

“INTERVENIR EN LA REALIDAD”:

usos políticos del video indígena en Bolivia

GABRIELA ZAMORANO VILLARREAL

DOCTORA EN ANTROPOLOGÍA, THE GRADUATE CENTER,

CITY UNIVERSITY OF NEW YORK. INVESTIGADORA

POSTDOCTORAL EN EL MUSEO DE QUAI BRANLY, PARÍS, FRANCIA.

zamoranog@gmail.com

Resumen

ESTE ARTÍCULO DISCUTE CÓMO UN GRUPO DE COMUNICADORES INDÍGENAS EN BOLIVIA, A TRAVÉS del Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual, utiliza el video como una manera de “intervenir en la realidad” política del país. A través de un análisis etnográfico, el artículo explica cómo el proceso de producción de los videos crea, con la participación de actores indígenas “no profesionales”, dirigentes, autoridades y comunicadores, un espacio común de debate y negociación en torno a realidades que no han sido visibles en la escena nacional con el fin de concebir futuros políticos distintos. El trabajo incluye una reflexión sobre: 1) La manera en que los videos retoman las vivencias personales y la memoria histórica de los comunicadores, actores y comunidades en el momento de desarrollar personajes e historias. 2) Los usos de las propiedades tecnológicas del video. Concluye con una reflexión sobre la evocación de vivencias en los discursos indígenas contemporáneos.

PALABRAS CLAVE: Comunicación Audiovisual Indígena, “intervenir en la realidad”, Bolivia

“INTERVENING IN REALITY”: POLITICAL USES OF INDIGENOUS VIDEO IN BOLIVIA

Abstract

THIS ARTICLE DISCUSSES HOW A GROUP OF INDIGENOUS MEDIA MAKERS FROM BOLIVIA THAT PARTICIPATE IN the “National Plan of Indigenous Communication” (Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual) uses video technologies as a way to “intervene” in the political reality of the country. Through ethnographic analysis, this paper explains how the video production process creates, with the collaboration of “non-professional” indigenous actors, leaders, authorities and communicators, a common space for debate and negotiation on realities that have not been visible at a national scale, with the goal of imagining alternative political futures. It includes a discussion about: 1) The ways in which videos build on the personal experiences and historical memory of communicators, actors and communities at the moment of developing characters and stories. 2) The specific uses of video technological qualities. The conclusion is a reflection about the significance of life experience in contemporary indigenous discourses.

KEY WORDS: Audiovisual Indigenous Communication, “intervening in reality”, Bolivia

Revista Colombiana de Antropología

Volumen 45 (2), julio-diciembre 2009, pp. 259-285

MI PRIMERA VISITA A BOLIVIA, EN 2004, RESPONDIÓ A LA INVITACIÓN QUE me hicieron comunicadores indígenas de Potosí, La Paz y la región del Chapare para recorrer sus comunidades y conocer el contexto de su trabajo, después de nuestro encuentro en un festival de video indígena latinoamericano en Chile. En ese entonces, las principales referencias que tenía del país se

1. Desde 1997, la producción del denominado video indígena en Bolivia se ha enfocado en documentar y recrear aspectos relacionados con las movilizaciones sociales de la última década. La mayoría de la producción audiovisual indígena de Bolivia se desarrolla a través de la alianza entre el proyecto de comunicación indígena denominado Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual y las confederaciones nacionales campesinas indígenas y originarias.

relacionaban con al menos diez películas producidas por comunicadores indígenas afiliados al Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual en diferentes regiones del país.¹ En estas películas vi, por primera vez, el crudo contraste entre los paisajes andinos y amazónicos, la celebración de carnavales por

las comunidades de Potosí y el entretenido ambiente de una chichería en el Chapare.

Una vez en Bolivia, entre bromas, mis anfitriones me presentaron lugares y gente que reforzaban más mi mirada ya filtrada: "Mira, Gabriela, te presento al enemigo de Juancito, el chico rico que quería casarse con la Rosita", me dijo la comunicadora quechua Marcelina Cárdenas al señalar al guapo joven que trabajaba como "ayuco" o asistente de chofer en el autobús que nos conducía a su pueblo. En otro momento, al mostrarme los alrededores de su comunidad en la región del Chapare, el comunicador Humberto Claros me dijo en un tono grave: "Pues sí, mucha gente muere en este peligroso pozo... especialmente los buscadores de oro", e hizo una pausa para esperar que mi mente conectara esta referencia con la escena final de *Oro maldito* (1999), una película que hicieron en su pueblo. Así, escuchando este tipo de bromas, recorrí Bolivia. Mi sentido de realidad estaba alterado tanto por la inevitable sorpresa del primer encuentro como por las maneras en que los comunicadores indígenas y sus películas me enseñaban el país. Conocí personas y lugares reales no sólo por sus nombres verdaderos, sino también por su relación con el video indígena. Esta correspondencia entre lugares, situaciones reales y los videos que se han producido acerca de ellos es una manera fascinante de "intervenir en la realidad" mediante un desarrollo pedagógico de los filmes de ficción. En este sentido, el presente artículo explica el uso del video como una manera de

“intervenir la realidad” con el fin de analizar la función política que cumple en la Bolivia contemporánea.

INTERVENIR LA REALIDAD

UNO DE LOS PRINCIPALES DESAFÍOS DE LA TEORÍA DEL CINE Y DE LA ANTROPOLOGÍA visual ha sido explicar la ambigua relación entre la realidad y los géneros cinematográficos de ficción (por lo general identificados como la elaboración narrativa de una historia imaginada a través de un control preciso de la construcción de personajes, escenas y ambientes) y documental (concebido como una narración que da cuenta de la “realidad” y la “verdad” a través del seguimiento de situaciones, eventos y sujetos reales). Sin embargo, la experimentación sobre “lo real” a lo largo de la historia del cine es amplia y demuestra que los límites entre estos géneros no son claros. Por una parte, algunas de las primeras películas etnográficas se esforzaban por documentar la realidad “tal cual”, mediante el uso de artificios cinematográficos y un cuidadoso trabajo de puesta en escena, como sucedió en el controvertido caso de *Nanook el Esquimal* (1922), película en la que R. Flaherty dirigió a los sujetos etnográficos para que actuaran situaciones que ya no eran comunes en su vida cotidiana (Aufderheide, P., 2007). Por otra, algunas películas de la misma época buscaban dramatizar y acentuar el efecto de realidad por medio de ficciones elaboradas con sofisticadas técnicas de grabación y montaje, como en el caso de *El Acorazado Potemkin* (Eisenstein, S., 1925). Décadas después, a partir de 1960, la simplificación de las tecnologías cinematográficas, aunada a intensos debates sobre la autoría, la veracidad y las posibilidades políticas del cine, dieron lugar a múltiples opciones de experimentación con los géneros de ficción y documental. Corrientes como el *cinema vérité*, el cine directo, el cine-verdad, el documental personal y el cine realista, surgidas en Francia, Estados Unidos y Canadá (Aufderheide, P., 2007; Chanan, M., 2007), han experimentado con los efectos de realidad mediante la inclusión de cuadro de artefactos que evidencian la presencia del equipo de grabación, la creación de efectos de interacción e intimidad con los personajes a través del uso de cámara al hombro, la recreación o puesta en escena de situaciones que son familiares o parte de la vida cotidiana de los

sujetos de la película y una tendencia más participativa o de colaboración con los sujetos cuya realidad es representada (Chanan, M., 2007; Nichols, B., 1991). En Latinoamérica, movimientos como el cine militante, activista o revolucionario, desarrollados entre 1960 y 1980 y en diálogo con las tendencias recién mencionadas, han combinado técnicas de documental y ficción para expresar contextos de sectores sociales marginados u oprimidos, al tiempo que han ensayado métodos para involucrar a sujetos subordinados en la actuación y la recreación de eventos o situaciones políticas significativas (Burton, J., 1986; García Espinosa, J., 1971; Martin, M. T., 1997; Sanjinés, J. y Grupo Ukamau, 1979).

