



USANDO EL AUDIOVISUAL COMO UNA ESTRATEGIA DE SOBREVIVENCIA Y DE LUCHA, DE CREACIÓN Y RECREACIÓN DE UN IMAGINARIO PROPIO

Iván Sanjinés Saavedra

(Fuente: Revista Chilena de Antropología, nº 21, junio de 2013)
Link de origen: http://www.rchav.cl/2013_21_b03_sanjines.html#basecon

Iván Sanjinés Saavedra, nacido en la Paz, Bolivia, es un comunicador y cineasta boliviano que ha estado inmerso en el mundo del cine y el audiovisual desde niño. Junto a su padre, el cineasta Jorge Sanjinés, fundador, en los años '60, del grupo UKAMAU (donde desarrolló una filosofía y propuesta conocida como «Cine Junto al Pueblo»), recorrió Bolivia compartiendo la cotidianidad con distintos pueblos indígenas bolivianos, principalmente aymaras y quechuas. Luego de volver del exilio, a principio de los años 80, comienza su formación audiovisual en el Taller de la Universidad Mayor de San Andrés de La Paz, estudiando seguidamente Sociología durante 3 años y más adelante Comunicación, titulándose como Comunicador Social, algo que complementa con estudios de cine en Francia y España. De este modo, su formación tiene que ver con comunicación social, cine, producción documental y más tarde con televisión.

Con antecedente en los históricos movimientos que surgen en Bolivia, tales como el de las radios mineras (en los años 50) y del propio cine social de los 60, se van gestando iniciativas de formación y producción con su participación, donde sectores históricamente marginados de la labor

de producción de imágenes se empoderan de estas herramientas.

Así por ejemplo, en 1983 se desarrolla el Taller de Cine Minero, espacio en el que se capacitan hijos de mineros que producen 13 cortometrajes, y al que estará ligado hasta 1988, o bien entre 1989 y 2001 trabajando en un inédito proceso de capacitación con mujeres aymaras de la ciudad de El Alto (vecina a La Paz) como reporteras de televisión, marco en el que se produce una primera serie de programas en idioma aymara para la televisión de Bolivia. Estas iniciativas marcan algunos de los antecedentes principales para el surgimiento del Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC), que se funda en 1989 por iniciativa suya junto a un equipo de trabajo multidisciplinario y que centraliza parte importante de la trayectoria de su trabajo.



Imagen 1. Iván Sanjinés

En el año 1992, CEFREC de Bolivia se articuló con la labor que desarrollaba a nivel continental CLACPI, Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (de la que fue Coordinador General entre 1996 y 2004), donde se venían formulando intere-

santes propuestas desde el año 1985 (cuando se crea en México) de la mano de cineastas y antropólogos identificados con la lucha indígena.

CEFREC va a liderar un amplio proceso de transferencia de medios a sectores históricamente excluidos de la producción de imágenes y del contexto comunicacional, como han sido las comunidades indígenas, a partir de un intenso proceso de talleres de realización audiovisual, comunicación y desde 2004 de liderazgo y derechos.

Se inicia así la consolidación de un proceso que se nutre de la presencia, participación, asesoría, consentimiento y consenso de las organizaciones indígenas, originarias, campesinas y afrodescendientes de Bolivia.

CEFREC, un proceso de comunicación en Bolivia

Nuestro trabajo en CEFREC tiene que ver con responder a necesidades y requerimientos concretos en un inicio, no sólo con pueblos indígenas, sino también con diferentes sectores populares. La creación de CEFREC en el año 1989, tiene que ver con otros procesos previos en Bolivia, con toda la importante tradición de radios comunitarias, especialmente mineras hacia los años '50; el cine del Grupo UKAMAU también ha sido una influencia no sólo para CEFREC sino en todo el panorama audiovisual cinematográfico boliviano. Existía en Bolivia, además, una tradición del video popular, en especial desde el año 1984 cuando se crea el Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano (del cual fui también fundador) ligado a un fecundo movimiento latinoamericano de video popular y alternativo.

Entre 1983 y 1988 estuve relacionado con lo que fue la experiencia del Cine Minero, que era un proyecto impulsado entre la Embajada de Francia, la Escuela VARAN de Paris (creada por Jean Rouch) y la Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia, para hacer capacitación con hijos de mineros en la producción de películas en Super 8mm.

