

Entrevista a Iván Sanjinés

Memoria, identidad, dignificación y soberanía en el Espacio Audiovisual Boliviano: el CEFREC, o esa realidad que muchos soñaron

Por María Aimaretti

Del 2 al 6 de agosto de 2017, tuvo lugar en la Ciudad de Buenos Aires la XXIV Conferencia Internacional de Cine Documental VISIBLE EVIDENCE. Uno de los invitados destacados fue el boliviano Iván Sanjinés: comunicador social, cineasta, coordinador general durante ocho años de CLACPI (Consejo Latinoamericano de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas) y fundador del CEFREC (Centro de Formación y Realización Cinematográfica), una de las experiencias faro en América Latina en materia de cine y video indígena, capacitación audiovisual y fortalecimiento de redes comunicacionales, entidad activa desde hace más de veinticinco años.

La historia de Iván Sanjinés con la producción audiovisual participativa y horizontal, de recuperación de la historia y la memoria indígena y popular, es larga: la configura una tradición familiar —su padre es el reconocido cineasta Jorge Sanjinés— hecha de viajes y exilios; y una trama de cómplices e iniciativas heterogéneas vividas con pasión y compromiso. Proyectos como el Taller de Cine Minero, el Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano, la difusión alternativa, los audiovisuales en organizaciones de base, la intervención en festivales y espacios de formación colectivos, convergen en ese sueño de un cine y video realizados desde y para los mismos sectores populares e indígenas, quienes ya no son "objeto" para la cámara, sino sujetos productores de imaginario, conocimiento y sensibilidad.

Con motivo de su visita en Argentina y su paso por la Conferencia, cuya participación se realizó el último día como

conferencia de cierre en la sala principal del Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti,¹ Sanjinés conversó con la Revista Cine Documental reflexionando sobre su trayectoria y el derrotero histórico de la entidad que coordina en Bolivia, las potencias y paradojas del audiovisual indígena, y las proyecciones y sueños que espera se desplieguen en los próximos años. Presentamos esa larga charla mantenida con Sanjinés, introduciendo fragmentos de su conferencia.

Cine Documental: Comencemos por su "infancia" cinematográfica: ¿qué recuerdos tiene de sus primeros contactos con la imagen?

Iván Sanjinés: Soy parte de una familia de cine: mi contacto tiene que ver con ese mundo de cámaras, de viajes a comunidades indígenas donde el Grupo Ukamau hacía sus películas. Ese fue el escenario para descubrir poco a poco que existe otro mundo diferente al de la ciudad, que hay multiplicidad y diversidad de culturas, y que existen los contrastes. Ya desde niño yo me preguntaba cómo era posible que hubiese tanta injusticia, tanta indiferencia, tanta miseria, tanta marginación, tanta exclusión. Yo fui creciendo en ese mundo de reflexión: de sentir que uno tiene que decidir dónde se ubica en este mundo. Acercarse al cine, ha sido también acercarse al por qué de ese cine, y a la necesidad de que todos tengan una voz, una imagen, que se puedan representar, que no sea exclusivo de un sector, sino propio de la gente: como una forma de aprender su realidad, de plantear sus ideas, fortalecer su imaginario y su cultura. Muchos me preguntan por qué me dedico al cine indígena si yo soy blanco y parezco, por fuera más bien, occidental: yo creo que en un país como Bolivia, con tanta población indígena, tienes que ubicarte en esa realidad.

Cine Documental



CD: ¿Cuál fue su formación intelectual y profesional en el campo de la comunicación, las humanidades y la imagen? ¿Cuáles fueron sus primeros referentes, y las experiencias de aprendizaje más significativas?

IS: Ha sido una conjunción de elementos. Por un lado mi formación tiene que ver con el ambiente social, político y de lucha que se da alrededor de la figura del Che, y la resistencia a los golpes militares. Pero también con el exilio y la persecución política. Primero en Chile con mi madre y mi padre, y luego en Cuba entre 1974 y 1978. Ahí yo me relaciono con todo el movimiento de izquierda en América Latina. Fueron los años más estables de mi infancia y juventud. Ahí, además de poder estudiar, trabajé en el campo: aprendí a cultivar, a sembrar, a trabajar con machete con 40° en la campaña cubana. Es decir: una cosa es hablarlo, y otra cosa es vivirlo. En fin, eso también te forma, porque significa entender que tú eres parte de algo mayor, de un proceso revolucionario y que estás aportando también. Obviamente el cine cubano fue una influencia para mí, con toda su diversidad porque no era un movimiento homogéneo. Y, desde luego, el cine latinoamericano en general que tuve la posibilidad de ver y admirar.

CD: ¿Qué sucede a su llegada a Bolivia?