Es así como durante la década de 1980, el denominado cine y video indígena, aborigen o autóctono surge en diversos lugares de Latinoamérica y Norteamérica (Aufderheide, P., 1995, Himpele, J., 2008; Levo-Henriksson, R., 2007; Salazar J. F., 2004; Schiwy, F., 2002; Turner, T., 2002; Wilson, P. y Stewart, M., 2008; Wortham, E., 2004; Zamorano, G., 2009), así como en Australia, Nueva Zelanda (Deger, J., 2007; Ginsburg, F., et al., 2002; Hartley, J. y McKee, A., 2000) y en algunos países de Europa del Norte. En una búsqueda por expresar, hacer visibles o abordar las realidades de los pueblos indígenas a través de sus propias voces y miradas, numerosas iniciativas intentan "transferir" y promover la apropiación de tecnologías audiovisuales entre estos grupos. Estos procesos incluyen debates acerca de la posibilidad y legitimidad de los realizadores indígenas para retratar sus propias vidas de forma "más verdadera" o "desde adentro". Este tipo de discusiones, que a menudo corren el riesgo de reproducir argumentos esencialistas sobre la identidad indígena, reflejan también la preocupación por entender la relación entre la realidad y la manera en que es abordada por los medios audiovisuales. Aunque no hay una respuesta concreta a estas preguntas, en los ejemplos mencionados es evidente el entrelazado y complejo vínculo entre el cine y el video, tanto de ficción como documental: si bien el cine se construye a partir de lo real, también es cierto que la realidad, en ciertos casos, puede ser "intervenida" a través de este.

Así, un primer elemento a considerar es la función que desempeñan las cualidades tecnológicas del video para hacer posible tal "intervención". Al respecto, la metáfora de W. Benjamin (1968) sobre el "mago y el cirujano" es útil para ilustrar las maneras en que las tecnologías de cine y video median la realidad.

El mago y el cirujano se comparan con el pintor y el camarógrafo. El pintor mantiene en su trabajo una distancia natural con la realidad, el camarógrafo penetra profundamente en su red. Hay una tremenda diferencia entre las imágenes que obtienen. La del pintor es total, la del camarógrafo se compone de múltiples fragmentos que se ensamblan bajo una nueva ley (Benjamin, W., 1968, p. 227).

Esta figura ayuda a entender cómo las posibilidades tecnológicas del cine obligan al cineasta a actuar sobre fragmentos con el fin de “ensamblar” y construir una imagen con ellos. Propongo retomar esta idea para enfatizar la cualidad activa y productiva del cine (y en este caso del video) en el proceso de “intervenir en la realidad”, porque permite pensar en la posibilidad que tienen los medios de comunicación para construir o transformar una realidad política específica, tal como han demostrado algunas analistas contemporáneas (Rodríguez, C., 2001; Wilson, P. y Stewart, M., 2008). El énfasis en las posibilidades de cambio de los medios audiovisuales permite ir más allá de la idea pasiva de “representar” algo que ya existe, énfasis que ha sido retomado por un tipo de literatura que explica las posibilidades políticas del cine y el video en términos de “política identitaria” o de “representación”, al proponer que el video es una herramienta que permite expresar la “identidad” de quienes lo producen (Ginsburg, F., et al., 2002).

De acuerdo con la perspectiva centrada en la producción y circulación de medios audiovisuales en tanto *procesos* de transformación política, el presente artículo analiza las formas en que los comunicadores indígenas del Plan Nacional en Bolivia comprenden, utilizan y combinan los géneros de ficción y documental para “intervenir en la realidad”. Nos interesa entender cómo el proceso de rodaje de videos sobre contextos que no han sido visibles en la escena nacional crea, con la participación de actores indígenas no profesionales, dirigentes, autoridades, comunicadores e integrantes del público, un espacio común de debate, negociación y desacuerdo, para concebir futuros políticos distintos.

Este trabajo de comunicación audiovisual se sitúa en el ambiente político que ha vivido Bolivia durante la última década. En menos de cuatro años, pero por supuesto como parte de continuas luchas históricas, los pueblos indígenas de este país, junto con fuertes movilizaciones obreras y campesinas, lograron

la dimisión de los presidentes Gonzalo Sánchez de Lozada en 2003 y Carlos Mesa en 2005. Estas luchas también fueron cruciales para el triunfo electoral del presidente Evo Morales en diciembre de 2005. Morales, junto con el Movimiento al Socialismo, MAS, instauró una Asamblea Constituyente para reescribir la Constitución Política de acuerdo con las demandas de los movimientos sociales e indígenas y proclamó la nacionalización de los recursos naturales como parte de una serie de medidas que buscan "descolonizar" las estructuras estatales y constituir un "gobierno de los movimientos sociales". Así, en un momento en que los indígenas son sujetos centrales de las transformaciones históricas, los videos producidos por los comunicadores indígenas contribuyen a recrear historias sobre la realidad social para atraer la atención sobre lo que ellos consideran relevante, necesario, posible, imaginable o deseable. En estos procesos de producción audiovisual, la evocación de la vivencia personal es un aspecto clave que permite recrear su sufrimiento, luchas y vidas ante quienes no los conocen. Así, la experiencia resulta ser uno de los principales elementos que movilizan para dar autoridad y legitimidad a su producción audiovisual.

Al analizar la manera en que los comunicadores indígenas utilizan la noción de vivencia para hablar de autenticidad, identidad y política, debemos explorar preguntas como:

- ¿Por qué es necesario evocar la vida y la experiencia organizacional a través de conceptos como sufrimiento y lucha en las narrativas locales y en la historia reciente?
- ¿De qué forma las recreaciones de situaciones históricas recientes y antiguas confieren un carácter político a la experiencia personal y colectiva?

Aunque la recreación histórica no hace referencia a la experiencia vivida, sí evoca antecedentes comunes de opresión, sufrimiento y luchas. Así, la combinación de la vivencia personal y la recreación histórica en las películas de ficción permite que las narrativas individuales evoquen situaciones compartidas y generalizables que, por este motivo, adquieren un carácter "político". Curiosamente, los líderes indígenas en sus discursos políticos también utilizan la vivencia y el sufrimiento personal como elementos importantes para exponer sus capacidades para gobernar "desde abajo".

ESCRITURA DE GUIÓN Y VIVENCIA PERSONAL

A MAYOR PARTE DE LAS IDEAS QUE INSPIRAN LOS GUIONES DE LOS VIDEOS buscan recrear algún aspecto de la realidad política o cultural que viven los comunicadores indígenas. Por lo general, cuando una historia es seleccionada para desarrollar un guión contiene tanto elementos autobiográficos como situaciones comunes a un grupo de gente más amplio. Temáticamente, las historias hacen referencia a experiencias vividas en torno al amor, la violencia doméstica, la tortura o el despojo de tierras.