Vino la etapa de formación con sede en Telamayú (Complejo Minero del Sur) donde tuvo lugar un Taller y se hicieron trece películas muy bien planteadas recogiendo la realidad de los mineros y su vida cotidiana. Después de terminado el taller no había una proyección de continuidad y menos estaba pensado como un proceso (no se enten-

día mucho qué es lo que era un proceso), aunque la Escuela VARAN presentó en París con mucho éxito esta experiencia como lo hacía con otros proyectos en países de nuestro continente o en África.



Imagen 2. Logotipo CEFREC.

Después de que pasó esto continué trabajando con los jóvenes mineros que quedaron con muchas ganas de hacer más películas, pero como no había una idea de continuidad fue imposible. Lo más que se logró fue presentar las películas en las minas con una gran acogida. Además, en el año 1986 se sufrió la aguda crisis minera del estaño (principal actividad económica del país hasta ese momento) que determinó un despido masivo a mineros que fueron «relocalizados» a distintas regiones de Bolivia como a la zona de producción de hoja de coca en Cochabamba o a las ciudades. En el año 1988, sin una visión de concretar un proceso y en el marco de la crisis minera, se va derrumbando de a poco esta iniciativa.

Este tipo de experiencia llevó a que surgiera CEFREC, como una respuesta a ese contexto, a la necesidad de no trabajar en la lógica de proyectos, sino que se respondiera a necesidades concretas y en una visión de mediano y largo plazo.

Queríamos romper con las miradas que se habían estado dando desde la antropología donde hay investigadores que llegan y ven una realidad, en el caso del cine se entregan cámaras, y se pone atención a cómo mira tal individuo o pueblo, cómo graba con la cámara, etc. pero al final tratado como un objeto, no como un sujeto y muchas veces no se piensa en como responder a requerimientos concretos desde una

visión de procesos.

Así, entre 1988 y 1989 un grupo de cineastas y de comunicadores, así como de hijos de mineros relocalizados que se habían asentado en la ciudad de El Alto, como Franklin Gutiérrez y otros (que forman parte hasta hoy del equipo), comenzamos a constituir un espacio donde se pudiera desarrollar otro tipo de experiencias, más bien en la lógica de proceso, de un uso consciente, necesario y político de la comunicación y del cine, no solamente como algo esporádico o un experimento, sino que estuviera realmente al servicio de lo que la gente necesita. Fue así como surgió CEFREC en abril de 1989. En los primeros años hicimos muchas actividades con barrios mineros, campesinos, y campañas de debate, reflexión sobre diversas temáticas visitando diversas regiones rurales y ciudades. En el año 1992 desarrollamos una campaña muy grande sobre la hoja de coca y sobre todos los proyectos de reconversión que buscaban alternativas a la plantación de esta hoja.



Imagen 3. Logotipo CAIB.

Preparamos en ese entonces un proyecto para una entidad internacional de mucho peso, era la primera vez que hacíamos algo grande y nos esmeramos mucho, pero no nos fue muy bien, porque hicimos unos documentales sobre la hoja de coca que no gustaron a la gente que financió, pues eran muy críticos y nos prohibieron mostrarlos. Y entre más nos prohibían, más difusión hicimos, fuimos y los pasamos por televisión, realizamos una amplia campaña comunitaria, recorrimos casi todo el país y por ello nos vetaron durante dos o tres años. Nos

llegaban cartas de ministerios con amenazas de juicios por daños y perjuicios cuando lo que estábamos haciendo era develar una realidad oculta, la forma en que se manejaban esos proyectos creando elefantes blancos u otorgando créditos que lo que hacían era complicar a los campesinos en deudas de las que no podían salir. Entonces, venían los dirigentes de los sindicatos afectados por estos proyectos y nos decían que ellos iban a testificar si había juicios y que podríamos contar con su respaldo. Fuera de ellos, de los pocos que siguieron apoyando a CEFREC, también estaba la embajada española, lo que fue el primer paso para la relación con la Cooperación Española (AECID) que tuvo mucho que ver con lo que fue posible seguir haciendo más adelante.

