

# Estética espiral en *Compañía* (Miguel Hilari) y *Qamasa* (Iván Molina)<sup>1</sup>

[CARLOS EDUARDO SANTIVÁÑEZ LIMACHE]

Universidad Mayor de San Simón  
educarlos.santilima@gmail.com

## Resumen

Este artículo discute las formas de hacer cine y de mostrar las relaciones entre el campo y la ciudad a partir de la conceptualización de una estética espiral en el trabajo documental de Iván Molina y Miguel Hilari. La noción de economía visual resulta pertinente para analizar los procesos de producción, circulación y discursos relacionados a los documentales; mientras que la redistribución de lo sensible es de utilidad para pensar en el potencial político de esta propuesta estética. Esta investigación se basa en el análisis cinematográfico de las películas *Qamasa* (2018) de Iván Molina y *Compañía* (2019) de Miguel Hilari. Este análisis fue complementado con información de entrevistas realizadas a cada autor. El argumento del artículo sostiene que la estética espiral se expresa en tres niveles: a) como una praxis para hacer cine documental en comunidades indígenas; b) como recurso narrativo dentro de cada documental y, c) como un elemento analítico para entender los procesos migratorios entre el campo y la ciudad. En conclusión, la estética espiral nos permite una reflexión desde el campo audiovisual sobre nuevas formas de hacer cine y de visibilizar las experiencias de migración interna en Bolivia.

Palabras clave: Miguel Hilari, Iván Molina, estética espiral, migración campo-ciudad, economía visual

## Spiral aesthetics in *Compañía* (Miguel Hilari) and *Qamasa* (Iván Molina)

### Abstract

This essay discusses the ways of making films and showing the relationships between the countryside and the city based on the conceptualization of a spiral aesthetic in the documentary work of Iván Molina and Miguel Hilari. The notion of visual economy is relevant to analyze the processes of production, circulation and discourses



<sup>1</sup> Artículo recibido: 8 de agosto de 2024. Aceptado: 28 de abril de 2025.

related to documentaries; while the redistribution of the sensible is useful to think about the political potential of this aesthetic proposal. This research is based on the cinematographic analysis of the films *Qamasa* (2018) by Iván Molina and *Compañía* (2019) by Miguel Hilari. This analysis was complemented with information from interviews conducted with each author. The argument of the essay maintains that spiral aesthetics are expressed on three levels: a) as a praxis for making documentary films in indigenous communities; b) as a narrative resource within each documentary and, c) as an analytical element to understand the migration processes between the countryside and the city. In conclusion, the spiral aesthetic allows us to study the audiovisual field on new ways of making films and making visible the experiences of internal migration in Bolivia.

Keywords: Miguel Hilari, Iván Molina, spiral aesthetics, rural-urban migration, visual economy

### **Estética espiral no *Compañía* (Miguel Hilari) e *Qamasa* (Iván Molina)**

#### **Resumo**

Este ensaio discute os modos de fazer cinema e de mostrar as relações entre o campo e a cidade a partir da conceituação de uma estética espiral na obra documental de Iván Molina e Miguel Hilari. A noção de economia visual é relevante para analisar os processos de produção, circulação e discursos relacionados aos documentários; enquanto a redistribuição do sensível é útil para pensar o potencial político desta proposta estética. Esta pesquisa baseia-se na análise cinematográfica dos filmes *Qamasa* (2018) de Iván Molina e *Compañía* (2019) de Miguel Hilari. Esta análise foi complementada com informações de entrevistas realizadas com cada autor. O argumento do ensaio sustenta que a estética espiral se expressa em três níveis: a) como práxis de realização de documentários em comunidades indígenas; b) como recurso narrativo dentro de cada documentário e, c) como elemento analítico para compreender os processos de migração entre o campo e a cidade. Concluindo, a estética espiral nos permite estudar o campo audiovisual sobre novas formas de fazer filmes e de tornar visíveis as experiências de migração interna na Bolívia.

Palavras-chave: Miguel Hilari, Iván Molina, estética espiral, migração rural-urbana, economia visual

## Introducción

En este documento desarrollaré una propuesta para caracterizar el trabajo de los cineastas Iván Molina (La Paz, 1963) y Miguel Hilari (Hamburgo, 1986), a partir del concepto de estética espiral. Existen tres niveles de aplicación para esta idea: como praxis para hacer cine, como recurso narrativo en la trama y como elemento analítico para entender las identidades indígenas y sus relaciones con los espacios rurales y urbanos. Esta argumentación se basa en el análisis de las películas *Compañía* (Hilari 2019) y *Qamasa* (Molina 2018)<sup>2</sup>. Ambos documentales han sido producidos en Bolivia en un contexto histórico que corresponde a los primeros años de la refundación de la República Boliviana como Estado Plurinacional (2009). En este periodo, las comunidades indígenas han tenido un lugar protagónico en la política estatal, como también desde los discursos del poder. Este contexto ha actualizado la discusión histórica sobre “el problema del indio” mediante la introducción de la plurinacionalidad como un tema de debate en todas las capas de la sociedad boliviana. Con el propósito de establecer una postura en este contexto, se han planteado posiciones multiculturalistas, decoloniales y desde la subalternidad; pero también se han revitalizado las concepciones racistas, discriminatorias y esencialistas sobre la población indígena del país.