Cuando se pregunta a los y las comunicadoras sobre qué inspira los guiones, por lo común responden con el relato de un suceso importante e íntimo en sus vidas. “Entonces yo presenté ya mi guión, una historia basada en la realidad de allá del pueblo”, dijo el comunicador movima Miguel Ángel Yalauma, quien al momento de exponer su idea durante un taller de video para la producción de *Renacer: historia de un movima* (2005), propuso una historia de explotación en estancias ganaderas en el Beni:

Mi pueblo tiene la característica de ser la capital ganadera del Beni. Pero más antes los propios ganaderos eran los verdaderos movimas. Ahora los movimas ya son los empleados, los explotados. Entonces en base a eso yo me inspiré en ese guión... porque mi familia misma lo vivió, ¿no? Mi familia de mi papá es ganadero. Pero hubo una serie de trampas, eso hizo que los ricos les hayan quitado parte de su ganado y sus tierras. Entonces ya mi familia decidió dejar todo y venirse al pueblo. Eso fue en 1982. Ese mismo año fue también la inundación del pueblo. Así que todo se perdió, así que a comenzar de nuevo. En el 88 ya estábamos otra vez en la estancia, porque no había trabajo. Trabajando para los patrones. Ahí me he criado hasta los diez, doce años (Entrevista a Miguel Yalahuma, La Paz, Bolivia, julio 2006).

La película producida a partir de este guión documenta la vida de la familia de Miguel Ángel en la estancia, al tiempo que cuenta una historia que es común para la mayoría de las familias de la región. En un contexto distinto, la comunicadora aymara María Morales intenta describir la situación de discriminación que viven las mujeres en el norte de La Paz a través del video *Venciendo el miedo* (2004). “Yo ya había pensado la historia porque mucha discriminación hacia la mujer había”, dijo María.

Cuando yo era dirigente, las señoras, muchas golpeadas, venían a mi casa. Entonces yo me enojaba: “¿Cómo van a hacer así? ¡Si la

mujer en el hogar todo ella hace, lava ropa, cocina, todo hace y de paso que le golpeen!" [...] Yo les decía: "¿Por qué no le demandamos a la policía o a la comunidad?" Tenía miedo harto: "Porque si le demando me va a pegar, me va a matar", me decía. De eso yo me he puesto ya a escribir lo que es el guión. Esa es la mujer sobre la que hice el guión, o sea, es una historia real. Igual se fueron de aquí, del altiplano, se fueron allá (norte de La Paz). Eran una familia pobre. Habían llegado, se habían hecho casita, ya tenían sus hijos. De repente el hombre se ha venido con otra mujer. Ella se ha mantenido por los chiquitos y los mayores no han ido a la escuela. De ahí le han ayudado con la producción del café, de plátano. Después de cinco años el hombre ha vuelto. Y vuelta le ha dejado embarazada de otro hijo. El chiquito que actúa es ese (Entrevista a María Morales, La Paz, Bolivia, julio 2006).

En esta historia, María y el equipo de producción no sólo intentaron representar el sufrimiento de las mujeres sino las posibilidades que ellas mismas han creado para salir de su situación, como acudir a las autoridades de la comunidad y fortalecer las formas locales de organización.

La comunidad misma ha tomado acción: "Entonces, ahora el otro sí vuelve, ya nosotros no recibimos" Inclusive han hecho firmar un acta. Y ha salido adelante. De eso ya han reflexionado las señoras, que sí somos capaces de criar a nuestros hijos y de apoyarse. Hay esa organización de mujeres. Por eso ya ahora hay participación de mujeres. (Entrevista a María Morales, La Paz, Bolivia, julio 2006).

Este testimonio ofrece un ejemplo concreto de cómo la producción de video no se enfoca sólo en "representar" una realidad específica, en este caso el sufrimiento de las mujeres, sino en cómo "intervenir" en ella. Esto sucede tanto al producir escenas donde las mujeres luchan contra la discriminación de género a través de acciones conjuntas como al involucrar a los integrantes de las comunidades, proceso que implica discusión y reflexión sobre el tema al interior del grupo.

Mientras un número importante de guiones aborda conflictos reales, hay otros que intentan comunicar situaciones locales a través de la adaptación en video de historias orales y muy pocos son los proyectos que se embarcan en la recreación de eventos históricos. Una de estas excepciones es el comunicador quechua Alfredo Copa, quien está en particular interesado en la recreación histórica. Según él: "Siempre era mi interés agarrar la historia, para ver el presente y el futuro". Sin embargo:

Es un desafío bastante fuerte para mí. Bastante cansador es revisar libros, hablar con los abuelos, resumir. La historia es la memoria de nuestros antepasados. Es importante porque muchas cosas ya lo tropezaron ellos y muchas dificultades encontraron. Pero por no saber la historia, nosotros podemos tropezar con la misma piedra, como se dice. (Entrevista a Alfredo Copa, Santa Cruz, Bolivia, marzo 2007).

En este caso, aunque la historia es una experiencia distante, su apropiación a través de “la memoria de nuestros antepasados” permite movilizarla como algo compartido y, por lo tanto, darle un sentido político. Esto se puede observar en su último proyecto, *¿Ahora de quién es la verdad?* (2006), en el que Alfredo propuso informar y reflexionar sobre la Asamblea Constituyente e insistió en la inclusión de pasajes históricos. La historia es guiada por un ancestro aymara que hace un recuento de la dominación de los pueblos indígenas originarios en Bolivia a una niña aymara de El Alto. La narración incluye recreaciones breves del tiempo de la República, la Colonia Española, la primera Asamblea Constituyente y fundación de Bolivia y la Revolución Nacional. Estas recreaciones se combinan con entrevistas a reconocidos líderes políticos e intelectuales y con clips documentales de luchas sociales recientes. “Sobre el guión de la motivación hacia la Constituyente... yo me siento conforme, aunque decían que estaba demasiado histórico”, afirmó Alfredo.

Pero cuando estuve en las difusiones en mi lugar la gente lloró, dijeron: “¿Por qué nos pasa esto? ¿Por qué teníamos que morir tanto? Nuestros abuelos sufrieron esto, tantos atropellos, la educación influye en esto [...] todo icon razón, no más!” La gente se anima, sabe que la Constitución es importante, que todo eso debe cambiar. Mi idea era de que es importante porque nosotros hemos sufrido un daño bastante fuerte y ese daño que sufrimos debe cambiar y la única oportunidad es la Constituyente. (Entrevista a Alfredo Copa, Santa Cruz, Bolivia, marzo 2007).

Tras la proyección del video, el público indígena se apropió de antiguos pasajes históricos recreados a través del uso de la ficción como parte de su propia historia. Esto fue posible porque Alfredo y el equipo de producción aprovecharon las posibilidades tecnológicas del video. Por ejemplo, luego de organizar la escena en que los colonizadores españoles llegaron a una comunidad aymara, el camarógrafo apuntó a sus figuras en contraluz para

acentuar su apariencia misteriosa ante los ojos de los indígenas; después hizo planos detalle de la cara de los curas y de los habitantes indígenas para enfatizar el drama de su violento encuentro. En el trabajo de edición, el equipo enlazó pasajes históricos con tomas de manifestaciones y entrevistas reales con el fin de mostrar los debates políticos que se llevaban a cabo en el momento. Una vez que el video fue proyectado en una gran pantalla, los espectadores tuvieron la oportunidad de ver colectivamente los pasajes históricos junto con tomas de movilizaciones reales, lo que creó un sentido de inmediatez y cercanía emocional. Así, tanto el tipo de montaje como las condiciones de proyección contribuyeron a que, como anotó Alfredo, el público de su comunidad se motivara a discutir la relevancia histórica de la Asamblea Constituyente para los pueblos indígenas.