En CEFREC nos consideramos básicamente un equipo de servicio, un equipo técnico que junto con CAIB (Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolivia nacida en 1996) desarrollamos una labor de fortalecimiento, acompañamiento y trabajo de acuerdo a los lineamientos de las Confederaciones Indígenas Originarias de Bolivia. Somos un equipo mixto de indígenas y no indígenas y muchos de nuestro equipo de profesores son indígenas. Se cuenta con un archivo muy grande de todo el proceso histórico liderado por estas organizaciones en los últimos 15 años, donde queda registrado cómo se fue formando la alianza entre indígenas originarios y campesinos de las diferentes regiones, como se fue desarrollando el proceso estratégico político en el marco de la comunicación con una propuesta de descolonización y de trabajo consciente en cuanto a cómo puede hacerse comunicación desde los propios valores, desde la filosofía propia, recuperando formas solidarias, interculturales, cooperativas, colaborativas, no haciendo énfasis en el individuo sino en el colectivo, no en los directores sino en equipos responsables y desarrollando una mirada crítica tanto a la sociedad como hacia dentro, la visión indígena propia, descolonizadora, con permanente reflexión en torno a la identidad.

Bolivia, un proceso comunitario

En Bolivia se consideró inicialmente una reflexión sobre el para qué es la comunicación, qué contexto estábamos viviendo, qué pasa con los medios y qué pasa con la comunicación, y partiendo de ahí, cómo nos situamos desde cada cultura para identificar las estrategias de lu-

cha y defensa cultural a partir de un uso consciente de la comunicación. Hubo un debate nacional pues se hicieron talleres en toda Bolivia con las organizaciones indígenas y se creó una alianza de organizaciones que existe hasta el día de hoy. Estas organizaciones nacionales se han unido para coordinar esa estrategia común con el objetivo común de avanzar hacia una transformación de la realidad a partir de la comunicación. Algunos decían que era peligroso, que significaba dependencia tecnológica, sin embargo, otros decían «*nosotros tenemos el derecho de trabajar un sistema comunicacional propio y la capacidad para hacerlo*». Nosotros como CEFREC pensábamos que no había límites y que se puede hacer lo que se requiera si es necesario.



Imagen 4. Montaje que muestra la labor integral en la propuesta de CEFREC y CAIB, Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolivia.

En este proceso en Bolivia no hay cineastas sino comunicadores. Quien hace un video es un comunicador o comunicadora, no hay directores porque es un trabajo en conjunto. De esta forma una sola persona no hace un video sino que se produce de manera complementaria, grupal y colaborativa, en la que participa todo un equipo.

El dinero, que si es necesario para asegurar ciertos requerimientos, no es un límite a la hora de los procesos creativos colectivos (a diferencia del cine más industrial o de iniciativa privada), lo importante es hacer el audiovisual como estrategia de sobrevivencia y de lucha, de creación o recreación de un imaginario propio. Entonces, cada quien pone de su parte, la comunidad involucrada, la organización, aliados estratégicos como puede ser universidades nacionales y regionales, municipios, etc.

En el año 1992 el CEFREC se integra a CLACPI

Para nosotros CLACPI era un espacio más bien de cineastas y antropólogos, si bien había ya presencia de algunos cineastas indígenas. CEFREC era un espacio nuevo que tenía una visión popular, era una visión más bien de base, nuestro trabajo no era en cine, no era hacer películas en celuloide, era video y era también comunicación, en un sentido más amplio. El cineasta privilegiaba el celuloide porque lo otro no tenía la misma definición o posibilidades, no podía estrenarse en salas comerciales. Según la visión de algunos cineastas el que hacía cine en celuloide era el verdadero cineasta, lo demás, lo alternativo, lo popular era más bien marginal.

CEFREC ha tenido una tradición de trabajo en ese estilo más alternativo, cercano con la gente, con las comunidades, con los sindicatos campesinos, con comunidades indígenas, donde se denuncian las situaciones y se confrontan.

Esa ha sido nuestra filosofía, de hacer muchas campañas de difusión y reflexión en lugares alejados, donde no llegaba el Estado o los partidos políticos, sino que es donde está la gente que más necesita, que no tiene acceso.

