


Amanecer Chipaya

Comunicación estratégica intercultural, memoria audiovisual y autonomía indígena en Bolivia

Alfonso A. Gumucio Dagron¹  

Karina M. Herrera Miller²  

Resumen

El capítulo relata y analiza la elaboración participativa y la socialización del documental *Amanecer Chipaya*, producido por el Servicio Intercultural de Fortalecimiento Democrático (SIFDE), dependiente del Órgano Electoral Plurinacional de Bolivia. Esta instancia acompañó y supervisó, por mandato legal, el proceso de la conformación del Gobierno Autónomo de la Nación Originaria Chipaya, en 2017. Este proceso constituye una experiencia de comunicación estratégica intercultural audiovisual, cuyo propósito fue visibilizar actores, promover el fortalecimiento político-identitario y preservar la memoria histórica de este inédito ejercicio de conformación de gobiernos autónomos indígenas en Bolivia.

1 Especialista en comunicación para el desarrollo, cineasta y escritor. Director de “Amanecer Chipaya”, documental encargado por el Órgano Electoral Plurinacional, a través del Servicio Intercultural de Fortalecimiento Democrático (SIFDE). Ha trabajado en África, Asia, Oceanía, América Latina y El Caribe. Ha publicado más de 30 libros, entre ellos: *Haciendo olas: comunicación participativa para el cambio social*, *Antología de comunicación para el cambio social*, y *Cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Consultor en comunicación en organizaciones de la ONU, agencias bilaterales, fundaciones y ONG internacionales. gumucio.alfonso@gmail.com

2 Doctoranda en Ciencias y Humanidades para el Desarrollo Interdisciplinario por la Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, Maestra en Comunicación y Desarrollo por la Universidad Andina Simón Bolívar, Bolivia. Actualmente es docente tiempo completo en la Universidad Mayor de San Andrés, la Paz, Bolivia. Autora de varios textos publicados en libros y revistas nacionales e internacionales. kherreramiller@gmail.com

Palabras clave: Comunicación, interculturalidad, memoria audiovisual, cine comunitario, autonomía indígena.

Chipaya Dawn Intercultural strategic communication, audiovisual memory and indigenous autonomy in Bolivia

Abstract

The article recounts and analyzes the participatory development and socialization of the documentary *Amanecer Chipaya*, produced by the Intercultural Service for Democratic Strengthening (SIFDE), under the Plurinational Electoral Body of Bolivia. This instance accompanied and supervised, by legal mandate, the process of the conformation of the Autonomous Government of the Native Nation Chipaya, in 2017. This process constitutes an experience of intercultural audiovisual strategic communication, whose purpose was to make actors visible, promote the political-identity strengthening and preserve the historical memory of this unprecedented exercise of conformation of indigenous autonomous governments in Bolivia.

Key words: Communication, interculturality, audiovisual memory, community cinema, indigenous autonomy.

Amanhecer Chipaya Comunicação estratégica intercultural, memória audiovisual e autonomia indígena na Bolívia

Resumo

Este artigo relata e analisa a produção participativa e a socialização do documentário *Amanecer Chipaya*, produzido pelo Serviço Inter-

cultural para o Fortalecimiento Democrático (SIFDE), parte do Órgão Eleitoral Plurinacional da Bolívia (Órgano Electoral Plurinacional de Bolivia). Esse órgão acompanhou e supervisionou, por mandato legal, o processo de formação do Governo Autônomo da Nação Nativa Chiripa em 2017. Esse processo constitui uma experiência de comunicação estratégica audiovisual intercultural, cujo objetivo foi dar visibilidade aos atores, promover o fortalecimento político-identitário e preservar a memória histórica desse exercício inédito de formação de governos indígenas autônomos na Bolívia.

Palavras-chave: Comunicação, interculturalidade, memória audiovisual, cinema comunitário, autonomia indígena.

Introducción

El proceso de colonización de América por españoles y portugueses, iniciado en 1492, no solo comienza un corte histórico-estructural en la narrativa cultural de los pueblos indoamericanos, sino que instala lo que Dussel (1994) ha denominado el “nacimiento de la Modernidad”, caracterizado por un “‘mito’ irracional, de justificación de la violencia” (p. 7). Este mito fundacional desplegó, desde entonces, distintas dimensiones de esa violencia legitimada por una supuesta supremacía socio racial que, en palabras del sociólogo Quijano (2000), supuso una “codificación de las diferencias entre conquistadores y conquistados [fundada en] una supuesta diferente estructura biológica que ubicaba a los unos en situación natural de inferioridad respecto de los otros (p. 778)”.

Se construyeron, así, subjetividades subalternizadas e intersubjetividades de autoridad y obediencia, de palabra y silencio, de visibilidad e invisibilidad que marcaron los procesos coloniales de interacción social. Los pueblos y naciones indígenas, dueños y pobladores de estos territorios hasta la llegada ibérica (con cultura y desarrollo propios, con cosmovisiones distintas y ajenas al eurocentrismo), pasaron a constituirse en sujetos-objeto bajo una lógica de explotación y sometimiento. Esto supuso que el choque civilizatorio decantara en una incompreensión estructural, que se inició con un desencuentro lingüístico y continuó con

universos simbólicos disímiles, que, si bien convivieron y lograron formar estelas mestizas de significación, se construyeron sobre relaciones sociales basadas en la desigualdad y la subordinación del otro.

Sin embargo, esta *huella colonial*, la impronta del colonialismo europeo, no fue superada con la constitución de los Estado-nación latinoamericanos. Por el contrario, quedó intacta como marca en las relaciones sociales. La estructura de marginación, de volver inferiores a sujetos, de conocimientos, de saberes por visiones etnocéntricas —las de Occidente—, pasó a formar parte natural (o naturalizada) de las acciones intersubjetivas. Una serie de diferenciaciones excluyentes y combinadas respecto a grupos de indígenas, mujeres, negros, pobres, campesinos, entre otros, ha sido parte de la génesis de las sociedades coloniales y, posteriormente, republicanas en América Latina. Esa fue y aún es la característica de la (in) comunicación colonial, aquella que se expresa y persiste en los enfoques y las prácticas del trabajo con y para los pueblos indígenas, en específico.