El cine boliviano contemporáneo ha planteado sus propias respuestas ante esta discusión. Tanto desde la ficción, con los trabajos de Kiro Russo (*Viejo calavera*, *El gran movimiento*); pero principalmente desde el documental, las producciones de Wara Carrasco (*En el murmullo del viento*), Miguel Hilari (*El corral y el viento*, *Compañía*) e Iván Molina (*Qamasa*, *Taypi*) se proponen sitios de enunciación de lo indígena alejados de un discurso esencialista. Además de la construcción histórica de estereotipos sobre los indígenas como premodernos, telúricos, agresivos e incivilizados se ha erigido una concepción esencialista que establece una línea divisoria entre lo indígena y lo no-indígena. En otras palabras, si las personas dejan de hablar su lengua nativa, dejan de habitar el campo o se relacionan con la tecnología moderna, ya no pueden ser consideradas indígenas, han perdido su esencia. En contraste a este discurso, las obras mencionadas más arriba abordan el tránsito constante entre el campo y la ciudad, la reivindicación de tradiciones junto a la incorporación de nuevas prácticas, y la memorias colectivas e individuales recuperadas tanto desde lo oral como desde el registro de imágenes; como elementos que nos permiten complejizar la construcción de las identidades indígenas contemporáneas.

La *estética espiral* es al mismo tiempo una manera de mostrar a las comunidades indígenas a través del cine, como también una manera en sí de hacer cine. La noción de *espiral* tiene dos motivos: en primer lugar, nos permite comprender *espacialmente* el trayecto constante de los miembros de las comunidades indígenas entre sus lugares de origen y las urbes; pero también se refiere al acercamiento de los cineastas con las comunidades indígenas: no se trata de un encuentro singular que hace posible la película, sino más bien de una relación colaborativa que exige varias visitas a la comunidad. En ese sentido, existe un *ir y venir* también de parte de los realizadores. En segundo lugar, existe también un sentido espiral en términos de una comprensión *temporal*.

---

<sup>2</sup> El presente trabajo es fruto de mi investigación “Indigeneidades emergentes. Un análisis etnográfico de las películas de Iván Molina y Miguel Hilari” para obtener el grado de maestro en Antropología Visual de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO–Ecuador). Quiero agradecer a Sergio Zapata por sus comentarios y el intercambio de ideas.

La experiencia de los migrantes rurales en las ciudades implica un diálogo con las memorias individuales y colectivas; en el que la tradición no se opone a la modernidad, sino que se resuelve en una amalgama de costumbres que se van actualizando gracias a estas influencias migratorias y tránsitos constantes. Para los cineastas, la realización de sus películas es posible no solamente por sus viajes reiterados, sino también por la relación que se construye a través del tiempo con las comunidades.

Por su parte, la noción de *estética* se refiere al desarrollo de un lenguaje cinematográfico, tanto sonoro como visual, que pone en la pantalla y en la narración la idea del movimiento constante entre espacios y temporalidades. Las imágenes del retorno a la comunidad son frecuentes en estas películas, como también las de la llegada a la ciudad. Pero ninguno de estos estados es definitivo –a excepción de *El gran movimiento*, donde la trama implica una llegada sin retorno– ya que los lazos con la comunidad de origen nunca se pierden y al mismo tiempo la ciudad es un espacio que requiere una dotación constante de fuerza de trabajo. Es así, que quienes llegan a la ciudad se establecen para iniciar una nueva vida que no abandona del todo la antigua; y quienes retornan a la comunidad, lo hacen solamente de manera temporal. En términos sonoros, el relato introspectivo es también característico de muchas de estas películas, esto ocurre tanto a nivel de los personajes, como también de los realizadores, quienes en algunos casos (Hilari, Carrasco), atraviesan por su cuenta un retorno a sus comunidades de origen.

La memoria también se halla atravesada por este movimiento espiral, ya que cada visita implica una actualización de los espacios, de las personas y de los recuerdos. Exploraremos esta percepción temporal a través del concepto de *nayrapacha* más adelante. El movimiento entre espacios urbanos y rurales implica además de una experiencia colectiva en la que los sujetos migrantes manifiestan una sensación de desarraigo, o una contradicción entre la pertenencia y no pertenencia a los espacios rurales y urbanos. Esta contradicción, lejos de resolverse, se habita en la cotidianidad de los migrantes rurales, e implica una oportunidad de revitalizar sus comunidades de origen, a través del diálogo entre espacios diferenciados, sí, pero no antagónicos.

A manera de retomar el enfoque en las dos películas centrales para este trabajo, conviene acotar que el tránsito entre espacios rurales y urbanos se muestra desde perspectivas complementarias. En *Compañía* podemos ver la experiencia de los “residentes”, migrantes rurales que realizan sus actividades económicas en la ciudad de El Alto, pero que retornan a su comunidad de origen para eventos festivos, tales como la Fiesta de Todos Santos. Por su parte, *Qamasa* aborda la memoria de luchas y los horizontes políticos de la comunidad de Omasuyos, situada a las orillas del lago Titicaca. En este documental se pone atención a la ininterrumpida participación política de esta comunidad aymara en la historia nacional, pero también se muestran las perspectivas críticas de los comunarios respecto de la retórica del “proceso de cambio” y la indigenización de la política. Si en *Compañía* tenemos un retorno de los residentes a su comunidad de origen para las fiestas; en *Qamasa* los comunarios retornan constantemente a la ciudad de La Paz para manifestar sus demandas al Estado. En consecuencia, tenemos un conjunto de movimientos que alternan entre espacios rurales y urbanos.

