

El arte del video indígena en los Andes

Mónica Villarroel¹

Resumen

Este trabajo aborda el tema del video indígena en los Andes como una forma de apropiación del lenguaje audiovisual. Propone una metodología de análisis de (des) construcción del material a partir de la unidad mínima del relato cinematográfico y, apoyándose en categorías utilizadas por Rolena Adorno y elementos del análisis del discurso, utilizando también como referencia el trabajo de Freya Schiwy, distingue trazos identitarios y revisa el material audiovisual tanto desde la imagen como desde el discurso oral. Esta propuesta metodológica aplicada al video *Rebeldías y Esperanzas*, permite alcanzar una alternativa de análisis del video, al mismo tiempo que configura una forma de expresión comunicacional donde se redescubre la noción de memoria.

Palabras clave: metodología de análisis; video indígena, identidad, memoria.

The art of indigenous video in the Andes

Abstract

This paper addresses the issue of indigenous media in the Andes as a form of appropriation of audiovisual language. Proposes a methodology for analysis of (de) construction material from the smallest unit of narrative film and, relying on categories used by Rolena Adorno and elements of discourse analysis, as well as using Freya Schiwy works as a reference. Identifies identity marks, and checks audiovisual material from both, the image and from the oral discourse. This methodological approach applied to video *Rebeldías y Esperanzas*, allows to reach an alternative analysis of the video, while it configures a form of communicative expression where is possible to rediscover the notion of memory.

Key words: analysis methodology, indigenous media, identity, memory.

¹ Periodista. Magíster en Comunicación mención prácticas culturales, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil. Cursa Doctorado en Estudios Latinoamericanos. Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, CECLA, Universidad de Chile. monicavillarroelm@gmail.com

Introducción

El video indígena andino y específicamente boliviano de fines de siglo XX e inicios del XXI, propone un uso del audiovisual distinto al que tuvo el video heredero de la tradición del grupo Ukamau². Hoy es posible encontrar propuestas que utilizan la técnica del audiovisual para construir identidades, como espacio de participación y representación de problemáticas como lo femenino y lo indígena asociadas a la valoración de temas tradicionales, pero no por ello esencialistas.

El video *Rebeldías y esperanzas* (2005), de Marcelina Cárdenas y Nicolás Ipamo, permite abordar el tema del video indígena como sistema de comunicación contemporáneo, a partir de la apropiación de una técnica externa, al mundo indígena andino. La idea es que la producción audiovisual contribuye a construir su memoria y al proceso de formación de identidades femeninas.

Partiendo desde la pregunta de si el video *Rebeldías y esperanzas* es una forma de descolonización del audiovisual y/o una apropiación de una técnica para reconstruir la memoria y contribuir al proceso de construcción de identidades, desarrollamos en este trabajo una metodología de análisis que nos aproxima a una posible respuesta.

El video narra la historia del encuentro de dos mujeres indígenas bolivianas, Ana y Marcela, que cuentan las dificultades que han tenido para convertirse en líderes. En visitas recíprocas a sus comunidades, abordan temas como los derechos de la mujer, las tradiciones y, fundamentalmente, la participación de la mujer indígena en la sociedad, encontrando semejanzas en sus historias de vida.



Foto 1. Ana y Marcela. Fuente: Video “Rebeldías y Esperanzas”. Realización: Centro de Formación y Realización Cinematográfica Cefrec, CAIB, Mugarik Gabe ONG-G.G.K.E

² Formado en los años sesenta, el grupo fue dirigido por Jorge Sanjinés, que propuso la realización de un cine de resistencia al cine hollywoodense e inspirado en los principios del nuevo cine latinoamericano, anti-colonial, anti-imperialista y revolucionario, con un modelo de producción colectiva, basada en la adaptación del modelo socialista. El más famoso de sus trabajos es *Yawar nallku* (Sangre de cóndor, Jorge Sanjinés, 1969).

Ana Vilacama, quechua de la comunidad Taitani, Potosí, Bolivia, docente, realiza una investigación sobre los tejidos originarios y el remiendo, un tipo de artesanía confeccionada en la zona de Santa Cruz en la comunidad Los Tajibos. Su encuentro con Marcela, la artesana, es narrado con un video categorizable como una docu-ficción, es decir, una producción donde coexisten elementos de ficción y documentales, un género híbrido que combina ambas líneas de creación audiovisual³. A través de ambas protagonistas, se va revelando la realidad de la mujer indígena y se aprecian rasgos identitarios como la trasmisión de la memoria oral, ritualidades, trabajo comunitario y relatos de mujeres sobre las representaciones que construyen en sus artesanías, con la técnica del “remiendo”, que pretenden rescatar visualmente como tradición.



Foto 2. El Arte del remiendo. Fuente: Video “Rebeldías y Esperanzas”. Realización: Centro de Formación y Realización Cinematográfica Cefrec, CAIB, Mugarik Gabe ONG-G.G.K.E

El video en Bolivia: nuevos usos, nuevas prácticas

La tecnología del video es usada hoy en Bolivia fundamentalmente para registrar y documentar problemáticas sociales y acciones reivindicatorias de los movimientos u organizaciones indígenas o para mantener los vínculos entre diversas comunidades. Las producciones audiovisuales de los indígenas abordan temáticas que van más allá de los reclamos territoriales, problemáticas medioambientales o representación democrática (Schiwy, 2006: 31-61).