El debate y las tentativas de construcción de sociedades interculturales, de aparatos estatales plurinacionales y de prácticas descolonizadoras han sido parte de las apuestas históricas en Latinoamérica, particularmente, desde las luchas, las reivindicaciones y el ejercicio de derechos colectivos de las naciones y pueblos indígenas. ¿Qué papel ha jugado la comunicación en estos escenarios de transformación? Como se anotó, la (in) comunicación colonial persiste y se efectúa mediante prácticas que han sido naturalizadas de paternalismo, de subalternización o de negación del Otro, de sus identidades, de sus conocimientos, lenguajes y saberes:

La reflexión y la práctica a partir de una comunicación crítica ha llevado a tratar de deconstruir, primero, esa impronta colonial comunicacional. También ha llevado a construir, segundo, una comunicación-otra, distinta a este legado, una interacción simbólica que se base en el reconocimiento de las diferencias no excluyentes, una comunicación descolonizada y descolonizadora. Además, como lo establecen Maldonado *et al.*, (2015) una:

Comunicación-otra, desde el punto de vista de la emergencia indígena, refiere a la producción de sistemas de pensamiento que exponen for-

mas de relación entre sujetos y entre sujetos y entorno, ambas basadas en la valorización de lo humano y la naturaleza por sobre el mercado y el progreso. Además, son formas de comunicar que buscan modificar –desde los espacios de enunciación locales– los modos en que la alteridad ha sido representada desde la colonialidad. La negación del otro es develada, pero a la vez es superada por la autovalidación de la diferencia. (p. 173)

Para el caso que nos ocupa, una comunicación-otra que da paso al reconocimiento y lucha por la visibilidad y la ampliación de derechos colectivos.

Estrategias de comunicación intercultural y descolonización

Si las nociones del Yo y del Otro han estado determinadas por las jerarquizaciones, las exclusiones y los miedos a lo diferente, es tiempo que la comunicación intercultural redefina esos horizontes de relaciones y disipe esa huella colonial que persiste en las relaciones intersubjetivas. La comunicación intercultural comprende, en este sentido:

aquel proceso de interacción signifiante, histórico y culturalmente situado, entre interlocutores individuales o colectivos que están estructurados en y han estructurado marcos o mundos simbólicos distintos, es decir, que inicialmente no comparten una comunidad de sentido; pero para comenzar el contacto ponen un mínimo común para dicha relación que puede derivar en situaciones de re/conocimiento recíproco o de comprensión. Este intercambio/contacto supone identificaciones distintas, jerarquías y posicionamientos diferenciales, finalidades diversas que activan, refuerzan o deconstruyen las representaciones del “Yo/Nosotros/Otros”, en la búsqueda de las transformaciones de sentido y de las relaciones de poder entre los participantes. (Herrera, 2020, p.131).

Este tipo de comunicación se constituye, en consecuencia, en un intento no menos conflictivo, pero no imposible, por compartir, aceptar o negociar códigos y procesos de significación de mundos de interpretación disímiles, que apunta como proceso a estados de convivencia en paz y respeto por la diferencia. Entre esos actores se encuentran unos diferen-

tes con desigualdades históricas, algunos con complejos de superioridad y otros con estigmas de inferioridad que han venido obstaculizando la construcción de sentidos compartidos.

Los saberes ilustrados y no ilustrados, los conocimientos científicos institucionales y los conocimientos comunitarios y de legado ancestral, la *historia única*, en el sentido aportado por la escritora nigeriana Ngozi (2009) y los relatos diversos, los dispositivos normativos occidentales y las normas y procedimientos propios del mundo indígena, entre otros, pueden encontrarse y convivir en escenarios de pluriversidad, de plurinacionalidad.

Tanto el Estado (colonial que aún pervive), productor de las diferencias y exclusiones históricas, como los dispositivos de legitimación y reproducción que sostienen las lógicas de marginación y exclusión (escuela, familia, aparatos de información masiva, industria cultural, entre otros) conforman un complejo institucional que debe desestructurarse mediante estrategias y mecanismos de comunicación y educación interculturales y descolonizadores.

De allí que la comunicación intercultural apunta a su alto sentido estratégico para deconstruir y reconstruir sujetos y relaciones entre ellos. Esto tiene la finalidad de que se reconozcan y respeten sus prácticas culturales plasmadas en diversas formas productivas, de bien común, sociales, políticas, científicas, de conocimientos y saberes, en todas las dimensiones posibles de la acción social, de democracia, de deliberación, de participación y de toma de decisiones. Las políticas y estrategias integrales de comunicación deben convertirse en sustento y acompañamiento de los procesos interculturales para la descolonización. Sin embargo, los procesos se gestan lentamente.

En Bolivia, tras un proceso de intensa deliberación y esfuerzos de construcción de una nueva estatalidad con la instalación de la Asamblea Constituyente (2006-2009), se reconfiguró el modelo de Estado, inscrito de esta forma en el artículo 1 de la Constitución Política del Estado:

Artículo 1. Bolivia se constituye en un Estado Unitario Social de Derecho Plurinacional Comunitario, libre, independiente, soberano, democrático, intercultural, descentralizado y con autonomías. Bolivia se

funda en la pluralidad y el pluralismo político, económico, jurídico, cultural y lingüístico, dentro del proceso integrador del país. (Constitución Política del Estado, 2016).

Es precisamente este pluralismo multifacético que se ratifica en el artículo 2 cuando se señala:

Artículo 2. Dada la existencia precolonial de las naciones y pueblos indígena originario campesinos y su dominio ancestral sobre sus territorios, se garantiza su libre determinación en el marco de la unidad del Estado, que consiste en su derecho a la autonomía, al autogobierno, a su cultura, al reconocimiento de sus instituciones y a la consolidación de sus entidades territoriales, conforme a esta Constitución y la ley. (Constitución Política del Estado, 2016).