Ambos documentales cuestionan la concepción de los indígenas como seres remotos, premodernos y fijados en el campo, ya que muestran las presencias de comunarios de Omasuyos y de Compañía en El Alto y La Paz. La presencia aymara contemporánea desafía los discursos esencialistas sobre los indígenas en la ciudad, que argumentan

que los sujetos pierden su indigeneidad una vez que salen de sus comunidades. En realidad, instituciones como la organización gremial de diversos grupos de artesanos, de comerciantes, de fraternidades y de residentes de comunidades rurales en las ciudades, hace evidente un entramado de lazos organizativos de solidaridad, distinción identitaria y organización política (Tassi y Poma 2020). En adición, estos lazos organizativos se extienden hasta las comunidades ya que se articulan a través del constante movimiento de personas, mercancías y relaciones sociales que toman lugar entre estos espacios.

### **Producción, circulación y consumo de imágenes: economía visual**

Es posible sintetizar el abordaje de la economía visual (Poole 2000) en tres niveles. En primer lugar, está la organización de la producción, individuos y tecnologías que producen imágenes. Estas condiciones de producción de las imágenes resultan de interés particular ante el *boom* del formato digital y las facilidades que estas tecnologías proporcionan: mayor portabilidad de los equipos como también una *democratización* del acceso a los mismos. Además, estas tecnologías audiovisuales son cada vez más comunes en la vida cotidiana de las comunidades indígenas, la emergencia de los dispositivos móviles ha permitido documentar distintos aspectos de la experiencia migrante. En consecuencia, se interpela el “monopolio de la representación” que históricamente han tenido los turistas y documentalistas urbanos o ciudadanos.

En el segundo nivel de abordaje, podemos considerar a estas imágenes documentales a partir de su circulación como imágenes-objeto visuales. Una primera instancia de circulación ocurre de manera *interna*, cuando los registros generados en las visitas de los cineastas son compartidos mediante fotos en el caso de Molina, o mediante DVD's en el caso de Hilari. Este acceso que los comunarios tienen a las imágenes que se producen de ellos, los involucra en el proceso creativo y establece una relación de intercambio de criterios sobre los registros. Posteriormente, para la circulación a una *relativa* mayor escala, los documentales de Iván Molina y Miguel Hilari no se difunden en salas de cine, ni tampoco se encuentran a la venta en el mercado de películas, ya sea de manera oficial o pirata. Pero es posible mencionar tres espacios desde los que se exhiben sus trabajos: en primer lugar, los festivales (tanto nacionales como internacionales) son las oportunidades privilegiadas para acceder a estas producciones. En segundo lugar, y al estar en formato digital, es posible alojar estos documentales en plataformas de video públicas, como YouTube, Vimeo, Retina Latina, etc. Y una tercera opción, menos frecuente, pero no por ello menos relevante, es la posibilidad que tienen estos documentales de transmitirse en el canal estatal *Bolivia TV* (en este espacio han circulado particularmente algunos documentales de Molina). Estas tres formas de difusión nos señalan la *inmaterialidad* de estas imágenes-objeto, consecuencia evidente del formato digital en el que se elaboran estos documentales.

Finalmente, y en un nivel más amplio, estas imágenes están inscritas dentro de sistemas culturales y discursivos mediante los que se aprecian, se interpretan y se les asigna valor histórico, estético y político. Es en este nivel que podemos articular los contenidos de los documentales a manera de interpelación al discurso del indígena tradicional. En un contexto de visibilización de los indígenas como sujetos políticos, centrales en la retórica del proyecto plurinacional, resulta pertinente preguntarse sobre los marcos de referencia que nos proporcionan estos trabajos documentales para interpretar la indigeneidad por fuera del discurso oficial.

Para el caso de esta investigación, podemos sintetizar estos elementos de la siguiente

manera: las imágenes son producidas entre las comunidades indígenas y los realizadores; una vez que se producen los documentales, estos circulan por festivales, internet y la televisión local; y al ser imágenes de la indigeneidad posibilitan una alternativa a la caracterización esencialista que delimita a los indígenas en el pasado y en las comunidades rurales. A partir del proceso creativo que los documentales implican, es posible analizar las maneras en las que política y estética se articulan y generan una *redistribución de lo sensible*, elemento que abordaremos a continuación.

### **Estética como política: redistribución de lo sensible**

Partamos aclarando que la estética no será definida a partir de la conceptualización tradicional que limita su significado al estudio de la belleza, las valoraciones respecto de las cualidades de lo bello en las obras de arte, o los modos particulares desde los que se entiende la belleza (Real Academia Española 2001). En su lugar, partimos de la elaboración que propone el filósofo Jacques Rancière, donde la estética es comprendida como:

[...] un régimen específico de identificación y de pensamiento de las artes: un modo de articulación entre maneras de hacer, formas de visibilidad de esas maneras de hacer y los modos de pensabilidad [sic] de sus relaciones [...](Rancière 2009:7).

Un entendimiento de la estética en estos términos nos permite entonces una reflexión sobre cómo se hace arte y qué es lo que nos muestra el arte cuando es analizado. De manera más concreta, son los actos estéticos los que nos permiten una vinculación del arte con la política. Un acto estético es una manera de *hacer visible* un aspecto del mundo frente a un ordenamiento social que no reconoce su existencia. En consecuencia, los actos estéticos tienen un potencial transformador, ya que “dan lugar a nuevos modos del sentir e inducen formas nuevas de la subjetividad política.” (Rancière 2009:5).