Como muestran los casos hasta ahora mencionados, los y las comunicadoras encuentran en situaciones personales, familiares o comunitarias posibilidades para expresar sus propias realidades. En estos ejemplos es claro que las experiencias de vida recuperadas tienen diferentes niveles de involucramiento emocional, tanto entre la gente que participa en las producciones como entre el público que se identifica con las situaciones. Lo vivido se moviliza de diferentes formas en cada producción: mientras que unos buscan expresar en detalle la violencia doméstica, otros resaltan aspectos como la tortura política. Por otra parte, la puesta en escena de eventos históricos distantes permite enlazar la vivencia personal y presente con una memoria colectiva y compartida con el fin de reforzar la importancia política de esos sucesos para las luchas actuales. En todos los casos, la escritura del guión es un ejercicio colectivo para pensar cómo acentuar, comparar o explicar situaciones, con el fin de producir en el público efectos emocionales y un sentido de realidad e inmediatez.

PARTICIPACIÓN COMUNITARIA EN EL DESARROLLO DE LAS HISTORIAS

EN SEPTIEMBRE DE 2007 ME SUMÉ AL EQUIPO DE PRODUCCIÓN PARA EL rodaje de *El grito de la selva*, que se llevó a cabo en una pequeña comunidad moxeña en el departamento de Beni. Para el quinto día de grabación el equipo había programado filmar la

escena de una asamblea comunitaria, para lo que la comunidad se reunió alrededor de las 10:00 a.m. en el salón. El *dolly* o guía para dar movimiento fluido a la cámara estaba listo en medio de la sala y los integrantes de la comunidad se sentaron en los asientos contruidos con tablas y troncos. En el rincón, algunas luces azules se instalaron para corregir la desequilibrada iluminación natural. La secuencia a grabar era: un cazador vuelve apresurado del campo a la comunidad para avisar al corregidor que, en la selva, ha visto como un tractor y trabajadores de una compañía maderera inspeccionan la madera. El corregidor llama a reunión de inmediato para consultar con la comunidad cómo procederán.

En la reunión representada en esta escena, basada en previas experiencias negativas con compañías madereras, la comunidad acuerda ir a enfrentar a los trabajadores y al dueño de la compañía y preguntarles si tienen permiso para trabajar en su monte.

El equipo trabajó en esta escena durante dos horas. En cada toma, los integrantes de la comunidad desarrollaron sus diálogos, algunos en castellano y otros en la lengua moxeña; argumentaban a favor y en contra de la posibilidad de confrontar a la compañía maderera. Como era de esperar, los primeros parlamentos eran tímidos y tropezados, pero poco a poco se hicieron más fluidos y adquirieron carácter. Al cabo de un tiempo la gente parecía cansada y con hambre. Por fin, como cada vez que se concluía una escena, el equipo de producción gritó: “¡Hecha!”, y aplaudió con alegría.

Sin embargo, mientras el grupo recogía el equipo, el corregidor pidió la atención de los presentes. “Un minutito de su atención por favor...”, comenzó. Enseguida, dio un solemne discurso de agradecimiento al equipo por haber escogido a su comunidad para hacer la filmación. Después se dirigió a los participantes:

Como muchos de ustedes han escuchado, ese tractor está nuevamente caminando por el monte. Les hemos dicho a esos empresarios que no pueden usar nuestro camino para traer sus máquinas. ¡Pido el apoyo de todos ustedes para que vayamos juntos para hablar de una vez con esos empresarios! Si es necesario, vamos a confiscar sus máquinas o tomar alguna acción hasta que se vayan.

Uno a uno, hombres y mujeres empezaron a expresar su apoyo. Era como una repetición de la escena filmada, ahora fluida y real,

sin errores técnicos o de diálogo. Una vez que los participantes acordaron una hora para reunirse en la mañana, el corregidor pidió al equipo asignar una cámara para acompañarlos y registrar el enfrentamiento.

A la mañana siguiente, el corregidor, un grupo de gente de la comunidad y parte del equipo de producción fueron juntos al campamento de la compañía maderera. Ahí, las cámaras filmaron toda la discusión con los trabajadores de la compañía, quienes argumentaron que el patrón no estaba. Esta escena real, con los mismos personajes de la comunidad actuando de sí mismos y en toma única fue incorporada a la película. Como muestra esta anécdota, la confrontación entre la comunidad y una compañía maderera coincidió con el tema central de un video argumental al momento de rodaje. Más allá de ser una superposición casual de ficción y realidad, este ejemplo demuestra cómo algunas películas producidas por el Plan Nacional construyen a partir de la "realidad" misma con el fin de "intervenirla". En este caso, el proceso de intervención sucedió desde el momento del rodaje, ya que los integrantes de la comunidad pidieron al equipo de producción que les acompañara y documentara su confrontación con la compañía. El registro de este evento real fue incorporado después a una narración en principio basada en la ficción.

Los momentos en que la comunidad se involucra más con las producciones son los de preproducción y de rodaje. Durante la primera, el equipo de producción revisa el guión con las autoridades comunales y de la organización local y con las y los actores principales. En comunidades donde se graba por primera vez, en esta etapa se incluye la difusión de otros videos hechos por el Plan Nacional con el fin de mostrar el tratamiento y temas de las producciones. Sin embargo, no siempre es fácil que la gente confíe en el proyecto, así los realizadores sean del grupo. De hecho, algunas personas piensan que sus imágenes van a ser explotadas o vendidas en otro lugar, mientras otros esperan una compensación económica por su tiempo y trabajo. No obstante, por lo general la gente de la comunidad se siente motivada al ver que en otras se representan historias propias y a menudo en sus lenguas.

El trabajo de preproducción incluye también la realización de una audición, con gente de la comunidad, para seleccionar a las y los actores, quienes se suelen ofrecer para papeles específicos.

También hay quienes son elegidos y convencidos por el equipo y quienes interpretan sus roles comunitarios como las autoridades tradicionales reales y *yatiris* o curanderos. Así, poco a poco la producción deviene en espacio de debate y aprendizaje, tanto para el equipo de producción compuesto por comunicadores indígenas de diferentes regiones como para la misma comunidad.

Para el inicio de la grabación, ya existe mucho entusiasmo con la idea de participar en la producción. Empero, siempre hay quienes no aceptan actuar porque sienten que el desempeño de algunos papeles o el desarrollo de ciertas escenas pueden traer peligros a sus vidas reales. Es el caso de algunos curanderos tradicionales que dudan en reinterpretar o falsear un ritual para la ficción (foto 1); mientras que otros actores se resisten a participar cuando se enteran de que su personaje debe morir en la película, como sucedió con la joven que se negó a interpretar a Rosita, la protagonista de *Llanthupi munakuy* (Quererse en las sombras, 2001). Como planteó Marcelina Cárdenas: “La chica que yo quería que actuara de mi comunidad no quiso morir”. Al explicar las razones por las que la muchacha no aceptó el papel toda su familia expresó: “¿Cómo va a morir? ¿Cómo van a velar”?, dijeron al ver el guión. “Como estaría deseándose” eso es lo que dijeron, “no puede desearse”. Entonces no fue posible. Hubo que escoger a otra que ya tenía experiencia en actuar.

Foto 1



El comunicador Patricio Luna prepara una escena para *Ángeles de la Tierra* con un *yatiri* o curandero tradicional Aymara. Cochabamba, Bolivia, 1996. (Cortesía CEFREC-CAIB).

Una vez que los integrantes de la comunidad deciden participar en la producción, lo hacen con solemnidad y seriedad. Indican a los actores cómo deben vestirse para verse "auténticos", qué deben hacer para imprimir realismo a la escena o cuál es el lugar apropiado para reinterpretar eventos como celebraciones, manifestaciones políticas, asambleas comunitarias o rituales. A menudo, también opinan sobre cómo debe ser la música e incluso la dirección de la historia.