Bajo este marco constitucional, en Bolivia se llevan adelante procesos de conformación de Autonomías Indígena Originaria Campesinas, bajo el reconocimiento de la democracia comunitaria que se rige por la elección, designación o nominación de autoridades y representantes por normas y procedimientos propios de las naciones y pueblos indígenas originarios campesinos (Constitución Política del Estado, 2016).

Hasta 2018, tres procesos se consolidaron como Gobiernos Autónomos Indígena Originario Campesino (GAIOC). Esto se dio luego de un largo recorrido que empezó en 2009, tras la aprobación de la Constitución Política del Estado y otros procesos referendarios para las autonomías que arrancaron en 2015: el del Gobierno Autónomo Indígena Guaraní Charagua Iyambae, en el departamento de Santa Cruz (que se inició con el referendo de Estatutos Autonómicos y Cartas Orgánicas de septiembre de 2015, prosiguió en 2016 con las elecciones de sus representantes y concluyó en la posesión de autoridades en 2017); el del Gobierno Indígena Originario Campesino de Raqaypampa en el departamento de Cochabamba (iniciado con el referendo autonómico de noviembre de 2016, con procesos de elección de sus autoridades en 2017 y posesión de estas en 2018), y el del Gobierno Autónomo de la Nación Originaria Uru Chipaya, en el departamento de Oruro (que inició con el referendo autonómico de noviembre de 2016, prosiguió con los procesos de elección de sus autoridades en 2017 y la posesión de estas en 2018).

Memoria audiovisual y comunicación intercultural

Las tensiones que se han producido históricamente entre la tentación autoritaria y centralista³ —y los procesos autonómicos de descentralización que fueron ganando terreno con la Ley 1551 de Participación Popular de 1994⁴—, configuraron un panorama cruzado por consignas políticas de la estructura piramidal de poder, pero también por la decisión de naciones indígenas, territorios y municipios de acceder a formas de autogobierno reconocidas por la Constitución Política del Estado de 2009.

Se ha avanzado mucho en el reconocimiento de la voluntad social de naciones y pueblos indígenas que estaban cansados de ser manipuladas por partidos políticos que no dejaban ningún margen al ejercicio de formas de democracia ancestral debilitadas por la imposición de protocolos de gobernanza occidentales, siempre dependientes de un poder central y modelados según formas electorales ajenas a las tradiciones. Por tanto, los procesos autonómicos de naciones indígenas constituyen una etapa importante en la historia contemporánea de Bolivia. No son muchos todavía, pero cada uno tiene sus particularidades y se distinguen sobre todo por la recuperación de las formas ancestrales de autogobierno.

La oportunidad de registrar en forma audiovisual esos procesos no podía dejarse de lado. Se trataba de una apuesta política, cultural e histórica para narrar visualmente este momento y proceso. Con ello se buscó recoger de actores directos su acción, su memoria, sus tradiciones, su perspectiva de un horizonte diferente de democracia propia, su sistema de organización comunitaria, su noción de las jerarquías y otros elementos fundamentales en su búsqueda de autonomía con raíz propia.

3 Por ejemplo, el debate político sobre “la sede no se mueve” para impedir que Sucre, la capital de la República, vuelva a ser la sede de Gobierno, o la resistencia que hubo hasta 2009 para otorgar mayores atribuciones a los departamentos que eran gobernados por prefectos nombrados por el poder central.

4 Texto completo de la Ley de Participación Popular: <https://bre.is/8VnDwvBDr>

El relato que sigue aborda las diferentes etapas del proceso autonómico de la nación Chipaya, en Bolivia. Se combinan las premisas que guiaron el acompañamiento, como mandato legal, pero también como apuesta histórica, desde una instancia estatal, en el caso del Servicio Intercultural de Fortalecimiento Democrático, dependiente del Órgano Electoral Plurinacional, del que formó parte la coautora de este capítulo, así como el punto de vista de la creación y producción audiovisual, bajo responsabilidad del coautor del presente texto. El producto resultante de ese proceso es un largometraje documental titulado *Amanecer chipaya* (2017)⁵ que pretende ser testimonio latente para esta y futuras generaciones de los procesos de autonomía indígena originaria campesina en Bolivia.

Chipaya, pueblo milenario

La comunidad uru-chipaya de Bolivia es una de las más pequeñas y una de las más antiguas y de las que ha podido conservar mejor su identidad cultural, su lengua y sus tradiciones. La comunidad cuenta con aproximadamente 4000 miembros, dispersos en el noreste del altiplano boliviano, muy cerca de la frontera con Chile. Los registros históricos de la población muestran estas variaciones⁶: el más antiguo, de 1575, establece la cifra en 198 habitantes. Hay un crecimiento lento entre 1683 y 1804, hasta llegar a 256 habitantes, pero luego una disminución: en 1838 se contabilizan 189 y en 1847, 199 habitantes. En 1910 la cifra fue de 385 y, para 1931, 450 personas vivían en los ayllus de Chipaya. Esa cifra no cesó de crecer a partir de la Reforma Agraria de 1952: 980 habitantes en 1974; 1087 en 1992; 1788 en 1997; 1814 en 2001, y 2050 habitantes en 2008. Sin embargo, en el Censo de Población y Vivienda de 2012 se

5 El audiovisual se encuentra disponible en la plataforma YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=nYUCWB4QJRY&list=PLu-VdY6irP4tvtvsT3x1AXL-Qs2TM24-dW>

6 Esta información se halla registrada en el Informe de supervisión del SIFDE al proceso de autonomía indígena originaria campesina de Chipaya de octubre de 2017. El documento refiere haber utilizado datos de los estudios de Díez Astete y Kopp (2009), el Viceministerio de Asuntos Indígenas y Pueblos Originarios (VAIPO) de 1998, y Wachtel en 1990, además de la información del Instituto Nacional de Estadística (INE) de 1992, 1997, 2001 y 2012.

registran solo 786, probablemente porque muchos de ellos no estaban en Chipaya cuando se hizo el ejercicio.