Cualquier régimen político se consolida a partir de la creación y recreación de jerarquías, de una lógica del Estado que requiere categorizar a su población para poder hacer efectiva su dominación. Rancière argumenta que esto es la *distribución de lo sensible*: la manera en que los regímenes políticos desarrollan una organización que evidencia tanto los lugares comunes de participación como también los espacios excluyentes. Esta distribución es una delimitación de los espacios y tiempos, de lo visible y lo invisible, del discurso y el ruido, que simultáneamente determinan el lugar y los posicionamientos de la política como una forma de experiencia. (Rancière 2004:13).<sup>3</sup>

Podemos argumentar que casi toda actividad humana supone una especie de reparto de la realidad y por ende una creación de jerarquías: la división sexual del trabajo, los sistemas de castas, la distinción entre cultura y naturaleza, lo que es cine y lo que no es cine; e incluso entre lo indígena y lo no indígena. Como podemos ver, este *sensorium* –la esfera de lo sensible– implica no solamente actividades artísticas, sino que se extiende a toda actividad humana y adquiere por lo tanto un carácter sociopolítico en tanto estas divisiones se encuentran en disputa (Arcos Palma 2009).

En consecuencia, la política trata de lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quiénes tienen la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre

---

<sup>3</sup> Las traducciones de las citas de las obras en inglés son propias. Los textos traducidos son de Rancière (2004, 2010) y Stobart (2016).

las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo. (Rancière, 2009:10). Es ante esta distribución de lo sensible que las prácticas estéticas pueden ser politizadas, ya que se encargan de visibilizar las sensibilidades otras y de manifestar nuevas subjetividades políticas, repensando así “la mirada de lo común” (Rancière 2004). Lo que nos permiten las prácticas estéticas, en cuanto prácticas creativas, es la generación de nuevas formas sensibles de interpelación al orden dominante, realizadas desde lugares inesperados, desde lugares silenciados. Esto es la *redistribución de lo sensible*: prácticas que deshacen lo establecido y establecen nuevas relaciones entre signos e imágenes; imágenes y tiempos; y signos y espacios enmarcando de esta manera un sentido común diferente (Rancière 2010). Este “trabajo de creación de disensos” implica también el desarrollo de una reflexión ética. Como menciona Arcos Palma, el arte y lo sensible van más allá del “saber hacer (*tejne*)” y exigen también una reflexión para “saber qué hacemos con lo que hemos hecho (*ethos*)” (2009:149). Es necesario, por lo tanto, ir más allá del momento creativo para poner en discusión la consolidación de espacios de disenso y de expresión del descontento.

En ese sentido, los documentales de Miguel Hilari e Iván Molina tienen el potencial de producir “escenas del disenso” cuya función sería visibilizar experiencias distintas respecto de la indigeneidad fomentada desde el poder. Como menciona impecablemente Domin Choi en el prólogo a *El destino de las imágenes* (Rancière 2011) la refiguración del reparto de lo sensible implica que el arte “interviene con respecto a la cuestión de lo común proponiendo nuevas distribuciones sobre las maneras de hacer, las maneras de ser, las maneras de decir y las formas de visibilidad” (Choi 2011:14). Para este artículo, la realización de los documentales será considerada como una forma de hacer particular, que interviene sobre lo común (las concepciones de indigeneidad), y que reflexiona sobre las maneras de hacer, de ser, de decir y las formas de visibilidad de las comunidades indígenas que aborda cada documental. En su conjunto, esto es la estética espiral.

### **Las dimensiones de la estética espiral**

A continuación, explicaré las tres maneras en las que se puede concebir una estética espiral: como praxis para hacer cine, como recurso narrativo en la trama y como elemento analítico para entender las identidades indígenas y sus relaciones con los espacios rurales y urbanos.

#### **Los procesos de producción documental**

Las miradas particulares de estos dos realizadores se construyen en negociación con las comunidades indígenas. Esta producción se caracteriza por el empleo de locaciones naturales, la narración a partir de testimonios y memoria oral, el uso reducido de equipo tanto técnico como humano, y el establecimiento de relaciones colaborativas entre los documentalistas y los miembros de las comunidades. Estas relaciones se construyen a lo largo de un tiempo extendido y por lo tanto implican una realización de los documentales a un ritmo que usualmente se contrapone a los rodajes acelerados, característicos de las producciones comerciales. En algunas circunstancias, esta prolongación se explica por las limitaciones de presupuesto y por problemas coyunturales, que exigen distribuir el rodaje en un calendario extenso. Pero en general, existe la decisión deliberada de profundizar en las relaciones que los realizadores establecen con sus comunidades de trabajo. Los procesos de producción no siguen una lógica de explotación del tiempo,

sino un énfasis en el *acercamiento al otro*.

El trabajo de Miguel Hilari se caracteriza por viajes repetidos a las comunidades en las que realiza sus documentales. Para *Compañía*, el rodaje se hizo a lo largo de alrededor de tres años. De esta manera, un rodaje prolongado permite un acercamiento más profundo a los sujetos filmicos y un mejor entendimiento de sus formas de vida:

En un inicio yo había intentado filmar el documental entero en la primera visita que he hecho durante Todos Santos. Y me parecía que había llegado a algunas imágenes interesantes, pero todavía no a algo un poco más profundo, que pueda llegar a mostrar también la motivación de las personas por hacer esta fiesta o algo así. [...] Entonces ahí le he ido dando vueltas, he vuelto para seguir filmando y he podido filmar algunas escenas, otras que, como te decía, no tenían una directa relación con la fiesta. Y se ha ido construyendo a partir de estos encuentros y también de lo que era posible para mí filmar. [...] Ha sido un proceso relativamente largo, porque yo he filmado la fiesta de Todos Santos en Compañía durante tres años y en el ínterin de estos tres años he filmado las escenas que aparecen en la película y que no tienen que ver con la fiesta. (Centro Cultural España Córdoba 2020)

Este proceso largo permite establecer una relación de amistad con los miembros de la comunidad. Como consecuencia de esta relación de confianza que se construyó entre ambas partes, el acceso de Hilari a espacios y actividades más íntimas en la vida de sus colaboradores se hizo posible.