Un ejemplo concreto del proceso por medio del cual se involucra la comunidad en la realización es la siguiente descripción de la producción del video de ficción *Markasan jucha thakahuipa* (*Justicia de nuestros pueblos*, 2005) sobre justicia comunitaria en un pueblo aymara de Oruro. En él, a partir de la recreación de un robo de llamas, se detallan los procedimientos que realizan los dueños, las autoridades y los integrantes del grupo para encontrar y castigar a los bandidos (foto 2). "Aprovechamos el rodeo de burros para mostrar la reunión de la gente, ahí se supone que agarran al ladrón", plantean los productores y actores, quienes se valieron de celebraciones locales para realizar algunas escenas, que crearon en ciertos momentos confusión entre la gente que no sabía si el arresto era real o falso. Además, para definir cómo

Foto 2



Autoridades comunales arrestan a un ladrón de llamas en la película *Markasan jucha thakahuipa* (*Justicia de nuestros pueblos*). Oruro, Bolivia, 2005. (Cortesía CEFREC-CAIB).

castigar a los culpables el equipo buscó la asesoría de curanderos y autoridades tradicionales:

Los *yatiris* que saben cómo se castiga fueron los que orientaron para usar la calavera para darle enfermedad al ladrón. De ahí le sacan para darle el castigo frente a toda la gente. Muchos pensaron que éramos rateros de verdad: decían que sus burros se perdieron y que seguro nosotros habíamos robado. Otro viejito tuvo pena de nosotros, que cómo nos iban a hacer. Otro me golpeó creyendo que era de verdad. (Testimonio de Alberto Quispe, Taller de Estrategia de Comunicación, Cochabamba, Bolivia, abril 2006).

En este caso, la producción misma del video se vuelve un ejercicio de imaginación acerca de un problema real y común. La gente de la comunidad reflexiona, discute y llega a acuerdos sobre las posibilidades reales de resolverlo, así como sobre las formas en que se debería aplicar justicia. Como plantea Alberto Quispe:

No todos querían que se castigue a los ladrones, unos querían que se expulse de burro,² otros que disculpáramos. Se discute el castigo. Es parte del ejercicio de usos y costumbres, eso es como se relaciona con autodeterminación. En este video se quería demostrar lo que era la justicia comunitaria frente a justicia ordinaria. En la justicia ordinaria agarran a los malhechores, les encierran pero sin que reparen los daños. En este caso tuvieron que devolver las llamas, su valor, y hacer su trabajo comunal. Es una forma de reincorporarles a la vida comunitaria. (Testimonio de Alberto Quispe, Taller de Estrategia de Comunicación, Cochabamba, Bolivia, abril 2006).

2. Entre las comunidades andinas de Bolivia, uno de los castigos tradicionales más comunes y humillantes para ladrones y criminales consiste en expulsarlos de la comunidad montados con el torso desnudo sobre un burro.

Estas palabras testimonian otra manera en que la producción de video “interviene la realidad”. En esta ocasión, se recurre a una historia de ficción para hacer una explicación de cómo la justicia comunitaria puede ser parte de la vida colectiva. Así, la participación de los miembros de la comunidad en las producciones a menudo implica que tomen con seriedad el asunto mostrado. Esto es en particular fuerte en grabaciones que exponen de manera explícita un problema político. *Cocanchej Sutimpy* (*En nombre de nuestra coca*, 2005), video ficción producido por el comunicador quechua Humberto Claros, es un caso interesante de un filme que aborda un inconveniente común con el que la gente se

siente comprometida políticamente. A través del drama de una familia local, se narra el conflicto de los cocaleros del Chapare alrededor de la erradicación de la hoja de coca. En un tiempo de confrontación entre los cocaleros y el ejército boliviano, el hijo menor de la familia, quien lleva a cabo su servicio militar, es enviado a su comunidad a erradicar coca. Este video reinterpreta muchas de las situaciones violentas que las familias cocaleras han sufrido durante campañas de erradicación, tales como amenazas, tortura, arrestos, desapariciones, asesinatos y destrucción de sus campos de cultivo. También reproduce algunas estrategias locales de resistencia, como asambleas comunitarias, marchas y manifestaciones políticas. De hecho, el guión fue discutido y consensuado con las autoridades locales, labor que Humberto relata de la siguiente forma:

Teniendo el primero ya fuimos con Albino hasta allá y entregamos el guión a los dirigentes y al colegio también. Entonces ya lo vieron y eso fue lo primero. Ya para la vuelta ya vinimos con esa idea de que ya tenían la idea de cómo podía ser. Y era así, lo armaron ellos. Claro, en cuestiones para hacer un film, un video, hay que dirigir también para adecuar lo técnico, pero la escena la armaron ellos. (Entrevista a Humberto Claros, La Paz, Bolivia, julio 2006).

Un dato interesante es que el video fue filmado justo en un momento de confrontación en octubre de 2004. "Nosotros aquí estamos muy preocupados por la situación que atraviesa mi región por el tema de la erradicación forzosa de coca", escribió Humberto en una comunicación personal sobre la tensión que se vivió durante el rodaje:

Toda mi zona está totalmente militarizada, ya hubo muchísimos enfrentamientos de los cuales ya van como cuatro muertos y muchos heridos de los compañeros nuestros. La situación está tensa en el Chapare. Toda la gente ha empezado a movilizarse, a salir a las carreteras para hacer la vigilia. El gobierno acordó dar una tregua en la erradicación forzosa. Pero eso fue una trampa para seguir reprimiendo a los compañeros. Encima justo para estos días se planificó la producción de aquella ficción que te comentaba. Nos hemos animado a arriesgarnos y hacerlo en ese clima pero la situación se va acalorando más, así que estamos en espera de que pase esto o por lo menos tengamos la posibilidad de entrar. Ya te contaré después qué pasó al final (Humberto Claros. Comunicación personal por correo electrónico. 4 de octubre de 2004).

Tiempo después y una vez terminada la grabación, Humberto opinó que haber filmado en el momento de conflicto político favoreció que la comunidad participara de forma más comprometida y emotiva en el proyecto. En sus palabras: “Para nuestra mala suerte, justo cayeron los conflictos aquella vez. Aquello fue muy terrible para el trabajo [...] pero muy favorable también. Muy favorable porque estaba latente pues la vivencia de la gente de esas escenas. Estaba caliente”. Igual de importante en la producción del video, fue el hecho de que los actores que interpretaban experiencias violentas como arrestos y torturas habían vivido ese tipo de situaciones, lo que provocó que sus roles fueran tomados como parte de su misión política y de lucha, tal como explica Humberto Claros (foto 3):

La mayoría son gente que ha vivido la situación. Creo que todas las escenas fuertes las vivieron: el arresto es real, él ha sido arrestado, producto de eso tiene decaimiento en la memoria. Y el otro que había sido torturado sí había sido llevado también. En general, el conflicto todos lo han vivido. Esa fue una ventaja muy buena para el video. (Entrevista a Humberto Claros, La Paz, Bolivia, junio 2006).

Foto 3



Rodaje de *Cocanchej sutimpy* (*En nombre de nuestra coca*), Cochabamba, Bolivia, 2004. (Cortesía CEFREC-CAIB).

Aunque la película se construyó con escenas de ficción, Humberto decidió incluir, al final, algunas imágenes de manifestaciones reales que sucedieron durante el conflicto y que siguen una escena de ficción en que la comunidad preparaba carteles y *wiphalas*³

3. La *wiphala*, un símbolo andino compuesto por 49 cuadros organizados en siete líneas horizontales y siete verticales, con los colores del arco iris. Ha sido utilizado como bandera en movimientos de resistencia indígena desde el siglo XVI en contra de la Colonia española en América del Sur. Este símbolo ha sido retomado por los movimientos indígenas contemporáneos en la región de los Andes y se integró como insignia oficial nacional en la nueva Constitución Política de Bolivia, aprobada en enero de 2009.

para una marcha. Para Humberto, la presencia del conflicto real en una película de ficción hace difícil entender si se trata de un documental o una ficción. Como en el caso de la comunidad y la compañía maderera, no fue una coincidencia que el problema abordado por esta película fuera el mismo que la comunidad vivía

al momento del rodaje. Humberto enfatizó la importancia de mostrar imágenes reales con el fin de destacar que la película retrataba una realidad histórica concreta a través de una ficción, así como las posibilidades de la tecnología visual para "ver" y sentir.