A pesar de que las cifras dependen del instrumento de medición, lo observable es que en décadas recientes se ha dado un flujo masivo de migración de varones chipaya hacia Chile, donde trabajan por largas temporadas en diferentes oficios, sin por ello abandonar completamente sus casas y terrenos en la comunidad chipaya. Algunos se trasladan con sus familias y establecen una segunda residencia en ciudades chilenas, y otros dejan atrás a la familia y regresan de visita a Chipaya tres o cuatro veces por año, en ocasión de torneos deportivos, fiestas de fin de año, siembra y cosecha. Esto a pesar de que la tierra ya no es apta para el cultivo de quinua y las dunas de arena parecen apropiarse del espacio mientras los ríos tienen cada año menos caudal.

El principal núcleo urbano es el pequeño poblado de Chipaya⁷, compuesta por cuatro *ayllus*: Aranzaya, Manazaya, Wistrullani (estos tres unidos en el mismo espacio urbano alrededor de una plaza principal) y Ayparavi, a 16 kilómetros al sureste de allí. Chipaya es un poblado con aproximadamente 200 viviendas de un solo piso en torno a una amplia plaza principal de cemento, sin árboles. El colegio secundario se encuentra sobre la plaza, al igual que el edificio antiguo y el moderno de la alcaldía. No existe una iglesia sobre la plaza principal, a diferencia de otras comunidades del altiplano. En la propia urbe Chipaya subsisten muy pocas casas de barro circulares, construidas de acuerdo con la tradición uru-chipaya; sin embargo, se encuentran varias de estas en los terrenos en las afueras del poblado.

La topografía alrededor de Chipaya es plana, sin árboles, con una vegetación menuda resistente al frío y a la salinidad de la tierra, que crece con la humedad de riachuelos desbordados que riegan los cultivos en época de lluvias. En años recientes se han hecho más difíciles las condiciones de vida de los chipaya en su propio territorio, cada vez más insuficiente para el cultivo, no solamente por su reducida extensión, sino porque la calidad de la tierra ha empeorado. La sal aflora en manchas

7 Mapa georeferenciado: <https://bre.is/q8F3hx0M3>

blancas sobre la tierra, las dunas de arena avanzan cada año, particularmente sobre Aymaravi, donde el río Balsa ya no ofrece crecidas de agua a fin de año. Los botes metálicos que antes servían para cruzarlo en tiempos de crecida están abandonados y herrumbrosos.

La situación social y económica actual no debe borrar la extraordinaria historia de la nación Uru-chipaya. De acuerdo a Díez Astete y Kopp (2009), existen varias versiones míticas sobre el origen de los urus: descendientes de una era anterior a la aparición del sol, vivían en la penumbra y en la oscuridad, por lo que tenían sangre negra. Cuando nació el sol, por el este, los antiguos se quemaron porque las salidas de las viviendas estaban orientadas hacia el astro y solo se salvó una pareja porque se sumergió en las aguas de los lagos y ríos, donde tuvieron su descendencia, los chullpa-puchos, antecesores directos de los urus.

Los urus estarían emparentados con la cultura Chiripa, asociada a la época de Tiwanaku Temprano, por lo que su origen se ubicaría alrededor de 1000 años a. de C. Algunos autores sostienen que los urus provienen de las costas del Pacífico, luego se asentaron en territorio de Oruro (Uru-Uru) y siguieron el curso del río Desaguadero hasta el lago Titicaca. Se ha indicado una parte de la población uru se dirigió rumbo a los pantanos de Coipasa, donde se dispersaron en las cumbres y en los lugares más protegidos.

Nathan Wachtel (citado por Díez Astete y Kopp, 2009) señalaba en 1990 que en la región andina y aún a la escala del continente sudamericano, los urus constituyen un enigma histórico y etnológico. En el siglo XVI ocupaban una región excepcionalmente vasta a lo largo del eje acuático que atraviesa el altiplano (ríos Azángaro, Desaguadero, Lacajahuira, lagos Titicaca, Poopó, Coipasa), formando un cuarto de la población indígena.

Autores como Delgadillo (1998) señalan que, debido a su gran dispersión territorial y su antiguo nomadismo lacustre, durante la Colonia los urus estuvieron exentos de ser sometidos. De acuerdo con Beyersdorff (1998), la Colonia española opinaba que no servían para la *mita* en Potosí, y que para cumplir con su obligación tributaria se les suministraba lana para

la confección casera de vestimenta y ropa de cama, además del transporte de bienes.

Actualmente, los uru-chipaya siguen viviendo en los pantanos y la pampa desierta del Salar y lago de Coipasa, en los márgenes del lago Poopó (Murato) en el departamento de Oruro, en la parte alta del río Desaguadero (Iruhito) y algunas islas de la parte peruana del lago Titicaca (Chulluni).

Con relación al territorio de los uru-chipaya, Díez Astete y Kopp (2009) sostienen que a finales del siglo XVIII (1786) los uru-chipaya obtuvieron de la Corona española una tierra propia, separada de los aymaras de Huachacalla, en la que instauraron un modelo social (organización dualista, sistema de cargos, sistema religioso pagano-cristiano). El espacio reconocido por la Colonia corresponde aproximadamente a la actual demanda de TCO, territorio que se fue perdiendo en sucesivos avances e invasiones de los aymaras⁸.

Cine, memoria y democracia comunitaria

Toda democracia es una construcción colectiva. Como la memoria, la cultura y la comunicación, la democracia no es un episodio ocasional, sino un proceso permanente cultivado, irrigado, alimentado todos los días para que sus raíces se afirmen, para que su follaje se despliegue vistoso y para que sus frutos puedan ser compartidos. La edificación del imaginario democrático se parece más al tejido de una red que a la cimentación de una construcción rígida, lineal y menos aún vertical. En el tejido democrático importa más la diversidad de texturas y de colores que la dureza de las líneas o la plomada.