De hecho, el registro de la *cambraya*, la música típica de la provincia Muñecas, ejecutada especialmente durante la Fiesta de Todos Santos en Compañía, fue realizado de manera previa al rodaje del documental. Hilari cuenta que, al compartir estos primeros registros con la gente del pueblo, se convirtió en “una especie de filmador oficial de las presentaciones musicales de la comunidad” (Molina M. C. 2019) y que gracias a ello pudo viajar bastante con los intérpretes, cada vez que tenían alguna presentación en otras localidades. Asimismo, esta proximidad permitió que el cineasta sea invitado a registrar el techado de la casa de Jaime Valero, una actividad usualmente reservada para amigos y familiares. De esta manera las imágenes que Hilari emplea en su documental van más allá de una primera impresión sobre la cotidianidad de las personas y muestran en su lugar un acercamiento que es el producto de una relación construida con el tiempo.

Para el caso de Iván Molina, al tratarse de producciones independientes y en su mayoría autofinanciadas, el calendario para producir los documentales tampoco sigue un cronograma rígido. El rodaje de *Qamasa* ocupó siete años para su realización. Molina argumenta que, durante todo ese tiempo, una característica de la producción era la incertidumbre:

Bolivia es un país que se mueve muy rápido, que sus contextos cambian todos los días, que no sabes que va a pasar mañana. Entonces no sabíamos cómo iba a terminar el documental (Comunicación personal, 16 de abril de 2021).

Ante esta volatilidad del contexto, Molina argumenta que es imperativo construir una relación de confianza con los miembros de la comunidad, ante los escenarios de

agitación política. Esta relación se desarrolla a lo largo de los años, durante varios encuentros y oportunidades de trabajar en conjunto.

Pero a manera de metodología también está la decisión deliberada de establecer una interacción previa al rodaje. En ese sentido, Molina afirma que la preproducción es la etapa más importante en el proceso de realizar un documental:

Yo llego antes, porque primero tengo que saber convivir con ellos. Y el convivir se hace solamente cuando hay confianza. Y la confianza nos permite también poner en duda lo que me dicen y que pongan en duda lo que yo les digo. Esta lógica a mí me ha servido muchísimo en mi vida porque es la metodología con la que yo trabajo. (Comunicación personal, 15 de abril de 2021).

Consciente de las asimetrías entre realizadores y sujetos filmicos, Molina propone crear espacios de interacción en los que las barreras iniciales se atenúen y en su lugar se generen vías de comunicación. La calidad de la participación de las comunidades en los documentales se construye desde los momentos previos al rodaje. Además, el documental no se empieza a filmar hasta que la idea de lo que se quiere realizar se comparta con el equipo de realizadores y con los representantes de la comunidad.

Una vez que inicia el rodaje, Molina administra los tiempos a partir de una distinción que establece entre los *tiempos de emoción*, “cuando estás con cámara, el equipo y así todo”; y los *tiempos de respiración*, “que te permiten acercarte, vivir y convivir”. (Comunicación personal, 16 de abril 2021). Esta organización del tiempo mediante estas dos dinámicas hace énfasis en que la convivencia persiste a lo largo de todo el rodaje, y no solo durante la preproducción. En ese sentido, no hay un plan de rodaje estricto ni rígido, ya que los *tiempos de respiración* y *tiempos de emoción* pueden alternarse entre sí. Esta situación enriquece el intercambio y la convivencia. En caso de ocurrir lo contrario, Molina argumenta que la calidad del documental se ve afectada cuando hay un apego a la lógica rígida en la producción y se los registros audiovisuales se realizan con premura.

Hasta estas alturas del argumento, reconocemos que la presencia de los cineastas es una disrupción en la vida cotidiana de la comunidad, y que esa disrupción se va atenuando como resultado de la relación que se construye con el tiempo. Sin embargo, queda reflexionar en qué maneras los cineastas resuelven una segunda disrupción, causada ya no por ellos mismos, sino por la presencia de los equipos de realización audiovisual, como cámaras, micrófonos, etc. En una lógica de realización práctica y que pretende ser lo menos invasiva posible, tanto Miguel Hilari como Iván Molina asumen maneras reflexivas para resolver esta situación.

Para Hilari, la posibilidad de inmersión también corresponde al reducido equipo cinematográfico que emplea, donde básicamente trabaja con su cámara y la ayuda de un sonidista, buscando así realizar un cine con pocos medios. Esta decisión corresponde con lo que el autor identifica como las facilidades del trabajo documental: “Si puedes hacer una película con pocos recursos, que por lo general es la regla de los documentales, creo que de repente se abre un abanico de posibilidades” (Comunicación personal, 21 de septiembre de 2021). Es posible argumentar que, a partir de las limitaciones, ya sea deliberadas o impuestas, se fomenta la creatividad tanto en maneras de realizar el documental, como de narrar las historias.

Otro elemento que resulta interesante en el acercamiento con la comunidad es la

difusión del registro que hacía Hilari de las actividades de la comunidad:

Yo hacía DVDs de los diferentes eventos que iba filmando y luego, a veces discutíamos sobre algunas de estas imágenes en los DVDs. Como, “¿por qué este plano está tan corto?” o “¿por qué no has incluido tal cosa?” (Cineclubcito Boliviano 2020).