Concordando con esta afirmación, lo primero que observamos es que el video aquí examinado es una producción que se enmarca dentro de una línea audiovisual que responde a esta lógica, abordando temas que plantean la problemática social de la situación de la mujer indígena al interior de sus propias comunidades y en vinculación con agrupaciones de artesanas y otro tipo de organizaciones, comunales por ejemplo. El tema de la producción audiovisual se centra en una investigación intercultural, como ellos mismos la definen, que propone interconectar comunidades indígenas de oriente y de occidente a través de la artesanía, promoviendo, al mismo tiempo, una valoración de la tradición textil.

³ Sobre teoría cinematográfica, ver Aumont et al. (1995); Casetti y Di Chio (1991); Grierson (2008); Machado (2008) y Stam (2009) ,

La tecnología del video se convirtió en un instrumento para la reinención de las culturas indígenas, situándose en contra de los efectos de la larga discriminación de los indígenas, su lenguaje, prácticas médicas, relaciones sociales y económicas. Schiwy se refiere a la “*colonización de la mente*”, como una nueva forma de colonización, producida por las presiones por asimilar, vía migración, promesas de desarrollo y extensión de programas para leer y escribir. En este sentido, apunta que los realizadores de video indígenas están haciendo un esfuerzo por “*descolonizar la mente*”, entendida como la manera en que el mundo indígena piensa y sabe así como han sido representados por Occidente (Schiwy; 2006: 34).

Esta afirmación puede ser comparable con lo afirmado por Mignolo (1992), respecto a la “*colonización del lenguaje y de la memoria*”, en el sentido de que los procesos de colonización por parte del mundo no indígena construyeron también una memoria desde la mirada del colonizador. Siguiendo esta reflexión y aplicándola a nuestro objeto, el video configuraría un modo de descolonización al proponer una forma discursiva y una representación de los indígenas realizada por ellos mismos. Al mismo tiempo significaría la posibilidad de (re) construir una memoria, apropiándose de una técnica externa como es el audiovisual.

Por otra parte, el cine y el audiovisual en general, por tanto el video indígena, no sólo representa, sino que también construye identidades culturales. Entenderemos el cine como un arte que permite construir una comunidad imaginada desde el contexto de lo nacional, hasta el ámbito de lo local o lo regional. Hall (1996) reconoce un redescubrimiento de la identidad en las nuevas formas de representación cinematográfica, refiriéndose al cine caribeño de final de siglo XX, como una forma de “*re-contar*” o “*traducir*” el pasado, “*lo esencial*”, en las prácticas de representación. Lo que interesa aquí es que los elementos esencialistas no son simplemente excluidos. Lo esencial es recontado, o “*traducido*”, o sea, es reelaborado en la representación audiovisual. No obstante, la representación audiovisual no es estabilizadora de una identidad nacional, regional, local, étnica o de género, pero puede dar cuenta de ciertos trazos culturales o características, sin que ellas sean definitivas. Las identidades son formadas y transformadas al interior de la representación. De acuerdo con este análisis, el audiovisual puede contribuir a la construcción y proponer nuevas imágenes para la identidad indígena femenina boliviana.

Schiwy, por su parte, recoge la idea de Aronowitz, en relación al cine señalando que éste ha reflejado y representado en los últimos años de la década de los setenta, la experiencia y el modo de producción capitalista. También destaca el planteamiento de Catherine Russel, quien advirtió las dificultades de producir un filme *etnográfico* “*que pudiese romper con sus propias legalidades coloniales*” (Schiwy, 2006:34). No obstante lo anterior, hay que agregar que un video indígena, por el sólo hecho de ser realizado por indígenas, no garantiza una ruptura con las concepciones o legados coloniales.

En los años sesenta surge el Nuevo Cine Latinoamericano, cuyo principio fundamental era constituir un movimiento cinematográfico contra la hegemonía hollywoodense, un cine revolucionario en sus modos de producción, contenidos y estética. Junto con los filmes, los directores construyeron discursos que expresaron en sendos manifiestos, que a la luz de los años sirven para entender los principios políticos y sociales que los motivaban y agrupaban en los únicos movimientos cinematográficos que ha tenido el continente⁴. Entre otras cosas, estos

⁴ Junto al Nuevo Cine Latinoamericano emergió el *Cinema novo* en Brasil, el Nuevo Cine Chileno, el Nuevo Cine Cubano, el Nuevo Cine Argentino, iluminados por los manifiestos *Por un cine imperfecto*, de Julio García Espinoza;

escritos que pautearon el cine de los sesenta e inicios de los setenta, planteaban una estética propiamente latinoamericana, unos contenidos que abordaran la realidad del continente y unas formas de producción que promovían el trabajo colectivo y el uso del cine como instrumento transformador de la sociedad y, ante todo, un instrumento de denuncia de las desigualdades y del subdesarrollo. Bolivia no estuvo ajena a este contexto y Jorge Sanjinés recogió estos principios para formar y dirigir el grupo Ukamau, como un espacio de producción audiovisual de contrahegemonía frente al cine hollywoodense. No obstante, la gran relevancia de su obra es que pone al indígena como protagonista de la transformación social, sin pretender que éste se proletarice.