Quien confunda un proceso democrático con una sucesión de eventos electorales está equivocado. Si bien estos tienen que ver con el ejercicio

8 Esta información histórica, basada fundamentalmente en Díez Astete y Kopp (2009), fue resumida en el “Informe de supervisión y actuación en campo a la conformación del gobierno autónomo de la nación originaria Uru Chipaya”, producido por el SIFDE (2017).

de una opinión vinculante, no garantizan el fortalecimiento de un proceso que solo se consolida en la medida en que suma cotidianamente una multiplicidad de acciones colectivas, de comportamientos ciudadanos que apuntalan un ideal de convivencia con pleno ejercicio de todos los derechos.

La historia muestra que los procesos democráticos se alimentan de acciones cotidianas que consolidan la capacidad asociativa ciudadana con base en la toma de conciencia sobre el papel que cumple cada individuo y cada grupo en el andamiaje de esa casa para todos, cuyos muros son permeables y cuyo techo protege a la colectividad. Si bien es una responsabilidad del Estado hacer prevalecer la democracia, su ejercicio depende de la participación de todos. La apatía y la abstención solo producen democracias frágiles, mal alimentadas y anoréxicas. Las democracias vigorosas se distinguen por su vitalidad en la opinión pública, en el debate, en la aceptación de la diferencia y la generación de consensos o bien disensos, pero en el marco del respeto.

La producción cultural y en particular el cine puede contribuir de manera eficaz en la construcción de los procesos democráticos porque apela a la memoria, a los sentidos y a la afectividad. Incluso el cine de ficción, como sucede en el género literario de la novela, puede representar la historia y la realidad con una fuerza que a veces supera la mirada documental y descriptiva. Más allá de la militancia política que fue común en el cine de las décadas de 1960 y 1970, y que en algunos casos fue desestimada como panfletaria, el cine tiene la capacidad de revelar el silencio y de sacar a la luz aquello que los ciudadanos quieren olvidar demasiado pronto, cuando no han cerrado aún las heridas y no se han reconstituido los tejidos sociales rotos.

La fuerza del cine radica no tanto en el discurso de la voz que explicita, sino en el discurso de las imágenes que sugieren. La construcción del discurso es más eficiente a través de miradas internas y directas desde los sujetos, actores sociales, que externas e indirectas desde los cineastas. El cine propone una versión que en cada espectador se enriquece y se completa a partir de la experiencia propia y del conocimiento que se genera en el diálogo entre la propuesta filmica y las necesidades individuales

y colectivas de las y los espectadores. No es necesario haber vivido en carne propia ese tipo de eventos para tener memoria sobre ellos. El cine ayuda a conocerlos, a incorporarlos al propio registro como un filtro que permite darle un valor a las representaciones que forman la identidad, la cultura y el conocimiento propios. No hay conocimiento propio si no se construye con base en valores y derechos.

El cine puede constituirse en el guardián de la memoria porque incluso la ficción, como sucede con la novela, puede representar la historia y la realidad con una fuerza notable. Además de preservar la memoria, el cine es un disparador de la acción colectiva.

La mirada interior

A partir del propósito diseñado por el Servicio Intercultural de Fortalecimiento Democrático (SIFDE) del Órgano Electoral Plurinacional (OEP), se filmó el proceso autonómico de la nación Uru-chipaya con base en las siguientes premisas.

- a. La decisión de elaborar un documental que sirviera a la propia población uru-chipaya como un libro de historia en imágenes en movimiento, con actores vivos, directos, protagonistas de su propia historia. La idea es que este documental sirviera para que las generaciones actuales y futuras pudieran consultar, recordar y revivir ese momento de trascendental importancia por la recuperación que se hizo de su estructura de gobernanza ancestral, en el marco de los procesos autonómicos, interculturales y plurinacionales de la Bolivia de hoy.
- b. La voluntad de abordar la realidad de ese momento de transición a partir de los ritmos de la vida cotidiana de los propios sujetos, lo cual significó una forma de producción prolongada, sin tiempos determinados por las normas ciudadanas, sino por las dinámicas comunitarias.

- c. La necesidad de poner la tecnología al servicio de los sujetos filmados y no al revés. Esto quiere decir que se trabajó con un equipo mínimo (director, camarógrafo y sonidista), de manera que la intervención tuviera el menor impacto en la vida cotidiana de la comunidad uru-chipaya.
- d. La importancia de realizar el documental en el idioma que eligieran los propios sujetos filmados. Esto significó que en algunos casos la población prefería ofrecer sus testimonios en su propia lengua, y en otros casos lo hacían en castellano porque se sentían más cómodos frente a la cámara en ese idioma.
- e. La decisión de pensar la estructura, ritmo, duración de cada escena y contenido en función de las necesidades de la propia comunidad, priorizando la percepción de los propios sujetos comunitarios antes que la del equipo técnico.

Estas premisas dieron como resultado un documental que aspira a ser visto sobre todo por los sujetos de la propia comunidad. En segunda instancia, se busca tener un alcance en otros pueblos y naciones indígenas que tendrían la oportunidad de ver en detalle cómo se desarrolló el proceso autonómico chipaya. En tercera instancia, y no la más importante, por cualquier persona interesada, dentro o fuera de Bolivia, en conocer la experiencia autonómica chipaya, pero también en valorar una manera de hacer cine con una mirada interior, ajena a los requisitos y limitaciones que impone la distribución comercial.

La innovación de este documental radica en esas premisas que lo alejan de una mirada científica-antropológica y también de una institucional-política. Por el contrario, se busca acercarlo a una mirada humana-cotidiana del proceso de transformación de los mecanismos de decisión y participación políticas.

Uno de los aspectos que se destaca en el documental es la distinción entre los cuatro *ayllus* de Chipaya. Un documental a la manera occidental hubiera realizado una composición o síntesis de los procesos electorales que se desarrollaron en cada *ayllu*. Sin embargo, la perspectiva del documental *Amanecer chipaya* es diferente. Tomando en cuenta que

cada *ayllu* tiene sus dirigentes propios, su memoria histórica, sus razones colectivas, se determinó mostrar de manera separada el proceso de elecciones en cada uno de los cuatro *ayllus*, respetando además la cronología y la dinámica de los mismos hechos.