Las posibilidades que abre el trabajo con DVDs hace posible una dinámica de devolución de imágenes que además permite a) establecer un diálogo sobre las imágenes que Hilari va produciendo con los sujetos que las protagonizan, a modo de obtener una retroalimentación; y b) la documentación de acontecimientos importantes de la vida de los protagonistas, quienes interpelan a Miguel en su capacidad de registrar eventos de la comunidad en sus diferentes facetas.

Esta concepción de crear imágenes se diferencia totalmente de la orientación extractivista que ha caracterizado al documental en comunidades indígenas, donde las imágenes no les pertenecen a los comunarios, sino a quienes poseen los medios de creación audiovisual. Al contrario, el registro de los eventos que la propia comunidad considera importantes brinda beneficios para ambas partes: el cineasta selecciona ciertos segmentos del material filmado para su respectiva incorporación en los documentales, mientras que la comunidad se interesa más bien por la totalidad del registro para su visionado en situaciones particulares.

Para Iván Molina, el trabajo con la cámara procura evitar que este dispositivo establezca una brecha entre realizadores y sujetos fílmicos: “Yo no pongo la cámara y me hago a un lado. Yo me quedo cerca, lo más posible, para decir ‘no mire a la cámara, míreme a mí, cuénteme’”. (Comunicación personal, 20 de abril de 2021). La relación que se establece entre las partes está mediada principalmente por el establecimiento de un vínculo de confianza; y no interrumpida por los dispositivos audiovisuales. Los documentales se producen fundamentalmente a partir de las relaciones sociales entre seres humanos y en un segundo plano por la tecnología que captura imágenes y sonidos. De esta manera se pretende que estos dispositivos se despojen de su carácter alienante y se alejen de las dinámicas de interrogatorio o extracción de información.

En cuanto al proceso de realización de los documentales, Iván afirma que “esta etapa de tanto el guión, como la producción, como en la posproducción, son de negociaciones sanas. De porque sí y porque no.” (Comunicación personal, 15 de abril de 2021). En todo momento se encuentra presente el desafío de lograr una narrativa que, por una parte, no afecte las cosmovisiones de los grupos con los que se trabaja, y que al mismo tiempo sea un material que pueda ser comprendido por gente fuera de la comunidad. Se busca que las imágenes e historias logren expresar, como Iván Molina sostiene, “una metodología para comprender mejor la vida”. Este cine no busca validarse desde la institucionalidad misma del cine: la realización de estos documentales es en realidad parte de un proceso más amplio de intercambios e interacciones, de experiencias mutuas de aprendizaje y organización.

Las características de la producción cinematográfica de Hilari y Molina nos permiten establecer relaciones entre ética, estética y tecnología en el proceso documental (Ilardo 2009). Primero, las imágenes se obtienen con el consenso de quienes son filmados, esto es el resultado del trabajo de acercamiento entre realizadores y comunidad. Segundo, la devolución de las imágenes no se da al final del rodaje, sino más bien en diversos

momentos del proceso. Los DVDs que elabora Hilari y los intercambios que sostiene Molina con las comunidades permiten una retroalimentación sobre cuestiones de forma y contenido que, en consecuencia, permiten una elaboración conjunta. Tercero, es importante mencionar que estas facilidades de compartir y producir imágenes son posibles gracias al formato digital, tanto por la libertad de filmar por periodos virtualmente infinitos de tiempo, como también por la relativa facilidad de copiar y reproducir las imágenes. En ese sentido, es posible avanzar hacia nuevas concepciones de hacer cine, facilitadas por los avances tecnológicos y el mayor involucramiento de los sujetos fílmicos, dentro de procesos de creación cinematográfica más participativos.

#### Los recursos narrativos

En *Compañía* podemos ver como la cambraya narra la historia en dos momentos concretos. El documental inicia con una secuencia musical (min. 1-12) donde las imágenes que se muestran combinan el viaje hasta la comunidad con una escena donde se aprecia a los músicos interpretando la cambraya. La música suena de manera ininterrumpida, a manera de hilo conductor de las acciones. Es importante notar que la cambraya se toca en la provincia Muñecas exclusivamente para la Festividad de Todos Santos y representa tanto la llegada como también la despedida de las almas. Hilari menciona que otros elementos que aluden a la idea de conexión entre dos espacios son los caballos y las escaleras de masa, que hacen posible las visitas de las almas. (Centro Cultural España Córdoba 2019) Este tránsito expresa la conexión entre espacios ontológicos, *planos de existencia*.

A manera de profundizar en esta concepción del tiempo-espacio en los andes, es necesario remitirse al concepto de aymara de *nayrapacha*. Carlos Mamani Condori (1992) define *pacha* como una unidad que conjuga espacio, tiempo y sociedad. La agricultura, en tanto actividad productiva principal en las comunidades rurales, implica una asignación no solamente de estaciones del año, sino también de actividades relacionadas a espacios específicos. La chacra para la siembra y la cosecha; y el mercado para la compra y venta de la producción. *Nayra*, por su parte, significa literalmente “ojo”. Pero en un sentido más amplio expresa una perspectiva para comprender el transcurso del tiempo. El aforismo “Qhiparu nayraru uñtas sartañani” (mirando atrás vamos a ir adelante)<sup>4</sup> expresa “una concepción en la que el futuro está a nuestras espaldas y el pasado adelante, tanto en el tiempo como en el espacio.” (ibid.: 14). En conclusión, la concepción aymara de la historia no es un proceso lineal, sino más bien un constante diálogo con el pasado. Se trata del establecimiento de una relación dialéctica entre pasado-presente-futuro y entre espacios asignados a temporalidades.