Los videos indígenas contemporáneos comparten algunos elementos con el Nuevo Cine Latinoamericano y otros no. En ambos hay una ruptura respecto al cine dominante comercial producido por las actuales *majors* (compañías cinematográficas que operan a nivel mundial y producen filmes con imaginarios inteligibles para todo el mundo, dominando el 95% o más del mercado audiovisual en cada país latinoamericano). La producción del video indígena de CEFREC/CAIB en Bolivia, en el cual se enmarca *Rebeldías y esperanzas*, es concebida como proyecto comunitario. Los videos no aparecen con un director, sino con un “*responsable*” que asume la edición final y generalmente es el principal guionista. En el caso que analizamos, se cumple esta regla, con la especificidad de que existen dos responsables (Marcelina Cárdenas y Nicolás Ipamo) y cuatro guionistas (Marcelina Cárdenas, Nicolás Ipamo, Sonia Chiri, Luis Gozales), mientras que la edición final está a cargo de otra persona (Max Silva) y los responsables aparecen como asistentes de edición. De todos modos, al mencionarse dos responsables con delimitación de su función, remite a la existencia de una autoría colectiva por una parte, pero por otra, a la individualización en un rol específico de dirección, aunque no se señale como tal.

Otra de las características de los videos producidos por CEFREC/CAIB es que las estrategias de encuadre, banda de sonido, o selección de guiones, se realizan colectivamente. Este sistema de producción concuerda con lo planteado por Cummins (2004), en lo referente a que en la estructura formal, opera un código occidental, pero los contenidos son andinos. Hay un agente activo andino, a pesar de lo colonial, por lo tanto existiría aquí una doble articulación del lenguaje cinematográfico. El video surge entonces como elemento de construcción de memoria, a diferencia del cine hegemónico que construye una “*memoria colonial*” sobre el pasado indígena.

Rebeldías y Esperanzas: la apropiación de la técnica como posibilidad comunicativa

Es posible definir que el video se dirige simultáneamente a varios públicos, en el sentido que Adorno (1987) plantea la existencia de distintos destinatarios al realizar su estudio sobre el texto pictórico de *La Nueva Corónica y Buen Gobierno*, de Felipe Guamán Poma de Ayala, desde la perspectiva de su policulturalidad. Hay un lector andino de su propio texto, pero también hay un lector o público externo. El texto se identifica con su propia cultura y al mismo tiempo, se

Estética de la violencia, de Glauber Rocha; *Hacia un tercer cine*, de Octavio Getino y Fernando Solanas. En: Soberón Torchia, Edgar (selección), *33 ensayos de cine*. San Antonio de los Baños: Escuela Internacional de Cine y TV s/f. Sobre este tema, ver también Secretaría de Educación Pública, Fundación Mexicana de Cineastas, Universidad Autónoma Metropolitana: *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. Vol I Centro y Sudamérica. México, 1988.

expresa a través de los medios y convenciones de otra. Adorno propone una doble articulación del lenguaje. La posibilidad de que una persona que esté instalada en una cultura utilice los medios tecnológicos de otra, no es necesariamente mestizaje sino una posibilidad comunicativa, una apropiación. De acuerdo a la autora, el texto andino se traduce a sí mismo para el otro europeo. En esta lógica, propone la existencia en el texto pictórico de un espacio interno (I) (indígena) y un espacio externo (E) (no indígena). Al mismo tiempo señala que, para interpretar el sentido iconográfico, es necesario aislar los rasgos distintivos dentro del texto visual que crean las imágenes de las culturas andina y no andina y, determinar si hay signos privilegiados que confieren valor a sí mismos y a los demás. También señala la existencia de una mediación como punto de contacto entre (I) y (E).

Surge así la idea de apropiación, que extrapolamos al video indígena en la medida en que se trata del uso de un medio y de las convenciones del lenguaje audiovisual generados en otra cultura, utilizados por los indígenas para expresar su propia identidad. Estamos frente a un proceso en el cual una cultura utiliza los medios tecnológicos de otra, como posibilidad comunicativa. Es posible aquí apreciar la doble condición del video que busca la comprensión de un receptor de otra cultura y al mismo tiempo produce un lenguaje subversivo que generalmente está destinado a su propia comunidad.

Para realizar el análisis de *Rebeldías y esperanzas*, primeramente (des)construimos el video a partir de la unidad fílmica del plano, estableciendo los siguientes parámetros: código de tiempo (audiovisual); plano (PG, plano general; PM, plano medio y PP, primer plano, PA, plano americano, especificando también los planos secuencia); descripción de la escena (imágenes); diálogo, sonido y observaciones (blanco y negro o color; recursos específicos como *flash back*). Esta metodología permitió determinar detalladamente tanto el uso de recursos audiovisuales como los enunciados y, finalmente los discursos contenidos a nivel de imagen y de diálogos.

Siguiendo la propuesta metodológica de Adorno identificamos la existencia en video de un *espacio interno* (I) (indígena) y un *espacio externo* (E) (no indígena). Al mismo tiempo tomamos la idea de que, para interpretar el sentido iconográfico, es necesario aislar los rasgos distintivos dentro del texto visual que crean las imágenes de la cultura andina y no andina. También ubicamos la presencia de una mediación como punto de contacto entre (I) y (E) (Adorno, 1987: 104-105).