Entre los años 1990 a 1991, se trabajó en un proceso en La Paz y en El Alto, que tenía que ver con formación de mujeres aymaras para reportaje televisivo. El programa para televisión se llamaba Warmin Arupa «*palabra de mujer*». Estos fueron los primeros reportajes televisivos en la televisión boliviana hechos por mujeres en su idioma, y en Bolivia nunca había pasado algo así. Esta iniciativa tuvo sede en el Centro de Promoción de la Mujer Gregoria Apaza, lugar donde conocí a Rosa Jalja y otras mujeres comunicadoras que han continuado un importante trabajo y trayectoria en la comunicación indígena, así como a cineastas con gran sentido de compromiso social como Cecilia Quiroga, con la que se impulsó toda esa experiencia. En ese marco vino la histórica marcha indígena de 1990, cuando por cerca de 40 días indígenas de las diferentes pueblos de la amazonia y tierras bajas marcharon remontando la cordillera de Los Andes hasta llegar a la ciudad de la Paz en reclamo de sus derechos históricamente negados, de dignidad y territorio, y muchos reportajes de las mujeres trataron sobre este acontecimiento que marca una huella en la memoria reciente del país.

Así, en el 1992 cuando llegamos a Lima y Cusco a participar del IV Festival Latinoamericano de Cine y Video de Pueblos Indígenas

organizado por CLACPI, se traían materiales trabajados con las mujeres aymaras o los referentes a la campaña sobre la hoja de coca, para mostrarlos y debatirlos. Sin embargo, en ese Festival surgieron ciertos conflictos que llevaron a un replanteamiento de CLACPI -que en ese momento era un espacio mixto pero con mayor presencia no indígena-, reflexionando acerca de que era el momento de asumirlo como un espacio sobretodo indígena. Fue ahí donde coincidimos, ya que veníamos con la idea del protagonismo indígena y de los procesos autogenerados, y no éramos los únicos con esas ideas: estaba la gente de Video Nas Aldeias de Brasil con Vicent Carelli, Alberto Muenala cineasta kichwa de Ecuador, Marta Rodríguez de Colombia con una larga trayectoria de trabajo con comunidades indígenas, o bien Victor Masayesva cineastas indígenas de Estados Unidos, y Jeannette Paillan, junto a otros hermanos de Lulul Mawidha de Wallmapu (Chile), quienes estaban recién incursionando en la actividad audiovisual, entre otros. De ahí surge una Declaración que llama a cambiar las cosas y reclama el derecho de los pueblos indígenas a ser protagonistas directos del cine y audiovisual y a la devolución de las imágenes extraídas de las comunidades. A partir de este punto, en 1992, se habla de una especie de refundación de CLACPI y se desarrollan diferentes procesos. Más allá de si hubo o no hubo Festivales en esos años siguientes, si bien al principio era lo más importante que se hacía, se privilegia entonces la lógica de procesos y la auto representación, marco en el que se van haciendo intercambios, acompañando procesos, entonces nos movemos por muchos lugares (Colombia, Perú, Brasil, etc.).

CLACPI: una nueva mirada al cine y el audiovisual

CLACPI surge en 1985 abriendo la primera ventana en el continente para visibilizar la realidad indígena de Abya Yala y tiene que ver con los primeros espacios de formación donde se trabaja la comunicación audiovisual y el cine de los pueblos indígenas. En 1992, que coincide con los 500 años del descubrimiento de América, pasa por un quiebre con la etapa anterior y se reestructura, realinea y reacomoda, quedando muy pocos de los fundadores. Los que aún están presentes son Marta Rodríguez de Colombia y Beatriz Bermúdez de Venezuela, que han seguido acompañando el proceso de CLACPi en esta nueva etapa.

Muchos de los anteriores integrantes se sorprenden de la continuidad de CLACPI, algo que sucedió sobre todo al articularse esta iniciativa con lo que era la lucha indígena.

Nosotros trabajábamos como CEFREC haciendo un trabajo de formación y desarrollo de procesos de comunicación en comunidades, con una visión estratégica y política, lo que contribuyó a definir la lógica de trabajo de CLACPI a partir del año 1992, por ende había coincidencia con lo que planteaban otros colectivos y organizaciones que se fueron sumando a la organización desde entonces.



Imagen 5. Logotipo de CLACPI 1996 a 2006.

Conocí en el Festival de 1992 a Marta Rodríguez y ella me invitó a Colombia para dar a conocer la experiencia que estábamos iniciando en Bolivia.