IS: Llego a Bolivia en 1978, en un momento efervescente pero difícil. Acompañé a mi padre con la difusión de películas y en la producción de *Las banderas del amanecer* (Jorge Sanjinés y Beatriz Palacios, 1983), siendo parte del Grupo Ukamau. Y al mismo tiempo, también empecé a estudiar cine. En 1979 fui parte del Taller de Cine de la Universidad Mayor de San Andrés, era el más chico. Mi padre me regala entonces su libro *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau, México: Siglo XXI, 1979 y 1980) para incentivar me también. Pero no fue una decisión de él sino mía el estudiar cine. Digo, porque podría pensarse en una influencia demasiado grande. Obviamente, el cine para mí también tiene que ver con Jorge Sanjinés, pero fui yo quien decidió entrar en ese mundo. Justamente, en un momento de fuerte compromiso social y político, de redescubrimiento personal de lo que era Bolivia, de contrastar recuerdos con realidad. En el Taller de Cine, con dos compañeros más producimos *La lucha continua*, una película documental en 16 mm. de testimonios, registros directos y archivos sobre la dictadura, la lucha popular por el retorno democrático, y comienzan mis contactos con el mundo minero, mientras al mismo tiempo acompaño a mi padre.

Luego tuve que salir nuevamente con el golpe de García Meza (1980-1981), y desde el '82 mi presencia en Bolivia es permanente. Comienzo a estudiar sociología en la UMSA: no estaba inscrito pero cursaba y rendía, y tenía excelentes notas. Luego sí, me inscribí, y estuve tres años. No me interesaba el título, sino la base de análisis, las teorías: el marxismo, la economía política... Pero también, tal vez como contrapunto con la visión occidental, moderna, blanca, masculina, me interesaba mucho el katarismo, el indianismo: otras visiones de lo político donde lo indígena no es aleatorio o secundario.

Cine Documental



Luego, cerca de 1986, me cambio de carrera a Comunicación Social que recién empezaba a darse en la UMSA. Yo soy comunicador social.

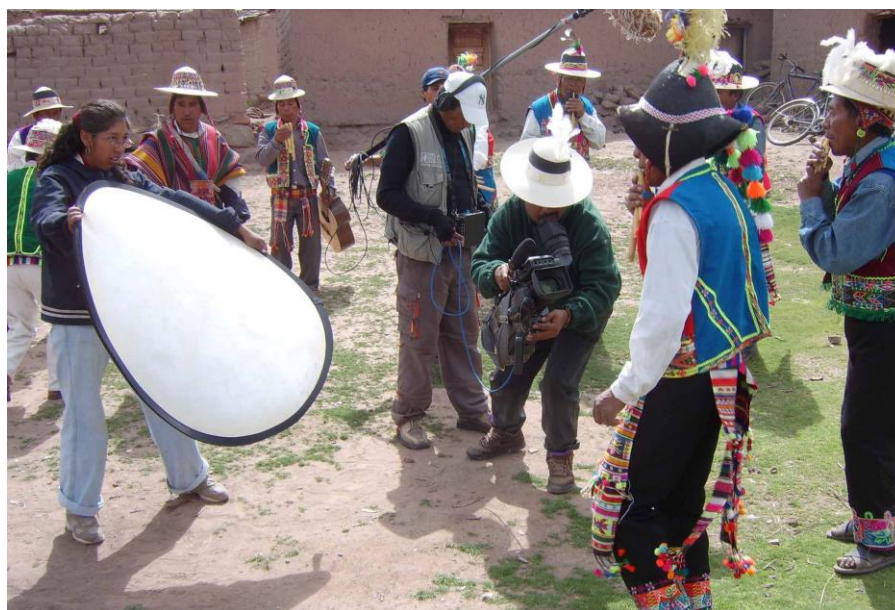
CD: Háblenos de la experiencia del Taller de Cine Minero: ¿por motivación de quién se desarrolló, cuáles fueron sus características, cuál fue su participación? ¿Qué recuperaría de aquella experiencia inicial de transferencia de medios?

IS: En el año 1983 se da el Taller. Es por iniciativa de la Federación de Trabajadores Mineros de Bolivia, la Embajada de Francia, el Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia, la Fundación Varan —en ese momento a la cabeza de Jaques D'Arthuys— y cineastas locales —como Gabriela Ávila, María Luisa Mercado y Mela Márquez— que participaron en articulación con la Federación. Los fondos económicos venían de la Fundación Varan² y la Embajada de Francia. Fue un taller de capacitación en cine super 8 a hijos de mineros, que duró un mes. Con la metodología de Varan: bien práctica, cine directo, *cinema verité*, cine testimonial. Yo era del equipo de apoyo: pero mi mayor trabajo vino cuando la experiencia del Taller terminó. Casi por cinco años estuvimos trabajando.

En 1984 estuve en Varan, en París, estudiando esa metodología que viene de Jean Rouch. Fue una experiencia de mucha diversidad,

Cine Documental

de diálogo intercultural por toda la gente que participaba. Pero finalmente, la visión de Varan es de un cine individual, de "realizador", la realización colectiva no existía y eso no me gustaba. Si bien fue una experiencia pionera, el Taller de Cine Minero lamentablemente no logró una continuidad, porque no estuvo diseñada de una manera en que pudiera ser un proceso. Si bien había intenciones de apoyo, no había una propuesta estratégica que pudiera sostenerlo. La experiencia es invaluable: las películas, todo lo que se hizo. Pero eso se fue diluyendo: la gran expectativa creada, las mismas gestiones que hicimos y el apoyo invaluable de personas como Pedro Susz –director de la Cinemateca Boliviana. Mi viaje a Francia era parte de no dejar que eso se pierda. Pero, lamentablemente, esos esfuerzos coincidieron con la crisis minera, la relocalización, el decreto 21060³, que arrasó con la estructura de lo que supuestamente hasta ese momento era la vanguardia del movimiento obrero y político: los mineros. Nosotros filmamos un poco todo aquello, hicimos un registro con los jóvenes mineros y con Mela Marquez, en el intento de continuar el Taller. Llevamos también las películas a las minas, para devolverles esa imagen. De forma intermitente claro, porque no había recursos.