Tomando en cuenta esta concepción espiral del tiempo, la cambraya aparece nuevamente en la narrativa del documental (min. 41), esta vez con imágenes de los bailarines y bailarinas, vistiendo trajes festivos mientras avanzan en una procesión. Si en la primera secuencia se mostraban exclusivamente a músicos hombres, en esta oportunidad podemos ver a mujeres cantando, algunas agarradas de las manos y otras con varas, mientras lideran la procesión. La cámara en mano otorga más fluidez a las imágenes y para añadir un toque onírico, la niebla en el paisaje genera un efecto que hace aparecer y desaparecer a los personajes, como si vinieran momentáneamente del más allá.

---

<sup>4</sup> Este aforismo aymara es interpretado por Silvia Rivera Cusicanqui en *Sociología de la Imagen* (2018), como “mirando atrás y adelante (al futuro-pasado) podemos caminar en el presente-futuro.”



Img1: Comunarios de Compañía tomados de la mano, bailando la Cambraya.  
Fuente: Fotograma de *Compañía*, dir. Miguel Hilari.

En *Qamasa*, la narrativa avanza a medida que muestra el proceso de elaboración de un poncho rojo, indumentaria tradicional que usan los hombres en la comunidad de Omasuyos. Se trata de una alternancia de secuencias entre testimonios de los comunarios de Achacachi, material de archivo y la elaboración de estos textiles. En ese sentido, podemos ver la totalidad del proceso de elaboración de un poncho rojo desde el momento en que se separa la lana de vicuña para convertirla en hebras (min. 2), hasta cuando un anciano luce la prenda terminada (min. 70). Un elemento que acompaña las imágenes en todas las escenas de elaboración de ponchos, es la música extradiegética de vientos y bombos, funcionando a manera de motivo conductor. En términos narrativos, este proceso de elaboración del poncho distribuido en varios fragmentos a lo largo del documental, se comprende como un recurso paralelo al desarrollo de la historia de Omasuyos que sus comunarios van relatando.



Hay que desmenuzar bastante, si no, no agarra bien el tinte.  
Tejedoras de Omasuyos, al principio del proceso de elaboración de un poncho rojo.  
Fuente: Fotograma de *Qamasa*, dir. Iván Molina.



Comunario de Omasuyos con el poncho rojo terminado.  
Fuente: Fotograma de *Qamasa*, dir. Iván Molina.

Un segundo recurso narrativo que Molina emplea es el uso de imágenes de archivo, tanto fílmico como fotográfico, que se alternan con testimonios de los comunarios de Omasuyos. El archivo audiovisual proviene de los noticieros Bolivia TV y PAT (Periodistas Asociados Televisión), además de Imolvis, la productora audiovisual de Iván Molina. El registro fotográfico pertenece al Museo Histórico Naval y al Museo de la Revolución. Ejemplos de estos materiales son las noticias sobre los bloqueos en Achacachi realizados en abril de 2001, en apoyo a las protestas por el agua en Cochabamba; la cobertura de los medios de la represión militar durante la Guerra del Gas y el liderazgo de Felipe Quispe Huanca, el Mallku, durante estos conflictos. Para narrar sucesos de la historia nacional durante el siglo XX, como la Guerra del Chaco o la Revolución del 52, Molina hace uso de imágenes de documentales nacionales, como *Bolivia Siglo XX* (Mesa 2009).

De esta manera, la narración del documental se construye a partir de una reconstrucción de la memoria de luchas del pueblo Omasuyos. En ese sentido, experiencias como la escuela-ayllu de Warisata, la primera experiencia pedagógica de educación comunitaria en Bolivia, fundada en 1931 (Salazar de la Torre 2006); la participación de comunidades campesinas en la Guerra del Chaco, mediante el reclutamiento forzoso (Richard 2008); y sucesos más recientes como la participación de los comunarios en lo que Restrepo Botero (2016) llama “ciclo rebelde”: un conjunto de movilizaciones populares que hicieron frente a las reformas neoliberales de los gobiernos entre 2000 y 2005. En consecuencia, el protagonista en *Qamasa* resultan ser los miembros de la comunidad, mediante su experiencia colectiva de luchas. Al respecto, el aforismo previamente mencionado (Qhiparu nayraru uñtas sartañani), se refiere a asumir una conciencia histórica en diálogo con los aprendizajes del pasado y de esta manera, asumir una concepción espiral de los acontecimientos:

Mirar atrás hacia el pasado, conocer nuestra historia, saber como [sic] ha vivido y luchado nuestro pueblo a lo largo de los siglos, es condición indispensable para saber cómo orientar las acciones del futuro. (Mamani Condori 1992:14)

El material que Molina produce se entreteje con estas imágenes de archivo, que sirven para contextualizar el proceso histórico, pero que al mismo tiempo son recontextualizadas dentro de la narrativa del propio documental. El audiovisual se convierte entonces en una práctica de creación de memoria y reapropiación de representaciones en los medios. En este sentido, la idea del archivo como fuente de datos estática se ha desplazado hacia la concepción de archivos dinámicos que forman parte de sistemas complejos e interrelacionados de memorias, seres humanos, organizaciones y máquinas, en un juego permanente de des- y re-contextualizaciones. (Bongers 2010:68).