Sin embargo, la preparación de las producciones no siempre significa trabajar con gente que está de acuerdo o se siente identificada con la situación representada. También implica negociar con otros que no necesariamente están comprometidos emocional o políticamente con el proyecto. Tal es el caso del acuerdo que se tuvo que hacer con un ganadero en la región del Beni para que autorizara la utilización de su hacienda como locación. Miguel Ángel Yalauma recuerda cómo convenció al dueño de la finca:

O sea, era difícil para mí decirle: "Vamos a hacer una película sobre la explotación." Y dije: "Si me acepta, bien." Lo conocía, se llamaba don Antonio. Y le dije: "Yo estoy haciendo mi práctica, es como un examen para mí." Y ya me dijo que le cuente. Y ya le conté. Y él se ha reído: "O sea que los malos somos nosotros...". "Sí", le dije: "En este caso, sí". "Andá, pues, ahí está la estancia, el mayordomo, él te va a dar un recibo, te va a firmar un permiso. Te va a dar todo lo que necesités". Y ya nos fuimos. (Entrevista a Miguel Ángel Yalahuma, La Paz, Bolivia, julio 2006.)

Vemos aquí cómo el equipo de producción empieza a interactuar con las comunidades y las maneras en que grupos de gente o comunidades enteras son motivadas a participar. No obstante, los casos mencionados muestran que los aspectos que se recuperan no son de igual importancia para todos y que la comunidad no es

una entidad homogénea, estable o armónica. Los comunicadores deben llevar a cabo varias conversaciones para lograr que la gente confíe y participe en la historia y no todas las narraciones son adoptadas de inmediato porque los problemas representados no tienen la misma relevancia para todos.

ACTUACIÓN, REINTERPRETACIÓN

DESPUÉS DE CONTAR SU VIVENCIA COMO MIGRANTE DEL CAMPO A LA CIUDAD, el actor aymara Reynaldo Yujra recuerda su experiencia previa al Plan Nacional, al desarrollar el personaje de Sebastián Mamani, protagonista de la película *La nación clandestina* (1985) del director boliviano Jorge Sanjinés, conocido por su amplia contribución al cine revolucionario latinoamericano. Desde su llegada del campo a La Paz, a la edad de 18 años, Reynaldo tuvo varios trabajos, incluido uno en un taller de herrería, en el que fue discriminado por sus empleadores y por sus parientes de la ciudad.

Una tarde en 1984, un hombre visitó el taller de herrería para pedir a Reynaldo que construyera una estructura de metal, “para cazar loros”, bromeó el hombre. Este era el reconocido director de cine Jorge Sanjinés, quien necesitaba construir una grúa para su próxima película. En cuanto Sanjinés comenzó a discutir la idea de la grúa con Reynaldo, se dio cuenta de que era la persona ideal para interpretar a Sebastián Mamani, el personaje principal de su filme. Así, Sanjinés invitó a Reynaldo a trabajar con él y lo introdujo al mundo del cine a través de un taller personalizado sobre cine latinoamericano e historia de Bolivia.

Sebastián Mamani era un personaje complejo: un hombre aymara que tuvo que migrar a la ciudad de muy joven, que sufrió la discriminación en carne propia y enfrentó dificultades para sentirse cómodo tanto en el campo como en la ciudad. Mamani vivía solo, mantenía una relación distante y conflictiva con su familia y su comunidad, con sentimientos contradictorios de desprecio y nostalgia por su vida en el campo. Tenía un vínculo especial con la muerte, simbolizada en su trabajo como constructor de ataúdes y en su persistente memoria de una danza ritual que vio de niño en su comunidad, misma que lo llevó de vuelta a casa sólo para morir.

Sanjinés encontró en Reynaldo Yujra la persona para interpretar a Mamani. Yujra, por su parte, tuvo las posibilidades para comunicar algo de su propia vida a través del personaje:

Tanto por mi parte he puesto interés y también había un director de cine al que le interesa mi persona [...] y al final hemos logrado y se ha hecho la película. Yo ya no era Reynaldo Yujra, era Sebastián Mamani en las calles caminando. Caminaba, pensaba, vivía para otra persona, para el personaje Sebastián Mamani. Sí, me he identificado con Sebastián Mamani [...] Yo no he sido actor, ni he estudiado académicamente así, no. Yo creo que yo me he considerado como intérprete de la realidad de la sociedad boliviana, no como actor. El guión, las cosas que tocaban sobre el personaje me ha dado más interés para que quizás a través mío puedan entender los problemas que están pasando. Por eso tuve interés para hacer esta película. (Entrevista a Reynaldo Yujra, La Paz, Bolivia, julio, 2006.)

Las reflexiones de Reynaldo sobre su apropiación del personaje detallan el proceso a través del que fue capaz de combinar su identificación con Mamani con una "interpretación de la realidad boliviana", con el fin de darle vida a un personaje que intentaba representar una voz colectiva.

Después de este inesperado encuentro con el mundo del cine, Reynaldo ha dedicado su vida a este trabajo. Cuando el Plan Nacional se fundó en 1997, empezó a colaborar como actor, director de actores, realizador y capacitador. Como muestra su experiencia, la identificación con los personajes es uno de los aspectos que más motiva a la gente a participar en las producciones. "Hay veces creo que no hay que darles los diálogos, sino que he escrito sólo las ideas", dice Marcelina Cárdenas sobre el trabajo de Reynaldo con los actores de *Llanthupi munakuy* al evocar situaciones dolorosas en sus vidas:

Si fuera el libreto tienen que aprender semanas, meses, tienen que memorizar. Entonces ponerse en la realidad, hacerlo natural, todo lo que pasa en su vivencia en la comunidad. Entonces, lo primero, hemos dado tiempitos para que se concentren. Por ejemplo, cuando se muere Rosita solamente hemos dicho que se concentren cuando murieron sus padres, alguien, cómo ellos se ponen y cómo viene la reacción, el cambio. Entonces todos se concentraron y hasta empezaron a llorar. Entonces solamente estaban concentrados lo que ha pasado en realidad en su vida. (Entrevista a Marcelina Cárdenas, La Paz, Bolivia, agosto, 2006.)

Este método de libre interpretación, común en el teatro popular y político, ha resultado ser efectivo en los videos del Plan Nacional. Como plantea Marcelina, consiste en ubicar a los actores en situaciones que les son familiares y que usualmente implican evocar y recrear vivencias fuertes. Las iniciativas de teatro político, en particular a partir de la década de 1970 en Latinoamérica, han experimentado mucho con este método al utilizarlo como forma de crear conciencia política y recurso terapéutico para que los participantes expresen colectivamente experiencias personales (Boal, A., 1980; Arcila, G., 1983; Gainor, J. y Gainor, J. E., 1995). El énfasis en el trabajo emocional durante la actuación confiere un sentido de colectividad a lo personal en los videos de ficción.