CD: Paralelamente, usted fue fundador del Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano (MNCVB) que se crea en 1984. Allí se

Cine Documental

dedica fundamentalmente a la difusión alternativa de films en fábricas, centros mineros, barriadas, centros culturales: espacios que ya conocía personalmente por sus trabajos anteriores y la habitual forma de difusión del GU. ¿Qué tipo de aprendizajes rescata del Movimiento? ¿Cree que ahí también siguió creciendo en usted la idea de un proyecto de transferencia de medios?

IS: El Movimiento es la confluencia del grupo de gente que venía del Taller de Cine de la UMSA y comienza a articularse alrededor del cine y el video. Hicimos trabajo de difusión, muestras, seminarios y películas. El trabajo en el MNCVB fue de militancia y de compromiso: era una labor internacionalista, de mucho intercambio con colegas latinoamericanos. Una etapa muy interesante para reflexionar, producir. En ese marco también se fue gestando el CEFREC, porque el CEFREC se crea con aportes de gente que estaba en el Movimiento y en procesos previos, como Raquel Romero, directora del Taller de Cine de la UMSA, productora y documentalista; o Gustavo Cardoso, que estaba en el Movimiento y en CIMCA (Centro de Integración de Medios Alternativos). Y también con aportes de los hijos de mineros relocalizados. Todo estaba articulado, fue un entronque, hizo una coincidencia importante.



CD: ¿Cuándo surge el CEFREC?

IS: El CEFREC se crea en 1989. Es un centro de formación cuyo principal sentido es la facilitación y entrenamiento de información, y está conformado por comunicadores y comunicadoras indígenas formadxs en este proceso de 20 años. Es un equipo variable, pero en CEFREC somos más o menos diez.

Se crea como una respuesta a todo lo que había pasado anteriormente: se fue gestando poco a poco el proyecto, sobre todo tras la frustración de no poder continuar con la posibilidad para los jóvenes mineros de hacer películas en el Taller de Cine Minero. No sólo el caso de Varan: en esos tiempos había muchos proyectos que venían, filmaban, y las películas nunca volvían. Eso se daba mucho en Bolivia. Tanto, que nosotros tuvimos muchos problemas al principio porque la gente nos decía: "Ustedes van a hacer lo mismo ;van a venir a engañarnos!".

Somos parte del contexto audiovisual boliviano y el CEFREC pertenece a la línea más comprometida y política. CEFREC tiene que ver con muchas influencias también, como la comunicación popular y las radios mineras: experiencias que me deslumbraban por esa enorme necesidad de comunicar y decir su verdad; de hablar de lo que se había callado, hablar sobre lo oculto, desenmascarar la mentira; en tratar de romper con una imagen engañosamente uniforme de la sociedad, en un país diverso donde había muchas voces y muchas realidades, donde había una fuerza política que buscaba una transformación, pero desde una propia cosmovisión, no al estilo de una propuesta marxista ortodoxa por decirlo de alguna manera. Toda la experiencia previa se acumuló: porque nosotros habíamos hecho mucho cineclub, mucha difusión con el Movimiento, habíamos explorado el cine de América Latina, el cine alemán con visión obrera y muchos otros...

Cine Documental



(...) comunicar es una necesidad y urgencia, un grito por la sobrevivencia, un espacio para la expresión desde la necesidad colectiva (...) Desde ya ante el panorama saturado de propuestas de Hollywood el cine indígena va construyendo miradas y reflejando imaginarios q hacen alusión a las grandes preocupaciones actuales como la crisis del clima, el calentamiento global, sus causas y consecuencias, la irresponsabilidad de la sociedad de consumo occidental, la sociedad mercantilizada; al tiempo de hablar de persecución y violación de derechos, de expulsión de sus territorios, de extractivismo, etc.

CD: ¿Cómo funciona internamente el CEFREC en lo que refiere a toma de decisiones, gestión del conflicto, dinámicas internas?

