entorno, como es en el caso de la puesta del sol en *Ikuimbae*. Esta atención a la naturaleza es el siguiente elemento que abordaremos, a partir de la concepción de los espacios.

4.2.2. El espacio como ente y como territorio: hacia otras interacciones ontológicas

Como argumenta Canessa (2012) los pueblos y naciones indígenas de los andes se encuentran íntimamente conectados con elementos del paisaje, tales como las montañas, los ríos y la tierra; pero no conciben esta relación como una cercanía con “la naturaleza”. Para estos pueblos, la distinción ontológica entre cultura y naturaleza no existe, en ese sentido se concibe el paisaje a

partir de entes como *apus*, *achachilas* o la idea de la Pachamama. Para Iván Molina, esta concepción es un elemento vital en las narrativas indígenas:

En los pueblos indígenas y en las naciones originarias no solo los sujetos son personajes, sino que los objetos se convierten en sujetos, porque los objetos también son sujetos. Y eso es el sentido de entender el planeta tierra. En el planeta tierra, todos somos parte, no solo los seres humanos, que tenemos pies, manos, cabeza y compramos y vendemos. No, la piedra, el agua, el cerro, la tierra, todos son seres. Y en esa lógica se empieza a encontrar narrativas diferentes donde te permite contar cosas (Entrevista 15 de abril 2021).

En ese sentido la construcción del espacio desde las narrativas indígenas se enriquece a partir de esta ausencia de separación entre “cultura” y “naturaleza”. Dentro de esta concepción unitaria, los ritos andinos, como veremos más adelante, implican de hecho una interpelación constante a estas entidades no-humanas.

La relación que establecen los y las indígenas de los Andes con los elementos geográficos de su entorno jamás es una relación entre iguales. Al contrario, la comunicación con estos entes se caracteriza más bien por la devoción, el respeto e incluso el temor (Muñoz Ovalle 2014). La permanencia que tienen estas montañas, ríos y paisajes a lo largo del tiempo, se asocia con la sabiduría y la capacidad para proteger a los humanos: “¿Y los guardianes dónde están?” –Me interpelaba Iván– “Son los achachilas. El Illimani, el Mururata, el Huayra, el Illampu. ¿Pero por qué son achachilas? Porque eran abuelos, los sabios. Ellos nos pueden cuidar.” (Entrevista 16 de abril 2021). En los documentales de Iván Molina, son recurrentes los planos que muestran a los individuos y a las comunidades en relación a los paisajes que habitan, como elementos que contienen las narrativas que se crean [Foto 4.2]. En ese sentido, “cada video es una suerte de *paisaje que pone en escena el paisaje* y dialoga con el territorio (material, y social) proponiendo/disputando otras formas de ser-estar.” (Aimaretti 2019, Párrafo 18. Cursivas en el original). Aunque no lleguen a ser personajes en el sentido tradicional del término, los paisajes tienen un innegable carácter protagónico en estas historias.

Foto 4.2. Sujeto y paisaje



Fuente: Molina (2018).

Pero la importancia de estos paisajes no se define solamente por el sentido religioso o mítico que puedan tener. Estos espacios son habitados y es en esa calidad en que es pertinente pensarlos como territorios, lugares que reflejan el modo de vida de las comunidades que protagonizan los documentales. La trama de *Ikuimbae* gira en torno a la distribución de las tierras y sus respectivos usos. En el documental se denuncia la usurpación del territorio a manos de los patronos y la situación de las comunidades guaraníes en el escenario posterior al saneamiento de tierras. A diferencia de los otros dos documentales, *Qillpa*, por su parte, no muestra ni una sola vivienda y aun así podemos identificar los espacios del documental como lugares habitados, definidos en sus usos rituales, lugares dispuestos para el floreado de las llamas (más adelante entraremos en detalle con esta producción). Siguiendo a María Aimaretti, “[t]erritorio y paisaje no están dados, sino que son producidos” (Aimaretti 2019, Párrafo 16). Los documentales, contribuyen a la elaboración de esos espacios como lugares de enunciación de las comunidades indígenas, lugares desde los que pueden afirmar sus identidades y existencias, ganando visibilidad.

Bajo esta idea de la territorialidad, es posible abordar la construcción espacial desde una segunda perspectiva: en relación a la asignación de los espacios como lugares de pertenencia. En el

capítulo III ya abordamos las nociones que fijan la indigeneidad al campo y las prácticas de los residentes que desmienten este discurso. En *Qamasa*, Molina documenta el tránsito de los sectores indígenas hacia las ciudades al mostrarnos los constantes viajes de los ponchos rojos a la sede de gobierno. Existen flujos indígenas hacia las ciudades que están vinculados con las relaciones políticas entre movimientos sociales y Estado, ya sea desde la movilización y protesta, como también desde la creación de instancias de diálogo. Hay una tradición de marchas indígenas hacia la ciudad de La Paz impulsadas desde la Marcha por la Vida en los años noventa, pasando por el movimiento cocalero hasta las manifestaciones de los ponchos rojos. Esta visibilización de los indígenas en las ciudades es parte de un repertorio de acciones interpeladoras al poder.

La presencia indígena multitudinaria en la ciudad causa incomodidad y es percibida por los ciudadanos como una amenaza. Cuando los comunarios de Omasuyos ingresan marchando a La Paz son recibidos con temor, zozobra y hostilidad por parte de los paceños. De manera explícita, tenemos un plano en *Qamasa* que muestra a los ponchos rojos marchando en la avenida Pérez Velasco [Foto 4.3], acompañados de petardos y a continuación un contra plano de un joven que les grita “¡Vaya a su pueblo carajo!” [Foto 4.4]. Estas imágenes son testimonio de la continuidad del imaginario segregacionista, donde la presencia indígena es considerada como una irrupción violenta en los espacios urbanos. Además, esta contraposición de imágenes caracteriza el uso de planos y contraplanos que realiza Molina. Discutiremos este elemento más adelante.

Foto 4.3. Ponchos Rojos en La Paz (plano)



Fuente: Molina (2018).

Foto 4.4. ¡Vaya a su pueblo carajo! (contraplano)



Fuente: Molina (2018).

Existe por lo tanto una relación de distanciamiento respecto de los ciudadanos con los indígenas; mientras más lejos se encuentren, mejor. Podemos interpretar esta situación a partir de la distinción que Albó (2008) y Hale (2004), realizan entre el indio permitido y el indio alzado. Los primeros son los indígenas que ejemplifican el discurso folclórico y del patrimonio, sus tradiciones, cosmovisión y modos de vida representan la identidad cultural de Bolivia. Como tales, son seres atemporales, enmarcados en la tradición e idealizados desde el imaginario nacional. Los segundos son percibidos como conflictivos, inauténticos al comunicarse en español y por acceder al mundo moderno.

Sin embargo, el elemento que más molestia causa entre los sectores medios y dominantes es el hecho de que los indígenas estén organizados y tengan demandas que interpelan al poder, que busquen una mayor participación política en los espacios de decisión. Estos reclamos hacen que los “indios alzados” carezcan de aceptación y sean acusados de falta de autenticidad indígena por parte de los sectores dominantes (Stobart 2016, 7). Además, es importante mencionar que los aymaras de Omasuyos producen una visibilidad de sí mismos en las ciudades a partir de elementos como los ponchos rojos –nombre con el que se refieren a los indígenas movilizados–, las wiphalas, los chicotes y los sombreros [Foto 4.5]. Nuevamente vemos la capacidad del documental de señalar esa transgresión respecto de los lugares asignados para los indígenas y

cómo las marchas hacia la ciudad de La Paz son una forma de ocupar las ciudades sin necesidad de habitar en ellas.

Foto 4.5. Símbolos de poder de los ponchos rojos



Fuente: Molina (2018).

Hasta este punto hemos abordado las maneras en las que Iván Molina construye una temporalidad, fuera de cámara a partir de la interacción y la convivencia prolongada con las comunidades; esta relación genera una confianza que permite a los indígenas comunicar sus sentidos estéticos al momento de la realización y el montaje. De manera ligada a la temporalidad está la concepción de los espacios, que implica una atención especial a las maneras en las que los indígenas se relacionan con sus entornos y cómo estos son parte fundamental de sus narrativas. Pero, además, los documentales muestran formas de habitar el territorio, ya sea desde la vivencia cotidiana en espacios determinados o desde la veneración a las entidades como *apus* y *achachilas*. La performatividad indígena se construye en relación a estos tiempos y espacios, donde el primer elemento es un referente de los ritmos y el segundo un referente del emplazamiento de la puesta en escena. Además, desde la performatividad se interpela a estas existencias no-humanas y se las vincula en los rituales. A continuación, entraremos en detalle sobre estos procesos.

4.3. Performances de rituales y de oralidad

Iván Molina argumenta que no se puede *producir* un ritual solo para la cámara:

Hacemos coincidir con una ceremonia que va a haber, para que no sea una ceremonia falsa.

Tratamos de tener mucho cuidado en la puesta en escena. De hecho, el documental tiene su puesta en escena, pero no puede hacerse un ritual de este nivel solamente para un film (Entrevista a Iván Molina, 15 de abril 2021).

En este sentido, si bien los rituales son registrados y pasan de ser repertorio a ser archivo (Taylor 2003), el propósito de los mismos no está en esta *transferencia*²⁸. De todas formas, estos rituales no son siempre documentados. Por ejemplo, mi experiencia desde el trabajo de campo me permitió presenciar rituales que estaban destinados a dar un buen inicio al rodaje. En este apartado abordaremos la manera en la que los rituales son representados desde el lenguaje cinematográfico y también desde una perspectiva de las performances.

4.3.1. Rituales: Fecundidad y baile en Qillpa

Qillpa se trata de una narrativa construida casi en su totalidad de escenas de tipo ritual. Filmada en la comunidad de Culpina K, la *qillpa* de las llamas, traducida como *floreado*, es el ritual de decorado de estos camélidos -mediante la costura en sus orejas y cuerpos- con ornamentos de lana que muchas veces se asemejan a flores [Foto 4.6]. De manera más amplia, se trata de una ceremonia de agradecimiento con la Pachamama por la fertilidad de la tierra y los animales. A lo largo del documental vemos distintas etapas de la ceremonia, como también testimonios de los comunarios que explican partes del proceso. El ritual comienza con el sacrificio de una llama, para ofrecer su sangre y su cuerpo a la Pachamama, posteriormente se realiza una *q'oa* con su respectiva *ch'alla* y se hace un brindis para tener una buena cosecha y fecundidad.

²⁸ Sin embargo, sí pueden ser concebidos como son recreaciones desde una perspectiva que los conceptualiza como una actualización de la memoria e identidad corporizada, como prácticas que se van recreando a lo largo del tiempo.

Foto 4.6. Floreado de llamas



Fuente: Molina (2019).

La secuencia inicial del documental inicia precisamente con este sacrificio, donde si bien se muestran los preparativos para realizarlo, no llega a verse el momento crítico del degollamiento.

La decisión de realizar una elipsis fue deliberada:

Fue una decisión, porque mostrar en un público que no entiende la lógica del ritual donde no es un sacrificio, no es una muerte, sino es prolongar la vida, es fregado. Yo en vez de ganar, puedo perder. Y entonces, vamos a evocar. Y se evoca, pero no se muestra. Entonces creo que ahí aprovechamos el lenguaje del cine, que es la sugerencia y la evocación que permita construir, uno más uno, el tres. Entonces, sí. Fue una decisión desde el principio la de no mostrar esa, no digo violencia, sino en ese ritual lo más extremo del proceso. Decidimos no hacerlo (Entrevista a Iván Molina, 16 de abril de 2021).

La cámara está dispuesta en un trípode, pero procura seguir los desplazamientos del oficiante de la ceremonia. La música durante el ritual es extradiegética y en esta primera secuencia son dos pistas de audio: la primera es un arreglo de instrumentos andinos de viento; mientras que la segunda es una pieza interpretada en arpa y cantada por uno de los miembros de la comunidad, don Facundo. Un elemento constante en los recursos musicales en el resto del documental será la alternancia entre estas dos pistas sonoras.

Antes de efectuar el floreado, es necesario hacer un ritual de agradecimiento a la Pachamama. Estas imágenes del ritual inicial, están acompañadas por la voz *over* de los protagonistas, quienes describen las partes del proceso. Primero explican el sacrificio de la llama y cómo se va desmembrando el cuerpo de este animal. Las imágenes no nos muestran nada de esto, a excepción del corazón de la llama, sostenido en las manos de una mujer [Foto 4.7]. En su lugar podemos ver, a partir de un plano conjunto, a tres hombres y una mujer performando el ritual, arrodillados y sosteniendo el alcohol, la coca y un plato con los inciensos y otro con comida [Foto 4.8]. El grupo hace movimientos circulares con los elementos que sostienen y van alternándolos entre sí. Posteriormente se derrama alcohol sobre las ofrendas y para terminar el grupo se levanta y le dan una vuelta a la hoguera, antes de salir del cuadro. La cámara hace un plano detalle a la hoguera en la que los elementos de la ofrenda se van quemando [Foto 4.9].

Foto 4.7. Manos sosteniendo corazón



Fuente: Molina (2019).

Foto 421.8. Plano conjunto: ch'alla.



Fuente: Molina (2019).

Foto 4.9. Cenizas post-*ch'alla*



Fuente: Molina (2019).

El baile es un elemento importante en el desenvolvimiento de este ritual. En un primer momento tenemos a cuatro personas bailando en círculo al son de la música tocada desde el arpa y la percusión. La cámara combina planos medios largos y cortos que se alternan con tomas de las llamas y una mesa que tiene una jarra con chicha [Foto 4.10]. Podemos ver también como ocasionalmente los participantes miran sonriendo a la cámara y van mascando hojas de coca,

llamando a más gente a que participe en el acto y también derramando cerveza al suelo, a modo de ofrenda a la Pachamama. A continuación, está el momento central del ritual, el floreado de las llamas. Podemos ver cómo los participantes van sujetando a los animales, algunos con las manos, otros con sogas, para a continuación ir costurando las flores de lana en las orejas de los camélidos. La música que estaba acompañando el baile previamente, se detiene y podemos escuchar los sonidos diegéticos del ambiente. El oficiante principal esparce inciensos y hojas de coca sobre las llamas y a continuación vemos planos detalle de manos que costuran los adornos sobre las orejas del ganado [Foto 4.11]. La escena finaliza con un plano conjunto desde el que es posible ver como también se decoran los cuerpos de estos animales con lanas de colores y cómo se ha terminado de adornar a estos animales [Foto 4.12].

Foto 4.10. Mesa para la *ch'alla*



Fuente: Molina (2019).

Foto 4.11. Plano detalle: manos sujetando a la llama



Fuente: Molina (2019).

Foto 4.12. Llamas floreadas



Fuente: Molina (2019).

A continuación, hay un breve comentario del maestro de ceremonias, Wenceslao Copa, sobre el legado de esta práctica, el protagonista brinda su testimonio frente a la cámara. En un último momento de baile, es posible identificar una división sexual de los roles: las mujeres sostienen banderas blancas, mientras los hombres tocan instrumentos de percusión. El movimiento de los cuerpos ya no es en círculos, sino que la comparsa avanza en fila dando pasos minúsculos, pero

sin detenerse. La música es extradiegética y continúa siendo la que interpreta don Facundo, con el arpa. Este baile indica la conclusión del ritual y también conduce a la parte final del documental, en la que se muestra a los comunarios recogiendo la mesa de las ofrendas y retirándose del lugar. Para finalizar, una pista de vientos –tanto instrumentos como sonido ambiente– acompaña una hoguera como único remanente del ritual.

La preocupación de la continuidad de las tradiciones culturales de las comunidades indígenas se expresa a través del testimonio de Wenceslao Copa, quien espera que las generaciones venideras reproduzcan el floreado de las llamas. Es a partir de la performatividad de los rituales que estas prácticas se reproducen y se actualizan. El registro documental de estos rituales tiene tanto la función de conservar una memoria sobre un suceso concreto en el tiempo, sino que también otorga visibilidad sobre la existencia de los rituales y la importancia que tienen para la comunidad. Además, es posible contemplar los elementos que ya mencionábamos antes: la ocupación de un espacio en la medida en la que se ejecutan rituales; la importancia de las presencias no-humanas, tales como los cerros y las llamas; y los performances, expresados en los bailes y ceremonias.

4.3.2. Rituales: Elaboración de textiles en *Qamasa*

En *Qamasa* la narrativa avanza a medida que muestra el proceso de elaboración de un poncho rojo. Se trata de una alternancia de secuencias entre testimonios de los comunarios de Achacachi, material de archivo y la elaboración de estos textiles. El proceso que describiremos a continuación parte de la recopilación de estas imágenes como si estuvieran todas montadas en una misma secuencia, cuando en realidad se hallan distribuidas a lo largo del documental. En ese sentido, podemos ver la totalidad del proceso de elaboración de un poncho rojo desde el momento en que se separa la lana de vicuña para convertirla en hebras, hasta cuando un anciano luce la prenda terminada. A continuación, nos detendremos en los momentos consideramos que muestran una mayor performatividad en el proceso de elaboración.

Un elemento que acompaña las imágenes en todas las escenas de elaboración de ponchos, es la música extradiegética de vientos y bombos, funcionando a manera de motivo conductor. Al ritmo de los vientos, el documental muestra que una vez que la lana ha sido procesada en forma

de hebras mediante el uso de una *pushka*,²⁹ el teñido de estas fibras toma lugar. Para este proceso, las lanas son remojadas en anilina de diversos colores, contenidas en latas de alcohol caimán³⁰ [Foto 4.13]. Las latas resultan excelentes contenedores para ser puestas al fuego y una vez que el agua ha hervido, los colores se adhieren a estas fibras. Con las lanas secas, comienza el tejido de la urdimbre.