En esa época teníamos pocos años de trabajo, estábamos desarrollando una reflexión sobre cómo el audiovisual podía ser útil a las luchas de los pueblos indígenas, por eso llegamos a Colombia y participamos en el primer taller de video indígena en Popayán, en el Cauca, financiado por la UNESCO (Fondo de Naciones Unidas para la Educación, Ciencia y Cultura). La realidad de Colombia siempre me llamó la atención por su conflictividad y la situación tan difícil vivida por las comunidades indígenas. En esa época el país estaba inmerso en un contexto de violencia como sigue viviéndose en la actualidad. Contexto que generaba la necesidad de que los pueblos indígenas se capacitaran en la realización audiovisual y nosotros estábamos para eso, para empezarnos a sumar. Era un tema de urgencia, contribuir en cómo el video o el cine pueden ser un arma de defensa, de fortaleci-

miento y de interpelación o denuncia. En ese entonces éramos un grupo de jóvenes muy inquietos, con mucho entusiasmo, compañeros que hasta el día de hoy siguen estando ahí cómo por ejemplo Dora Tavera o Daniel Piñacué, que en esa época habían dejado el Movimiento armado Quintín Lame para tomar la otra arma que era la cámara. Así se articuló una cantidad interesante de jóvenes en torno a esa nueva posibilidad. También estuvo como profesor Alberto Muenala del Ecuador. En ese momento se dio un debate sobre las metodologías y la forma en cómo se puede integrar el tema académico y una formación más práctica en audiovisual.

En el marco de ese taller se dio un debate interesante sobre cómo establecer una metodología nueva, porque la tendencia era ver películas como «*Nanook el Esquimal*» de Robert Flaherty y comentar un poco desde la antropología visual y el cine.



Imagen 6. Taller realizado durante el V Festival de Cine de los Pueblos Indígenas en Yotala, Chuquisaca, Bolivia. Primero del proceso de Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual de Bolivia. En la cámara Jeannette Paillan, 1996.

Pero se planteaba que lo importante no sólo era eso, sino que también era partir de la experiencia de la gente que tiene una forma de ver, de expresarse y de construir sus propios imaginarios, expresiones, ex-

perencias y conocimientos que son legado de sus culturas. Fue complejo, pues para empezar ese debate tienes que sacudirte las cosas que tienes arraigadas de antes, la tendencia a explicar cómo se hace el cine, cómo se hacen los planos, la parte más mecánica. Ese debate continuó también en Bolivia cuando en 1996 se hizo un primer taller de formación con los pueblos indígenas originarios con presencia de Marta Rodríguez y con Alberto Muenala.



Imagen 7. Taller con presencia de Guillermo Monteforte de Ojo de Agua, Oaxaca, México. 1998.

CLACPI en estos años fortaleció los procesos internos de formación, el intercambio y la articulación entre colectivos y los procesos concretos que fueron naciendo y desarrollándose en el continente; como el caso de Bolivia, en donde contribuyó de manera decisiva en la creación del Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual que surgió como resultado del V Festival Latinoamericano de Cine y Video de Pueblos Indígenas desarrollado en 1996 en Bolivia y su etapa preparatoria, actualmente Sistema Plurinacional de Comunicación Indígena Originario Campesino Intercultural, que es hoy un proceso con presencia en todo el país.

En ese período, entre 1992 a 1996, se dio un proceso de ajustes. Se

complementó la organización del Festival con la necesidad de crear procesos de reflexión, de formación y de construcción de lo que es la comunicación propia, la creación de los medios propios y al mismo tiempo afinar propuestas metodológicas, propuestas de cómo enfrentar el reto de asumir las nuevas tecnologías a partir de una mirada que contrarrestara la tradición academicista. Desde Bolivia nosotros veníamos trabajando muchos años desde CEFREC en torno a esta reflexión, pensar en procesos de construcción de contenidos audiovisuales y usos apropiados culturalmente, que no se basan en expertos que vienen a enseñar las cosas sino en espacios en los cuales hay que construir entre todos, desde el conocimiento propio y desde la experiencia de cada uno. Esta estrategia considera la parte técnica, las herramientas teóricas y su uso práctico desde los derechos y la realidad.

Entre 1995 y 2004 fue un periodo donde no había una estructura interna tan clara, sino que eran los diferentes colectivos que estaban en contacto, en coordinación y cada vez que se hacía alguna muestra o un taller o se tenía cualquier espacio de trabajo nos reuníamos.

En esos años CLACPI no tenía recursos, no tenía financiamiento, nosotros en Bolivia hemos trabajado muy duro para mantener despierta la llama del CLACPI. Fui coordinador durante 8 años, y en esa época no hubo proyectos, nadie recibía un pago.