IS: Nuestro trabajo no es solo como CEFREC, nosotros desde hace más de veinte años trabajamos con CAIB (Coordinadora Audiovisual Indígena-Originaria de Bolivia) creada en el año '96 que representa a cinco organizaciones -tres de las cuales son fundadoras del MAS (Movimiento al Socialismo)-: la CSUTCB (Confederación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia), la Confederación Nacional de Mujeres Campesinas Indígenas Originarias de Bolivia-Bartolina Sisa; la Confederación de Pueblos Indígenas de Bolivia; la Confederación

Sindical de Comunidades Interculturales de Bolivia; y CONAMAQ (Consejo Nacional de Ayllus y Markas del Qollasuyu). Si bien tenemos una parte institucional propia, todas las decisiones se hacen de forma conjunta con el directorio de CAIB y siguiendo los lineamientos desde las organizaciones indígenas en el marco de lo que es actualmente el Sistema Plurinacional de Comunicación Indígena Originario Campesino Intercultural de Bolivia. El CEFREC está formado por indígenas y no indígenas, es un equipo intercultural; y CAIB está formado por comunicadores y comunicadoras indígenas originarios y campesinos. La gestión de todo se hace de manera conjunta, puede ser que no estemos 100 % de acuerdo en todo, pero tratamos de negociarlo.

Es en Bolivia donde los pueblos indígenas soñaron en 1996 con hacer un cine propio y para ello se organizaron y acercaron entre organizaciones de las diferentes regiones. Y de manera inédita empezaron a desarrollar una labor coordinada y conjunta de forma permanente desde el campo de la creación audiovisual, tomando en cuenta el sentido de pertenencia y respeto a la Madre Tierra, el valor de lo colectivo-comunitario frente al imperante individualismo, el respeto a la vida, la solidaridad, la reciprocidad. Tomando para sí el horizonte de construir sociedades nuevas basadas en los ideales del "Vivir Bien" o el "Buen vivir" -planteado principalmente por los pueblos indígenas originarios de Bolivia-, han ido marcando la pauta, de alguna manera, del debate acerca de por dónde la humanidad debe reencaminar su existencia.

CD: ¿Cómo era/es la metodología de trabajo?

IS: Trabajábamos a partir de lo que ya teníamos [como referencia]: el Grupo Ukamau, el documentalismo clásico -Nanuk el esquimal (Robert Flaherty, 1922)-, Vertov, la escuela rusa, y otros que tienen que ver con el uso del cine cercano a los movimientos sociales. Nos alimentamos de la experiencia del video popular, del cine cercano a los pueblos indígenas y de lo que se avanzaba en CLACPI (Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas). Partimos de una

Cine Documental

metodología mixta, dando mas importancia a la práctica que a lo teórico en lo que es el "aprender haciendo", y de acercamiento a lo que podía ser la forma de narración y de expresión propia, como una posibilidad de hablar desde otras posiciones, desde una cosmovisión colectiva, como una construcción descolonizadora. Nosotros hemos trabajado desde una visión descolonizadora mucho antes de que comience a hablarse de eso: pero fue muy intuitivo también.



Trabajábamos con grupos de 20 personas aproximadamente. En los primeros años en barrios populares, mineros en El Alto y La Paz. Ya había una relación previa por el trabajo en el Movimiento, y la gente nos conocía. Otras veces, la gente se enteraba y nos pedía talleres o cursos. Nosotros hicimos muchas alianzas desde el principio con centros culturales, asociaciones, y ellos requerían también que se haga este trabajo en sus espacios. Poco a poco nos fuimos acercando y concentrando nuestra atención en los pueblos originarios indígenas y campesinos, y en sus organizaciones. Hemos formado a cientos de indígenas como cineastas y comunicadoras y comunicadores indígenas, y no solo en Bolivia sino también en otros países.

Nuestra metodología es más oral que escrita: lo prioritario no es tener un esquema escrito y cerrado, sino que se cree el

Cine Documental

espacio de creación desde la memoria oral y legado cultural e histórico de cada participante, y se desarrolle con el aporte de todos la construcción conjunta. Los guiones son colectivos, no hay protagonismos, ni “un” director/ra, sino “responsables”.⁴ Los guiones son trabajados rescatando historias orales, basadas en hechos reales o que vienen de la tradición, hay recreación, reconstrucción. En síntesis: se propicia el desarrollo de una conciencia crítica de la imagen, un acercamiento al lenguaje, una visión mixta entre la expresión de la realidad y el lenguaje del cine, entre el análisis del contexto y cómo el cine puede responder a éste, y la visión cultural, el fortalecimiento de la identidad de las cosmovisiones.

Nosotros hacemos formación integral: no sólo *training*, lo técnico se supedita al pensar y hablar de lo que somos como indígenas, como sociedad; de lo que queremos, y cómo la comunicación y el cine son aliados para empoderar propuestas, para transformar relaciones desequilibradas y no equitativas. La formación parte de la premisa del conocimiento gestionado conjuntamente, de fortalecer capacidades y habilidades, más que de enseñar a la gente a hacer algo, no tanto en la lecto-escritura sino en la práctica.