Foto 4.13. Tiñendo las lanas



Fuente: Molina (2018).

Para enhebrar las fibras entre sí, las artesanas sitúan dos palos situados frente a frente, que funcionan a manera de telar para confeccionar los ponchos [Foto 4.14]. Antes de proceder, es necesario bendecir las lanas. Una mujer desenvuelve un aguayo para sacar unas hojas de coca y a continuación hace un pedido en aimara, los subtítulos nos permiten comprender sus palabras: “Que la madre tierra deje fluir estas lanas, y que las lanas no falten y se vea rápido el tejido” [Fotos 4.15 y 4.16]. La mujer besa las hojas de coca que sostiene en una mano y hace que toquen el ovillo de lana con el que comenzará a trabajar. Vemos como plano siguiente una toma cenital del aguayo con las hojas de coca [Foto 4.17], luego volvemos a un plano conjunto donde esta vez es un hombre quien saca unas cuantas hojas de coca para participar en el ritual. “Que la flojera

²⁹ En la región andina, una *pushka* es una vara de madera con una base circular donde se va hilando la lana. A manera de huso, esta herramienta permite torcer la lana para reforzarla e ir formando hebras.

³⁰ El alcohol caimán es la marca más popular de alcohol metílico en Bolivia. Luego de que su contenido se termina, las latas en las que viene este alcohol tienen diversos usos, como contenedores de otros líquidos, como ollas o como basureros.

de todos se lo lleve el viento” dice otra mujer en su pedido [Foto 4.18]. Una vez que todos los presentes han sacado sus respectivas hojas de coca, la encargada cierra y guarda el aguayo.

Foto 4.14. Elaboración del poncho 1



Fuente: Molina (2018).

Foto 4.15. Elaboración del poncho 2



Fuente: Molina (2018).

Foto 4.16. Elaboración del poncho 3



Fuente: Molina (2018).

Foto 4.17. Plano cenital: hojas de coca.



Fuente: Molina (2018).

Foto 4.18. Elaboración del poncho 4



Fuente: Molina (2018).

Esta secuencia nos muestra performances en dos niveles: desde la ritualidad establecida mediante la “puesta en escena” de símbolos como las hojas de coca, los aguayos y la parsimonia; pero también a partir de lo que J.L. Austin (1962) denomina los actos del habla. Para el primer nivel vemos ciertas características que Schechner (2004) identifica como propias de los rituales: la ordenación especial del tiempo (el tiempo de elaboración del poncho no solo es trabajo, sino un tiempo sagrado); el valor especial que adquieren los objetos (como las lanas, al ser bendecidas); la interpelación a otros (se hace un pedido a la Pachamama para los futuros dueños de los ponchos). Es a partir de esa bendición de los ponchos y su interpelación a otros que los actos del habla, la performatividad de las palabras toma lugar. Para Austin, *decir algo es hacer algo*, en el sentido de que enunciaciones como las del ritual de bendición de los ponchos no describen el mundo, sino que *ponen en acción* un pedido. Mediante el habla, se realizan acciones. Durante los rituales en los andes, esta performatividad del lenguaje es un elemento recurrente.

A continuación, comienza el tejido del poncho con la siguiente disposición: sentadas frente a frente, dos mujeres van arrojándose el ovillo de lana roja, que envuelve el palo con una vuelta y, nuevamente el ovillo cruza hasta el otro extremo [Foto 4.19]. Poco a poco se va consolidando una urdimbre y hay más ovillos para continuar con el tejido, una vez que se gaste el que tienen entre manos. Una niña se sitúa sentada cerca, a manera de asistente y aprendiz. La cámara no está a la altura de las mujeres, sino por encima, pero esta decisión parece justificarse para lograr

una toma amplia, que permita observar las acciones en su totalidad. Una pequeña elipsis nos permite ver el proceso en una etapa más avanzada, a partir de la cámara en el piso y donde ya podemos visibilizar las lanas cruzando los dos extremos. En el siguiente plano, también a la altura del piso, vemos una franja azul consolidándose [Foto 4.20]; como contraplano, ahora de frente vemos la acción de arrojar el ovillo para que llegue a la otra tejedora [Foto 4.21]. A continuación, tenemos un plano del telar con la urdimbre terminada [Foto 4.22].

Foto 4.19. Elaboración del poncho 5



Fuente: Molina (2018).

Foto 4.20. Elaboración del poncho 6



Fuente: Molina (2018).

Foto 4.21. Elaboración del poncho 7



Fuente: Molina (2018).

Foto 4.22. Elaboración del poncho 8



Fuente: Molina (2018).

Una vez que los filamentos están dispuestos, hay un primer plano de las manos de una tejedora, que ahora está enlazando los hilos de manera transversal para consolidar la trama. Ahora vemos la fase decorativa, donde se agregan las lanas de otros colores y también se introduce un palo que atraviesa toda la urdimbre y sirve para dar firmeza al tejido. Ayudadas con agujas, las mujeres van tejiendo la línea transversal, la trama, que debe ir atravesando uno a uno las lanas

longitudinales. Una toma cenital nos permite ver el poncho una vez terminado [Foto 4.23]. La secuencia finaliza con un anciano agarrando el poncho terminado y usándolo, posando frente a la cámara en un plano de cuerpo entero [Foto 4.24]. En términos narrativos, este proceso de elaboración del poncho distribuido en varios fragmentos a lo largo del documental, se comprende como un recurso paralelo al desarrollo de la historia de Omasuyos que sus comunarios van relatando.

Foto 4.23. Elaboración del poncho 9 (plano cenital)



Fuente: Molina (2018).

Foto 4.24. Elaboración del poncho 10 (poncho terminado)



Fuente: Molina (2018).

4.3.3. Asambleas y apthapis en *Qamasa*

El *apthapi* es una “práctica cultural de los pueblos y naciones andinas. En él participan todos los miembros de la comunidad, sin exclusión alguna. Por este sentido de inclusión, incorporación y respeto, el Apthapi se define como una práctica abierta y democrática.” (Ministerio de Relaciones Exteriores 2009, 44). El nombre de este ritual tiene su origen en la palabra aimara *apthapiña* que en español significa “traer” y esto se debe a que cada participante aporta al encuentro con algún alimento; pero no solamente se comparte comida, sino también conocimientos. Los apthapis en ese sentido cumplen una función integradora de las comunidades andinas. Los alimentos se llevan tradicionalmente en ollas de barro y son dispuestos en el suelo sobre varios aguayos, usualmente al aire libre [Foto 4.25]. En el documental, los apthapis hacen parte de dos momentos que describiré a continuación: una asamblea y una *wajt'a*.³¹

Foto 4.25. Apthapi (plano medio)



Fuente: Molina (2018).

³¹ En aimara: ofrenda para la Pachamama.

Las asambleas, en este sentido, implican un espacio de decisión colectiva sobre temas que involucren a la comunidad en su conjunto. Este aspecto colectivista de los espacios de participación y organización política, lo percibe también Molina:

[...] cuando tú haces una reunión aymara, de naciones originarias o de pueblos indígenas, no es lo que pasa en las ciudades. En las ciudades tienes “reunión de niños”, “reunión de padres de familia”, “reunión de abuelos”, “reunión de mujeres”, “reunión de jugadores de fútbol”. En las comunidades no existe eso, hay [simplemente] reunión. ¿Qué ha pasado? Estamos hablando del plano secuencia, estamos hablando de la integralidad, no del fraccionamiento, no de pedazos, todos somos un todo (Entrevista a Iván Molina, 16 de abril de 2021).

En efecto, los planos que utiliza Molina para las escenas de la asamblea son planos generales, que nos permiten contemplar a la comunidad en su conjunto. Se trata de una reunión grande, en la que la comida está dispuesta en el suelo, para que quien desee se aproxime a coger un poco. Las tomas en esta secuencia están realizadas desde la distancia, así que no es posible apreciar los contenidos del *apthapi*. Sin embargo, este plano amplio nos permite ver la disposición al momento de la asamblea: algunas personas están sentadas, fuera del círculo principal en el que la gente, de pie, delibera colectivamente [Foto 4.26].

Foto 4.26. Reunión (plano general)



Fuente: Molina (2018).

El segundo momento en el que el *apthapi* hace parte es en una *wajt'a*, una ofrenda a la Pachamama en la que se queman hierbas secas, inciensos e incluso *sullus*³² de llama; esta preparación es usualmente libada con alcohol de quemar o singani.³³ Esta ceremonia es realizada en un lugar sagrado, conocido en la región andina como *apu*, o también *achachila*, deidades tutelares identificadas usualmente con cerros, pero también con santos o espíritus que moran en el interior de las montañas (García Miranda 1998). A partir de su testimonio, una autoridad de los ponchos rojos ofrece contexto sobre esta celebración: “Anteriormente nuestros abuelos, para que exista una buena producción, para que no caiga la granizada, para que no caiga la helada; pues nuestros abuelos subían aquí, con los *yatiris* para realizar la *wajt'a*.” Esta secuencia está acompañada de música autóctona ejecutada a partir instrumentos de viento y de percusión, precisamente tarkas y bombos. Poco a poco, los asistentes van disponiendo sus atados el en suelo y el *apthapi* se va conformando. Ahora con la cámara más cercana a las acciones, podemos apreciar los elementos del *apthapi*: choclos, queso, papas, camotes y habas hacen parte de este plato colectivo. Junto a los ritos de agradecimiento a la Pachamama, tenemos una secuencia fuertemente cargada de símbolos y que permite ver cómo la indigeneidad de los pobladores de Omasuyos se performa.

4.3.4. Oralidad: los testimonios como narración

Los documentales de Iván Molina se caracterizan por conocer las percepciones de los sujetos filmicos a través de sus testimonios, recuerdos y opiniones. El ejemplo más notorio de esto lo encontramos en *Ikuimbae*, un documental narrado casi en su totalidad a partir de los testimonios de los guaraníes frente a la cámara. El testimonio implica un género narrativo que transporta y traduce las voces subalternas y que se emancipa a sí mismo de la etnografía y de la historia, ambas vistas como disciplinas que producen conocimiento para occidente (Mignolo y Schiwy 2003). El conocimiento indígena vincula la oralidad y la memoria, a través de prácticas de rebeldía y resistencia étnica (Áñez Medina 2010) como modo de conocer la historia no escrita de los pueblos, negados desde la escritura oficial. A través de los documentales, la oralidad indígena encuentra nuevos medios y formas para su difusión.

³² En aimara: feto.

³³ El singani es una bebida alcohólica de color transparente, elaborada a partir de la destilación de uvas.

En las narrativas que construye Molina, los sujetos que hablan son casi en su totalidad adultos o ancianos. Esto en parte se debe a que los temas que abordan sus documentales implican el conocimiento de personas que se encuentran en calidad de dirigentes de la comunidad, que poseen los conocimientos sobre los rituales como en *Qillpa*; o la memoria sobre las experiencias individuales y colectivas de opresión y violencia, como los ancianos que relatan los maltratos que recibían tanto en *Qamasa* como también en *Ikuimbae*. Molina argumenta que la sabiduría está en el tiempo anterior, en las experiencias de los mayores: “En los pueblos, sobre todo, vamos a preguntar al abuelo, a los abuelos, para saber qué está pasando y porqué.” (Entrevista 16 de abril 2021). En ese sentido, se manifiesta una valoración del conocimiento y memorias de los ancianos, sujetos que son invisibilizados en las sociedades contemporáneas.

A continuación, describiré el caso de *Ikuimbae* a partir del uso de testimonios. Este documental, impulsado por la Asamblea del Pueblo Guaraní en Bolivia (de ahora en adelante APG), aborda la situación de los peones guaraníes en las haciendas luego del proceso de saneamiento de tierras y la consolidación de las TCOs (Tierras Comunitarias de Origen). A partir de una dinámica de entrevistas, nos es posible conocer las experiencias de los comunarios en algunas ex haciendas del chaco boliviano. Pese a los evidentes avances en la autodeterminación de estos pueblos, aún queda un largo camino por recorrer en términos de los derechos de los y las guaraníes. El conjunto de experiencias de las y los trabajadores en estas haciendas visibiliza una memoria de maltrato que busca denunciar los abusos de los patrones. Una idea central fomentada desde los dirigentes de la APG es la de la “tierra sin mal”, una tierra abundante donde no exista la explotación. Si bien esta noción parte de un mito difundido entre la cultura guaraní (ver Villar y Combés 2013), se trata también de un horizonte político en la lucha de estos pueblos.

En *Ikuimbae* el elemento central no son las imágenes, sino los testimonios. Es así que la memoria de explotación que han sufrido históricamente estos pueblos, como también la precarización del trabajo y carencias materiales que permanecen vigentes en estas comunidades, constituyen los elementos narrativos en este film. El caso más emblemático de reversión de tierras es el de la hacienda Caraparicito [Foto 4.27], donde los ex peones, ahora en calidad de comunarios relatan sus experiencias de esclavitud y maltrato físico a manos de “el gringo”. Si bien el documental no menciona la identidad del patrón, es posible identificar al hacendado como Ronald Larsen, un

estadounidense que había llegado al país a finales de los años 60 para generar una fortuna a partir de la compra de grandes extensiones de tierra.³⁴

Por muchos años, la situación en esta hacienda fue desconocida totalmente, hasta que, en febrero de 2008, una comitiva del gobierno intentó ingresar a la propiedad y además de ser recibida con disparos, encontró a indígenas en situación de esclavitud.³⁵ Tras un largo proceso judicial, la hacienda fue revertida en 2010 a la comunidad guaraní que la habitaba originalmente. Desde el documental es posible apreciar la actualidad de la hacienda luego de la expropiación, las instalaciones que en algún momento pertenecieron al patrón se encuentran abandonadas, pero aún se nota el contraste entre los terrenos que solían ser del patrón, frondosos y las tierras de cultivo de los comunarios, áridas y con construcciones precarias.

Foto 4.27. Caraparicito.



Fuente: Molina (2012).

En otras comunidades, si bien no había relaciones de esclavitud *per se*, existía una relación de dependencia a través de las deudas históricas:

³⁴ El Deber, 1/11/2020. “La Triste Historia de Caraparicito”. Disponible en: https://eldeber.com.bo/opinion/la-triste-historia-de-caraparicito_206918. Consultado el 8/7/2021

³⁵ BBC News, 6/8/2010. “Auge y caída de un aventurero en Bolivia”. Disponible en: https://www.bbc.com/mundo/america_latina/2010/08/100806_bolivia_larsen_lav. Consultado el 8/7/2021

Hay una cosa interesante que pasa tanto en el chaco como en la amazonia y en tierras bajas, que es las deudas históricas, que tienen que ver con que tú estás cargando la deuda de tu abuelo o de tu papá, tu papá estaba cargando la deuda de tu abuelo y así van, van, van. Por lo tanto, nunca te puedes ir, porque sigues pagando la deuda histórica de siempre. Claro y cuando te das cuenta y preguntas “¿Qué estás pagando?” [...] En muchos casos [con el equipo de realización] pedimos [a los patrones] los documentos donde decía qué debe, que no debe [el trabajador]. Y claro había una acumulación, ¿no?: *A él le he comprado ropa, a él arroz, a él aceite; entonces me debe más bien en vez de que yo le deba* (Entrevista a Iván Molina, 20 de abril de 2021).

De esta manera se establece un justificativo para continuar las relaciones de servidumbre. Pero además de la relación contractual que implica el trabajo en tierras de los hacendados, la dependencia se establecía también desde las relaciones de padrinazgo que establecían los patrones. Ante la provisión de víveres, ropa o medicamentos, los peones se encontraban en obligación de retribuir con mano de obra, trabajando en los cultivos de los hacendados durante el resto de sus vidas.

Qamasa, por su parte, relata la experiencia las escuelas clandestinas que consolidaron Avelino Siñani y Rofino Villca, desde la memoria de los miembros más antiguos de Omasuyos. El carácter clandestino de estas instituciones corresponde precisamente a la negativa de los terratenientes para proporcionar instrucción a sus sirvientes. Sin embargo, a partir del relato de los ancianos de la comunidad comprendemos que sí existía una idea de educación, pero estaba normada por un carácter disciplinario y punitivo, además de una fuerte carga de prejuicios y desprecio hacia el mundo indígena. Un anciano cuenta que les decían que “escriban con la pluma del cóndor”; otro abuelo cuenta que a quienes se atrasaban eran golpeados con garrote y puestos al platón, o que les hacían sostener una piedra con ambas manos y un pie levantado. Sin embargo, también hay una memoria sobre la creación de la normal de Warisata, desde la que se promovió el modelo educativo de la escuela ayllu.

Ya sea a partir de una práctica ritual (*Qillpa*), desde los verdaderos alcances del saneamiento de tierras (*Ikuimbae*) o desde la historia de una comunidad (*Qamasa*); los testimonios orales nos permiten comprender mejor estos procesos a partir de un abordaje de la memoria de los sujetos que los atraviesan. Iván Molina aborda los conocimientos y experiencias de las personas mayores de las comunidades en las que filma. Este abordaje nos informa sobre las maneras en las que los

sujetos fílmicos se conciben y sitúan en el mundo. La oralidad está fuertemente vinculada a la memoria de las comunidades indígenas, y también el sentido de identidad que se construye tanto individual como colectivamente a través de la evocación de experiencias propias y compartidas. El documental resulta ser un medio privilegiado para expresar estas historias de pueblos con una fuerte tradición oral.