El Festival de Bolivia se hizo con muchas limitaciones pero con gran entrega y compromiso desde los colectivos y organizaciones en Bolivia y en CLACPI. Permanecí yo en la coordinación, porque no había ninguna entidad fuera de CEFREC que pudiera asumir esa responsabilidad en esas circunstancias.

En el 2001 se aprueba la Estrategia de Comunicación para el Fortalecimiento de la Comunicación Indígena en América Latina de CLACPI. Esta estrategia continental de CLACPI se trabaja en el periodo 1998 - 1999, se hacen talleres en Bolivia y en Cuba, se hacen alianzas muy importantes a varios niveles. A raíz de esa estrategia de comunicación, que recomendaba el fortalecimiento regional de CLACPI, en el año 2002 se hace un primer Taller en Iquique, Chile, y se crea la red ABYA YALA, que es una red regional, sudamericana, una red del cono sur, como referente al sur del continente. Así mismo permite lanzar la etapa preparatoria del VII Festival con sede en Wallmapu-Chile, que se celebró 2 años después. Porque con CLACPI se buscaba que se des-

centralizara el trabajo y ser más efectivo en el plano local. A partir de ahí se hizo un trabajo regionalizado en lo que es Bolivia, Paraguay, Argentina, Norte de Chile y Perú.

En el 2004, en el marco del VII Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas (aquí el evento adquiere categoría mundial), en Santiago de Chile, se trabaja la revisión de los estatutos de CLACPI, pues era muy abierto y había quienes querían sacar provecho a nombre de CLACPI, y se aprueba un procedimiento más riguroso para ser miembro.

Al principio los Estatutos permitían personas individuales, pero después cuando empezaron a participar de este proceso colectivos y organizaciones nacionales se empezó a criticar la presencia de estas personas, y se cuestionaba «¿cómo va a tener el mismo voto una persona que una organización nacional?». Se respondió entonces que no se podía propiciar personas, dado que se estaban propiciando procesos colectivos y el fortalecimiento de las organizaciones indígenas a través de los mecanismos y las estrategias de comunicación. Así, desde entonces los individuos que quieren integrarse a CLACPI están en la categoría de colaboradores. Entonces en el año 2004 se logra reunir la suficiente fuerza para relanzar orgánicamente y un indígena, Juan José García de *Ojo de Agua Comunicación* de México, asume la coordinación de CLACPI.

El Festival de la Serpiente, un trabajo en conjunto

En 1992, en el IV Festival, cuando se da el quiebre como hemos comentado, se decidió que se realizaría el siguiente Festival de CLACPI en Ecuador con el cineasta kichwa Alberto Muenala a cargo, pero como consecuencia del difícil momento de CLACPI, Ecuador y la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE) decidieron hacer su propio festival creando el Festival de la Serpiente. Varios de los que estuvimos en Perú asistimos al Festival de la Serpiente sin el ánimo de polemizar, pero en la CONAIE pensaron que los integrantes de CLACPI veníamos a reclamar por la realización del Festival y en un principio no fuimos bien recibidos.

En ese momento tuvimos que aclarar que nuestra asistencia al Festival era para expresar nuestro apoyo a su realización y nuestro inte-

rés de vincularnos y aportar en las funciones que fuera necesario y eso fue lo que se hizo. En la CONAIE recibieron muy bien nuestros aportes y entramos a trabajar en el equipo del Festival y todo funcionó bien, porque no era un asunto de apropiarse del espacio de los festivales indígenas, sino de trabajar en conjunto.

El Festival de la Serpiente, aun cuando no era un Festival de CLACPI fue muy importante pues por ejemplo, en el camino de la Declaración de Cuzco del 92, exigía la devolución de la imagen sustraída desde hacía mucho tiempo por cineastas y canales de televisión a los indígenas. Hay varios aspectos que unen a CLACPI con el Festival de la Serpiente, en general son una misma cosa y aunque no haya sido el Festival de CLACPI compartíamos un mismo esfuerzo, una misma discusión. Así que en 1996 el festival de Ecuador compartió con el Festival de CLACPI en Bolivia en pensar el Festival como proceso, como posibilidad estratégica de alianzas, de análisis, de unidad y de cómo la comunicación y el cine permite que la gente se acerque. Uno ve que este espacio del Festival permite los diálogos, los encuentros entre organizaciones regionales y nacionales.