Un aspecto interesante de las producciones del Plan Nacional es la recreación grupal de situaciones tales como fiestas, rituales y manifestaciones políticas. En estos casos, el evento se reinterpreta en su totalidad con comidas, música en vivo y bebidas. Pero “en las fiestas todo eso ya no se dirige”, como propone Marcelina Cárdenas para señalar que en estos casos el equipo de producción tiene que operar como en un documental:

Ya no puedes dirigir que “haz esto, haz esto otro”, ya no se dirige. Todas las fiestas, los eventos es más natural lo que hacen, entonces empiezan a filmar, sólo hay que filmar, ya no hay que decir: “Vos bailá”, “vos cantá”, ya no puedes dirigir, entonces es más natural lo que pasa en la comunidad. Es sólo: “Ahora vamos a hacer la fiesta, lo que se hace no más”. Es solo la comunidad, las señoras, los demás ya saben cómo se hace, entonces ya empiezan a hacer de por sí. Por eso se ven como los actores profesionales, pero no pasan ni un curso, sino que entran directo a actuar. (Entrevista a Marcelina Cárdenas, La Paz, Bolivia, agosto, 2006.)

El “cine directo” ha experimentado con este método de crear situaciones y ambientes en que los actores interactúan más libremente que con libreto (Nichols, B., 1991). De acuerdo con el instructor de guión Francisco Cajías, otro aspecto relacionado con la actuación en las comunidades es la celebración ritual, que implica una relación más habitual con la práctica de representación.

En este continuo ir y venir entre la ficción y la realidad, el vínculo emocional entre las experiencias reales de la gente con las historias y personajes es un elemento clave para fortalecer la película. ¿Por qué algunos actores evocan más identificación que otros? ¿Qué hace

a la "persona ideal" para desempeñar tal o cual papel, como expresó Jorge Sanjinés cuando se encontró con Reynaldo Yujra? Esta sección sugiere que para este tipo de producciones, el "actor ideal" no es sólo quien pueda desenvolverse sin inhibiciones frente a la cámara, sino aquella persona cuya vida, de alguna manera, se relacione con el papel a desempeñar. Al respecto, B. Nichols propone que el proceso mediante el que se reconoce que "los personajes y las situaciones son como la vida de manera universal" puede ser concebido bajo el concepto de "realismo psicológico" (1991, p. 171). En este caso, el Plan Nacional se sirve del "realismo psicológico" para comunicar realidades vividas por los pueblos indígenas con el fin de crear una respuesta empática por parte del público. (Entrevista a Francisco Cajías, La Paz, Bolivia, marzo, 2007.)

CONCLUSIONES

LA RECUPERACIÓN Y RECREACIÓN DE VIVENCIAS EN LOS VIDEOS ES QUIZÁ EL aspecto que los hace más emocionales y conmovedores y propicia una identificación o simpatía más fuerte con las historias y los personajes. Un elemento que hace a las producciones del Plan Nacional diferentes y atractivas para públicos indígenas y no indígenas es la forma en que recuperan, a través de los diferentes momentos del proceso de producción, experiencias y realidades de grupos que históricamente han sido silenciados. La referencia continua a situaciones, historias y experiencias concretas es explicada por B. Nichols en términos de la creación de un "vínculo indexico", que es un recurso del cine documental consistente en "un nexo físico o existencial cercano [...] entre el referente y la representación" (Nichols, B., 1991, p. 140). Por medio de la producción, las películas del Plan Nacional no sólo recrean experiencias "reales", también logran que la gente de las comunidades se involucre y participe en el desarrollo de la historia y de los personajes, en el armado de las escenas y en el proceso mismo de actuación. Como he explicado en los diferentes casos abordados en este artículo, el trabajo conjunto entre la gente de las comunidades, dirigentes y comunicadores en la producción de las películas constituye un espacio de debate, negociación y reflexión conjunta sobre la realidad en que viven y, por tanto, genera una posibilidad transformadora, de intervención en la realidad.

A lo largo de este proceso, el uso estratégico de las tecnologías audiovisuales permite a los comunicadores:

1. Utilizar el género de ficción para “intervenir en la realidad” tanto mecánica como políticamente.

2. Construir visualmente situaciones y personajes a través del trabajo de puesta en escena, cámara y montaje.

3. Desarrollar una relación específica entre los actores no profesionales y el público, mediada por la cámara, y que se reproduce a través de proyectores portátiles de video que permiten amplificar la pantalla creando una experiencia colectiva y simultánea.

La mediación tecnológica implica, por una parte, una especie de extrañamiento o distancia con la historia: se trata de una ficción y está tecnológicamente intervenida por la cámara y los efectos de edición y por lo tanto separada de la realidad. Los actores tienen una relación distante, mediada y no simultánea con el público y la pantalla también sitúa al público en una distancia intangible en relación con la historia. Por otra parte, el uso de estas herramientas tecnológicas de acuerdo con las necesidades comunicacionales de los videastas indígenas y de las comunidades confiere un poder especial a las películas de ficción. En los videos, la recreación de la vivencia personal y de la memoria histórica colectiva implica un involucramiento afectivo y una empatía política por medio de los efectos visuales y sonoros de inmediatez, intimidad y drama.

Por último, algo que distingue estas producciones es la manera en que retoman realidades sociales o políticas con base en referencias emocionales de las mismas comunidades indígenas. La distancia de tales recreaciones frente a la realidad las hace generalizables como experiencias políticas colectivas y les permite entrar a dialogar con debates ya existentes entre el público. Vale la pena subrayar que la recreación de situaciones no sólo implica “expresar” las realidades de los pueblos indígenas, sino “intervenir” en ellas a través de los videos. Este es uno de los aspectos que permite entender el trabajo del Plan Nacional como un “proceso de comunicación” y no sólo como una “práctica de representación”.

En cuanto a la recreación de las vivencias, hay que decir que este es un aspecto central tanto para los procesos indígenas de producción audiovisual, como para aquellos de negociación política que llevan a cabo los representantes indígenas originarios en el gobierno de Evo Morales. En una de las primeras crisis de la Asamblea Constituyente en Sucre, a principios de septiembre de 2006, la dirigente quechua Silvia Lazarte, presidenta de la

Asamblea, pronunció un discurso que enunciaba con claridad una de las posiciones más fuertes de algunos dirigentes indígenas en el gobierno actual. Como en otras ocasiones, Lazarte explicaba la diferencia entre la representatividad indígena "orgánica" y la de los intelectuales o "profesionales" que fueron elegidos como asambleístas. Para Lazarte, aunque los intelectuales poseen conocimiento y educación formal para argumentar en la Asamblea, las y los líderes indígenas cuentan con su propia vivencia, a través de su lucha y sufrimiento, que les permite entender qué tipo de transformaciones necesita el país. En su discurso, haber vivido en carne propia la pobreza, tortura, huelgas de hambre, persecuciones, encarcelamiento, pérdida de familiares y otras formas de sufrimiento, hace que las y los dirigentes indígenas sean más fieles a las causas de la actual revolución y estén más atentos a las necesidades de su gente.

Si bien este razonamiento corre el riesgo de ser esencialista, es también una respuesta legítima ante la discriminación histórica que han vivido los pueblos indígenas. A partir del triunfo electoral de Evo Morales, los discursos políticos de los dirigentes indígenas incluyen con mayor frecuencia referencias autobiográficas que van desde su niñez y vida familiar, hasta sus luchas políticas. Hasta los medios de comunicación señalan cada vez más el pasado personal de dirigentes indígenas y presentan a menudo secciones enteras con fotografías de sus humildes casas, escuelas y comunidades. En este contexto, la vivencia personal o comunitaria se moviliza como un proceso de aprendizaje y como una forma de conocimiento frente a parámetros como "profesionalismo" y "educación", que se utilizan de forma discriminatoria contra los representantes indígenas en el gobierno. Por ejemplo, el parámetro de profesionalismo se utiliza como una referencia de clase a través de la que los sectores de la derecha y algunos de la izquierda discuten la supuesta incapacidad para gobernar de los representantes originarios. Los indígenas lo usan también como una alusión de clase ante la que movilizan su experiencia de vida como forma de conocimiento de mayor valor. Esta vivencia, evocada en discursos y recreada a través de variadas prácticas políticas, es una manera de transmitir a la opinión pública las razones de sus luchas y sus argumentos para transformar el Estado boliviano.