Los medios audiovisuales funcionan como herramientas descolonizadoras que permiten expresar no solamente un discurso político desde los indígenas, sino también una forma no textual de ver el mundo, una ontología que se basa más bien en la oralidad y la visualidad. Es así posible pensar en términos de una producción de conocimiento indígena que encuentra canales más apropiados para expresarse que los medios escritos. En una línea similar se encuentra el argumento de Faye Ginsburg (2016); quien menciona que el acceso de los indígenas a la producción audiovisual implica un proceso simultáneo tanto de descolonización como también de indigenización de estos medios. Por lo tanto, este recorrido de apropiación de los medios audiovisuales implica no solamente una emancipación con respecto a la representación desde el Estado, sino también un cuestionamiento a la autoridad etnográfica impuesta desde los abordajes académicos sobre el otro, constituyendo así un avance significativo en el proceso de autodeterminación política de los pueblos indígenas.

4.3.5. Oralidad y música en *Qillpa*

Es posible, además, entender la oralidad no solamente desde las expresiones habladas, sino también desde el uso del lenguaje en las canciones. En *Qillpa*, Don Facundo, un miembro de la comunidad de Culpina K, explica la letra de la música que toca en su arpa para acompañar el ritual [Foto 4.28]. Es interesante notar que la canción tiene la lírica en quechua, pero que la explicación se realiza en español. En este sentido, es evidente el carácter bilingüe de estas performances. Además, se refuerza el carácter de interpelación a la Pachamama pidiendo bendiciones y prosperidad.

Entonces estamos diciendo que «hoy día por lo menos vamos a consolar nuestra bendición.», que se hace una sola vez en el año. ¿Pero qué cosa tenemos que ofrendar? [...] Entonces ahí estoy

diciendo si tenemos nuestra *chuspita*,³⁶ para *chuspar*, estoy diciendo si tenemos nuestra *k'oita* para *k'oar*, si tenemos nuestra *arpita*, vamos a tocar y vamos a bailar, si tenemos nuestro purito, vamos a *ch'allar*. Entonces ahí estamos pidiéndonos, pidiendo que *haiga* más bendición [Don Facundo en *Qillpa* (2019)].

Las canciones y los cantos, por lo tanto, constituyen un medio más para interactuar con entes no materiales. El arpista hace énfasis en el peso de las costumbres, en la manera en la que performar esta canción es reforzar la memoria.

En esta situación singular tenemos al intérprete explicando el contenido de su pieza e inmediatamente ejecutando la misma; y de esta manera tenemos una reflexividad sobre los actos que se performan. Pero como argumentan Scollon y Scollon (1995), la comunicación oral no solo utiliza el sonido, sino también la visión, el tacto y el movimiento. Existe, por lo tanto, una combinación de componentes tanto conscientes como inconscientes, que complejizan las performances orales. Existen contrastes de volumen, un espectro sonoro amplio, una entonación y un acento que resultan siendo recursos para efectuar la performance desde una interacción singular. El audiovisual, en este sentido, resulta el medio privilegiado para registrar los aspectos tanto sonoros como también visuales de estas performances de oralidad.

Foto 4.28. Don Facundo tocando arpa



Fuente: Molina (2019).

³⁶ Chuspa, es un vocablo quechua para referirse a una bolsa tejida, en la que usualmente se cargan granos como maíz tostado. *Chuspita* es el diminutivo.

4.4. Recursos visuales

Los recursos visuales que emplea Iván Molina en sus documentales se evidencian en el montaje. De esta manera tenemos como primer recurso la narración a través de la dicotomía plano-contraplano, que confiere a la narración un elemento de posiciones antagónicas. Un segundo recurso visual que Molina emplea es el uso de imágenes de archivo, como elemento para remitir las narraciones a una historización de las comunidades con las que trabaja. A continuación, abordaremos estos dos recursos a detalle.

4.4.1. Planos y contraplanos

El montaje en el documental *Ikuimbae* muestra un conjunto de planos y contraplanos entre las declaraciones de un hacendado en Palmarcito del Río, quien afirma que “ellos trabajan por sí solos, se siembran lo que quieren y el tamaño que quieren también” [Foto 4.29]; para contrastarlas inmediatamente con el testimonio de un trabajador, que sostiene que el patrón “no da nada de víveres [...] no paga” [Foto 4.30]. A partir de esta yuxtaposición, se logra establecer dos percepciones bastante distintas de la misma situación, sin que esto se malentienda como una búsqueda de imparcialidad. Al contrario, informar sobre la perspectiva de los hacendados sobre estas relaciones develó el nulo cuestionamiento de estas relaciones de maltrato desde la perspectiva del patrón:

Ahora, en ese recorrido también fue importante [notar] como estas problemáticas están normalizadas. El patrón no cree que está mal. Y eso es bueno apuntarlo. Él así ha sido educado y también está obedeciendo a todo lo que viene por detrás. Cree que está bien, que es como hay que educar. Cree que es correcto que, si no va a trabajar el guaraní, hay que darle, porque “así no más funcionan estos”. Entonces va pasando de familia en familia y se sigue reproduciendo esto (Entrevista a Iván Molina, 20 de abril de 2021).

Foto 4.29. Testimonio del hacendado (plano)



Fuente: Molina (2012).

Foto 4.30. Testimonio del peón (contraplano)



Fuente: Molina (2012).

Esta violencia naturalizada implícita en las relaciones de explotación y servidumbre ha sido característica del trabajo indígena en beneficio de las élites dominantes. Este pongueaje no es característico solamente de las tierras bajas, sino que expresa una lógica colonial de relacionarse con los indígenas a través del maltrato y la servidumbre. El documental muestra las condiciones

de explotación y la continuidad de las mismas pese al saneamiento de tierras y los limitados alcances de esta agenda de emancipación. Sin embargo, tampoco se trata de presentar una imagen miserabilista de los guaraníes, ya que el nombre *Ikuimbae*, significa más bien “incorruptible/indestructible” y refuerza la idea de un pueblo combativo y resistente.

Un elemento interesante para notar en el trabajo de Molina es que el uso del plano-contraplano es un montaje, no de un diálogo que ocurre entre dos personajes, sino de un contraste de perspectivas y de posicionamientos que entran en diálogo en tanto recursos narrativos del documental. Ya mencionamos otro ejemplo de este recurso en *Qamasa*, a partir de la Foto 4.3, que muestra la presencia de los ponchos rojos durante una marcha en la ciudad de La Paz; y el contraplano, [Foto 4.4] que evidencia la reacción ciudadana ante esta presencia. Vemos, por lo tanto, las dos caras de un acontecimiento, dos posturas, dos maneras de ocupar un espacio, que entran en diálogo solamente a partir del montaje que Molina realiza.

4.4.2. Imágenes de archivo

Tanto en *Qamasa* como en *Ikuimbae*, Molina incorpora imágenes de archivo en sus narrativas. Estas imágenes provienen del archivo público de noticieros, programas documentales y un registro fotográfico. Para *Qamasa*, es posible ver cómo la narración histórica se apoya en estos recursos para contar la historia de la comunidad a partir de soportes documentales. Las noticias sobre los bloqueos en Achacachi realizados en abril de 2001, en apoyo a las protestas por el agua en Cochabamba; la cobertura de los medios de la represión militar durante la Guerra del Gas y el liderazgo de Felipe Quispe Huanca, el *Mallku*; son algunos elementos que Molina toma de diversos noticieros. Para narrar sucesos de la historia nacional durante el siglo XX, como la Guerra del Chaco o la Revolución del 52, Molina hace uso de imágenes de documentales nacionales. En *Ikuimbae*, el documental muestra unas cuantas fotos en blanco y negro de miembros de comunidades guaraníes. Aunque no se especifica su origen, estas imágenes tienen un carácter expositivo que se reapropia para la narrativa del documental.

El uso de un archivo público implica la narración de una historia colectiva, incluso cuando este archivo muestra imágenes de personalidades importantes como en el caso de Felipe Quispe Huanca, el *Mallku*, un importante líder aymara. La memoria se construye desde un abordaje

hacia las comunidades como tales y no desde las historias de vida particulares. Como argumenta Molina:

Él no está hablando porque es Felipe Quispe, está hablando porque es el resumen o la acumulación de los demás. Y entonces no hay que personalizar, no hay que individualizar un hecho, una acción, un rito, una ceremonia, un proceso no puedo individualizarlo. Si no, voy a pecar otra vez de caudillismo. Entonces no puede haber el mismo caudillismo cinematográfico que estamos denunciando. No, es un personaje colectivo, es un personaje más de la comunidad que habla, que tiene su carga, por supuesto como Felipe Quispe y tiene tanta historia, con todo el respeto. Pero acá es un comunario de Omasuyos, nada más (Entrevista a Iván Molina, 16 de abril de 2021).

Esta disolución de las individualidades en la narrativa caracteriza también al modo político de concebir la comunidad desde los pueblos aymaras. La historia no es la historia de los líderes, sino más bien de los procesos colectivos.

El material que Molina produce se entreteteje con estas imágenes de archivo, que sirven para contextualizar el proceso histórico, pero que al mismo tiempo son recontextualizadas dentro de la narrativa del propio documental. El audiovisual se convierte entonces en una práctica de creación de memoria y reapropiación de representaciones en los medios. En este sentido, la idea del archivo como fuente de datos estática se ha desplazado hacia “la concepción de archivos dinámicos que forman parte de sistemas complejos e interrelacionados de memorias, seres humanos, organizaciones y máquinas, en un juego permanente de des- y re-contextualizaciones.” (Bongers 2014, 68). Estas des- y re- contextualizaciones se proyectan no solamente para los sujetos que narran sus experiencias en el documental, sino también como una narración a futuro, en la que personas que no han atravesado personalmente estos procesos, también puedan incorporar estas narrativas en su historia personal. Es así que las imágenes de archivo funcionan como memoria prostética (ver Landsberg 2004): elementos ajenos que son incorporados en la subjetividad y política de las personas.

Mediante el documental, es posible pensar en proyectos de memoria que interpelen al pasado y que visibilicen la actualidad de los procesos políticos que atraviesan las colectividades. Las tecnologías de la memoria, “posibilitan, por sus cualidades emotivas y empáticas, un acceso

íntimo de parte del espectador a memorias de acontecimientos que no vivió en carne propia. Las memorias prostéticas [...] no pertenecen exclusivamente a nadie, son propiedad común.” (Wood 2014, 106-107). En este sentido, las imágenes de archivo son testimonios que ya no les pertenecen a sus productores originales, sino que son elementos, herramientas que ayudan a construir un posicionamiento propio sobre la historia. La memoria, por lo tanto, encuentra maneras de performarse a través de los recuerdos personales, pero también a través de la construcción de una narrativa recontextualizada.

4.5. A manera de recapitular

El cine de Iván Molina se caracteriza por una metodología de acercamiento en la que la preproducción es un momento altamente priorizado. Es en esta etapa del rodaje en la que es posible establecer relaciones de confianza entre las partes involucradas, y donde además se dialoga y se negocia sobre los contenidos y lineamientos del documental. El propósito de crear documentales, además de comprender las formas de vida de las comunidades y sus respectivos posicionamientos en el mundo; es crear una imagen pública de estas existencias, de manera que el derecho a la vida sea respetado. Al crear imágenes y narrativas sobre las comunidades con las que Molina trabaja, se amplía el panorama de conocimientos e historias indígenas.

En términos narrativos, vemos que los performances se abordan desde la producción del territorio, haciendo referencia a tanto las interacciones entre humanos y entes no-humanos, ya sean el paisaje, los animales e incluso las deidades. Pero, además, existen rituales de producción de vestimentas, como los ponchos rojos, que hacen parte constituyente de la identidad de los miembros de Omasuyos. El poder y la política se ejercen desde la ocupación de espacios urbanos, pero también desde la presencia de elementos de la vestimenta de los aimaras. Estos ponchos están imbuidos de cualidades mediante la bendición de los mismos, práctica que pone en evidencia el carácter performativo del lenguaje, en el que decir algo –i. e. bendecir los textiles– es también hacer algo. Esta manera performativa del lenguaje se ve en otros rituales como las ch'allas y las k'oas.

La memoria resulta un elemento importante para que las comunidades indígenas se piensen a sí mismas. El lenguaje se performa desde una interpelación al pasado y una reconstrucción histórica. El documental, funciona a su vez, como un medio para que estas memorias se difundan

y se reincorporen dentro de subjetividades más amplias, como por ejemplo de las generaciones futuras de las comunidades involucradas. A manera de memorias prostéticas, esto es, recuerdos que las personas no han vivido en carne propia, pero que son incorporados, gracias a las tecnologías de la memoria, como parte de sus construcciones identitarias personales y colectivas.

Conclusiones

¿Cómo se desarrolla la estética indígena desde el cine de Iván Molina y Miguel Hilari? Para responder a la pregunta de investigación es necesario tomar en cuenta los siguientes elementos:

Existe una interrelación entre ética, estética y tecnología. Las maneras de hacer cine de ambos documentalistas nos hablan del establecimiento de relaciones a largo plazo con sus colaboradores. En este sentido, se establece una identificación de los realizadores con sus interlocutores: Hilari propone un cine que muestra la experiencia migrante y el sentido de desarraigo, *de no ser ni de aquí ni de allá*. Molina interactúa con las comunidades hasta establecer una relación de confianza que le permita incorporar a su identidad elementos de las comunidades con las que trabaja. Estas prácticas evidencian un abordaje ético y cuidadoso de parte de los realizadores.

Por otra parte, los recursos narrativos y visuales de los documentales se encuentran en diálogo con las cosmovisiones de los protagonistas. Pese a que ambos cineastas tienen estudios formales de cinematografía, el lenguaje visual que proponen en sus trabajos procura estar en relación a las *maneras de ver* de sus interlocutores. Ejemplos de esto son, en el caso de Molina, la experiencia del plano prolongado en *Ikuimbae*, donde los guaraníes deben contemplar al sol al final del día; o, en el caso de Hilari, la decisión de filmar secuencias desde un punto fijo, donde las acciones sean narradas desde un ritmo contemplativo.

Finalmente, el formato digital permite tanto la portabilidad de los equipos a diversas locaciones, como una manera más sencilla de producir los documentales. Una práctica guiada por la creatividad a partir de recursos reducidos. En cada caso, el uso de las cámaras sigue criterios particulares: mientras para Molina la cámara surge como un recurso luego de interactuar desde los *tiempos de respiración*; para Hilari, la cámara es un elemento que facilita las interacciones. Sin embargo, acá, es importante mencionar que los usos que Hilari hace de la cámara responden en un primer momento a las necesidades e intereses de sus colaboradores y posteriormente a la recopilación de imágenes para sus trabajos documentales. Otra facilidad del formato digital es la posibilidad de revisión del material elaborado durante el rodaje. De esta manera, los interlocutores conocen las imágenes que se están produciendo y la manera en la que la historia se está contando.

La performatividad, comprendida desde los estudios de performance y como episteme, nos permite superar las dicotomías que se han establecido en el cine *sobre* indígenas. Es así que oposiciones como “campo-ciudad”, “cristianismo-espiritualidad indígena”, “español-lenguas nativas” e incluso “cultura-naturaleza” ven su concepción excluyente superada por una concepción donde estas aparentes contradicciones, más que ser resueltas, son habitadas. Más allá de estar fijados a una manera concreta de

existir, las diversas performatividades indígenas que nos muestran los documentales visibilizan prácticas de fluidez entre categorías aparentemente irreconciliables. En términos de Rancière, se trata de *expresiones de disenso*, performances que establecen nuevas relaciones entre signos e imágenes.

Esta noción se corresponde también con la actualidad sobre las discusiones respecto de la indigeneidad. Como abordamos en el capítulo I, lo indígena se ha convertido en una categoría cuya definición se aleja cada vez más de una concepción rígida. Muchos sujetos se han auto identificado como indígenas ante la aproximación politizada de esta identidad. Más allá de reivindicar lo indígena como categoría abstracta, los sujetos en los documentales actúan desde sus propias identificaciones y criterios de identificación. En el caso de Molina, los guaraníes se construyen como gente *ikuimbae* (gente indestructible) y los aymaras se conciben desde su fuerza (*qamasa*). Mientras que para Hilari, categorías como residente (quien vive entre el campo y la ciudad) o incluso minero (categoría clásica, pero reinterpretada desde las nuevas generaciones) hablan desde las maneras en las que sus interlocutores se enuncian y se muestran.

Los aspectos generales de la estética indígena son posibles de identificar a través de esta superación de dicotomías que vimos en el punto anterior. Si bien cada director tiene un estilo propio para elaborar sus documentales, existen también elementos en común. En ese sentido podemos mencionar:

- a) La construcción de una temporalidad propia, establecida a través de un ritmo contemplativo. Esta manera de narrar se diferencia de las maneras tradicionales del cine al presentar acciones como el trabajo, los rituales u otros performances en su totalidad. No hay un apuro por mostrar todas las situaciones posibles, sino por lograr la comprensión de unas cuantas actividades en particular. Esta manera de mostrar imágenes emula la manera de mirar en el campo, donde se presta atención a los cambios más sutiles del entorno.
- b) Si bien los espacios ciudad-campo cuentan con características que los distinguen, no se trata de lugares mutuamente excluyentes. Estos espacios se hallan vinculados entre sí a través del tránsito de los protagonistas de los documentales. Este elemento es más notorio en el cine de Hilari, a partir de la doble perspectiva que nos ofrecen *El Corral y el Viento y Compañía*; donde se abordan estos flujos. Sin embargo, Molina también muestra el tránsito entre espacios en producciones como *Qamasa*, donde si bien los comunarios de Omasuyos se encuentran reproducen una tradición y ocupación territorial de sus tierras de origen, al mismo tiempo reconocen a la ciudad de La Paz como un espacio clave para hacer visibles sus demandas políticas.
- c) En términos lingüísticos, este conjunto de documentales se caracteriza por narrarse a partir de una oralidad bilingüe. Lejos de reproducir un discurso que confronte las lenguas nativas con el español, o que interprete el uso de un idioma como renuncia al otro; los protagonistas de estas producciones, performan su indigeneidad también mediante el tránsito constante entre el quechua y el español (*Qillpa*); el español y

el aymara (*El Corral y el Viento, Compañía, Qamasa*); y el español y el guaraní (*Ikuimbae*). De esta manera se evidencia un *repertorio* de maneras de performar el lenguaje a partir del tránsito entre idiomas y de una indigeneidad alejada de los esencialismos culturales.