VII Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas en Chile 2004

El de Chile fue un Festival importante porque era el primero hecho allí por los propios indígenas, en el marco de un Estado que los ha negado y reprimido permanentemente. En Chile hay iniciativas que parece que fueran organizadas por los indígenas pero en realidad no lo son. En ese Festival había una gran presión por parte del Estado, por la crisis de relaciones entre mapuches y el Estado. No había casi ningún apoyo del Estado, y se contó con alguno que otro aliado que aparecía para alguna colaboración muy puntual. Tenía cinco sedes y tenía muy buena cobertura de prensa y se consiguió, por ejemplo, que la propaganda del Festival se pasara en el noticiero central de TVN (Televisión Nacional de Chile). Lo más importante era la masiva presencia y respaldo de los propios indígenas que prácticamente se tomaron las sedes del evento. Venían gente famosa, artistas y gente que aparecía en televisión, venían todos al Festival a ver qué pasaba, y mucha gente decía que apoyaba y se veía sorprendida de la dimensión y repercu-

sión que tuvo.

Los festivales de Bolivia y el Sistema Plurinacional de Comunicación

Bolivia ha sido sede de 2 de los Festivales de CLACPI, en 1996 (el 5º evento) y en 2008 (el 9º) que han sido claves en los procesos de empoderamiento y avance de los pueblos indígenas originarios de Bolivia.



Imagen 8. Equipo de CEFREC, comunicadores y organizaciones en el V Festival Latinoamericano de Cine de los Pueblos Indígenas, Bolivia. 1996.



Imagen 9. Logotipo IX Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas, Bolivia. 2008.

En 1996 las organizaciones indígenas tenían el sueño de hacer su propio cine, era una realidad de exclusión absoluta en los medios y en el campo de creación de imágenes, donde algo así no se veía posible sin pasar por la universidad. Pero con el desarrollo del proceso realizado se fue demostrando que sí era posible, y se logró llegar a la televisión en el 2002 con los primeros programas realizados por los pueblos indígenas en la televisión estatal (en emisión desde hace más de 10 años) y 6 de emisiones en la radio nacional. Se han producido hasta el momento cientos de materiales, películas de ficción, largometrajes, medios cortos, experimentales, educativos, videocartas, en otra lógica, no en la lógica comercial, individual, del cineasta que va con su carpeta para buscar un financiamiento, sino como resultado de una urgencia colectiva que no puede esperar. En 1996 era pertinente desarrollar un proceso propio de comunicación audiovisual desde un proceso de unidad, de construcción de sistemas regionales de comunicación, los que actualmente conforman todo un circuito de medios de radio y algunos de televisión, con más de cuarenta medios articulados, una Agencia Plurinacional de Comunicación- la APC Bolivia, y una Escuela de Formación en Comunicación y Derechos desde el 2011. CLACPI, CEFREC y la Red Regional Abya Yala han sido importantes para que estos procesos se vayan multiplicando, como ha sucedido en Paraguay, en el norte de Argentina, en el norte de Chile y ahora en un proceso con Perú, a fin de fortalecer estrategias y planes de comunicación.

XI Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas en Colombia 2012

En este Festival celebrado en octubre de 2012 en Bogotá y Medellín, Colombia, se planteó una amplia estrategia de alianzas desde las organizaciones indígenas locales y CLACPI, a fin de transmitir y plasmar lo que es la forma de vida, realidad y la cosmovisión indígena de los pueblos indígenas de Colombia desde un proceso político, no solo desde un planteamiento cultural. Ya que el objetivo era fortalecer las posibilidades de la comunicación en los procesos de lucha y resistencia, y contribuir a los avances que van logrando las culturas en medio de un

panorama de conflicto y genocidio. Era un planteamiento muy político pero al mismo tiempo queríamos que sea un evento que tenga resonancia, que se presente en los medios, porque sabemos que la sociedad excluye muy rápidamente y es fácil estereotipar estas iniciativas como una muestra alternativa o como una instancia menor. Luchar contra eso y posicionar cada vez más este evento como el más importante del mundo nos ha permitido que la producción indígena también se visibilice. Que acerque a ver las realidades, propuestas, sueños, las injusticias, los reclamos, las denuncia, pero también la construcción de lo que puede ser el presente, el futuro, que debe ser mejor para los pueblos indígenas y para toda la sociedad.