Las elecciones de autoridades autonómicas en cada *ayllu* se realizaron en días diferentes y con características distintas, si bien tienen aspectos comunes. Entre los aspectos comunes caben mencionar las reuniones previas de los comunarios de cada *ayllu* para analizar, debatir y aprobar sus propios mecanismos de elección. Esta parte del proceso fue similar, como se muestra en el documental: en cada caso hombres y mujeres se reunieron para aprobar los reglamentos para elegir a sus nuevas autoridades, según sus normas y procedimientos propios. Este proceso contó con el apoyo técnico del órgano electoral. La modalidad de las elecciones, sin embargo, es diferente en los cuatro *ayllus*. Por una parte, bajo los nuevos estatutos, dos de los cuatro *ayllus* debían elegir una autoridad mujer y los otros dos a un varón. Esta decisión garantizaba la paridad de género en la nueva estructura de gobernanza de la nación Chipaya.

El documental destaca la transparencia del proceso de votación, que no admite ninguna forma de manipulación o alteración de los resultados. Tres de los cuatro *ayllus* optaron por la modalidad de nominar a sus candidatos o candidatas y hacer fila delante de ellos para manifestar su predilección. De ese modo, se podía contar de manera transparente cuántas personas hacían fila delante de cada candidato propuesto, y quien obtuviera más votos era inmediatamente investido de la responsabilidad de representar a su *ayllu*. En uno de los cuatro *ayllus* se optó por la modalidad de aclamación para elegir a la mujer que los representaría en la nueva estructura de gobernanza.

El documental partió la necesidad de mostrar estas diferencias en cada *ayllu*, de manera que los destinatarios principales puedan apropiarse mejor de la memoria del proceso. Las tomas realizadas con dron no son meramente una argucia tecnológica, sino un intento de situar espacialmente cada *ayllu*. Esto que puede parecer muy común en las películas actuales, resultó ser muy importancia para los chipaya, ya que por

primera vez en su historia veían su poblado desde el aire. Nunca antes se había filmado desde el aire la urbe Chipaya.

Del mismo modo se mostró en el documental las características culturales, a veces comunes y a veces diferentes, del proceso electoral en cada *ayllu*. Entre los aspectos comunes se destaca la parte ceremonial, que consiste en compartir hojas de coca para el *acullico*⁹ colectivo, una forma de convivencia tradicional que se desarrolla antes que cualquier acto importante. Entre los aspectos diferenciados están las formas de manifestación artística y cultural. Por ejemplo, en el *ayllu* Wistrullani se había preparado un conjunto de música y todos los participantes en el acto electoral bailaron para celebrar la ocasión. Otro aspecto importante en el que enfatiza el documental es la recuperación de la memoria histórica, utilizando como referente el documental de carácter antropológico *Vuelve Sebastiana*, realizado por Jorge Ruiz en 1952-1953.

El cortometraje argumental de Jorge Ruiz, realizado sobre un guion de Luis Ramiro Beltrán, es de radical importancia para la historia del cine boliviano. Sin embargo, es aun más relevante para los propios chipayas actuales, puesto que pueden ver cómo eran siete décadas atrás. Solo ellos pueden darse cuenta de cómo ha evolucionado su vestimenta, los peinados de las mujeres, la forma de construir las casas, el paisaje que rodea al poblado, etc. Esto, que para alguien acostumbrado a ver cine puede parecer interesante como dato antropológico, es para los chipaya parte de su memoria más íntima y querida.

Por diferentes razones, la película de Jorge Ruiz no se había proyectado nunca en Chipaya, aunque se ha visto en la ciudad de La Paz varias veces en presencia de algunos dirigentes chipayas y sobre todo en presencia de Sebastiana Kespi, una niña de 10 años cuando Ruiz hizo su película, y ahora es una anciana que está cerca de cumplir ochenta años de vida. En consulta con los dirigentes de los cuatro *ayllus* se deci-

9 Proceso de masticación de la hoja de coca. En realidad, más que masticar la hoja de coca, se la parte en trozos más pequeños y con la salivación y el accionar de la lengua se va formando una pasta en un lado de la boca. Al cabo de un tiempo se escupe ese bolo de coca, no se lo ingiere.

dió no solamente hacer una primera proyección de *Vuelve Sebastiana* en Chipaya, sino también incorporar en el documental las imágenes de ese momento emblemático.

La proyección, realizada en un salón de la escuela secundaria de Chipaya, se anunció con anticipación para que todos pudieran asistir. En primera fila estaban los dirigentes de los cuatro *ayllus*, así como Sebastiana Kespi y Paulino Lupi, también actor en la película, quien fue re-descubierto por el director durante el proceso de filmación¹⁰. A raíz de la participación entusiasta de Sebastiana y de Paulino Lupi, en *Amanecer chipaya* se decidió incluir una escena en la que se reproducen imágenes de *Vuelve Sebastiana* y se realiza una representación actual de algunas escenas, con los mismos Sebastiana y Paulino como actores. Son escenas que quedan como un testimonio del paso del tiempo en la comunidad chipaya.

Del mismo modo, se incluyó una escena en la que el *jilaqata* mayor del ayllu Manazaya, Ezequiel Mamani Condori y su *mama t'alla*, Julia Felipe Lázaro, muestran las características actuales de la vestimenta chipaya, como una forma de fijar en la memoria esos rasgos culturales, con una mirada de futuro. En otra escena similar, el *jilaqata mayor* del ayllu Wistrullani, Tito Quispe, describe en detalle cómo se arma un estandarte y altar con los objetos que simbolizan diversos aspectos de la cultura chipaya.