Como ya se mencionó, el video es una realización colectiva del Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC), la Coordinadora audiovisual indígena originaria de Bolivia (CAIB) y Mugarik Gabe, Herrien Garapenerako Gobernuz Kanpoko Erakundea, Organización No Gubernamental para el Desarrollo de los Pueblos. Se presenta además como una producción del Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual.

Una segunda observación es que la obra nos enfrenta a dos protagonistas, ambas indígenas, de distintas regiones de Bolivia, una del oriente y otra de occidente, siendo una de ellas, Ana, quien realiza el rol de narradora, aunque Marcela, también desarrolla alternadamente este papel. No obstante, más allá de las protagonistas, las voces del discurso en un sentido de análisis del discurso de Foucault (2000), son diversas. Es posible distinguir tanto desde su producción como desde los enunciados, voces indígenas, pero también se distingue la presencia de, voces institucionales (una ONG vasca) e incluso algunas de ellas, no indígenas, como Iván Sanjinés

como coordinador general. Es posible que estén presentes también otras voces no indígenas en el proceso de post producción, como es habitual en el video indígena, que recurre a la utilización de servicios de productoras para la edición final.

Marcamos como rasgo distintivo del espacio no andino (E), el uso del lenguaje y la técnica audiovisual, aunque hoy podríamos considerar que es una técnica completamente apropiada como se verá más adelante. Para que un film sea realmente una obra y no sólo registro audiovisual, debe manejar adecuadamente el lenguaje cinematográfico, es decir, tener una narrativa, una utilización correcta de los planos, del sonido, del montaje, continuidad, entre otras cosas.

Lo primero que se observa aquí es la utilización plena de recursos narrativos y técnicos tanto en el nivel de la filmación como en el montaje y post producción, incluyendo sonido y efectos logrados en la edición final. La duración total del video es de 30 minutos y la cantidad de planos que se identifican supera los 200, incluyendo el uso de planos secuencias, planos generales, planos americanos, planos medios y primeros planos y de recursos como el fundido (que es usado casi en todos los cambios de planos) y el corte, especialmente utilizado en los diálogos, lo que da la sensación, al menos en tres ocasiones, que se trabajó con dos cámaras. También se observa el manejo de secuencias o planos de transición entre distintas situaciones y de movimientos de cámara correctamente aplicados para situaciones específicas.

Otro de los recursos cinematográficos utilizados en varias ocasiones es el *flash back*, en blanco y negro, para evocar situaciones pasadas. No obstante éste puede ser un rasgo distintivo de (E) también es posible mencionarlo como rasgo distintivo de (I), en la medida en que la evocación al pasado refiere a la construcción de un proceso de memoria indígena, desde una visión indígena. El primer *flash back* se refiere a Ana adolescente recordando una situación de la que fue testigo, cuando su madre y su tía dialogan (en quechua) a partir de la “desgracia” o la “suerte” de tener una bebé mujer. La condición femenina aparece así como uno de los elementos predominantes en el relato.

La segunda situación recreada con un *flash back* en blanco y negro es una situación en que Ana adolescente dialoga con su madre (en quechua) sobre una pareja que juguetea amorosamente mientras ellas tejen. Aquí se alude a la moral y al pasado con enunciados como “*antes no era así*” o “*los jóvenes ya no tienen respeto*”(Voz de la madre 10’53’’).

En la tercera secuencia que utiliza este recurso de *flash back* y blanco y negro, es Marcela, la artesana, quien evoca su pasado en una situación dramatizada, que parte con imágenes de su época escolar y enunciados referidos a la educación primaria y situaciones de dominación por parte de los no indígenas: “*Para nuestros padres no era importante la educación y peor que nosotros éramos mujeres porque más importancia a la educación se le daba a los hombres, para ellos no era nada importante. Porque ellos antes eran sometidos a la esclavitud*”; “*...no querían que los indígenas se capaciten*”; “*peor las mujeres porque antes aprendían huasca entonces los niños desertaban de la escuela*”; “*nadie iba a aprender sus derechos, no iba a conocer y siempre iban a estar sometidos a la esclavitud*”(Voz de Marcela 14’33’’).

Hay una alusión al pasado y se marca una de las grandes diferencias con el tiempo presente del video, fundamentalmente en relación a los derechos de los indígenas en general y las mujeres en

particular, marcando la diferencia con los sistemas de educación impuestos “a huasca” o la deserción escolar, entre otros temas.

También refiriéndose al proceso educativo, el cuarto *flash back* recrea la vida escolar de Ana, poniendo en primer plano el Escudo de Escuela Núcleo escolar campesino Taitani, seguido de un relato con voz en off de la protagonista con el siguiente enunciado, mientras se recrea la imagen de su maestra enseñándole y sus padres en la chacra: “*Cuando yo estaba en la escuela no tenía libros, tenía que prestarme de las compañeras*”; “*mi padre no entendía que tenía necesidad de material escolar*”; “*a pesar de esos problemas, siempre he tratado de ser sobresaliente en mi curso*”(Voz Ana. 15’45’’).

El quinto *flash back* recrea la vida de Marcela recién casada y los problemas que tuvo cuando participó por primera vez en una organización de mujeres. El relato es en primera persona en off dirigiéndose a Ana. Marcela alude a una situación de machismo: “*mi marido no me comprendía, él quería que le pida permiso para todo*” (Voz Marcela, 21’36’’). Y también se refiere a la situación de precariedad del sistema de salud, al evocar la muerte de su pequeña hija; “*había poco, no había remedio. Por eso mi hija murió. Hasta ahora en las comunidades indígenas, la educación y la salud no es importante para los gobiernos*” (Voz Marcela 21’53’’) - dice en off-, mientras se muestra el interior de la vivienda con un pequeño ataúd, ella llorando y el marido tapándolo. La secuencia termina con cruces y velas prendidas en el cementerio.