En el último tiempo estamos desarrollando una etapa de

titulación de comunicadores con título académico. Hasta cierto momento eso no fue necesario, pero desde hace unos tres años comenzó ese proceso aprovechando la existencia de Universidades Indígenas, que han sido creadas con Evo [Morales]. Y comenzamos a negociar la titulación que combinara el conocimiento propio, adquirido, gestionado de manera conjunta; y las habilidades y experiencias desarrolladas durante años —hablamos de hermanxs compañerxs cineastas que ya venían con una trayectoria en muchos campos, con mucha más práctica incluso que los mismos titulados de las universidades. Entonces negociamos con la universidad para desarrollar una *propuesta nueva*. Porque, por más que se llamara Universidad Indígena, era de nombre: porque la estructura académica, en buena parte, seguía siendo formal y más bien clásica con políticas y metodologías individuales, donde se privilegia la lecto escritura, y donde la experiencia y conocimiento acumulado no cuenta sino sólo lo que se cursa desde la llegada al centro de estudios. Entonces se negoció una propuesta de titulación para comunicadores audiovisuales y cineastas indígenas que reconoce su experiencia anterior, incluyendo un método de evaluación colectivo, donde el componente escrito tiene menos valor que la parte práctica.

CD: ¿Y por qué la necesidad de acreditarse?

IS: Porque también es un derecho, un derecho al reconocimiento como parte de un proceso que está avanzando en Bolivia. Eso no significa que cambie lo que hacemos, sino que estamos hablando de hermanos con 20 años de trabajo, hermanas y hermanos dirigentes con 30 años desarrollando su labor importante en el campo comunicacional y de liderazgo sin un reconocimiento de ninguna clase. Y eso finalmente se pone en valor, y es una manera de autoafirmación, que en este caso es una afirmación colectiva.

Vengo de Bolivia donde como todos seguramente sabemos desde hace 11 años gobierna un presidente indígena y se desarrolla un proceso de cambio. El proceso político boliviano representa un gran avance en la dignificación de las 36 culturas indígenas poster-

Cine Documental

gadas, invisibilizadas y clandestinas por siglos y un grito de soberanía que se levanta para hablar de que otro mundo es posible.

CD: ¿La especificidad de trabajo con indígenas viene ya desde los primeros años?

IS: No, el CEFREC estaba pensado como una respuesta a la necesidad de expresión de diferentes sectores: populares, campesinos, indígenas, mineros, obreros, todos los sectores que no se habían podido expresar o que no tenían la posibilidad directa de expresarse.



CD: ¿Cuándo, cómo y por qué se produce la inflexión para trabajar específicamente con comunidades?

IS: Entre los años 1992 y 1993 se inicia ese proceso. En el '92 vamos como CEFREC invitados al Festival de CLACPI (Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas) en Cuzco y Lima. Allí se da una crisis interna en CLACPI (coincidiendo con el V centenario de la conquista), que se había fundado en 1985 en México, por cineastas, documentalistas y antropólogos comprometidos con los pueblos indígenas; pero no había mucha presencia indígena. Se da una tensión fuerte: CLACPI debía cambiar. Se inician muchos reajustes, y varios miembros

que estaban se van, otros se quedan y otros entran, como nosotros, con mucha fuerza. Un ciclo se terminó.

En 1992 como CEFREC, al calor del contacto con CLACPI, empezamos a relacionarnos con todo lo que era el movimiento de talleres de formación a nivel internacional. Entonces yo participo como profesor del primer taller de formación indígena en cine en el Cauca, Colombia, con la cineasta Marta Rodríguez. Y luego yo me quedo y hacemos una película con Marta: *Memoria viva*, un documental sobre la lucha indígena y la memoria de sus líderes en el Cauca, a propósito del aniversario de la masacre de El Nilo, sucedida en 1991, en una hacienda donde los indígenas Nasa hacían una recuperación de sus tierras, y luego vino el ejército y los terratenientes y los matan a hachazo limpio, terrible. Todo esto hace también de catalizador para una profundización y focalización en CEFREC.

En 1993 hicimos una campaña sobre el tema de la hoja de coca y el desarrollo alternativo, e hicimos dos películas con el apoyo de la Unión Europea (UE), que fueron un dolor de cabeza, porque no les gustó nada a los financiadores. ¿Por qué? Porque denunciábamos el mal manejo que se hacía con algunos proyectos de cooperación internacional y con dinero fiscal boliviano: elefantes blancos, con proyectos mal diseñados, mal implementados... proyectos desproporcionados sin sentido. Cuando terminamos las películas, nos prohibieron la difusión. Pero nosotros ya habíamos empezado a mostrarlas desde antes en las comunidades, universidades, cine-foros. Luego nos llegó una carta del Ministerio de Planeamiento de Bolivia, que nos decía que estábamos difamando al Estado y que nos iban a hacer un juicio. Nosotros en CEFREC éramos poquitos, pero teníamos muchos contactos, y la gente de afuera se enteró y nos mandaron cartas de apoyo. Vinieron los sindicatos campesinos para apoyarnos y demostrar que todo lo que decíamos era verdad, y nos dijeron que si había juicio, ellos estarían con nosotros. Esa situación de tensión fortaleció la relación y la articulación con las organizaciones en las regiones de los Yungas de La Paz y en el

Cine Documental

Chapare de Cochabamba y, por su intermedio, con la CSUTCB y la organización de mujeres campesinas Bartolina Sisa, y luego desde 1994 se inició el acercamiento con la CIDOB (Confederación de Pueblos Indígenas del Oriente Boliviano).