Algo muy importante que se decidió desde el inicio del proceso de filmación, es que el documental resultante sería estrenado, mostrado públicamente por primera vez, en la comunidad Chipaya. Así se hizo, frente a los *jilaqatas* que acababan de entregar sus cargos (que son los que aparecen entrevistados en la película) y frente a las nuevas autoridades autonómicas electas y posesionadas oficialmente.

10 De Sebastiana Kespi se conocía bastante porque había sido varias veces homenajeada en La Paz por la Cinemateca Boliviana, por el Ministerio de Culturas y otras instituciones. De Paulino Lupi (hoy Paulino López) no se sabía nada porque en la película encarna el papel de un niño aymara, y todos suponían que no pertenecía a la comunidad chipaya. Sin embargo, fue la propia Sebastiana, en una conversación con el director del documental, que reveló que Paulino vivía en una casa humilde sobre la plaza principal de Chipaya.

El cine comunitario como estrategia de comunicación intercultural

La investigación especializada sugiere varios caminos en el uso del material audiovisual para apoyar la construcción de procesos democráticos e interculturales, además de la toma de conciencia sobre la importancia de estos entre la juventud. Asimismo, esta herramienta es constitutiva del fortalecimiento de la visibilidad identitaria de los grupos que han sido históricamente no solo subrepresentados, sino invisibilizados y “ninguneados”.

Entre 2011 y 2012 se desarrolló una investigación regional sobre el audiovisual comunitario en América Latina y el Caribe, auspiciada por la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (FNCL) con sede está en La Habana (Cuba), y con el apoyo del Fondo para la Diversidad Cultural de la Unesco. La pesquisa abarcó catorce países para revelar un “continente de cine” hasta entonces desconocido, realizado por las propias comunidades urbanas o rurales como un instrumento de identidad, recuperación de valores y defensa de la cultura y de la democracia. Los resultados fueron publicados en el libro *Cine comunitario en América Latina y El Caribe* (2012) que tuvo una segunda edición en Ecuador y una tercera edición en Colombia¹¹.

El desafío de investigar algo que por su propia naturaleza permanece escondido y marginado (un primer filtro), permitió reconocer entre 55 experiencias ciertos valores que podrían aplicarse a una propuesta renovada de uso del audiovisual en la sensibilización y capacitación de jóvenes sobre temas de democracia y participación. El segundo filtro es el que separa el cine de ficción del cine documental, en detrimento de este último. Y el tercero es aquel que discrimina al cortometraje y a toda película de una duración que no se adapte a las normas de las salas comerciales de cine o de los tiempos de televisión. Lo anterior tiene que ver con una estructura económica que privilegia a un cine de largometraje de ficción y con vocación comercial. Si pasamos revista

11 La versión en PDF del libro está accesible gratuitamente: <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/la-comunicacion/10917.pdf>

de los filtros mencionados, el cine comunitario adolece de todos ellos y de otro más: al ser realizado por cineastas no profesionales, sobre temas que interesan a grupos y comunidades específicas, está también en desventaja frente al cine de autor.

El documental es un cine que tiene como eje el derecho a la comunicación, además de promover derechos de los sectores excluidos, subalternizados, invisibilizados o subrepresentados. Su referente no es la industria cinematográfica, sino la comunicación intercultural como reivindicación de los excluidos y silenciados, además de la comunicación para el cambio social, “un proceso de diálogo y debate, basado en la tolerancia, el respeto, la equidad, la justicia social y la participación activa de todos” (Gumucio, 2009), orientadas ambas a la afirmación de la diversidad. Este tipo de cine nace, en la mayoría de los casos, de la necesidad de comunicar sin intermediarios, de hacerlo en un lenguaje propio que no ha sido predeterminado por otros, sino que pretende cumplir en la sociedad la función de representar políticamente a colectividades marginadas, poco representadas o ignoradas. Combina y articula lo político con lo artístico; el audiovisual se convierte en discurso de reivindicación frente a la historia de injusticias y marginación.

La ausencia de una información veraz y la invisibilización de la problemática que afecta a grandes sectores de la sociedad que son marginados y discriminados por la desinformación y por las políticas sociales de los Estados hace que las propias comunidades, además de exigir transparencia a los medios masivos, reivindiquen su derecho a la comunicación y lo ejerciten a través de múltiples medios, incluido el audiovisual. El audiovisual comunitario, menos estudiado que la radio comunitaria cuya trascendencia es incontestable, forma parte de ese mismo caudal de iniciativas que reivindican el derecho a la comunicación.

Las nuevas tecnologías digitales abarataron los costos y simplificaron el manejo de los aparatos, de tal manera que se puso al alcance de toda la posibilidad de grabar imágenes y sonidos. La tecnología ha sido un trampolín que permite saltar de un cine de individuos a un cine de comunidades, pero no es en sí un instrumento de transformación, sino que

depende de su valor de uso. La mitificación de la tecnología oscurece el análisis de las verdaderas motivaciones, causas y efectos.

Gracias a la accesibilidad que permiten los medios digitales, existen experiencias donde la propia comunidad interviene en el proceso de producción, por lo que ya puede hablarse de un audiovisual comunitario propiamente dicho. Esa participación se en el momento de la elección del tema y en la toma de decisiones sobre la forma de abordarlo, así como en el establecimiento del equipo humano de producción, en la atribución de tareas y en la definición de los modos de difusión.

Los medios de información masivos y los investigadores de la comunicación se han ocupado sobre todo de las películas que se estrenan en salas de cine y no del “otro cine”, aquel que eclosiona como un proceso de comunicación participativa, incluyente y sensible a la diversidad cultural. Asimismo, la producción audiovisual comunitaria, es decir, del cine o video comunitario, hecho por los mismos actores o con su participación, deviene en un recurso de comunicación intercultural estratégica que mira más allá del producto y pretende reafirmar a los actores sociales en el proceso mismo de la producción y la difusión del material.

Un indicador importante es la distinción entre *productos* y *procesos*. Mientras que con frecuencia la literatura sobre el cine se ocupa de las películas, en el cine comunitario son más importantes los espacios y los procesos de organización, producción y difusión, con finalidades comunitarias desde una perspectiva social incluyente.