Foto 3. Flash back que recrea la muerte del bebé de Marcela Fuente: Video “Rebeldías y Esperanzas”. Realización: Centro de Formación y Realización Cinematográfica Cefrec, CAIB, Mugarik Gabe ONG-G.G.K.E

El sexto y último *flash back* transcurre cuando Ana adolescente, participa representando a su madre en una reunión de mujeres, donde una trabajadora social de la federación de un club de madres habla a mujeres indígenas sobre sus derechos. La secuencia continúa el relato sobre el taller que hizo Ana frente a las mujeres de su comunidad, resumiendo (con un papelógrafo que extiende con la ayuda de su madre) los puntos tratados en la reunión. Ana lee en quechua un texto escrito en español: “*Derechos de la mujer. Las mujeres tenemos derechos igual que los varones. A la educación, a la salud, opinar y tomar decisiones*”(Voz Ana 24’14’’). Luego la madre comenta en quechua: “*tenemos derechos y nosotras no lo sabíamos*” (Voz madre. 24’35’’).



Foto 4. : Ana y su madre, los derechos de la mujer. Fuente: Video “Rebeldías y Esperanzas”. Realización: Centro de Formación y Realización Cinematográfica Cefrec, CAIB, Mugarik Gabe ONG-G.G.K.E

Rasgos distintivos: el espacio interno andino y el entorno urbano externo

Haciendo una analogía con el “fondo pictórico” de los dibujos de Guaman Poma indicado por Adorno (1987) aquí utilizaremos como rasgo distintivo el lugar donde transcurre la acción, distinguiendo como marca principal el entorno rural asociado al mundo indígena andino como espacio interno andino (I) y el entorno urbano como espacio externo (E).

Es posible contabilizar 34 secuencias (conjuntos de planos) que usan como telón de fondo el espacio rural (I), tanto exteriores como interiores, siendo todos ellos escenarios naturales y espacios cotidianos como casas, patios, escuela, cocina, campo, chacra, caminos, cementerio, las

comunidades de Los Tajibos y Taitani. Los planos de transición son todos espacios naturales rurales (animales, paisajes, árboles).

El espacio urbano (E) por el contrario, aparece en cuatro secuencias: la ciudad de Santa Cruz con Ana en distintas situaciones como ingresando a una universidad y a una tienda de artesanías, una feria en Santa Cruz; una tienda de artesanías y el terminal de buses en la ciudad de Potosí.

Otro elemento que se propone como rasgo distintivo de (I) es el uso del quechua como lengua originaria del mundo andino, el que es recurrente en distintos momentos de la producción, apareciendo con subtítulos en castellano. Incluso hay personajes como la madre de Ana que aparentemente no habla castellano, ya que siempre aparece dialogando en quechua. Podemos contabilizar a lo menos siete diálogos en quechua subtitulados correspondientes, en su mayoría, a secuencias que evocan el pasado, no obstante también hay secuencias actuales que transcurren en la cotidianidad de la comunidad, donde Ana dialoga con su madre y dos hombres, uno adulto mayor y otro joven. La secuencia final incluye un monólogo de un hombre en quechua, dirigiéndose a Ana en un contexto rural y de celebración de una fiesta.



Foto 5. Ana en su comunidad. El uso del quechua con subtítulos en castellano es reiterado. Fuente: Video "Rebeldías y Esperanzas". Realización: Centro de Formación y Realización Cinematográfica Cefrec, CAIB, Mugarik Gabe ONG-G.G.K.E

Lo rural aparece como un ambiente privilegiado de representación del mundo indígena y el quechua surge como opción comunicacional de los mismos indígenas en reiteradas ocasiones.

Otro rasgo distintivo de (I) que señalamos es la aparición de conceptos como "*patrimonio*", "*tradición*", "*identidad*", "*nuestra cultura*", en enunciados que refieren a procesos de identificación del indígena con su identidad étnica y local. Incluimos aquí la aparición de música tradicional interpretada en vivo y como banda sonora instrumental.

Esto es perceptible tanto a nivel de lo oral como de lo visual y en el sonido. Desde lo visual, destacan elementos como el vestuario y peinado indígena tradicional en la comunidad de Taitani y sus habitantes (incluyendo a Ana que lleva largas trenzas), descripciones de la vivienda indígena de paredes de adobe, techo de paja y tejas; imágenes en planos generales, medios y primeros planos de tejidos de diversos tipos, desde mantas hasta piezas de adorno y trabajos realizados con la técnica del remiendo (costura y bordado con pedacitos de tela evocando paisajes y figuras humanas representando escenas campesinas), que aparecen tanto como trabajos terminados como en pleno proceso de elaboración, donde las artesanas (Marcela y otras mujeres) transmiten la tradición a sus hijas o comparten esta tarea en la compañía de varias mujeres,

imágenes de construcción de la vivienda indígena con adobe, mujeres tejiendo a telar, hilando lana en un huso, paisaje de la comunidad vista en plano general, planos de mujer y hombre haciendo artesanías con paja toquilla y mujeres extrayendo minerales en la zona de Potosí.