Las y los comunicadores indígenas de Bolivia (...) han aportado también al proceso histórico de transformación del viejo Estado colonial para el nacimiento del nuevo Estado Plurinacional de Bolivia, por medio del uso combinado de medios y herramientas, donde convive de manera complementaria y estratégica, la dimensión audiovisual con las nuevas tecnologías y la importante e histórica presencia de la radio.

CD: ¿Cómo es el mantenimiento económico del CEFREC?

IS: Al principio fue muy complicado. Luego del escándalo de las películas que te conté nos vetaron en el acceso a recursos de Cooperación Internacional por unos tres o cuatro años. Así que seguimos adelante trabajando con entidades locales, con alianzas con organizaciones y federaciones, y talleres de formación con representantes indígenas.



Justamente en 1994 se hace el Festival de Cine de la Serpiente en Quito, organizado por la CONAIE (Confederación Nacional de Indígenas del Ecuador). Un Festival que inicialmente era de la

CLACPI, pero como hubo la crisis que mencioné en el '92 no se dieron las condiciones y la CONAIE recoge la iniciativa y decide organizar el Festival y me invitan a formar parte de su equipo. También se trasladan para apoyar esta iniciativa Marta Rodríguez, Beatriz Bermúdez y Claudia Menezes, cineastas sobrevivientes de la CLACPI original. Apoyamos así todos el Festival, donde se reclama el protagonismo indígena y CLACPI fija el siguiente Festival con sede en Bolivia en 1996.

Desde el '95 comenzamos a prepararnos, y desarrollamos una consulta con organizaciones indígenas analizando el tema del cine y la conveniencia o no de un desarrollo propio a largo plazo en este campo, no ya una experiencia puntual sino como un proceso amplio. Al mismo tiempo se da el acercamiento entre organizaciones de diferentes regiones de Bolivia que no habían tenido contacto con el campo comunicacional, y que si bien tenían un acercamiento político eventual, se estaba gestando lo que sería el Pacto de Unidad como espacio de articulación de las organizaciones nacionales indígenas. Ellos se dieron cuenta del uso político, estratégico, del potencial del audiovisual; también van analizando la importancia que significa tener una herramienta para dialogar entre ellos, entre comunidades, entre organizaciones, un puente de contactos y de diálogo, de incidencia e interpelación... Todo esto fue autofinanciado y autogestionado con las organizaciones y con el aporte del CEFREC.

Se da entonces un rico y amplio proceso que lleva más de 20 años... a diferencia de otros momentos históricos, la llegada de Evo a la presidencia marcará uno de esperanza y dignidad para los pueblos indígenas. Éste es un momento en que puedes hacer cosas, puedes avanzar en muchos campos que antes era casi de resistencia, más de pelea y oposición. Ahora el desafío es construir desde la sociedad, desde los pueblos indígenas: nosotros somos parte de una alianza con las organizaciones indígenas y campesinas, y en cierta medida con el gobierno, si bien el respaldo financiero no ha venido de ahí.



Se deben mencionar las alianzas con CLACPI así como con otros colectivos hermanos como Wapikoni e Isuma TV de Canadá. Con Wapikoni, entre 2011 y 2013, fue posible el desarrollo de una experiencia conjunta en Bolivia útil para el intercambio de metodologías y formas de trabajo. Wapikoni es un espacio de formación y producción audiovisual con jóvenes indígenas de la región de Quebec que comprende aspectos expresivos y terapéuticos destacables, y que aportó a Bolivia un enfoque más intimista y personal, al tiempo que Bolivia aportó con su visión más colectiva y movilizadora...

CD: ¿Qué temas/problemas son los más frecuentemente elaborados en el audiovisual indígena?

IS: Depende de la etapa de trabajo que hemos hecho. En principio el tema más recurrente era la identidad cultural, la migración, la negación del origen, el fortalecimiento del idioma y la cosmovisión propia: porque era necesario ponerse de pie, desde una visión de reciprocidad y de colectividad. Después se concentró mucho la atención a los procesos históricos y políticos a valorar las luchas indígenas... Hoy los temas tienen que ver con la construcción del Estado Plurinacional, las autonomías, la Justicia, la educación, los temas de cómo cambiar,

transformar las estructuras mentales y físicas del Estado para despojarlo de las ataduras coloniales presentes en las instituciones y en la sociedad. Cómo descolonizas, lo cual es un desafío muy grande.

La primera etapa se vivió entre 1996 a 2002 con un énfasis en la producción de ficción y docuficción para reforzar la identidad y las raíces culturales cuando comenzaron a regresar las historias que quisieron ser borradas y acalladas, la mirada al "quiénes somos" y "qué queremos" (...)

Entre 2003 y 2008 Bolivia vivió una etapa de refundación en torno al proceso de la Asamblea Constituyente marco en el que la labor inicialmente audiovisual de este proceso se amplía y multiplica y la formación comunicacional se combina con la preparación más integral de liderazgo y derechos(...)

en los últimos años la producción ha estado más relacionada con los desafíos y retos en la construcción de los Estados Plurinacionales (...)

la despatriarcalización y la descolonización...

CD: ¿Qué forma o tipo de tratamiento predomina en los materiales: documental, ficcional, experimental o docuficción?