Los alcances de los procesos de cine y video comunitarios, como recursos estratégicos de una comunicación intercultural, se refieren, en primer lugar, al alcance en el interior de las comunidades y, en segunda instancia, al conjunto de la sociedad. Para ello se toman en cuenta:

- Las prácticas y acciones instrumentales asociadas a la transformación de los recursos necesarios para el funcionamiento de la organización.
- La organización política y normativa asociada al ejercicio del poder (el control de jerarquías, la propiedad, desigualdades y contradicciones estructurales).

- El eje valorativo y horizontal asociado a las normas de la asociación y a los procesos de lucha por la legitimación social.
- La dimensión espacial-temporal, es decir, la construcción de la vida social como realidad simbólica y material (auto-representaciones sociales, sentido histórico, proyección hacia el futuro).
- La dimensión de vínculos de asociación afectiva, la voluntad y el deseo de transformar objetos y seres humanos en función de anhelos de cambio.
- La dimensión imaginaria y mítica de las narraciones y prácticas colectivas de la comunidad analizada.
- La fuerza simbólica del audiovisual en la construcción de imaginarios positivos y reconstructivos de la presencia de los pueblos indígenas en sociedades que deben proyectarse interculturales y diversas.
- La acción reivindicativa político-identitaria que transforma a los sujetos sub o infrarepresentados en sujetos históricos activos, como el caso del proceso de la autonomía indígena originaria campesina de Chipaya y de otros pueblos.

La experiencia de producción y difusión de *Amanecer chipaya* muestra las potencialidades del audiovisual comunitario como construcción colectiva y participativa que representa, a la vez, la fuerza dinamizadora de la democracia comunitaria, aquella que permaneció relegada y que ahora reconstruye un propio horizonte en clave de interculturalidad y plurinacionalidad.

Referencias

Beyersdorff, M. (1998). *Historia y drama ritual en los Andes bolivianos (siglos XVI - XX)*. Edit. Plural, UMSA.

Delgadillo Villegas, J. (1998). *La nación de los Urus. Chipaya*. CEDIPAS.

Díez Astete, A. y Kopp, A. J.; (2009). *Uru Chipaya y Chullpa: soberanía alimentaria y gestión territorial en dos culturas andinas*. CESA, Veterinarios sin Fronteras., Plural Editores.

Dussel, E. (1994). 1492. *El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del “mito de la Modernidad”*. Plural Editores. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Mayor de San Andrés.

Estado Plurinacional de Bolivia (2016). Constitución Política del Estado. Artículo 1 y Artículo 2. Gaceta oficial de Bolivia. Recuperado el 16 de febrero de 2019 de <http://www.gacetaoficialdebolivia.gob.bo/index.php/normas/descargar/154183>

Gumucio Dagon, A. (2009). Modelo estratégico de Comunicación para el Cambio Social y el Desarrollo. En: Alberto Pérez, R. y Massoni, S. (2009). *Hacia una Teoría general de la estrategia. El cambio de paradigma en el comportamiento humano, la sociedad y las instituciones*. Cap. 13. Séptimo cambio: nuevos modelos (II). Ariel Comunicaciones. Pp. 51-60. Disponible en: <https://octavioislas.files.wordpress.com/2011/08/2008-11-18-rafael-alberto-pc3a9rez-y-sandra-massoni-hacia-una-teorc3ada-general-de-la-estrategia.pdf>

Gumucio, A. (2009). Modelo estratégico de Comunicación para el Cambio Social y el Desarrollo. En: Pérez, Alberto, R. y Massoni, S. (2009). *Hacia una Teoría general de la estrategia. El cambio de paradigma en el comportamiento humano, la sociedad y las instituciones*. Cap. 13. Séptimo cambio: nuevos modelos (II). Pp. 51-60. Ariel Comunicaciones. Disponible en: <https://octavioislas.files.wordpress.com/2011/08/2008-11-18-rafael-alberto-pc3a9rez-y-sandra-massoni-hacia-una-teorc3ada-general-de-la-estrategia.pdf>

Gumucio Dagon, A. (coord.) (2012). *Cine comunitario en América Latina y El Caribe*. Centro de Competencia en Comunicación para Amé-

rica Latina C3-Friedrich Ebert Stiftung. FES-Comunicación. Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.

- Gumucio, A. (Director). (2017). *Amanecer Chipaya* [Película]. Órgano Electoral Plurinacional. Servicio Intercultural de Fortalecimiento Democrático (SIFDE). <https://www.youtube.com/watch?v=nYU-CWB4QJRY&list=PLu-VdY6irP4tvtvsT3x1AXLQs2TM24-dW>
- Herrera Miller, K. (2020). Comunicación intercultural. (Estado del arte conceptual, concepto). En: Órgano Electoral Plurinacional. *Diccionario de la democracia intercultural en Bolivia. Idea Internacional*. Pp. 131-140. ISBN: 978-91-7671-327-3. Disponible en: <https://www.oep.org.bo/wp-content/uploads/2021/05/Diccionario-Democracias-OEP.pdf>
- Maldonado, C., Reyes, C. y Del Valle, C. (2015). Emergencia indígena, Comunicación-otra y buen Vivir. Pensar la socio-praxis comunicativa de los pueblos indígenas. *En: Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación* (N.º 128). , abril - julio 2015 (Sección Ensayo, pp. 165-182.). ISSN 1390-1079 / e-ISSN 1390-924X. CIESPAL. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16057400012>
- Ngozi Adichie, Ch. (2009). *El peligro de la historia única*. [Video]. Tedx-Talks. Disponible en: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=es
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En: Lander, E. (comp). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. CLACSO. Pp. 778-832.
- Servicio Intercultural de Fortalecimiento Democrático (SIFDE-OEP). (octubre, 2017). *“Informe de supervisión y actuación en campo a la conformación del gobierno autónomo de la nación originaria Uru Chipaya”*, La Paz: SIFDE., 10 de octubre de 2017.