La fiesta con algunos rituales incorporados como la ofrenda de licor a la Pachamama, también aparece como un elemento significativamente tradicional, incluyendo un baile entre dos mujeres usando estandartes. También se reconoce como tradicional la preparación de una vara en manos de uno de los habitantes de la comunidad aspirante a autoridad. Imágenes de emblemas de autoridad como estandartes o varas, se identifican en varias ocasiones. En una secuencia final se observa un ritual donde los indígenas danzan y arrojan bebida como parte de la ceremonia con que concluye el video. Por otra parte, podrían ser consideradas como tradicionales, escenas donde se realizan labores agrícolas como la recolección de tubérculos o el arado de la tierra.



Foto 6. El trabajo agrícola como actividad tradicional .Fuente: Video “Rebeldías y Esperanzas”. Realización: Centro de Formación y Realización Cinematográfica Cefrec, CAIB, Mugarik Gabe ONG-G.G.K.E

Desde los enunciados del discurso oral se utilizan términos como “*nuestra cultura*”, “*mi comunidad*”, “*pueblos indígenas*”, “*tierra de origen*”, “*identidad*”, y otros vinculados a la valoración del elemento indígena, distinguimos a lo menos 15, en distintos momentos del video. Entre ellos, por ejemplo, “*una investigación sobre los tejidos de nuestra cultura*” (Voz mujer representante de las autoridades originarias en quechua con subtítulos en castellano 8’30’’); “*para fortalecer nuestro Ayllus*”(voz hombre indígena en quechua con subtítulos en castellano 8’38’’); “*como tradición de su cultura en su comunidad, en su región*”; “*esta tierra es de origen*

y aquí las autoridades originarias controlan estas tierras”(voz Ana 25’37”); “el cargo de autoridad asumimos en pareja, hombre, mujer, o cari, huarmi”; “así la organización indígena se ha ido organizando a nivel regional y nacional”; “es el Consejo de los ayllus originarios de Potosí del cual soy parte en la fundación”(Voz Ana, 25’43”-26’).

Respecto al rasgo distintivo de la “*tradición*”, agregamos la presencia permanente de una banda sonora que considera la interpretación en el contexto ritual de música tradicional indígena y, fundamentalmente en los planos de transición, música instrumental andina donde se distinguen instrumentos como zampoñas y quenas o tambores, entre otros. Es posible apreciar además cánticos en quechua.

La presencia de Ana Vilacama es clave en la obra audiovisual, pues ella representa al “mediador”, es decir, en términos de Velho (2001), el personaje que transita por los distintos mundos y submundos, siendo capaz de interconectar y establecer puentes entre estos distintos espacios, lo que de acuerdo a Adorno (1987) equivaldría a la mediación que establece la conexión entre el espacio interno (I) (andino) y el espacio externo (E) (no indígena).



Foto 7. Ana como mediadora entre el espacio interno y el espacio externo .Fuente: Video “Rebeldías y Esperanzas”. Realización: Centro de Formación y Realización Cinematográfica Cefrec, CAIB, Mugarik Gabe ONG-G.G.K.E

Ana es una indígena que tuvo la posibilidad de estudiar, aprendió a leer (lo que la situaba en una posición específica en su comunidad como representante de las mujeres en algunas circunstancias en las que incluso representa a su madre que no sabe leer). Ana, explícitamente aparece en una recreación en su época escolar, luego entrando a una universidad y recibe, por parte de su comunidad, el encargo de realizar una “investigación sobre interculturalidad” a partir de los tejidos indígenas. Será esta investigación la excusa dramática utilizada en la narración para

permitir el desplazamiento de Ana por contextos urbanos (Santa Cruz) y rurales (oriente y occidente), en busca de las mujeres que hoy realizan el “arte del remiendo”. Esto le permitirá indagar en la vida cotidiana de las mujeres indígenas de Bolivia, encarnadas particularmente por Marcela, una artesana de la comunidad de Los Tajibos, cerca de Santa Cruz.

Conclusiones: propuestas desde lo femenino

Rebeldías y esperanzas, como mencionamos anteriormente, presenta una estética y una estructura donde se distinguen dos protagonistas y no un protagonista colectivo. Esto puede identificarse en la existencia de 19 planos (planos medios, primeros planos o planos americanos) con Marcela en distintas situaciones y 33 planos donde Ana surge como figura principal (en primeros planos y planos medios), sin contar una gran cantidad de planos donde aparecen ambas juntas.



Foto 8. Marcela visita a Ana, dos mujeres líderes comparten sus experiencias. Fuente: Video “Rebeldías y Esperanzas”. Realización: Centro de Formación y Realización Cinematográfica Cefrec, CAIB, Mugarik Gabe ONG-G.G.K.E

La mujer indígena boliviana aparece integrada al espacio externo (la ciudad) y transita entre ambos mundos, el rural y el urbano, usando tanto sistemas de transporte urbanos (buses, taxis) como rurales (carretas o simplemente a pie).

Otro aspecto fundamental es la relevancia que se da al pasado como elemento permanentemente presente a través del recurso del *flash back* y a partir de la distinción del uso en blanco y negro en reconstrucciones de escenas de la vida de ambas protagonistas.