IS: Lo primero que se hizo fue ficción, porque eso fue lo que la gente decidió: no fue complejo porque la gente venía de contar sus historias en las comunidades y fue basarse en la tradición arraigada de la transmisión oral y en las grandes riquezas que tienen las expresiones culturales indígenas, la ritualidad y ceremonialidad ancestral. Todo lo que hacemos tiene una estrategia y una planificación participativa: son las comunidades y las organizaciones las que deciden, no nosotros. Pero no hay "una sola forma" indígena de contar historias, aunque lo mítico tiene mucha fuerza y también la necesidad de rescatar y difundir la historia de cada comunidad.

Cine Documental



El cine indígena tiene "su" tiempo: es importante *darle su tiempo*. No es el tiempo de la producción habitual, sino aquel donde la comunidad reflexiona, piensa, analiza y luego va poco a poco estructurándose una idea. *No hay límite expresivo, ni de formato*: si uno revisa la numerosa producción realizada podemos ver que se ha hecho de todo. Vas a ver influencias del cine, la telenovela, la TV. Pero siempre es un proceso reflexivo permanente de construir narrativas propias enfrentando el imaginario impuesto y lo colonial como un reto permanente. Es una construcción y deconstrucción permanente, es la creación de un imaginario que ha sido invadido, cortado y colonizado. Así como es un proceso tomar el poder y transformar la sociedad, es un proceso revolucionario construir una imagen que habla desde cosmovisiones y verdades negadas que hoy salen a la luz con enorme fuerza.

Hasta el momento se han elaborado mas de 800 producciones en géneros como documental, ficción, docuficción, videos educativos, video carta, entre otros; además de más de 1300 programas de televisión.

CD: *¿Cómo se exhiben los materiales producidos por las comunidades?*

IS: Desde que se hace la película se difunde con y en la

comunidad, incluso durante el rodaje. En general en la noche: allí se divierte la comunidad al revisar las grabaciones, se sufre, y se reclama cuando no salieron bien, muchas veces, porque no se representa cabalmente la cultura y sus expresiones, y exigen que se vuelva a filmar. Algunos materiales son de autoconsumo, y otros para un consumo mixto: la comunidad y la sociedad. Primeramente, es la comunidad; luego, un circuito de difusión entre comunidades; y luego en la ciudad –tercer anillo. Al principio no era “oficial”/formal en la ciudad, porque había gente en contra; era una época muy difícil de crudo neoliberalismo y mucho racismo; y hacia 1999 ya sí se hizo más público cuando se estrena en cines de La Paz la primera serie de ficciones indígenas. La difusión también se hace en foros, seminarios, centros culturales, etc. Desde 2001 tenemos el primer programa de televisión semanal de pueblos indígenas en la televisión nacional boliviana (Canal 7, hoy Bolivia TV) “Entre Culturas”; desde 2006 los programas “Bolivia Constituyente Plurinacional” que se emitieron varios años en vivo desde la ciudad de Sucre acompañando el desarrollo de la Asamblea Constituyente; y desde 2016 tenemos señal propia por Internet, “Plurinacional TV” (<http://www.plurinacional.tv/>).⁵ Actualmente existen varios campos de trabajo: no solamente hacemos películas, sino también prensa (APC Bolivia: Agencia Plurinacional de Comunicación www.apcbolivia.org), y también hemos hecho y hacemos radio.

El Sistema Plurinacional de Comunicación es una estrategia cultural y política donde todo está integrado, los procesos de formación desde los derechos y el análisis crítico de la realidad, la producción de materiales y mensajes, y su difusión tanto en comunidades como hacia las ciudades y en diferentes espacios y medios –como universidades, salas de proyección accesibles y centros educativos y culturales.

CD: ¿Qué aportó y qué puso en crisis la inserción de la tecnología y el uso del video, a lo largo de estos 25 años de

Cine Documental

trabajo, "hacia adentro" de las comunidades y las organizaciones, y "hacia fuera" en su vínculo con otras instancias sociales e institucionales?

IS: Fue un descubrimiento y un aprendizaje conjunto que fue afinándose hacia una forma propia descolonizadora, tanto de estructuras como de las mentes, de la forma en que opera la comunidad, la organización indígena o el sindicato. Obviamente las tecnologías tienen sus riesgos, pero creo que es muy positivo su aporte si está al servicio de un proceso de empoderamiento y formación social, cultural y política como este. Permitió el diálogo, el acercamiento y el contacto entre comunidades, algunas de las cuales en esos primeros años no sabían que había "otros indígenas": permitió superar prejuicios, mirarse, hacer intercambios interculturales, a nivel de la base y no solo de la dirigencia. Por eso es tan político este proceso de usos de la tecnología, porque ayuda a mirarse, preguntarse ¿quiénes somos?, atravesar el temor, la mirada despectiva, racista y de desprecio, y fortalecer la autoafirmación. Se trata de una herramienta que te posibilita diferentes alternativas: de expresión, de contar tu historia, de dialogar, de construir una propuesta, de establecer una estrategia, de actuar políticamente, de incidir a partir de tus organizaciones matrices, de aportar para cambiar la realidad.