Pero, además, es posible pensar en el uso de la memoria oral y el recurso de las imágenes como elementos de un lenguaje audiovisual, un *repertorio* y *archivo* pensado desde las propias comunidades indígenas. En ese sentido, la memoria ejerce un rol clave para desarrollar las tramas y vincular la participación de los interlocutores desde tanto sus memorias colectivas como también sus vivencias personales. Molina usualmente se remite a la memoria oral, colectando así testimonios de las experiencias de los miembros mayores de cada comunidad; Hilari, además de emplear la oralidad, aborda la manera en la que ciertas imágenes (como fotos y pinturas) conforman las identidades de sus interlocutores, que por cierto suelen ser jóvenes y niños, actores usualmente relegados en las narrativas documentales. Tanto los rituales como la oralidad son performances de indigeneidad, prácticas que nos permiten comprender las maneras en las que las comunidades transmiten conocimiento y ponen en escena lo que consideran importante, útil y necesario de ser mostrado.

d) Tanto desde los rituales como desde la oralidad, existe una interpelación a entes no-humanos, evidenciando así un giro ontológico. A manera de superar la idea de que los indígenas se encuentran más cercanos a la naturaleza o en armonía con la misma; el giro ontológico nos permite comprender que sus performances son un ejercicio de establecer maneras propias de situarse en el mundo. Estas concepciones se muestran en los documentales mediante un montaje de recursos sonoros y visuales. En *Compañía*, las escenas de la cambraya simbolizan tanto la llegada como la partida de los difuntos en la comunidad. En el mismo documental, se narran sucesos como sueños a partir de esta música típica de la región. Por su parte, *Qamasa* y *Qillpa* muestran cómo los rituales están vinculados a espacios concretos para su realización y cómo a partir de ellos se interpela a la Pachamama, construyendo así una relacionalidad entre ritual, espacio y performance.

Quizás el hallazgo más importante y posible motor para investigaciones futuras es el de la identificación de una *estética espiral*. A partir de los documentales *Compañía* (Miguel Hilari) y *Qamasa* (Iván Molina), podemos identificar una manera de hacer cine como de narrar historias y de mostrar imágenes caracterizada por el recurso de la espiral. Es posible comprender esta noción de estética a partir de tres indicadores:

1. Concepciones de tiempo y espacio: Como hemos argumentado previamente, el tránsito entre campo y ciudad que realizan los sujetos fílmicos cuestiona en primer lugar una fijación de los y las indígenas a los espacios rurales. Estos tránsitos ya han sido interpretados previamente; primero a partir de

una lógica lineal, en la que los indígenas salen de sus comunidades de origen hacia las ciudades para no volver nunca; en consecuencia, abandonan su indigeneidad en pos de una choledad. Más adelante, surge una interpretación circular de estos tránsitos, donde si bien los indígenas se asientan en las ciudades, estos espacios resultan lugares de corrupción y de hostilidad hacia sus presencias, y, por lo tanto, necesitan volver a su comunidad para reivindicarse. Sin embargo, desde una concepción espiral del tiempo, podemos comprender estos movimientos de una manera más compleja, ya no como una migración sin retorno, y tampoco como una necesidad de retorno a la comunidad. En su lugar, tenemos un conjunto de idas y venidas, de partidas y retornos constantes, en las que el calendario festivo, las actividades económicas y la movilización política organizan estos movimientos entre campo y ciudad.

De manera concreta, podemos ver esto en *Compañía* a través de la categoría de los *residentes*: personas de la comunidad que *residen, que habitan* la ciudad y realizan sus actividades económicas en la misma (como el caso de Urbano Mamani, quien tiene su estudio fotográfico en El Alto), pero que siempre retornan a sus comunidades de origen para eventos festivos, tales como la Fiesta de Todos Santos. En *Qamasa*, si bien para los miembros de Omasuyos su identidad se encuentra fuertemente arraigada en su territorio, la ciudad de La Paz no es un espacio que les sea ajeno. En este sentido, el documental registra constantes movimientos hacia la urbe para realizar performances de disidencia política y de demandas hacia el poder. Para las personas en estos documentales, esta presencia en ambos tipos de espacios es un elemento constitutivo de sus identidades.

2. Maneras de hacer: los cineastas realizan los rodajes a lo largo de varios años, a partir de constantes retornos a las comunidades con las que trabajan. De la misma manera que los sujetos fílmicos retornan constantemente a sus comunidades, los realizadores reproducen esos movimientos en sus maneras de realizar los documentales. Esta concepción espiral, también hace parte de las condiciones de producción de las películas. La necesidad de realizar el rodaje durante tiempos prolongados se corresponde con la búsqueda de establecer una relación de confianza entre las partes, posible de ser construida solamente a través del tiempo. Los rodajes, entonces, no son una experiencia que se logre en una sola ocasión, sino que surgen como consecuencia de una apertura creciente, esto es, a través del tiempo, de parte de la comunidad hacia los realizadores. El establecimiento de relaciones de confianza es crítico para lograr un documental relevante para los sujetos implicados en el mismo.

3. Maneras de narrar: de manera interna en cada documental, podemos identificar también el uso de una perspectiva espiral. Los sucesos no son contemplados desde una manera estrictamente lineal, sino que implican un retorno a elementos mostrados previamente.

a. En *Compañía*: los elementos retornan a nivel semántico. Esto quiere decir que, en tanto recursos narrativos, podemos ver cómo hay una referencia a imágenes y situaciones similares en momentos distintos de la trama, pero siempre con un aporte nuevo. Es así que la cambraya aparece dos veces en la

película, siempre evocando la idea de movimiento. La secuencia inicial muestra la perspectiva de un pasajero en un bus, llegando a la comunidad; imágenes que coinciden con la primera vez que se escucha la cambraya y que también pueden ser interpretadas como la música para llamar a las almas. Más adelante, se vuelve a escuchar la cambraya, en la escena en la que los miembros de la comunidad se encuentran con sus trajes típicos, atravesando la niebla. En esta segunda vez, la cambraya realiza una función distinta, ya que funciona como música para despedir a las almas.

Pero, además, otros elementos aparecen y reaparecen en la narrativa, tales como el caballo de masa, que luego es representado desde imágenes de caballos de carne y hueso; la motocicleta, primero en un retrato filmado y posteriormente en una secuencia donde Urbano atraviesa la ciudad de El Alto en su vehículo.

b. En *Qamasa*: el desarrollo de la historia alterna secuencias de testimonios, imágenes de archivo, la elaboración del poncho y los rituales políticos de los ponchos rojos. Si bien la narración tiene un componente lineal (ya que va del pasado de la comunidad hasta su actualidad), el recurso que utiliza Molina para otorgar dinamismo, es el de *trenzar* estas secuencias. A medida que el documental avanza, podemos ver esta alternancia entre distintos elementos que en su conjunto nos cuentan sobre la comunidad de Omasuyos y su historia. En el capítulo IV expliqué cómo el proceso de creación del poncho es narrado a partir de esta lógica, retornando constantemente a un proceso que se encuentra cada vez más consolidado.

Es en este sentido que el desarrollo espiral de los sucesos resulta coherente para poner en escena una cosmovisión caracterizada por una manera diferente de contemplar la realidad cotidiana y la historia de los pueblos como proceso. De esta manera, los realizadores establecen una manera propia de hacer su cine, tanto dentro como fuera de cámara.

Las producciones de Molina e Hilari se sitúan en un contexto de replanteamiento de lo indígena. Como vimos en el capítulo I, la indigeneidad ha pasado de ser una categoría impuesta por un equívoco histórico, a ser una identidad política y reivindicada; y de manera, más reciente, una categoría cuyas fronteras y caracterizaciones han sido puestas en tensión ante procesos sociales como la migración y la globalización. En ese sentido, se trata de una categoría asumida desde posiciones particulares, con intencionalidades particulares.

Dentro del panorama nacional, tenemos por una parte producciones como las de Kiro Russo (*Viejo Calavera*, *El Gran Movimiento*), en las que la imagen del indígena como sujeto solamente oprimido o solamente ejemplar, es fuertemente cuestionada. En su lugar se muestra a sujetos marginalizados, que no siguen el paradigma del indígena revolucionario y se encuentran afectados por crisis tanto generacionales como ideológicas. Por otra parte, existe un cine más subterráneo, como el “cine B” de El Alto o Quillacollo, e incluso el cine rural; donde podemos ver a sujetos emergentes que se enuncian desde

espacios liminales y se exploran temas como la delincuencia, la crisis de identidad y la pérdida de la integración social. En su conjunto, entonces vemos que el cine contemporáneo nos permite abordar nuevos discursos para comprender las subjetividades indígenas.

Finalmente, todas estas producciones y prácticas de realización cinematográfica son un ejercicio de *redistribución de lo sensible*, donde estética y política se encuentran y nos permiten interpretar estos productos culturales de manera más compleja. Las obras de Hilari y Molina tienen no solamente un valor documental, sino que expresan una búsqueda estética y plantean horizontes políticos desde la comprensión de los individuos que protagonizan estas historias. Los documentales, en este sentido, no solamente *muestran* situaciones particulares, sino que producen subjetividades y proponen sentidos de pertenencia. Estos trabajos visibilizan nuevos sujetos y prácticas. En contraposición a las performances realizadas desde el poder, para evocar un discurso desde la victoria, desde lo oficial y del estado indígena; estos documentales se enfocan en los performances *desde abajo*. La indigeneidad, entonces, se expresa desde “lugares emergentes” de enunciación, reclamando así *la parte de los que no tienen parte*.

Referencias

- Aimaretti, María. 2020. *Video Boliviano de los '80: experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz*. Buenos Aires: Milena Caserola.
- 2019. “Video etnográfico boliviano de la década del ochenta: (Otra) identidad, historia y territorio”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Images, mémoires et sons, doi: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.78783>
- Albó, Xavier. 2008. *Movimientos y poder indígena en Bolivia, Ecuador y Perú*. La Paz: PNUD y CIPCA.
- 1986. “Bases étnicas y sociales para la participación aymara en Bolivia. La fuerza histórica del campesinado”, en *Ciudades de los Andes. Visión histórica y contemporánea*, compilado por Eduardo Kingman Garcés (Quito: CIUDAD), 375-387.
- Albro, Robert. 2019. “Cholo Politics and Urban Indigenous Self-Fashioning in Bolivia”. *Bolivian Studies Journal/Revista de Estudios Bolivianos* 25: 29-44.
- Allen, Guillermo, y Xavier Albó. 1972. “Costumbres y ritos aymaras en la zona rural de Achacachi (Bolivia)”. *Alpanchis*, 4: 43-68.
- Áñez Medina, Alberto. 2010. “La Oralidad Indígena Zuliana”. *Revista interdisciplinaria de la Escuela de Educación de la Facultad de Humanidades y Educación de LUZ* 2 (3): 126-140.
- Arcos Palma, Ricardo Javier. 2009. “La estética y su dimensión política según Jacques Rancière”. *Nómadas* 31: 139-155.
- Arnez Cuellar, Marco. 2019. “Proyecto emancipador y agenda política en el cine de Jorge Sanjinés: Colonialismo, indigenismo y subjetividades en disputa”. *Secuencias, Revista de Historia de Cine*, 49-50: 97-116.
- Austin, John Langshaw. 1962. *How to Do Things with Words*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Barriga, Pablo. 2018. *Antagonismos en el cine etnográfico. Breve revisión de algunas tendencias en disputa*. La Paz: Últimos Atardeceres Sobre La Tierra.
- Bell, Catherine. 2009 [1992]. *Ritual Theory, Ritual Practice*. New York: Oxford University Press.
- Berger, John. 2016 [1972]. *Modos de Ver*. Tercera edición. Traducción de Justo G. Beramendi. Barcelona: Gustavo Gili.
- Blom Hansen, Thomas, y Finn Stepputat. 2005. *Sovereign Bodies, Citizens, Migrants, and States in the Postcolonial World*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Bongers, Wolfgang. 2014. “Archivo, cine, política: imágenes latentes, restos y espectros en filmes argentinos y chilenos”. *Aisthesis*, 48: 66-89.
- Butler, Judith. 2015. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge: Harvard University Press.
- Calvo de Castro, Pablo. 2018. “La evolución del cine etnográfico en el documental latinoamericano”. *Cine Documental*, 17: 1-23.

- Canessa, Andrew. 2012. *Intimate Indigeneities: Race, Sex, and History in the Small Spaces of Andean Life*. Durham, NC: Duke University Press.
- . 2007. “Who Is Indigenous? Self-Identification, Indigeneity, and Claims to Justice in Contemporary Bolivia”. *Urban Anthropology and Studies of Cultural Systems and World Economic Development* 36 (3): 95-237.
- Cappa, Carolina. 2013. “CEFREC” en Proyecto IDIS. Disponible en: <https://proyectoidis.org/centro-de-formacion-y-realizacion-cinematografica-cefrec/>
- Castillo Gallardo, Mayarí. 2004. “Movimiento cocalero en Bolivia. Violencia, discurso y hegemonía”. *Gazeta de Antropología* 20, artículo 35.
- Choi, Domin. 2011. *Rancière, para una filosofía de la emancipación estética*. Prólogo a *El destino de las imágenes*, de Jacques Rancière, 9-19. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Córdova, Amalia. 2011. “Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina”. *Comunicación y Medios*, 24: 81-107.
- Córdova, Mónica. 2007. “Cine boliviano: del indigenismo a la globalización”. *Revista Nuestra América*, 3: 129-146.
- Corella, Miguel. 2011. “La política de las imágenes en Jacques Rancière”. *Res publica*, 26: 95-113.
- Criales, Lucila y Cristóbal Condoreno. 2016. “Breve reseña del taller de historia oral andina (THOA)”. *Fuentes* 10 (43): 57-66.
- Cruz Rodríguez, Edwin. 2012. “La acción colectiva en los movimientos indígenas de Bolivia y Ecuador: una perspectiva comparada”. *Documentos de Trabajo IELAT* 35.
- De la Cadena, Marisol y Orin Starn. 2009. “Indigeneidad: problemáticas, experiencias y agendas en el nuevo milenio”. *Tabula Rasa*, 10: 191-223.
- Dunkerly, James. 2007. *Bolivia: Revolution and the Power of History in the Present*. London: Institute for the Study of the Americas.
- Escárzaga, Fabiola. 2012. “El Ejército Guerrillero Tupak Katari (EGTK), la insurgencia aymara en Bolivia”. *Pacarina del Sur* 3 (11).
- 2004. “Fronteras volátiles: los aymaras de Perú y Bolivia”. *Guaca* 1(1): 27-43.
- Espinoza Antezana, Santiago y Laguna Tapia, Andrés. 2018. “De la República del celuloide al Estado Pluricinematográfico de Bolivia 1990-2017”. En *Historia del cine boliviano 1897 – 2017*, 259-339. La Paz: Plural Editores.
- Fabricant, Nicole y Nancy Postero. 2018. “Performing Indigeneity in Bolivia: The Struggle Over the TIPNIS”. *Anthropological Quarterly* 91 (3): 905-936.
- 2014. “Performing the ‘wounded Indian’: a new platform of democracy and human rights in Bolivia’s autonomy movement”. *Identities: Global Studies in Culture and Power* 21 (4): 395-411.
- Flores, Carlos Yuri. 2020. *El documental antropológico. Una introducción teórico-práctica*. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas: Centro de Investigaciones Multidisciplinarias sobre Chiapas y la Frontera Sur, Universidad Nacional Autónoma de México.

- Fontana, Lorenza Belinda. 2013. "The «Proceso de Cambio» and the Seventh Year Crisis: Towards a Reconfiguration of the Relationship between State and Social Movements in Bolivia". *Bolivian Studies Journal/Revista de Estudios Bolivianos* 19: 190-212.
- Galfione, María Verónica. 2014. "Estética y Política: el Debate Contemporáneo en Torno a las Formas de la Representación". *Ação, Marília* 37(1): 223-246.
- Garcés, Fernando. 2010. *El Pacto de Unidad y el Proceso de Construcción de una Propuesta de Constitución Política del Estado*. La Paz: S/E.
- García Miranda, Juan José. 1998. "Los santuarios de los Andes Centrales". *Senri Ethnological Reports* 9: 51-85, doi: [10.15021/00002267](https://doi.org/10.15021/00002267)
- Getino, Octavio y Fernando Solanas. 1969. *Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo*. Sin información editorial.
- Ginsburg, Faye. 2016. "Indigenous Media From U-Matic To Youtube: Media Sovereignty In The Digital Age". *Sociology, Anthropology*: 581-599.
- 2011. "Native Intelligence: A Short History of Debates on Indigenous Media and Ethnographic Film". En *Made to Be Seen. Perspectives on the History of Visual Anthropology*, editado por Marcus Banks y Jay Ruby, 234-255. Chicago y Londres: University of Chicago Press.
- 2008. "The Parallax Effect: The Impact of Aboriginal Media on Ethnographic Film". *Visual Anthropology Review* 11: 64-76.
- 1991. "Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village?". En *Cultural Anthropology*, 6(1), 92-112.
- Ginsburg, Faye, D., Lila Abu-Lughod y Brian Larkin. 2002. *Media Worlds. Anthropology on New Terrain*. Berkeley: University of California Press.
- Goffman, Erving. 1997 [1959]. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Tercera reimpresión. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gonzales Pazos, Jesús. 2014. "Comunicación audiovisual indígena en Bolivia: un caso controversial de "patrimonialización". *Pueblos – Revista de información y debate* 61.
- Gumucio-Dagron, Alfonso. 2015. "Un arma cargada de futuro. Transiciones políticas y estéticas en el cortometraje documental boliviano de los años sesenta y setenta". *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 12.
- Guzmán, Gustavo. 2012. *La Marcha*. La Paz: Editorial Gente Común.
- Hale, Charles. 2004. "Rethinking Indigenous Politics in the Era of "Indio Permitido"". *NACLA Report on the Americas*, 38:2, 16-21, doi: 10.1080/10714839.2004.11724509
- Himpele, Jeff D. 2002. "Arrival Scenes. Complicity and Media Ethnography in the Bolivian Public Sphere". En *Media Worlds. Anthropology on New Terrain*, editado por Faye Ginsburg, Lila Abu-Lughod y Brian Larkin, 301-316. Berkeley: University of California Press.
- Ilardo, Corina. 2009. "Algunas consideraciones sobre el documental etnográfico". *Question* 1(21).