Si bien todo el video se construye como puesta en escena y se observan pocos espacios de registro documental, es posible instalarlo dentro de lo que hoy se conoce como “*docu-ficción*”, como mencionamos al inicio. Se distinguen los espacios documentales asociados a fiestas o eventos sociales relevantes en acciones de participación ciudadana (intervenciones en un evento municipal). También aparece registrado documentalmente el tránsito de las protagonistas por la ciudad, con una cámara que las acompaña en un recorrido por la feria en Santa Cruz o ascendiendo un camino para llegar a una fiesta de una comunidad en Potosí. La mayoría de las escenas, no obstante, son construidas especialmente para realizar las tomas correspondientes, siendo, prioritariamente ambientadas en la cotidianidad de las comunidades de las mujeres artesanas que aparecen en el relato.

Por otra parte, analizando los enunciados verbales y propuestas visuales, es posible identificar las siguientes propuestas sobre lo femenino indígena:

Mujer indígena y trabajo doméstico: cuatro enunciados verbales

Mujer indígena, liderazgo, en desempeño profesional y/o participación en asociaciones, organizaciones y otras instancias vinculadas a las mujeres: nueve enunciados.

Mujer y participación política-administrativa: siete enunciados.

Mujer y derechos: cuatro enunciados

Indígenas y falta de oportunidades o carencias en educación y salud: siete enunciados

Luego de este análisis, retomando la pregunta de si el video *Rebeldías y esperanzas* es una forma de descolonización del audiovisual y/o una apropiación de una técnica para reconstruir la memoria y contribuir al proceso de construcción de identidades, una primera respuesta es que la forma de producción del video indígena ha cambiado y que reconoce autorías e individualidades.

El video constituye una forma de representar y al mismo tiempo construir la identidad indígena femenina boliviana, con su diversidad de trazos, entre los que distinguimos a la mujer indígena y su multiplicidad de roles, desde el trabajo doméstico en el espacio rural, hasta su participación como líder en organizaciones con representación nacional e internacional o en cargos de poder dentro de sus comunidades. También se visualiza a la mujer indígena integrada al contexto urbano, desempeñando roles de docencia e investigación.

El video presenta por una parte la condición de mujer indígena, fundamentalmente abordando el tema de sus derechos, oportunidades y dificultades y, por otro, también revela problemáticas sociales más amplias, asociadas al mundo rural e indígena en general, como la falta de oportunidades educacionales o de acceso a la salud.

Retomando a Mignolo (1992), es posible concluir que *Rebeldías y esperanzas* plantea una forma de construir una memoria indígena desde su propia perspectiva. En este punto, se constata que los indígenas andinos bolivianos se apropian del lenguaje y de la técnica audiovisual para expresar sus propias problemáticas o temas de interés, sin que ello signifique una respuesta ante el cine hollywoodense como ocurría en los años setenta u ochenta. Si bien en cierto modo se trata de una

contrahegemonía en la medida en que los indígenas encuentran sus propias formas de producción y distribución, incluyendo el financiamiento de entidades externas.

Es posible concluir que la propuesta audiovisual de *Rebeldías y esperanzas* considera una presencia prioritaria del espacio indígena (I), y minoritaria de espacio externo (E), reconociendo rasgos distintivos claves del mundo indígena como el espacio de lo rural, elementos tradicionales como la valoración de textiles, música, fiestas, danzas, entre otros. Sin embargo, es posible también distinguir la presencia del espacio no indígena, identificado principalmente por la técnica audiovisual usada correctamente, lo que significa que el video propone la policulturalidad y es inteligible tanto para el mundo indígena como para el mundo no indígena.

Otro elemento que puede ser agregado es que *Rebeldía y esperanzas* privilegia la cultura oral y el relato fluye utilizando indistintamente el castellano o el quechua, de acuerdo a la realidad de cada uno de los actores o según los requerimientos de las distintas escenas. Si bien la escritura es representada como una herramienta que favorece la integración, no es determinante en el momento de construir una memoria, que privilegia el relato oral.

Bibliografía

Adorno, Rolena.

1987 “**Sobre el lenguaje pictórico y la tipología cultural en una crónica andina**”. *Revista Chungará* N°18 pp 101-143, Arica

Aumont, Jacques et al.

1995. **Estética del cine**. Barcelona: Paidós

Bajas, María Paz.

2008. “**La Cámara en manos del otro. El estereotipo en el video indígena mapuche**”. *Revista Chilena de Antropología Visual* – N° 12 – Santiago, pp 70-102

Burch, Noël

2008 **Argumentos de No-ficción**. *En: 33 ensayos de cine*. Soberón Torchia, Edgar (selección) San Antonio de los Baños: Escuela Internacional de Cine y TV

Casetti, Francesco y Di Chio, Federico.

1991. **Cómo analizar un film**. Barcelona: Paidós

Cummins, Thomas.

2004 **Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los queeros**. Universidad Nacional Mayor de San Marcos- Universidad Mayor de San Andrés- Embajada de los Estados Unidos de América, Lima

Foucault, Michel.

2000. **A Arqueología do saber**. Editora Forense Universitaria, Rio de Janeiro

Grierson, John

2008 **Principios del documental**. *En: 33 ensayos de cine*. Soberón Torchia, Edgar (selección) San Antonio de los Baños: Escuela Internacional de Cine y TV

Hall, Stuart.