El Festival, y lo visto y desarrollado en Colombia lo comprueban. Es un espacio de encuentro intercultural entre las realidades indígenas y las realidades no indígenas pero con la visión de que es posible ir construyendo un mundo mejor desmontando las estructuras de injusticia, económicas y sociales sobre las que se asientan, y haciendo visibles las urgentes miradas que claman por otro mundo posible desde las culturas y desde su sentido más profundo en la raíz de las cosmovisiones ancestrales.

El Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas

Parte de las actividades que realiza CLACPI se refieren al Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas y el Premio Anaconda al Video Indígena Amazónico, del Chaco y los Bosques Tropicales de América Latina y el Caribe (que se viene organizando de forma bianual a partir del año 2000 desde Bolivia), donde lo que importante es fortalecer los procesos de la comunicación y el cine en los países donde se llevan a cabo. Debido a ello, muchos indígenas han sido influenciados y han encontrado el espacio de creación en todo lo que es ese proceso amplio de CLACPI. En ese camino se generan experiencias de intercambio, de pasantías internacionales, de comunicadores que van de un país a otro, se hace un entrenamiento específico de ida y vuelta, porque creemos en el fortalecernos unos a otros donde cada quien aporta y también aprende.

Una característica de este Festival es que no se está pensado desde la lógica del dinero. Se trabaja con toda entrega en esta lucha, no

es hacer una actividad más, sino se trata de contribuir a que sea algo útil para dar a conocer y reflexionar sobre la realidad indígena, los abusos y genocidios en contra de los pueblos indígenas, que la gente tome consciencia para que contribuya con algo en el mejoramiento de esta situación. Por ejemplo, hablando del último XI Festival en Colombia en el 2012, para contribuir a que cambie la situación tan compleja que atraviesan las comunidades indígenas, que no sigan habiendo persecuciones, masacres, genocidios y desplazamientos.



Imagen 10. Afiche XI Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas, Colombia. 2012.

Se trata de un evento que involucra convicción. Yo pienso que es más que una apuesta cultural, porque los festivales que se realizan en el mundo por lo general están llenos de egos, están llenos de glamur y eso a veces se privilegia más, y lo que nosotros queremos es que estos Festivales sean importantes en dar a conocer la gran creatividad y propuestas narrativas y estéticas, la magia de las imágenes que vienen de los pueblos indígenas y también se vea como un espacio donde

esté presente la esperanza, a la par de dar a conocer lo que sucede, la realidad, los conflictos y la lucha por los derechos.

Una buena parte de los eventos o concursos de cine que se realizan son festivales fríos donde se compite unos con otros; en cambio aquí no hay premios de dinero, por lo tanto podríamos pensar que muchos no se presentarían, pero no es así.

Si se puede conseguir premios en equipos está muy bien, tomando en cuenta que ha habido muchos Festivales de CLACPI que se han hecho prácticamente con casi nada, Festivales que se han realizado con muy poco dinero, como el de Bolivia, como mencionamos, o el Wallmapu en el 2004, que tuvo sede en Santiago de Chile.

La comunicación es importante y el cine es parte de esa otra comunicación de los pueblos que ayuda a construir una sociedad diferente. Este Festival trae consigo un elemento descolonizador que rompe justamente ese paradigma que concibe que todo lo que interesa es el dinero, la competencia de quién es el mejor y quién es el peor. Aquí no hay un primer premio, hay premios a los procesos colectivos creativos, a la defensa de los derechos, concibiendo el valor de una producción a partir de la participación indígena, de la comunidad, de procesos organizativos que aportan a los esfuerzos de empoderamiento y autodeterminación. Otra característica importante es que cada Festival está inmerso en procesos locales de reflexión, generación de propuestas, definición y elaboración de planes para el desarrollo posterior de sus estrategias comunicacionales y audiovisuales.

Muchos indígenas están creando propuestas alternativas a las temáticas de Hollywood y esto nos demuestra que todo lo que está sucediendo en los pueblos indígenas es mucho más importante de lo que pueden imaginarse los guionistas de Hollywood.

Éste es un Festival que es importante tanto para los pueblos indígenas como para el resto de la sociedad. En él se posibilita el diálogo intercultural entre unos y otros para mirarse, reconocerse y descubrir qué hay luchas comunes y también diferencias, pero que en el fondo existen preocupaciones que a todos nos movilizan: preocupaciones en relación a la madre tierra, en relación al tema ambiental, en relación a la presencia de transnacionales o de megaproyectos. Estos son asuntos que involucran a todos y todas, y no sólo a las comunidades directamente afectadas.

CLACPI
2024