- Laguna, Andrés. 2012. "Jorge Sanjinés y el renacer del pueblo". En *INSURGENCIAS. Acercamientos críticos a Insurgentes de Jorge Sanjinés*, 11-16. Coordinado por Elvira Álvarez, Alba Balderrama, Luis Brun et al. La Paz: Fundación Cinemateca Boliviana.
- Landsberg, Alison. 2004. *Prosthetic Memory: the transformation of American remembrance in age of mass culture*. New York: Columbia University Press.
- Larrea, Felipe. 2016. "Sobre el régimen estético de las artes en Jacques Rancière: heteronomía, sensorium y montaje". *Panambí, Revista de Investigaciones Artísticas*, 3: 109-128.
- López Zavala, Eduardo. 1989. "Los nuevos cronistas: recorrido del video popular en Bolivia". *Memoria del X Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. Cuadernos de Cine N° 34. La generación del '80*, 17-23.
- Losiggio, Daniela y Lucía Wegelin. 2015. "Sobre política y apariencia en la teoría de J. Rancière". *Cuadernos de Filosofía 65*: 47-58.
- Macusaya, Carlos. 2016. "PACHAMADAS: Apariencia y dominación". *Pukara*, 116:11-12.
- Mayorga, Fernando. 2017. "Estado Plurinacional y democracia intercultural en Bolivia". *Revista Brasileira De Ciências Sociais 32(34)*: 1-14.
- Mesa, Carlos. 1983. "Jorge Ruiz". *Notas críticas 47*.
- McKenzie, Jon. 2001. *Perform or Else: From discipline to performance*. Londres: Routledge.
- McNeish, John Andrew. 2008. "Constitutionalism in an Insurgent State: Rethinking Legal Empowerment of the Poor in a Divided Bolivia.". En *Rights and Legal Empowerment in Eradicating Poverty*, editado por Dan Banik, 69-96. Burlington: Ashgate.
- Mendonça Cunha Filho, Clayton. 2014. "A construção do Estado Plurinacional na Bolívia como tentativa de institucionalizar o abigarrado". *Bolivian Studies Journal/Revista de Estudios Bolivianos 20*: 165-194.
- Mignolo, Walter y Freya Schiwy. 2003. "Double Translation". En *Translation and Ethnography*, editado por Tullio Maranhao y Bernard Streck, 1-29. University of Arizona Press: The Arizona Board of Regents.
- Ministerio de Relaciones Exteriores. 2009. *Aprendiendo Nuevos Protocolos: El Apathapi. El banquete indígena en la Diplomacia de los Pueblos*. La Paz: Academia Diplomática Plurinacional.
- Molina Barrios, Ramiro, Milenka Figueroa e Isabel Quisbert. 2005. *Los pueblos indígenas de Bolivia: diagnóstico sociodemográfico a partir del censo del 2001*. Santiago de Chile: CEPAL.
- Montes del Castillo, Ángel. 2001. "Films etnográficos. La construcción audiovisual de las «otras culturas»". *Comunicar 16*: 79-87.
- Morales Escoffier, Sebastián. 2016a. *Una estética del encierro: Acerca de una perspectiva del cine boliviano*. La Paz: GRECO s.r.l.
- 2016b. "El lugar de lo propio y lo ajeno: los espacios reiterativos en el cine boliviano (El Altiplano y la ciudad de La Paz)". *Comunicación y Medios 25 (34)*: 82-95.

- 2015. “Un cine mediterráneo: el espacio filmico en las películas bolivianas”. *Punto Cero* 20(30): 65-76.
- Muñoz Ovalle, Iván. 2014. “Hurgando la vivienda andina a través de la historia: percepción y ocupación del espacio doméstico ceremonial en los valles y altiplano en la región de Arica y Parinacota, Chile”. *Intersecciones en Antropología*, 15: 235-250.
- Oporto Daza, Antonieta. 2017. *Visualidad del Estado Plurinacional en Bolivia*. Tesis de maestría. Quito: Flacso Ecuador.
- Paredes, Diego. 2009. “De la estetización de la política a la política de la estética”. *Revista de Estudios Sociales*, 34: 91-98.
- Pareja, Roberto. 2013. “«La luz del conocimiento los hará libres». Escritura, ideología e interpretación en *Juan de la Rosa* de Nataniel Aguirre y *Juanito sabe leer* de Jorge Ruiz”. *Bolivian Research Review* 9: 1-22.
- Ponte Iglesias María Teresa. 2010. “Estado multicultural y pueblos indígenas: autonomía y derechos colectivos. Ecuador y su nueva Constitución de 2008, un referente para los pueblos indígenas de América Latina.” En *XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles: congreso internacional*, 2465-2487. Ponencia presentada en el XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles: congreso internacional, llevado a cabo durante septiembre de 2010, en Santiago de Compostela, España.
- Postero, Nancy. 2020. *¿Estado indígena? Raza, política y performance en el Estado Plurinacional de Bolivia*. La Paz: Plural Editores.
- 2017. *The Indigenous State. Race, politics and Performance in Plurinational Bolivia*. Oakland: University of California Press.
- Rancière, Jacques. 2013. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- 2011. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- 2010. *Dissensus. On Politics and Aesthetics*. New York: Continuum.
- 2009. *El reparto de lo sensible*. Santiago: LOM Ediciones.
- 2004. *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. New York: Continuum International Publishing Group.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2018. *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- 2016. “Etnicidad estratégica, nación y (neo)colonialismo en América Latina”. *Alternativa. Revista de estudios rurales*, 5: 65-87.
- 2010. *Violencias (re) encubiertas en Bolivia*. La Paz: Piedra Rota.
- 2008. “Colonialism and ethnic resistance in Bolivia: a view from the coca markets”, en *Empire and Dissent, The United States and Latin America*, editado por Fred Rosen. Durham: Duke University Press, doi: doi.org/10.1515/9780822381440-009
- Rodríguez García, Huascar. 2012. *La Choledad Antiestatal. El anarcosindicalismo en el movimiento obrero boliviano (1912-1965)*. La Paz: Muela del Diablo Editores.

- Rose, Gillian. 2001. *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Londres: Sage Publications.
- Rousseau, Stéphanie y Manrique, Hernán. 2019. “La autonomía indígena “tutelada” en Bolivia”. *Bulletin de l'Institut français d'études andines* 48(1): url: <http://journals.openedition.org/bifea/10314>
- Salazar de la Torre, Cecilia. 2015a. “Pueblo de humanos. Metáforas corporales y diferenciación social indígena en Bolivia”. En *Antología del pensamiento boliviano contemporáneo*, coordinado por Silvia Rivera Cusicanqui y Virginia Aillón, 269-289. Buenos Aires: Clacso.
- 2015b. *El Problema del Indio. Nación e inmovilismo social en Bolivia*. La Paz: CIDES-UMSA.
- Salinas Zabalaga, Jaime Omar. 2018. “El otro lado de la modernidad boliviana. “*Vuelve Sebastiana*” y la reconfiguración de las coordenadas espacio temporales para pensar la nación”. *Bolivian Studies Journal/Revista de Estudios Bolivianos*, 23-24: 46-66.
- Sánchez-H., José. 1999. *The Art and Politics of Bolivian Cinema*. Maryland: Scarecrow Press, Inc.
- Sanjinés Saavedra, Iván. 2013. “Usando el audiovisual como una estrategia de sobrevivencia y de lucha, de creación y recreación de un imaginario propio.”. *Revista Chilena de Antropología Visual*, número especial 21.
- Schavelzon, Salvador. 2012. *El nacimiento del Estado Plurinacional de Bolivia. Etnografía de una Asamblea Constituyente*. La Paz: Plural Editores.
- Schechner, Richard. 2013. *Performance Studies: An Introduction*. Tercera Edición. New York: Routledge.
- 2004 [1988]. *Performance Theory*. New York: Taylor & Francis e-Library.
- Schiwy, Freya. 2009. “Decolonizing the Technologies of Knowledge: Video and Indigenous Epistemology”. *Digital Decolonizations/Decolonizing the Digital*. Traducción de Dalida María Benfield, Tara Daly y Freya Schiwy.
- 2008. “Indigenous Media and the End of the Lettered City”. *Journal of Latin American Cultural Studies* 17(1): 23-40.
- 2003. “Decolonizing the Frame: Indigenous video in the Andes”. *Framework: The Journal of Cinema and Media* 44(1): 116-132.
- Sendón, Pablo Federico. 2004. “El wasichakuy de Marcapata. Ensayo de interpretación de una “costumbre” andina”. *Artículos, notas y documentos*, 39: 51-73.
- Silva, Armando. 1999. “La familia en el álbum de fotografías”. En *La dinámica global/local. Cultura y comunicación: nuevos desafíos*, compilado por Rubens Bayardo y Mónica Lacarieu, 185-214. Buenos Aires: Ediciones CICCUS.
- Soto Calderón, Andrea. 2020. “Reivindicación de las apariencias en el trabajo de Jacques Rancière”. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 79: 21-35.
- Staroselsky, Tatiana. 2018. “El problema de la estetización en la filosofía de Walter Benjamin”. *Diánoia* 63(81): 61-84.

- Stefanoni, Pablo. 2010. *“Qué hacer con los indios...” Y otros traumas irresueltos de la colonialidad*. La Paz: Plural Editores.
- Stobart, Henry. 2017. “Creative pragmatism: competency and aesthetics in Bolivian indigenous music video (VCD) production”. En *Music, Indigeneity, Digital Media*, editado por Thomas Hilder, Henry Stobart y Shzr Ee Tan, 127-155. Suffolk: Boydell & Brewer.
- 2016. “Dancing in the Fields: Imagined Landscapes and Virtual Locality in Indigenous Andean Music Videos”. *Transcultural Music Review* 20. *Dossier: Indigenous Musical Practices and Politics in Latin America*.
- Poole, Deborah. 2000. *Visión, raza y modernidad: Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Traducción de Maruja Martínez. Lima: Sur Casa Estudios del Socialismo.
- Postero, Nancy. 2017. *The Indigenous State. Race, politics and Performance in Plurinational Bolivia*. Oakland: University of California Press, doi: <http://doi.org/10.1525/luminos.31>
- Pratt, Mary Louise. 2010. “Capítulo 15. Epílogo: la indigeneidad hoy”. En *Indigeneidades contemporáneas: cultura, política y globalización*. [Online]. Lima: Institut français d'études andines, 2010 (generado el 01 de octubre de 2021). DOI: <https://doi.org/10.4000/books.ifea.6258>.
- Proyecto Apthapi. 2009. “Jula-Julas”. Apthapi (blog), enero de 2009. <http://apthapi.blogspot.com/2009/02/jula-julas.html>
- Quintana Taborga, Juan R. 1998. *Soldados y ciudadanos: un estudio crítico sobre el servicio militar obligatorio en Bolivia*. La Paz: PIEB/SINERGIA.
- Salazar de la Torre, Cecilia. 2006. “Pueblo de humanos: metáforas corporales y diferenciación social indígena en Bolivia”. *Revista Antropológica* (diciembre 2006).
- Scollon, Ron y Suzanne B.K. Scollon. 1995 [1981]. *Narrative, literacy and face in interethnic communication*. New Jersey: Ablex.
- Tamayo, Franz. 1986 [1910]. *Creación de la Pedagogía Nacional*. La Paz: Librería Editorial “Juventud”.
- Tassi, Nico y Tania Jiménez. 2021. *Las rutas de la seda sudamericanas. El rol de China en la economía popular regional*. Informe de investigación. Instituto de Investigaciones Sociológicas-IDIS “Mauricio Lefebvre”. La Paz: Universidad Mayor de San Simón.
- Tassi, Nico y Wilson Poma. 2020. “Los caminos de la economía popular: circuitos económicos populares y reconfiguraciones regionales”. *Temas Sociales* 47 (noviembre de 2020): 10-35.
- Taylor, Diana. 2003. *The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas*. London: Duke University Press.
- Turner, Terence. 2002. “Representation, Politics, and Cultural Imagination in Indigenous Video. *General Points and Kayapo Examples*”. En *Media Worlds. Anthropology on New Terrain*, editado por Faye Ginsburg, Lila Abu-Lughod y Brian Larkin, 75-90. Berkeley: University of California Press.
- Turner, Victor. 1969. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publishing Company.

- Van den Berg, Hans. 2005. “Cristianización del mundo aymara y aimarización del cristianismo”. *Revista Ciencia y Cultura*, 15-16: 181-244.
- Villar, Diego e Isabelle Combés. 2013. “La Tierra Sin Mal. Leyenda de la creación y destrucción de un mito”. *Tellus*, 24: 201-225.
- Warren, Kay y Jean E. Jackson. 2002. *Indigenous Movements, Self-Representation, and the State in Latin America*. Austin: University of Texas Press.
- Wortham, Erica C. 2013. *Indigenous Media in Mexico: Culture, Community, and the State*. Durham: Duke University Press.
- Wood, David. M. J. 2019. “¿Ukamau antes de Ukamau? Nuevos acercamientos a la historia del cine en la Bolivia de los años sesenta”. *Secuencias, Revista de Historia de Cine*, 49-50:15-32.
- 2014. “Vestigios de historia: el archivo familiar en el cine documental y experimental contemporáneo”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 26(104): 97-125.
- Zamorano, Gabriela. 2018. “The risks of affinity: Indigeneity and indigenous film production in Bolivia”. En *Who Are ‘We’?: Reimagining Alterity and Affinity in Anthropology*, editado por Liana Chua y Nayanika Mathur, 128-150. New York: Berghahn Books.
- 2017. *Indigenous Media and Political Imaginaries in Contemporary Bolivia*. University of Nebraska Press: Lincoln and London.
- 2009. ““Intervenir en la realidad”: usos políticos del video indígena en Bolivia”. *Revista Colombiana de Antropología* 45(2) (julio-diciembre): 259-285.
- Zárate Hernández, José Eduardo. 2019. “Del indigenismo a la indigeneidad. Los dilemas del pluralismo étnico contemporáneo”. *Andamios* 16(40) (mayo-agosto 2019): 57-84, doi: doi.org/10.29092/uacm.v16i40.697
- Zapata Pinto, Sergio L. 2019. “La construcción visual de la ciudad de La Paz, según Bolivia Films”. *Ciencia y Cultura*, 43 (diciembre 2019): 209-222.
- Zavaleta Mercado, René. 1974. *El Poder Dual en América Latina. Estudio de los casos de Bolivia y Chile*. México: Siglo XXI Editores.

Material audiovisual

- Conversatorio Miguel Hilari: Frontera Sur Festival – Bocamina. Disponible en: <https://youtu.be/jqBtAzlDJlw>
- Conversatorio Miguel Hilari: Cineclubcito – No nos perdamos. Disponible en: <https://youtu.be/HQ6hhoe-va0>
- Conversatorio Miguel Hilari: Centro Cultural España Córdoba. Disponible en: <https://youtu.be/b9xOwcndEp0>
- Conversatorio Miguel Hilari: Cine Radical. Disponible en: <https://youtu.be/ZGJGcdkP7bA>
- Vinolo, Stéphane. 31 de agosto de 2020. “Stéphane Vinolo – Jacques Rancière 6 – Estética (1) – El reparto de lo sensible”. Video de Youtube, 1:11:24. <https://youtu.be/coAL71yILHc>

Entrevistas

Entrevista a Miguel Hilari, 8 de julio de 2021.

Entrevista a Iván Molina, 15 de abril de 2021.

Entrevista a Iván Molina, 16 de abril de 2021.

Entrevista a Iván Molina, 20 de abril de 2021.

Molina, Mary Carmen. 2019. “Miguel Hilari: “El retrato de una comunidad sin los residentes siempre será incompleto” | #Radical2019”. Disponible en ImagenDocs.com:

<http://www.imagendocs.com/entrevistas/2019/09/miguel-hilari-el-retrato-de-una-comunidad-sin-los-residentes-siempre-sera-incompleto-radical2019/>

Películas Mencionadas

- Juanito Sabe Leer (1954), Jorge Ruiz.
- Un Poquito de Diversificación Económica (1955), Jorge Ruiz.
- Aysa (1965), Jorge Sanjinés.
- El Coraje del Pueblo (1971), Jorge Sanjinés.
- El Enemigo Principal (1977), Jorge Sanjinés.
- Che, parte 2: Guerrilla (2008), Steven Soderbergh.
- Fuera de Aquí (1973), Jorge Sanjinés.
- Insurgentes (2012), Jorge Sanjinés.
- Inundación (1965), Jorge Sanjinés.
- Las Banderas del Amanecer (1983), Jorge Sanjinés.
- La Gloria de la Raza (1928), Arthur Posnansky.
- La Nación Clandestina (1989), Jorge Sanjinés.
- La Paz, la capital más alta del mundo (1948), Kenneth Wasson.
- La Nación Clandestina (1989), Jorge Sanjinés.
- Los hijos del último jardín (2004), Jorge Sanjinés.
- Para recibir el canto de los pájaros (1995), Jorge Sanjinés.
- Revolución (1963), Jorge Sanjinés.
- Santos Marka T'ola (1988), CIMCA.
- Un día, Paulino (1964), Jorge Sanjinés.
- Vuelve Sebastiana (1953), Jorge Ruiz.