1996 “**Identidade cultural e diáspora**”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, N° 24 pp 68-75, Río de Janeiro

Machado, Arlindo.

2008. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas, SP: Papyrus

Metz, Christian.

1971. **El decir y lo dicho en el cine. Hacia la decadencia de lo verosímil**. *En: Della Volpe y otros. Problemas del nuevo cine*. Madrid: Alianza Editorial

Mignolo, Walter.

1992 “**On the colonization of amerindian languages and memories: renaissance theories of writing and discontinuity of the classical tradition**”. *Comparative Studies in Society and History*. Vol. 34 n°2 pp 301-335, Cambridge University Press

Mignolo Walter

2005 **Colonialidad global, capitalismo y hegemonía epistémica.** En Ricardo Salvatore (comp.), *Culturas imperiales. Experiencia y representación en América, Asia y África.* Rosario: Beatriz Viterbo Editora, pp. 55 – 88.

Schiwy, Freya.

2006 **Descolonizando el encuadre: video indígena en los Andes.** En: *(Des) colonialidad del ser y del saber. (Videos indígenas y los límites coloniales de la izquierda) en Bolivia.* Editado por Mignolo, W. Ediciones del signo, Buenos Aires.

Schiwy, Freya.

2004. **“La otra mirada. Video indígena y descolonización”.** *Miradas, Revista del audiovisual.* Escuela Internacional de Cine y Televisión.
Soberón Torchia, Edgar (selección)

2008. **33 ensayos de cine.** San Antonio de los Baños: Escuela Internacional de Cine y TV.

Stam, Robert.

2009 **Introdução a Teoría do cinema** São Paulo, Papyrus, 2009
Shohat, Ella y Stam, Robert

2006. **Crítica da imagen eurocéntrica.** São Paulo: Cosac Naify
Velho, Gilberto y Kuschnir, Karina (org)
2001 **Mediação, cultura e política.** Aeroplano, Río de Janeiro.

Videos

Ficha Técnica

Título: “Rebeldías y Esperanzas” (Bolivia, 30 min. Color)

Realización: Centro de Formación y Realización Cinematográfica Cefrec, CAIB, Mugarik Gabe ONG-G.G.K.E (Organización no gubernamental para el desarrollo de los pueblos, Herrien Garapenerako Gobernuz Kanpoko Erakundea)

Auspicio: Eusko Jaurlaritza, Gobierno Vasco, Departamento de Vivienda y Asuntos Sociales.

Con la participación de Marcela Chuve y Ana Vilacama

Equipo de producción

Guión: Marcelina Cárdenas, Nicolás Impamo, Sonia Chiri, Luis Gozales

Responsables: Marcelina Cárdenas, Nicolás Ipamo

Cámara-Fotografía: César Pérez, Max Silva

Sonido: Nicolás Ipamo, Eladio Uraeza, Mario García

Edición off line: René Laruta

Edición on line: Max Silva

Asistente de edición: Marcelina Cárdenas, Nicolás Ipamo

Producción: Marcela Beltrán y Vicente Mamani

Iluminación: Vicente Mamani

Agradecimientos:

Departamento Santa Cruz

Naty Chuve, Rogelio Viera, José L. Gonzales, Nery Chuve, Danny Portales, Neidi Opimi, Rosa Chuve, Pedro Chuve, Ana Chore, Isabel Parapaino, Alfredo Cuba, Subcalde; Diego Cesari, corregidor; Nicolás Chuve, Laida Rojas, Manuel Rivera, Rosa Justiniano, Miguel Ipamo, Rosa Chuviru. Comunidad Puquio Cristo Rey de Lomerío, Los Tajibos; Asociación de tejedoras y bordadoras de Chipa, Centro Artesanal Zona Cruz

Departamento de Potosí

Victoria Tito, Antonia Parada, Pablo Vilacama, Reyna Marca, Oscar Vargas, Angel Puma, Serafina Choque, profesora Marlene Morales, Esteban Espejo, Alicia Parada y familia Vilacama. Organización de mujeres de Taitani, Comunidad de Taitani, Tircuti, Kerhuani, Unidad educativa Taitani, tienda Arte indígena, Departamento de Planificación UATF, Sindicato de transporte Alonso de Ibáñez, Consejo de Ayllus originarios de Potosí, Asociación Boliviana para la Cultura, ABC, Potosí.

Coordinación general: Iván Sanjinés. Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual. 2005 DR

Notas:

(1) El video es presentado en sus créditos iniciales como una realización del Centro de Formación y Realización Cinematográfica, Cefrec; la Coordinadora audiovisual indígena originaria de Bolivia, CAIB, y Mugarik Gabe ONG-G.G.K.E (Organización no gubernamental para el desarrollo de los pueblos, Herrien Garapenerako Gobernuz Kanpoko Erakundea) con el auspicio de Eusko Jaurlaritzza, gobierno Vasco, Departamento de Vivienda y Asuntos Sociales. En los créditos finales, figuran los responsables Marcelina Cárdenas y Nicolás Ipamo. Por otra parte, se menciona la existencia de un Plan Nacional Indígena para la Comunicación Audiovisual, en el cual se enmarcan los trabajos del CEFREC y los talleres de entrenamiento ofrecidos por esta última, que incluyen desde sonido y luces hasta actuación. Ver ficha técnica.