CD ¿Qué cree que "resta" aún por hacer, cuáles son las nuevas perspectivas de la organización?

IS: No se ha llegado a todas las comunidades con la formación y hay muchos requerimientos y necesidades expresivas. Hay que consolidar más circuitos de difusión... En el último tiempo es que recién tenemos un respaldo del Estado. Es por eso que luchamos por una Ley de Cine y Audiovisual que fomente y dignifique la expresión indígena, que sea posible hacer un cine en mejores condiciones, que el cine indígena no sea mirado como si fuera algo menos importante, sino que sea un cine propio tan posible de hacerse como otros cines, pero que tiene una función social, política, educativa, cultural y alternativa importante en un proceso de transformación y cambio como el que vivimos. Y esa es nuestra bandera de lucha por una nueva Ley del Cine: que no es una cuestión técnica sino política. Por eso peleamos porque haya dignificación y soberanía en el espacio audiovisual. El empoderamiento de los pueblos indígenas en la comunicación es un hecho concreto hoy: si bien hay mucho por hacer aún, CEFREC junto a CAIB han contribuido a que el cine indígena tenga una mayor relevancia política, social y cultural. Es decir, somos un referente en el continente y esa es una gran satisfacción.

CD: ¿Qué es para Iván Sanjinés hacer video/cine/tv –producir imágenes– en Bolivia hoy?

IS: Es la gran posibilidad de estar presente en un momento histórico tan importante, de haber participado, de haber visto que el documental, el argumental propio han recogido tanto de lo que ha sido ese anhelo de las comunidades que no habían podido estar presentes, de recuperar su historia, su memoria, de decir "¡Estamos aquí! somos un presente y también un futuro, no somos susurro, como querían hacer creer, sino parte protagónica de la sociedad". Y también la posibilidad de haber aportado no sólo en Bolivia sino también en otros países para la formación, la creación de una imagen propia. Es un esfuerzo muy grande, pero también es una alegría porque es hacer realidad lo que muchos soñaron.



Cine Documental

*Decimos que el cine, el audiovisual es una forma de poner en
contacto*

*la razón y el corazón: corazonar, sentir con la mente y pensar
con el corazón...*

co-razonar...

*CD: Por último Iván: ¿qué se lleva del VISIBLE EVIDENCE de
Buenos Aires 2017?*

*IS: Me llevo la alegría de conocer siempre algo más: compartir y
conocer el pensamiento, las reflexiones y las búsquedas del
documental y las nuevas tecnologías, su abigarramiento y
convergencia multimedia e interactiva. Búsquedas actuales que
también comparto. Pero también acercarme a la memoria, porque
hemos visto películas importantes y pude compartir con cineastas,
que en el fondo tenemos los mismos sueños... hay diferentes puntos
de vista, cada quien con sus necesidades y requerimientos de
expresión -algunos más individuales, otros más de lo colectivo-,
pero cada quien intentando aportar desde esa visión a un mundo
mejor. A que la historia y la memoria -memoria que está viva-,
no se queden ahí, sino que nos aporten y nos ayuden a avanzar...
Que no quede obsoleto.⁶*

*No hay nada más poderoso que los sueños colectivos de los
pueblos, soñar y construir un cine, un imaginario propio como
garantía para seguir existiendo, transformando las estructuras
de injusticia, descolonizando y decolonizando,*

y seguir avanzando en la diversidad

y por una mejor sociedad para todos y todas.

Notas

¹ La conferencia se tituló: "Miradas de Resistencia, Imaginario indígena y descolonización, transformando y construyendo caminos de incidencia política y expresión propia. La experiencia de CEFREC en Bolivia".

² Se refiere a Ateliers Varan.

³ El decreto fue firmado por el entonces presidente de Bolivia Víctor Paz Estenssoro. Bajo la justificación del pragmatismo que exigía la crisis económica y social en la que estaba sumida el país, la aplicación del decreto implicó el privilegio de un mercado abierto; despidos masivos, la desarticulación y decrecimiento del proletariado obrero; el retroceso de la industria nacional; el crecimiento del sector informal sin cultura sindical ni política, y la franca demarcación del Estado de políticas redistributivas, beneficiando al sector privado. Esto conllevó la modificación radical en la fisonomía del sector de lxs trabajadores al disminuir el peso social y simbólico del sector minero como vanguardia política.

⁴ En su conferencia Sanjinés advirtió sobre este rol: "(...) responsables en especial para responder y dar cuentas a las comunidades indígenas que les eligieron para representarles y formarse como cineastas y comunicadores, para expresar el pensamiento, la historia y la voz de esas comunidades".

⁵ El programa televisivo *Entre Culturas* (nacido en 2002), el primer programa de los pueblos indígenas de Bolivia en la televisión, se transmite semanalmente en el canal estatal nacional, Bolivia TV /Canal 7. Otras de estas emisiones llamada *Bolivia Constituyente Plurinacional* (nacida en 2006), es un programa especial con reportajes, entrevistas, debates y notas informativas alrededor del proceso social político.

⁶ Sanjinés hace un guiño al título de la conferencia que impartiera en el VE Thomas Elsaesser, "The poetics and politics of Obsolescente".