Anexos

Anexo 1. Documentando la Fiesta de la Chakana

Durante mayo del 2021, tuve la oportunidad de acompañar a Iván Molina y a su equipo fílmico en el rodaje de un documental que estaban produciendo sobre la fiesta de la chakana y el tinku de Macha, al norte de Potosí. Esta experiencia me permitió ver de cerca la dimensión de las prácticas audiovisuales y las formas en las que el equipo de producción se relaciona con la comunidad indígena con la que trabajan. El equipo estaba conformado por cinco personas: Iván Molina, estaba encargado de la dirección de fotografía; Karina Herrera, asistente de producción; Miguel Albino, productor de campo y encargado de la fotografía fija; Janet López, sonidista; y Adrián Fernández, encargado de la fotografía en movimiento. Como último elemento estaba yo, encargado de colaborar en el registro del rodaje y como asistente donde haga falta. Además, por supuesto, me encontraba realizando mi trabajo de campo. Esta experiencia culminó en la producción del documental *Taypi: El espacio de la mediación y el equilibrio*, transmitido por la cadena nacional Bolivia TV y estrenado el 2 de octubre del año 2021.

La relación que Iván tenía establecida con el resto del equipo de producción, no era solamente en calidad de director, sino también como profesor. Tanto Miguel, Janet, Adrián e incluso Karina habían sido estudiantes de Iván en la ECA (Escuela de Cine y Artes Visuales) en La Paz. Iván estaba supervisando el rodaje y buscaba lograr una participación conjunta y propositiva. Como Karina me comentaba “Todos podemos colaborar o sugerir ideas, pero el documental en sí está en la cabeza de Iván”. Este documental sería posteriormente transmitido en el programa Bolivia Extrema, que a su vez tiene cobertura de la televisión estatal, conocida también como Canal 7 o Bolivia TV; y que busca promocionar el turismo rural-comunitario desde diferentes locaciones del país.

K'ak'apata es el rancho en el que habitan las familias Albino y otras, se encuentra a una hora de caminata desde el pueblo de Macha. El viernes 30 de abril, partimos desde la casa de Julio Albino en Macha, donde nos habíamos quedado a pasar la noche anterior, hacia la comunidad. Iniciamos la caminata antes de que salga el sol, cargando tanto nuestro equipaje como los equipos de filmación. Teníamos el objetivo de llegar a la comunidad y conseguir unas tomas del amanecer, pero el recorrido resultó ser más extenso de lo que pensábamos y llegamos a nuestro destino cuando el sol ya asomaba por las montañas. Apenas nos asentamos en la casa del primo

Félix de Miky, nos invitaron una *huatia*³⁷ y un balde de la chicha que habían preparado en el *ayllu* para la fiesta que se aproximaba. Esta amable muestra de hospitalidad fue acompañada además con la música que el tío de Miguel, don Julio, interpretaba con su charango.

Antes de iniciar el trabajo, desde el equipo de producción, hicimos una *ch'alla* para bendecir el rodaje. Realizamos esta ceremonia no solamente en presencia del equipo de filmación, sino también con la participación de nuestros anfitriones, el tío de Miguel, Julio Albino; el primo de Miguel, Félix y su esposa Fidelia. Ellos fueron quienes nos brindaron hospedaje y alimentación durante nuestra estadía tanto en K'ak'apata como en Macha. El ritual fue sencillo, pero no por ello menos solemne; primero *pijchamos*³⁸ coca en un círculo; Miguel, en calidad de oficiante, fue ofreciéndonos las hojas de coca a cada uno de los participantes. A continuación, tomó lugar el acto concreto de la *ch'alla*, cada persona debía derramar alcohol en el piso pidiendo permiso a la Pachamama y a los *apus*³⁹ para que podamos filmar, seguido de beber un sorbo del mismo trago. A falta de singani o algún otro licor, tuvimos que emplear el alcohol desinfectante que teníamos a disponibilidad para concluir el ritual. Si bien se suele emplear licores para este ritual, el uso de alcohol no bebible es también aceptado en estos actos. Finalmente, Iván hizo un pedido para que el rodaje se desenvuelva sin complicaciones y agradeció tanto a los humanos como a los no-humanos por la oportunidad de estar ahí.

Como menciono en el apartado sobre tiempos y espacios, Iván Molina comparte la concepción de los pueblos y naciones indígenas que consideran al entorno como un personaje más para sus narrativas. En ese sentido, es necesario pedir una autorización a estos entes para iniciar el rodaje:

Eso es siempre. Documental, ficción, cualquier nueva actividad que inicio siempre hago. Varía dependiendo el lugar, en el Brasil no se *ch'alla* de esa forma, pero sí hay lo que se llama una reza antes de hacer una actividad. Entonces se pide al líder de la comunidad que haga una reza para empezar el trabajo. En Bolivia es más habitual la *ch'alla* y la hago tanto en documental como en

³⁷ La *huatia* es una comida típica andina con orígenes precolombinos. El ingrediente principal son las papas y habas, aunque también puede haber queso o carne. Estos ingredientes se envuelven en un mantel o un trapo y se entierran para ser calentados al calor de la tierra entre terrones calentados al fuego.

³⁸ *Pijchar* es la acción de masticar las hojas de coca y mantenerlas como un bolo, entre la mejilla y la quijada. Este bolo de coca es también conocido como *acullico*, del quechua *akullikuy* (que vagamente puede traducirse como “mascar”).

³⁹ En quechua *apu* significa señor. Desde la cosmovisión andina se usa este término para referirse a los cerros y montañas, que son considerados divinidades y entes protectores.

ficción, siempre antes de comenzar pedir permiso para entrar a un documental (entrevista, La Paz, 28 de septiembre de 2021).

Esta *ch'alla* sería el primero de muchos rituales que presenciaríamos a lo largo del rodaje. Más adelante, los rituales llevados a cabo por los miembros de la comunidad implicarían esta afirmación de sus identidades tanto individuales y colectivas, como k'ak'apateños y k'ak'apateñas, a través de un repertorio de performances, que también implicaban un público, unos receptores y unos testigos.

Al momento de realizar la planificación del rodaje del día, Iván le consultó a don Julio qué actividades tenía programadas para su jornada. Nuestro anfitrión comentó que tenía pendiente segar el trigo de sus sembradíos y, en consecuencia, esa fue la primera secuencia que se filmó. Julio comenzó a trabajar y los equipos comenzaron a registrar la actividad [Foto A1.1]. Esta primera escena fue filmada sin complicaciones y antes de lo previsto el equipo ya contaba con sus primeros registros. Más tarde ese mismo día filmamos una secuencia que consistía la preparación de una sopa en la vivienda de una anciana, donde nos encontramos con ligeras dificultades. La poca iluminación dentro de la cocina de la señora exigió el uso del equipo de luces LED. Ante la falta de tomacorrientes en el lugar, la producción de esta escena se extendió más de lo previsto. Intentamos usar un refractor de luz solar desde afuera y apuntando hacia la habitación, pero la iluminación que ofrecía no era suficiente. Finalmente se optó por emplear luces LED portátiles con un filtro naranja para evitar que la iluminación resulte muy intensa. De esta manera y gracias al trabajo en equipo pudimos resolver imprevistos en el rodaje.

Foto A1.1. Segando el trigo



Foto del autor

Al día siguiente filmamos al tío Julio tocando charango en el río, junto a otro señor mayor de la comunidad, conocido como el tío Condorito. Ante la performance que surgió por parte de don Julio cuando llegamos a K'ak'apata, Iván le consultó a nuestro anfitrión si podría filmarlo tocando charango más adelante. Julio accedió y para el segundo día de rodaje, realizó su performance en el arroyo de la comunidad. Otro señor, el tío Condorito, se acercó con curiosidad al vernos con los equipos de filmación. Como sugerencia de Iván, le dijeron que se siente junto a Julio mientras tocaba charango [Foto A1.2]. El señor accedió, pero no estaba enterado de que la escena iba a requerir varias tomas; así que eventualmente se aburrió y salió del cuadro. Iván nos comentó que se trata de cosas que suceden en los rodajes y que no se puede esperar a que todos actúen como se espera.

Foto A1.2. Julio Albino tocando el charango



Foto del autor

Las siguientes acciones hicieron parte de los rituales de la fiesta del *Tata*⁴⁰ de la Cruz. Durante la tarde del primer día de rodaje pudimos ver como la comunidad de K'ak'apata se estaba preparando para la fiesta que iba a ocurrir en los días venideros. Elías, el primo de Miguel, era el pasante en esta ocasión y como tal, debía solventar los gastos del festejo (principalmente destinados a la comida y la bebida) y conducir los rituales en honor al santo. Cuando interactuamos por primera vez con él, estaba supervisando el transporte de chicha con otros organizadores. Para estas festividades, se espera que la chicha sea abundante y que preferiblemente esté preparada por la familia del pasante. Miguel me comentó sobre su experiencia propia cuando unos años atrás, él y su esposa, Janet, tuvieron de ser los pasantes de la festividad. “Ahora está más difícil para el Elías” -me comentaba Miky, “porque no tiene tanto apoyo de su familia”. Si bien la ejecución de muchos rituales recae en una persona concreta, i. e. el pasante; el apoyo familiar resulta crucial para cubrir aspectos logísticos. En ese sentido, Miguel en muchas ocasiones era llamado a ayudar con los preparativos de la fiesta y debía ausentarse del rodaje por algunos momentos.

⁴⁰ En quechua, *tata* significa padre, pero en este contexto también significa santo. La figura de este santo tiene un rostro parecido al de Jesucristo y evidencia la confluencia y desplazamiento de símbolos cristianos dentro de una religiosidad andina.

Registrando las tradiciones, performances e interacciones en cámara

Las acciones que el pasante llevó a cabo eran performances ejecutados en base a tradiciones culturales del norte de Potosí, que como en el resto de los Andes, combinan vertientes indígenas y católicas. No existe un método escrito para aprender estas performances y, al contrario, hacen parte de un repertorio de conocimientos corporizados que se aprenden al ser observados e imitados. El segundo día la actividad principal tomó lugar en la noche, se trataba de la peregrinación desde el riachuelo de K'ak'apata hasta el Calvario de Qatariri. Cuando el sol comenzó a esconderse detrás de las montañas, el pasante invocó a los comunarios de los alrededores mediante la detonación de dos cachorros de dinamita. Poco a poco, la gente comenzó a descender de los cerros para sumarse a la peregrinación. El recorrido resultó bastante extenso, en una caminata de aproximadamente dos horas, en la que Elías, en calidad de pasante, debía cargar a la efigie del Santo en la espalda durante todo el trayecto. Cada año, el tata es llevado en telas de aguayo mientras la comunidad sigue la dirección del pasante [Foto A1.3]. El equipo de producción por su parte, debía cargar los equipos: cámaras, trípodes, luces y micrófonos para documentar la peregrinación.

La procesión fue una experiencia que combinaba la música del charanguista con el desfile de lanternas que iluminaban el camino. Pese a que no había restricciones para charlar y reír, había cierto aire de solemnidad en el recorrido que se traducía en lapsos extendidos de tiempo en los que nadie hablaba. Por encima de nuestras cabezas, el firmamento nos mostraba de manera cada vez más clara, la *chakana*⁴¹ junto a las otras estrellas. El viento soplaba un aire gélido que nos recordaba la necesidad de estar en movimiento para no padecer ante las bajas temperaturas de la noche. El camino, que inició llano y amplio, se pondría más estrecho y empinado a medida que avanzábamos.

⁴¹ La constelación de la cruz del sur, cuyos puntos forman un crucifijo católico; es conocida también como la constelación de la cruz andina, o de la chakana en los Andes.

Foto A1.3. El tata



Foto del autor

Luego de unos 20 minutos de caminata, realizamos un pequeño trote para adelantarnos a los comunarios y poder filmar su paso por el sendero. El equipo fue acomodando sus cámaras, sonido y luces en los dos puntos que Iván había designado. Este proceso tomó su tiempo, ya que estábamos en una penumbra total y pese a tener la ayuda de un juego de luces LED, las cámaras necesitaban un proceso cuidadoso para estar bien enfocadas. Como equipo sabíamos que esta preparación requería ser precisa y, por ende, no podía ser acelerada. Pero los miembros de la comunidad se estaban impacientando cada vez más; después de todo, se les solicitó que detengan su paso por un momento que se prolongó más de lo previsto. Luego de filmar el paso de los peregrinos, la procesión avanzó unos buenos kilómetros sin detenerse, a modo de recuperar el tiempo. Más adelante, la comunidad se detuvo una vez más, pero apenas advirtieron que el equipo de filmación estaba acomodándose para sacar nuevas imágenes, reanudaron el paso, conscientes del tiempo que tomaría la preparación de los equipos.

Cuando llegamos a Qatariri, el pueblo vecino, se esperaba que los dirigentes de ambos *ayllus* se sirvan chicha y permanezcan confraternizando por un lapso indefinido de tiempo. Con la experiencia anterior del preparado de las cámaras, decidimos adelantarnos hacia El Calvario antes de que los peregrinos lleguen, así podíamos tener los equipos listos para filmar. Nuestro

guía fue Rodrigo, un joven charanguista de 16 años, hijo del alcalde. Hicimos varias pausas para recuperar el aire y el impulso, como también para esperar a la gente del equipo que se había quedado atrás. Cuando finalmente llegamos al lugar, Iván entró al pequeño santuario a modo de planificar las tomas, pero Rodrigo no entendió muy bien lo que estaba haciendo nuestro director. Esta situación provocó inquietud en el joven, ya que, según las normas del pueblo, se prohíbe a los muchachos entrar al santuario, y de rato en rato exclamaba en tono de amenaza y advertencia: “¡cuidado!”, “¡No toques!”, “¡Te va a castigar!”. Por supuesto, Iván no buscaba profanar de ninguna forma las imágenes y espacios sagrados, simplemente se encontraba buscando una buena posición para la cámara. El muchacho comprendió esto luego de un momento de quedarse vigilando a Iván y se tranquilizó.

Cuando los peregrinos comenzaron a llegar, se llevaron la sorpresa de encontrar a un equipo de filmación donde esperaban encontrar solamente un espacio sagrado para realizar sus rituales. Esta situación ocurrió porque la participación en este evento no implicaba solamente a la gente de K’ak’apata o Qatariri, sino que también vinieron comunarios de otros ayllus, quienes no se habían enterado del documental. Sin embargo, los comunarios reaccionaron amistosamente a la presencia de las cámaras y del equipo de filmación en general. El primero en llegar al lugar fue Elías, quien en su rol de pasante tenía la obligación de acomodar al santo y realizar la primera *ch’alla*. Iván le avisó que iba a filmar su llegada y, en consecuencia, Elías la dramatizó un poco. A medida que acomodaba al santo, exclamo en voz alta: “luego de caminar tanto, finalmente he llegado”. Progresivamente fueron llegando el resto de los participantes que, luego de saludar a la gente, se acercaban a la construcción para persignarse ante el santo. Pese a ser un elemento inesperado, la presencia de las cámaras fue tomada con buena predisposición por parte de la gente. Los rituales se llevaron a cabo con soltura, un anciano hizo una *ch’alla* para purificar el lugar y alejar a los malos espíritus e incluso en algunos momentos los comunarios nos invitaban tragos de chicha o singani a manera de involucrarnos en el festejo.

Una vez que toda la gente llegó, el espacio cambio a una dinámica de asamblea y se anunció a quien sería el *mayura* de este año, como también a sus tres ayudantes, las *wawa imillas*. El primer cargo suele ser una figura masculina,⁴² cuya autoridad le permite separar, a plan de chicote, a quienes inicien peleas o cometan faltas de respeto durante la celebración. Las *wawa*

⁴² Sin embargo, Miguel me comentaba que hace un par de años, una mujer había sido por primera vez *mayura*, provocando reacciones diversas en la comunidad, entre rechazo y apoyo a la misma.

imillas, por su parte, son mujeres jóvenes y solteras, que actúan como la “coerción suave”; encargadas de aconsejar y persuadir mediante la palabra a las personas que se encuentren ebrias y buscando conflictos. Sin embargo, en caso de ser necesario, también pueden emplear el chicote para “hacerse respetar”. Además de sus funciones recientemente asumidas, tanto el mayura como las asistentes corporizaron sus roles mediante el uso de elementos simbólicos concretos: el mayura, durante los días siguientes, cargó un chicote enlazado en el pecho; mientras que las ayudantes, que en el momento de su posesión vestían atuendos más “citadinos”, pasaron a vestir la pollera y la blusa que caracterizan a las cholitas de los valles bolivianos durante el resto de los días.

Ante el espacio informativo que se había consolidado, también se comunicaron unas resoluciones del consejo municipal de Macha para reglamentar el tinku⁴³ de los días siguientes. Además de reconocer al tinku como una actividad tradicional y patrimonio de la comunidad, se reglamentaba que los encuentros tomarían lugar solamente en la plaza principal y que en caso de acontecer enfrentamientos en otros espacios, el alcalde cobraría una multa a quienes se encuentren involucrados en las peleas. Esta noticia produjo reacciones variadas entre los asistentes. Hubo quienes apoyaron la medida, argumentando que la celebración no buscaba enemistar a las comunidades; pero también hubo posicionamientos en contra, procurando que se respete la manera tradicional en la que este encuentro se suele hacer, donde si bien la plaza era el escenario principal del encuentro, los otros espacios tampoco deberían estar vedados. Estas deliberaciones transitaban libremente entre el español y el quechua, la comunidad podía entender ambos idiomas sin necesidad de traducción, pero nosotros nos encontrábamos evidentemente en desventaja cuando la discusión se enunciaba desde el quechua. Sin embargo, no pasó mucho tiempo hasta que estas deliberaciones se den por concluidas, la resolución del consejo municipal era clara y contaba con la mayoría de la aprobación.