Como Evo Morales anotó en su primer discurso como presidente de Bolivia, hay una especie de asombro e incredulidad, tanto por parte de los gobernantes indígenas como por parte de

la sociedad boliviana en general, ante el hecho de que representantes de los pueblos originarios estén en el gobierno. Este fenómeno, novedoso en muchos sentidos, significa reformular las prácticas políticas en todos los niveles. En el plano simbólico, el momento actual es testigo de una serie de acontecimientos que antes parecerían insólitos pero que ahora comienzan a ser parte de la actividad cotidiana y del imaginario en Bolivia: un presidente sin corbata, pueblos indígenas desfilando con *wiphalas* y a paso marcial, escoltados por la Banda Imperial el día de la Independencia; discursos oficiales y el himno nacional en quechua, aymara y guaraní, y páginas enteras en los diarios discutiendo laicismo y religiones indígenas en la educación o retomando debates raciales sobre lo indígena y lo mestizo.

En esta compleja negociación de prácticas y símbolos, donde los discursos, decisiones, iniciativas y proyectos buscan ser diferentes y novedosos, la movilización de nociones como vivencia, sufrimiento y lucha se convierten en un referente emocional que guía y respalda las prácticas políticas indígenas a diferentes niveles. Así, hay un diálogo interesante entre dos campos distintos en que los pueblos originarios en Bolivia han ganado una presencia significativa. Uno es un gobierno indígena que aprende a gobernar y a renegociar valores y principios. El otro, a menor escala, es una iniciativa de comunicación que propone construir historias para “intervenir en la realidad” desde los pueblos indígenas originarios. En ambos, la noción de vivencia se moviliza como un elemento emocional a través del que formas diferentes de hacer política se introducen, se construyen, se hacen visibles, se negocian e incluso se legitiman.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCILA, G. (1983). *Nuevo teatro en Colombia: Actividad creadora, política cultural*. Bogotá: Ediciones CEIS.
- AUFDERHEIDE, P. (1995). The Video in the Villages Project: Videomaking with and by Brazilian Indians. *Visual Anthropology Review*, II (2), 83-93.
- _____. (2007). *Documentary Film: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- BENJAMIN, W. (1968). The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. En H. Arendt (Ed.). *Illuminations*. (pp. 219-254). Nueva York: Schocken Books.

- BOAL, A. (1980). *Teatro del oprimido*. México D.F.: Nueva Imagen.
- BURTON, J. (Ed.). (1986). *Cinema and Social Change in Latin America*. Austin: University of Texas Press.
- CHANAN, M. (2007). *The Politics of Documentary*. London: British Film Institute.
- DEGER, J. (2007). *Shimmering Screens: Making Media in an Aboriginal Community*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- GAINOR J. Y GAINOR, J. E. (1995). *Imperialism and Theatre: Essays on World Theatre, Drama, and Performance*. Nueva York y Londres: Routledge y Taylor & Francis Group.
- GARCÍA ESPINOSA, J. (1971). Por un cine imperfecto. *Cine Cubano*, 66-67, 46-53.
- GINSBURG, F., ABU-LUGHOD L., Y LARKIN, B. (2002). Introducción. En F. Ginsburg, L. Abu-Lughod y B. Larkin (Eds.). *Media Worlds: Anthropology on New Terrain* (pp. 1-36). Berkeley: University of California Press.
- HARTLEY, J. Y MCKEE, A. (2000). *The Indigenous Public Sphere: The Reporting and Reception of Indigenous Issues in the Australian Media 1994-1997*. Oxford: Oxford University Press.
- HIMPELE, J. (2008). *Circuits of Culture. Media, Politics and Indigenous Identity in the Andes*. Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press.
- LEVO-HENRIKSSON, R. (2007). *Media and Ethnic Identity: Hopi Views on Media, Identity, and Communication*. Londres: Routledge.
- MARTIN, M. T. (1997). *New Latin American Cinema: Theory, Practices, and Transcontinental Articulation*. Detroit: Wayne State UP.
- NICHOLS, B. (1991). *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press.
- RODRÍGUEZ, C. (2001). *Fissures in the Mediascape. An International Study of Citizens Media*. Cresskill: Hampton Press.
- SALAZAR, J. F. (2004). *Imperfect Media: The Poetics of Indigenous Media in Chile*. Tesis doctoral, University of Western Sydney.
- SANJINÉS, J. Y GRUPO UKAMAU. (1979). *Teoría y Práctica de un Cine junto al Pueblo*. México: Editorial Siglo XXI.
- SCHIWY, F. (2002). La otra mirada. Video indígena y descolonización. En C. Walsh (Ed.). *Indisciplinar las Ciencias Sociales Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo Andino* (pp. 101-134). Quito: Ediciones Abya Yala.
- TURNER, T. (2002). Representation, Politics and Cultural Imagination in Indigenous Video. En F. Ginsburg, L. Abu-Lughod y B. Larkin (Eds.).

Media Worlds: Anthropology on New Terrain, (pp. 75-89). Berkeley: University of California Press.

WILSON, P. Y STEWART, M. (2008). *Global Indigenous Media: Cultures, Poetics, and Politics*. Durham: Duke University Press.

WORTHAM, E. (2004). Between the State and Indigenous Autonomy: Unpacking Video Indígena in México. *American Anthropologist*, 106 (2), 363-368.

ZAMORANO, G. (2009). *Reimagining Politics: Video and Indigenous Struggles in Contemporary Bolivia*. Tesis doctoral, City University of New York.

FILMOGRAFÍA

CÁRDENAS, M. (Responsable). (2001). *Llanthupi munakuy* (Quererse en las sombras) [Video]. Bolivia: CEFREC-CAIB.

CHIRI, S. (Responsable). (2005). *Markasan jucha thakahuipa* (Justicia de nuestros pueblos) [Video]. Bolivia: CEFREC-CAIB.

CLAROS, H. (Responsable). (2005). *Cocanchej sutimpy* (En nombre de nuestra coca) [Video], Bolivia: CEFREC-CAIB.

COPA, A. y CHILENO, C. (Responsables). (2006) *¿Ahora de quién es la verdad?* [Video]. Bolivia: CEFREC-CAIB.

EISENSTEIN S. (Director). (1925). *El Acorazado Potemkin* [Largometraje cinematográfico 35 mm]. Rusia: Goskino.

FLAHERTY, R. J. (Director) (1922). *Nanook el Esquimal* [Largometraje cinematográfico 35 mm]. EEUU-Francia: Les Frères Revillon.

LUNA, P. (Responsable). (1997). *Ángeles de la Tierra* [Video]. Bolivia: CEFREC-CAIB.

MORALES, M. (2004). (Responsable). *Venciendo el miedo* [Video]. Bolivia: CEFREC-CAIB.

PINTO, M. (1999). (Responsable). *Oro maldito*. [Video]. Bolivia: CEFREC-CAIB.

SANJINÉS J. (Director). (1989). *La nación clandestina* [Largometraje cinematográfico 16 mm]. Bolivia: Grupo Ukamau.

YALAHUMA, M. A. (Responsable). (2005). *Renacer: historia de un movima* [Video]. Bolivia: CEFREC-CAIB.

Recibido: 30 de diciembre de 2008

Aceptado: 30 de marzo de 2009