La música resultó un elemento clave para retornar al ambiente festivo que precisaba el ritual. Un encargado llevó unos *jula julas*, instrumentos de viento autóctonos del norte potosino, hechos a base de caña. Estos instrumentos usualmente tienen cinco medidas diferentes; “Jula-Jula Orkho (el más grande y el guía), Jula-Jula Mali (el mediano), Jula-Jula Liku [...], Jula-Jula Tijli, Jula-Jula Ch’ili (el más pequeño), todos a intervalo de octava, acompañan la danza del mismo

⁴³ En quechua, el verbo *Tinkuy* significa encuentro, mientras que en aymara, la misma palabra significa ataque físico. El tinku celebrado en Macha es una combinación de ambos conceptos.

nombre.” (Proyecto Apthapi 2009). La disposición para la danza tomó lugar mediante dos círculos. Los adultos y jóvenes, todos hombres, recogieron los instrumentos que el encargado situó en el piso y comenzaron a tocar y bailar, avanzando en el círculo externo. Las mujeres, por su parte, formaron un círculo interno y comenzaron a cantar coplas en quechua. Una de las *wawa imillas*, Miriam, leía la letra de las canciones en una libreta que tenía a mano y a continuación sus pares repetían lo que acababan de escuchar. Esta dinámica de cantar dos veces un verso es característica de la música de los valles potosinos. Sin embargo, un comunario me comentaba que antes las mujeres se sabían de memoria las letras, pero que ahora que las chicas ya no viven en el pueblo y vienen de la ciudad, tienen que “hacerse ayudar” leyendo.

A medida que este encuentro se desarrollaba, el equipo de filmación documentaba los hechos desde dos puntos establecidos antes de que llegue la gente, uno dentro del santuario y otro en exteriores, a un rincón de la fogata que se había armado. Si bien la disposición de las cámaras no interrumpía las acciones en curso; en ocasiones, el desplazamiento de los participantes llegaba a interrumpir la filmación, como cuando alguna persona se situaba de espaldas justo delante de la cámara o cuando alguien, de manera muy amistosa, se acercaba a invitarnos trago. De manera muy educada, Iván o Karina le pedían a la gente que se mueva un poco, le avisaban que se interponían en la toma, o sugerían que se verían mejor más acá o más allá.

Durante el transcurso de la noche yo estuve encargado de colaborar con la iluminación; al tratarse de un ritual nocturno, las luces LED portátiles resultaban muy útiles para que las imágenes no salgan oscuras. La gente de la comunidad, por su parte, estaba consciente del equipo fílmico y de la filmación, pero buscaban integrarnos en la fiesta ofreciéndonos trago en un ánimo muy amistoso. En algunos momentos incluso nos pasaban tutumas cargadas de chicha o vasos de plástico con singani mientras teníamos ambas manos ocupadas. Eventualmente Iván decidió que ya tenía el material necesario y la filmación se detuvo, pero la fiesta estaba planificada para continuar hasta el amanecer. Como equipo, decidimos retirarnos porque nos encontrábamos cansados y también porque era necesario tener las cámaras, trípodes y demás elementos de filmación listos para el día siguiente.

Emprendimos el retorno al cuarto que Félix y Fidelia habían dispuesto para nosotros. El cansancio hizo que el camino parezca más largo, pero ya no hicimos paradas. Todos querían llegar en cuanto antes para descansar el cuerpo y la cabeza. No obstante, al llegar aún quedaba

un procedimiento pendiente. El cuidado del material producido durante el día implica vaciar las tarjetas de memoria tanto de las cámaras como de las grabadoras y almacenar esta información en la computadora portátil que Molina siempre lleva para los rodajes. De esta manera también se puede ver parte del material filmado durante el día y hacer alguna retroalimentación sobre la calidad de las tomas. Además de respaldar las imágenes y sonidos obtenidos durante la jornada, es necesario poner a cargar las baterías de las cámaras, de la grabadora, del micrófono e incluso de las luces LED. Finalmente, los lentes de las cámaras son limpiados cuidadosamente, ya que al estar en uso durante todo el día podrían haber capturado polvo o grasa. Este procedimiento toma alrededor de unos 45 minutos y se realiza cada noche del rodaje, con el motivo de evitar tanto la pérdida del material como el daño de los equipos. Esa noche en particular, el cansancio era como en ningún otro momento, pero la gente sabía exactamente lo que tenía que hacer y se tomó el tiempo para ejecutar el procedimiento en su totalidad.

Al día siguiente el evento principal fue el sacrificio del toro. Pese a la vigilia de la noche anterior, despertamos antes de que salga el sol. Es así que mientras alistábamos los equipos para una nueva jornada de rodaje, también podíamos ver cómo algunos comunarios aparecían por el sendero que conduce hacia El Calvario, pero esta vez en dirección al riachuelo, el lugar donde se llevaría a cabo la ofrenda. Esa gente aún tenía energía y caminaban cantando, tocando sus charangos⁴⁴ y saludándonos, incluso algunas personas se acercaron a conversar con nosotros y a hacer un brindis en conjunto. Ante la cortesía de estas personas, mi desayuno ese día fue un *seco*⁴⁵ de singani. Negar la bebida simplemente no era una opción. Con los estómagos llenos y los equipos listos, nos dirigimos hacia el lugar del sacrificio.

Durante todo ese día estuve encargado de ayudar con el sonido y registré el sacrificio, que fue breve y conciso. Esa tarde aprendí que lo primero que se come cuando se sacrifica a un animal son sus vísceras acompañadas con motes,⁴⁶ en un plato que se llama *kanka*.⁴⁷ La carne, me comentaba Miguel, estaba reservada para ser cocinada durante los días siguientes, cocinada en turriles llamados fondos. Un par de mujeres preparaba las vísceras mientras la juventud bailaba,

⁴⁴ El charango es un pequeño instrumento de cuerdas originario de los Andes, similar a una mandolina, pero aún más pequeño que esta.

⁴⁵ En Bolivia se le dice *seco* a la acción de beber un vaso con trago de un solo sorbo.

⁴⁶ Los motes son un tipo de maíz que se cocinan en agua hirviendo y que resultan ser un acompañante en muchas comidas de Los Andes.

⁴⁷ Del quechua: asado.

zapateaba y cantaba coplas alrededor del ahora extinto toro. El *mayura*, haciendo uso legítimo de sus funciones, chicoteaba a los borrachos y bromistas. Había un ambiente de distensión y picardía entre los participantes; incluso se notaba que la severidad del *mayura* era más una actuación que una acción realmente disciplinaria.

Nosotros nos encontrábamos documentando todo este suceso, a una distancia prudente y sin interferir en el desenvolvimiento de los hechos. Sin embargo, este distanciamiento estaba lejos de ser total, ya que Miguel, como miembro de la comunidad, era llamado constantemente a participar de los ritos que se efectuaban en distintos momentos de la celebración. Este involucramiento de Miguel nos acercaba también a nosotros y se hacía evidente cuando la gente nos invitaba trago y comida. De hecho, recibimos nuestras porciones de *kanka* cuando un joven muy amablemente se nos acercó y se paró frente a las cámaras, ofreciéndonos la comida. Decidimos entonces parar el rodaje y disfrutar de la *kanka*.

Por la tarde hicimos un par de entrevistas a algunas personas de la comunidad. La elección de las locaciones para estos registros se decidía entre Iván y quienes iban a ser entrevistados, buscando su mayor comodidad. Iván procedió, como relata en el capítulo IV, a situarse al lado de la cámara para que los y las interlocutores puedan establecer una conversación de persona a persona y no de persona a aparato. Muchas personas entrevistadas hablaron en quechua, ya que se desenvolvían con mayor facilidad en este idioma. La disposición de las entrevistas interpelaba directamente a un individuo y lo separaba del conjunto y del *continuum* de las actividades colectivas. Esto llamó la atención de varias personas y tanto niños como ancianos se asomaban a curiosear lo que estábamos filmando. En una entrevista en particular, la escena comenzó con el tío Condorito hablándole a la cámara, sentado bajo un árbol y solo; pero poco a poco más gente fue entrando en el cuadro hasta que se tuvo que cambiar de un plano medio, típico de un busto parlante, a un plano conjunto [Foto A1.4].

Foto A1.4. Registrando sonido



Foto del autor

El tinku de Macha: despliegue de visualidades

El último día del rodaje fue el más agitado, ya que era el día del *tinku*. Desde la mañana y hasta el día siguiente, hombres y mujeres de distintos *ayllus* aledaños al pueblo, se darían encuentro en la plaza de Macha. Nos levantamos temprano, hicimos los preparativos para volver a la casa del tío Julio en el pueblo y nos dividimos en pares para cubrir el recorrido de los comunarios de K'ak'apata desde distintos puntos del trayecto: Iván con Adrián filmarían la partida de los comunarios desde el riachuelo y bajarían con ellos; Karina con Janet harían unas tomas desde la mitad del trayecto; finalmente, Miguel y yo documentaríamos la llegada de los tinkus a las afueras del pueblo. La familia de Miky había llegado a la comunidad con su auto así que nosotros pudimos bajar en el vehículo desde K'ak'apata hasta el pueblo, atravesando el riachuelo y de esa manera ganando tiempo para cubrir el evento desde distintos puntos del recorrido.

Cuando llegamos a nuestro punto de filmación, vimos a los k'ak'apateños y k'ak'apateñas reunirse en el río a las afueras del pueblo, los hombres vestían trajes de tinkus, con sus *monteras*, cascotes hechos a base de cuero de vacas; *chumpis*, que son fajas cuyo propósito original era sostener los pantalones y ahora funcionan con fines ornamentales; y *sikas*, las coloridas polainas

que cubren las pantorrillas. Las mujeres lucían atuendos de cholita, una blusa con una pollera, y las jóvenes que buscan pareja lucían además una flor en el costado de la cabeza, llamada “cipaza”.⁴⁸ Entre medio de los charangos, los jula-julas y las monteras, se encontraba Iván filmando la procesión desde adentro [Foto A1.5]. Durante todo el recorrido la dinámica de filmación consistía en adelantarse a la marcha de los *tinkus* para obtener de esta manera distintas tomas de la comunidad ingresando al pueblo.

Foto A1.5. Iván filmando "desde adentro"



Foto del autor

Las calles estaban repletas de jóvenes y ancianos, hombres y mujeres de diferentes *ayllus*. Si bien todos los participantes de las comunidades vestían elementos tradicionales, mientras más ancianos los señores, más tradicionales resultaban sus atuendos. En el otro extremo del espectro, era posible ver a jóvenes indígenas, vestidos de *tinkus*, pero con peinados modernos, ya sea con el pelo teñido, estilizado como animé, con bases permanentes, o con el pelo largo. Algunos incluso tenían poleras de la música que escuchaban o de alguna fraternidad a la que pertenecían y vestían elementos para las peleas como guantes de cuero o cadenas [Fotos A1.6 y A1.7]. Si bien

⁴⁸ No he podido confirmar la ortografía de esta palabra, así que la escribo como considero que se lee mejor.

las mujeres jóvenes aparentan mantener una estética más tradicional al reproducir la forma tradicional de trenzarse el pelo, añaden elementos como el maquillaje y las chaquetas de cuero o de mezclilla en sus atuendos. Esta celebración no era solamente un encuentro entre ayllus, sino también entre generaciones e incluso entre jóvenes que viven todo el año en el campo y jóvenes que retornan de las ciudades a sus comunidades. Este encuentro mantiene la tradición viva en tanto transmisión de las costumbres; no como un performance que busque solamente conservar los rituales, sino también actualizarlos.

Es así que “la extraordinaria recreación de “lo indio” en los Andes bolivianos”, como menciona Salazar de la Torre (2006, 11-12), se encuentra atravesada por “interacciones sociales, enmarañadas en una modernidad no generalizada, [que] responden a una profusa manipulación de signos y, por ende, de corporeidades que representan lo que cada entorno colectivo ha definido como propio y legítimo.”. La actualización de la fiesta está relacionada con estas nuevas corrientes estéticas que combinan la tradición autóctona con las influencias occidentales, a las que se accede por internet, pero también por la migración. El hecho de que muchos comunarios se hayan desplazado hacia ciudades tanto dentro como fuera del país, principalmente Argentina, expone a sus hijos a tendencias musicales globales como el k-pop, el rock o el hip-hop. Los y las jóvenes expresan su identidad indígena a partir de la recreación de estas tradiciones, pero al mismo tiempo expresan su identidad generacional al incorporar elementos no tradicionales en sus atuendos.

Foto A1.6. Estética juvenil 1



Foto del autor

Foto A1.7. Estética juvenil 2



Foto del autor

El evento principal del día son las peleas de uno a uno, que están supervisadas por la policía. En este sentido y para evitar altercados incontrolables, los efectivos policiales forman un cerco que divide a los espectadores de los participantes [Foto A1.8]. El espacio es lo suficientemente

extenso como para permitir el desarrollo de tres peleas al mismo tiempo. La dinámica consistía usualmente en que un voluntario buscaba un desafiante que coincidiera más o menos en términos de edad, estatura y peso para que la pelea transcurra en condiciones, por lo menos aparentes, de igualdad. La participación femenina seguía los mismos criterios, pero fue mucho menor en relación a la de los hombres. El rol de las mujeres suele ser estar más relacionado a la moderación o interrupción de las peleas que a la participación en las mismas. Por su parte, los policías cuentan con un *mayura* propio, que *wasked*⁴⁹ a quienes no se separan de una pelea que se torna más violenta de lo usual. Y si la multitud rebasa el cerco, las fuerzas policiales emplean gas pimienta para dispersar al público. Pese a las recomendaciones de distanciamiento social impuestas por la pandemia de covid-19, la plaza principal de Macha terminó siendo un espacio aglomerado, en el que sus asistentes se codeaban para obtener una mejor vista de los duelos.

Foto A1.8. Cerco policial



Foto del autor

⁴⁹ Del quechua *waska* que significa *cuerda, cable, látigo*. *Waskear* sería la forma castellanizada y conjugada, implicando así la acción de azotar con la cuerda, cable o látigo.

Gran parte de la aglomeración la produjeron los camarógrafos y fotógrafos, quienes no solamente se encontraban en el lugar de los hechos, sino que, con el fin de conseguir unas buenas tomas, codeaban y apretujaban hasta lograr una ubicación deseada. Desde hace ya varios años, la festividad del *tinku* en Macha es un suceso que ha sido documentado desde distintos formatos y para distintos fines. Tanto locales, como turistas y documentalistas se afanan en filmar la fiesta y principalmente las peleas de los *tinkus* en sus distintos dispositivos; desde teléfonos móviles hasta cámaras profesionales. Incluso había alguno que otro policía documentando las peleas desde su perspectiva privilegiada en el cerco. En su conjunto, estas prácticas audiovisuales de documentación, hacen parte de un archivo digital cuyo propósito no es estar abierto al público en su totalidad -recordemos que muchas filmaciones, al ser caseras se comparten en ámbitos privados, familiares-; pero que a pesar de esto hacen parte del proceso de creación y circulación de imágenes en las que el documental etnográfico ha perdido su condición de exclusividad.

Una búsqueda de los términos “tinku de Macha” en internet, arroja una cantidad considerable de resultados, que varían en extensión y estilo. Posteriormente a mi trabajo de campo, pude encontrar un canal de Youtube, [Alma Producciones](#), que había realizado su propia producción de la festividad. En la página de esta productora se lee la siguiente descripción: “Rescate, Registro y Difusión de las Costumbres y Tradiciones de los Pueblos de Bolivia. Realización de Videoclips y Documentales. Filmación de Eventos tradicionales, Runa Tinkus, Toro Tinkus⁵⁰ y otras Festividades Tradicionales. Los rituales proveen estabilidad, en el sentido de que ayudan a elaborar un sentido de pertenencia y de identidad colectiva. Pero a medida que las circunstancias cambian, los rituales también se modifican. Introducir tecnología cambia estas prácticas, algunas veces de manera sutil y otras de manera más evidente. (Schechner 2013, 18). La presencia de medios audiovisuales influye de manera innegable no solamente en la performance de rituales como el Tinku de Macha y la fiesta de la Cruz, sino también en las maneras de aproximarse a estos sucesos.

En ese sentido, las cámaras han pasado a ser un elemento más en el paisaje festivo de este encuentro. Conversando al respecto con Iván, me decía que lo que distingue la calidad de los

⁵⁰ Runa Tinku significa “pelea de hombres” en quechua. Ante la aparente redundancia del término, es necesario aclarar que también existe el “toro tinku”, que evidentemente, se trata de la organización de peleas de toros.

documentales es el abordaje que se hace de la fiesta, y que la mayoría de la gente que filma busca alimentar el morbo de las personas. Durante la celebración del tinku este año, un hombre murió a consecuencia de un golpe en la cabeza que lo dejó inconsciente. Nosotros estuvimos en el momento de pelea, pero Iván evitó a toda costa filmar su caída, a diferencia de tantos otros camarógrafos que se abalanzaron sobre el cuerpo del hombre apenas se había desplomado. Esta celebración de la cruz andina implica un conjunto de rituales que van más allá del tinku de Macha. Se trata de *un repertorio de performances*, que expresa la amalgamación de creencias andinas y católicas que caracterizan a la religiosidad andina en Bolivia. Esta concepción más amplia de la fiesta es lo que Iván buscaba documentar a partir de este rodaje.

La última escena

Al mismo tiempo que la plaza era el escenario principal y público para las peleas y los zapateos, otra cara del festejo tomaba lugar en algunas casas del pueblo. Estas constituían un espacio para prácticas relativamente más íntimas, a las que no hubiéramos tenido acceso de no ser por el hecho de que Miguel Albino era parte de la comunidad. En este sentido, los anfitriones designaban sus hogares como puntos en los que los miembros de cada *ayllu* podían descansar y beber chicha. Luego de permanecer un buen rato por mi cuenta en la plaza, a modo de contemplar las peleas y la documentación de las mismas, me reincorporé y encontré al resto del equipo en la casa de Julio. El clima era mucho más relajado y jovial en comparación a la tensión de la plaza, en la que las peleas personales amenazaban constantemente en convertirse en una *ch'ajwa*.⁵¹ El equipo estaba haciendo unas entrevistas grupales y retratos en video a algunos parientes de Miguel. Además, había otra gente que contemplaba el rodaje o se encontraba en sus propios afanes, bebiendo, tocando charango o simplemente sentados en círculos.

Eventualmente, con Karina nos dimos cuenta que algunas personas, tanto adultos como niños, pasaban frente a la cámara mientras las entrevistas estaban tomando lugar, interrumpiendo de esa manera las tomas. Era necesario intervenir, así que me fui a parar por donde transitaba la gente, a modo de regular el paso e indicarles que circulen por detrás de la cámara. Si bien se había podido solucionar la continuidad de las imágenes, el sonido fue otro aspecto problemático. Los gritos de los jóvenes que estaban bebiendo, los llantos de las *wawas*⁵² y carcajadas típicas del entorno

⁵¹ En quechua: batalla campal, enfrentamiento entre comunidades.

⁵² En quechua: bebés.

festivo representaron elementos disruptivos para la filmación de las últimas escenas del rodaje. Sin embargo, este aspecto informa también sobre la imposibilidad de que el documental abarque tanto la atención como la participación de toda la comunidad. Esto evidenciaba que la festividad no puede ser reducida a lo que capturen las cámaras y que hay mucho más ocurriendo al mismo momento en que se está filmando cualquier escena en particular.

El rodaje concluyó con un plano conjunto de los tíos, tías y primos de Míky, quienes estaban vistiendo su indumentaria de tinkus y luego de marchar alrededor de la plaza, se habían recostado a descansar en la sombra de la casa de Julio [Foto A1.9]. Iván solicitó a Míky, que, en calidad de representante del equipo de filmación y encargado de producción de campo, manifieste un agradecimiento a la comunidad por permitirnos trabajar con ellos. Después Karina les pidió que hagan un saludo a su programa Bolivia Extrema y luego del saludo, la familia Albino gritó su apellido en alto. La comunidad estaba feliz tanto por la reunión como por el protagonismo que el equipo de filmación le otorgó a la familia de Míky. Una consulta inmediata fue sobre donde podrían ver el documental, e Iván les comentó que se transmitiría por el canal 7, el canal estatal y de cobertura nacional. Además, comprometió a Miguel a llevar copias en cd de los videos y fotos. Pese a que no todo salió como estaba planeado, en ese momento terminamos de filmar el documental.

Foto A1.9. La familia Albino



Foto del autor

Reflexiones post-rodaje

El propósito de acompañar este rodaje era poder conocer acerca de las relaciones que se establecen entre el equipo de realizadores y las comunidades con las que trabajan, como también comprender las dinámicas del proceso de filmación en general. Al tratarse del registro audiovisual de una fiesta, el acercamiento a la comunidad requería darse en los espacios rituales y lúdicos, compartiendo estos momentos con los comunarios y comunarias. Este mismo factor también explica por qué el rodaje no resultó ser invasivo, ya que no estábamos irrumpiendo en la cotidianidad de las actividades de la comunidad, sino durante el lapso de los días festivos, momentos en los que se espera que visitantes lleguen a la comunidad. Durante la vigilia en El Calvario, por ejemplo, los comunarios nos invitaron a esperar el amanecer junto a la fogata, bebiendo y bailando. Esta era una oportunidad para establecer un diálogo más estrecho con la gente de la comunidad; pero permanecer en el lugar hubiera descuidado los equipos, tanto por la posibilidad de que se dañen como también porque, como mencioné previamente, al final de cada día durante el rodaje era necesario hacer el procedimiento de respaldo del material obtenido y el cargado de baterías. Nuestra presencia en estos espacios rituales se restringía a los momentos iniciales de los mismos, mientras los participantes estén sobrios.

Aun así, el alcohol resultó ser un elemento facilitador de la interacción y en repetidas ocasiones, los comunarios nos ofrecieron un trago, ya sea de chicha o de singani, como muestra de hospitalidad. Negar estas invitaciones se considera una falta de respeto, pero Iván les explicaba a nuestros anfitriones que teníamos que seguir filmando y no podíamos beber mucho. Esta postura también iba dirigida hacia el equipo de filmación. En un principio no entendí la necesidad de tal aclaración, pero conversando con Karina me enteré de que el consumo de bebidas alcohólicas durante la producción de documentales en el campo es bastante frecuente. Para los rodajes de Bolivia Extrema, Karina inicialmente contaba con un grupo de hombres que tenían el hábito de beber mientras estaban filmando. Luego de varios desacuerdos, Karina cambió su equipo de producción por miembros exclusivamente femeninos. Tomando en cuenta su propia experiencia, la documentalista entendía la postura de Iván como una manera de promover una ética del trabajo entre sus estudiantes que estaba por fuera de la integración mediante el alcohol y que priorizaba en su lugar el cumplimiento del cronograma de rodaje y la realización del documental.

Otro elemento que configuró las dinámicas del rodaje fue la administración del tiempo de rodaje. El cumplimiento del cronograma implicaba también el aprovechamiento máximo de la luz del día. Pese a que contábamos con luces artificiales, -que llegamos a usar tanto en las escenas de la noche como en los interiores de la casa de una anciana donde no había iluminación- el rodaje priorizaba el uso de la luz natural. Un elemento recurrente en los documentales en comunidades indígenas es el uso casi total de locaciones en exteriores, donde no hay control sobre el clima ni los fenómenos meteorológicos. Afortunadamente, disfrutamos de días secos y con el cielo despejado, condiciones ideales para filmar en exteriores. Además, fiel al estilo que caracteriza a los documentales de Imolivis, Iván había planificado mostrar el paisaje en el que habitan los sujetos del documental. Para ello era necesario realizar tomas de la salida y puesta del sol, además de otras locaciones, como el caserío en una loma cerca de K'ak'apata. Esto implicaba cubrir tanto terreno como sea posible, moviendo los equipos hacia diversas locaciones, mediante caminatas prolongadas y, por ende, las actividades de filmación iniciaban muy temprano cada día.

La parte más exigente del rodaje tuvo que ver con el cuidado y el transporte del equipo fílmico. Los insumos para este trabajo documental fueron numerosos: una cámara canon *black magic* (con sus respectivos lentes fijos), 3 cámaras fotográficas, varios trípodes, luces LED, un refractor de luz, cables y extensores eléctricos, un micrófono (boom) con su respectiva grabadora, caña y filtro para el viento; y las diferentes baterías y memorias de respaldo. El equipo humano consistía de seis personas que debían repartirse esta carga, a veces incluso añadiéndose nuestros respectivos equipajes a todos estos elementos por transportar. En consecuencia, nuestro desplazamiento requería más tiempo que el que tomaría una simple caminata, ya que nos veíamos en necesidad de tomar un par de descansos durante cada trecho.

Realizar un documental en la comunidad de la familia de Miguel brindaba ventajas evidentes para la producción, tales como la facilidad de hospedaje y apertura al diálogo; pero al mismo tiempo presentaba tensiones para nuestro productor de campo. Miky sentía una ambigüedad entre participar en las actividades festivas con su familia y la realización del documental: “[...] me hubiese querido partir en dos porque hubiese querido estar en el festejo y en el trabajo, porque los dos [el cine y la familia] son lo que más quiero, lo que más anhelo.” (Conversación personal con Miguel Albino, 15 de junio de 2021). Este conflicto de intereses también afectaba,

aunque en menor manera, a su esposa Janet. En varias ocasiones los tíos y tías de la comunidad⁵³ llamaban a la pareja a que participe en el festejo y reclamaban por la ausencia de ambos jóvenes en los rituales.

Sin embargo, ambos realizadores mostraron un compromiso y ética del trabajo que priorizaban la realización del documental a lo largo de todo el rodaje. Más allá de las tensiones que se hayan podido manifestar, la pertenencia de la pareja a la comunidad de K'ak'apata permitió establecer una apertura y una relación de confianza entre la comunidad y el equipo de producción. En cierta forma, la falta de tiempo para que todos en el equipo podamos establecer una relación con la gente de la comunidad, se compensó con el hecho de que mucho antes del rodaje Miguel y Janet hacían parte de la comunidad de K'ak'apata. Más que extraños en un espacio de la otredad, estábamos en calidad de invitados en una comunidad que nos recibió muy amablemente. Lejos de incomodarse por el hecho de ser filmados, los k'ak'apateños y k'ak'apateñas esperaban emocionados el documental, que Iván les mencionó que saldría en el Canal 7. Y, de todas formas, Miguel se comprometió a volver a la comunidad para distribuir copias del documental en dvds a toda persona que estuviese interesada.

Este documental no solamente fue realizado gracias al trabajo colectivo entre el equipo de realización, sino que la gente de la comunidad nos colaboró bastante con su hospitalidad y sus acercamientos amistosos. Detrás de cámaras, la participación más contundente fue la de Fidelia, cuñada de Miguel, quien nos ayudó como intérprete con algunas personas mayores que solamente hablaban quechua. Gracias a su mediación, fue posible grabar un par de escenas en el interior de la cocina de una anciana que muy amablemente nos hizo pasar a su vivienda, pero con quien no podíamos establecer un diálogo. Pese a que Iván, Miguel y Janet saben algo de quechua, no fue posible comunicarse fluidamente. El conocimiento de los idiomas originarios resulta un elemento de vital importancia para lograr un mejor acercamiento entre el equipo de producción y los sujetos fílmicos.

Llegar un par de días antes de la festividad nos permitió entablar un acercamiento con nuestros interlocutores y generamos espacios de interacción en un ritmo calmo. Esta llegada previa también nos permitió registrar un poco de las actividades cotidianas de la comunidad, en lo que

⁵³ En muchas comunidades rurales, los jóvenes llaman “tíos” y “tías” a todos los adultos mayores, indiferentemente de si existe un verdadero parentesco.

Iván identifica como un uso combinado de los tiempos de respiración (momentos para interactuar, charlar con la gente y andar sin equipos) y los tiempos de emoción (momentos en los que el registro audiovisual toma lugar y por lo tanto hay una disposición de trabajo). Estos tiempos de respiración también me permitieron llegar a conocer a los miembros del equipo y poder conversar sobre sus perspectivas de hacer documental. Esta experiencia resultó muy rica para posteriormente establecer un trabajo en confianza y comodidad con los y las realizadoras.

Para el segundo tipo de secuencias, las actividades festivas, la dinámica fue más acelerada. Esto se debe a que participaba más gente y resultaba ser un entorno que exigía una atención en varios elementos al mismo tiempo, pero además porque el desenvolvimiento de estas actividades implicaba una ritualidad que se ejecutaba *como performance*. Los practicantes estaban conscientes de la ritualidad de sus actos, como también de la presencia de los equipos fílmicos. Debido a que la fiesta es una ruptura del tiempo cotidiano, la presencia de las cámaras resultaba menos extraña que en los días previos a las festividades. Las acciones rituales y lúdicas hubieran tomado lugar indiferentemente de nuestra presencia como documentalistas. Aun así, existía un mayor sentido de intervención, en momentos en los que Iván o Karina, que estaban supervisando las tomas, le pedían a la gente que no se pare delante de las cámaras. Sin embargo, no era posible detener el desenvolvimiento de las acciones, en consecuencia, el equipo trabajaba desde una lógica de reacomodarse en tiempo real, sin cortes.

Las entrevistas significaron un tercer tipo de secuencias realizadas, que comunican otro tipo de formas de narrar que emplea Imolivi. Estos momentos implicaban una decisión sobre más aspectos del rodaje, ya que implicaban una puesta en escena, con la elección de quién iba a hablar, y, sobre todo, quien estaba dispuesto a hacerlo; la elección de las preguntas; la elección del lugar para hacer la entrevista y de manera más evidente, la separación del interlocutor de las actividades colectivas para poder realizar la entrevista. Pese al carácter planificado de estas secuencias, aún es posible la irrupción de elementos inesperados, como fue el caso de los señores que, uno a uno, fueron entrando en el cuadro durante la entrevista al tío Condorito, exigiendo una modificación del tipo de encuadre que se estaba utilizando.

Las acciones del equipo de producción también manifestaban una distinción entre las actividades cotidianas –como comer, charlar, acomodar los espacios para dormir; y las actividades rituales como la *ch'alla* del rodaje y el respaldo de la información. En este sentido es posible afirmar que

existen performances que se ejercen incluso en actividades vinculadas a la creación de un archivo, como es todo el proceso de documentar las actividades de la comunidad de K'ak'apata en formato audiovisual. La *ch'alla* implica una ritualidad dirigida hacia el entorno, las montañas, los apus, y la Pachamama; con el objetivo de realizar el documental desde el respeto hacia humanos y no humanos. Las sesiones de respaldo de información y aseo de los equipos, por su parte, conformaban un espacio para el diálogo, la retroalimentación y la reflexión sobre el trabajo de cada día.

Además de nuestro rodaje, fue posible contemplar una variedad de registros audiovisuales de la fiesta. La filmación del tinku de Macha a partir de distintos tipos de soportes y actores evidencia la diversidad de usos y circulaciones que tienen estas imágenes; desde los suvenires que coleccionan los turistas hasta la oportunidad de generar un mercado de producción audiovisual, a partir de emprendimientos como Alma Producciones. Esta diversidad de formas de documentación señala la popularización del acceso a las herramientas audiovisuales, en las que se disputan los significados y discursos visuales. En este sentido ya no se trata solamente del uso *exotizante* que hacen los turistas al fotografiar o filmar la otredad, ni del uso turístico de los documentales de promoción de la diversidad de Bolivia, sino también de un incipiente mercado de documentación de festividades y videos musicales a partir de realizadores empíricos, usualmente de origen indígena. El acceso a los medios de producción audiovisual se ha democratizado y eso nos permite pensar en nuevas perspectivas para pensar en las políticas de representación.

Anexo 2. Fichas técnicas

2.1. Documentales de Iván Molina

Ficha técnica Ikuimbae

Título: Ikuimbae (Indestructible/Invencible).

Año: 2012.

Dirección: Iván Molina.

Duración: 56 minutos.

Idiomas: Guaraní, español.

Productora: Imolivis.

Sinopsis: Después del saneamiento de tierras del pueblo guaraní en el Chaco boliviano, las relaciones con los patrones/hacendados, se tejen en un nuevo contexto y, que necesitan nuevas lecturas y acciones para evitar el empoderamiento de los hacendados, que tratan de controlar la producción de varias formas. Este Documental testimonia esta historia y nuevo contexto.

Ficha técnica Qillpa

Título: Qillpa (Floreado de llamas).

Año: 2019

Dirección: Iván Molina.

Duración: 28 minutos.

Idiomas: Español, quechua.

Productora: Imolivis.

Sinopsis: En el altiplano de Bolivia, en la provincia de Nor Lípez, en el departamento de Potosí, en la comunidad Culpina K, la comunidad quechua, el Floreado de llamas es una tradición cultural que busca revitalizarse. Este rito es cercano al Carnaval, la época de floración de los campos, y las lanas en las llamas representan la floración de sus vientres. Este evento además es parte del agradecimiento a la Madre Tierra por dar la vida.

Ficha técnica Qamasa

Título: Qamasa (Fuerza).

Dirección: Iván Molina.

Duración: 74 minutos.

Año: 2018.

Idiomas: Aymara, español.

Productora: Imolivis

Sinopsis: Un viaje al origen de una nación milenaria y guerrera. Los aymaras de Omasuyos relatan su historia y su aporte crítico en la construcción del Estado Plurinacional de Bolivia.

2.2. Documentales de Miguel Hilari

Ficha técnica El Corral y el Viento

Título: El Corral y el Viento.

Dirección: Miguel Hilari.

Duración: 55 minutos.

Año: 2014.

Idiomas: Español, alemán, aymara.

Productora: NairaCine, Cinemateca Boliviana, Color Monster.

Sinopsis: En otros tiempos, los primeros hombres salieron de las aguas del Lago Titicaca. Mucho después, mi abuelo fue encerrado en un corral de burros por querer aprender a leer y escribir. Hoy, mi tío vive solo, porque sus hijos se fueron a la ciudad. Los niños aprenden español bajo la mirada de Pitágoras.

Un retrato de Santiago de Okola, el pueblo de mi padre.

Ficha técnica Bocamina

Título: Bocamina.

Dirección: Miguel Hilari.

Duración: 22 minutos.

Año: 2018.

Idiomas: Español.

Productora: Casa Nacional de la Moneda.

Sinopsis: El Cerro Rico de Potosí. En la bocamina, rostros de trabajadores mineros salen de la oscuridad. Estos rostros, convertidos en imagen, son contemplados por niños. ¿Imágenes de otros tiempos?

Ficha técnica Compañía

Título: Compañía.

Dirección: Miguel Hilari.

Año: 2019.

Duración: 59 minutos.

Idiomas: Español, aymara.

Productora: Socavón Cine.

Sinopsis: Un documental lírico y místico sobre los miembros de una comunidad indígena que emigraron a la ciudad y regresan a su pueblo, Compañía, para honrar la memoria de sus antepasados durante el festejo de Todos Santos. La película difumina los límites entre pasado y presente, el individuo y la comunidad, lo urbano y lo rural, los sueños y la realidad.