Estas des- y re- contextualizaciones se proyectan no solamente para los sujetos que narran sus experiencias en el documental, sino también como una narración a futuro, en la que personas que no han atravesado personalmente estos procesos, también puedan incorporar estas narrativas en su historia personal. Es así que las imágenes de archivo funcionan como memoria prostética: elementos ajenos que son incorporados en la subjetividad y política de las personas (Landsberg 2004).

El documental hace posible pensar en proyectos de memoria que interpelen al pasado y

que visibilicen la actualidad de los procesos políticos que atraviesan las colectividades. Las tecnologías de la memoria, posibilitan, por sus cualidades emotivas y empáticas, un acceso íntimo de parte del espectador a memorias de acontecimientos que no vivió en carne propia. Las memorias prostéticas [...] no pertenecen exclusivamente a nadie, son propiedad común.” (Wood 2014:106-107).

La lectura e interpretación de la historia deja de ser un proceso lineal, como acumulación de hechos muertos e incuestionables. En contraste, se convierte en un recorrido espiral en el que el archivo se combina con una reflexión contextualizada para complejizar la actividad de construir memoria.

Comunarios y residentes: el movimiento espiral entre espacios

El filósofo y crítico de cine Sebastián Morales Escoffier (2015) propone las ideas de la estética de la circularidad y de los espacios dicotómicos para comprender las narrativas del cine boliviano. El primer elemento se refiere al eterno retorno de los personajes indígenas a sus comunidades como una constante en las narrativas del cine nacional, mientras que el segundo señala la dicotomía que se establece entre el campo y la ciudad. Los espacios urbanos resultan así lugares de exclusión para los indígenas, de satanización frente al campo como especie de paraíso -como en *Vuelve Sebastiana* o *Ukamau*- se muestra también que hay en los dos espacios una diferencia que concierne a la identidad. (Morales Escoffier 2016:87).

Ante la discriminación y exclusión, los indígenas se ven obligados a negar sus identidades para pasar desapercibidos en las ciudades. Quizá el ejemplo más acabado de esto sea el caso de Sebastián Mamani, protagonista de *La Nación Clandestina* (Jorge Sanjinés 1989), quien se cambia el apellido a Maizman para disimular su indigeneidad, pero que termina de todas formas retornando a su comunidad para redimirse por sus faltas. Es en este retorno, en este viaje circular que los personajes afirman su identidad y se encuentran a sí mismos.

A modo de complementar esta idea, Miguel Hilari argumenta que el cine de Ukamau:

[...] es un cine en el que los lugares que le corresponden a cada quien son muy definidos. Entonces el final feliz en las películas de Ukamau siempre es que el indio vuelve al campo. O sea, vuelve al lugar al que pertenece, la ciudad es vista como un lugar muy hostil, como un lugar de corrupción moral, de perdición, de pérdida de raíces, etc. Y el final feliz siempre es: el indio vuelve a sus raíces, vuelve al campo, y en el campo puede florecer, básicamente. Entonces, creo que es una concepción que nuestra propia historia ha probado que no es así, hay muchísima gente que ha migrado del campo a la ciudad y está reconociendo a la ciudad como un espacio suyo también. De hecho, esa es la disputa política importante hoy en día, en nuestra sociedad. Cómo la ciudad también puede ser del indio. (Centro Cultural España Córdoba 2020)

Representar a los indígenas a partir de sus presencias en la ciudad implica un *acto estético*. La migración no es un abandono de la indigeneidad, sino más bien una actualización de lo que significa ser indígena en el siglo XXI. En contra del estereotipo que caracteriza al indígena como “pobre, atrasado, antiurbano, torpe y antimoderno”

(Aimaretti 2020:221); los documentales permiten reflexionar acerca las complejidades y matices de los estilos de vida de los indígenas. El orden natural sensible que destina a individuos y grupos específicos para que ocupen posiciones fijadas en ciertos tiempos y espacios, a partir de cuerpos específicos y sus respectivas maneras de ser, mirar y decir (Rancière 2010); encuentra formas de ser cuestionado a partir de los sujetos (y sus respectivas prácticas) que *Compañía* y *Qamasa* hacen visibles. En ese sentido, lo indígena se reconfigura constantemente a través de la relación entre los discursos de reivindicación y las imágenes y representaciones que proyectan, con las realidades específicas, [...] los contextos en que actualmente se desenvuelven y producen sus modos de vida. (Zárate Hernández 2019:81)

Las ciudades dejan de ser vistas como un espacio de negación para los indígenas para convertirse más bien en lugares de reafirmación de sus identidades. Con los movimientos que muestran *Compañía* y *Qamasa*, podemos ver una manera de constante tránsito entre campo y ciudad que pone en duda esa narrativa del retorno definitivo. Más que una estética de la circularidad, sugiero considerar la estética espiral, en la que el calendario festivo y de movilización política actualiza las presencias de los indígenas tanto en las ciudades como en sus comunidades rurales. Ni la comprensión de la experiencia residente ni de los comunarios, puede ser reducida a una dicotomización de los espacios. La estética espiral en estos documentales señala más bien la capacidad de este medio para repensar las dicotomías representacionales, políticas y culturales (Poole 2000).

En *Qamasa*, Molina documenta el tránsito de los sectores indígenas hacia las ciudades al mostrarnos los constantes viajes de los comunarios de Omasuyos a la sede de gobierno. Existen flujos indígenas hacia las ciudades que están vinculados con las relaciones políticas entre movimientos sociales y Estado, ya sea desde la movilización y protesta, como también desde la creación de instancias de diálogo. Hay una tradición de marchas indígenas hacia la ciudad de La Paz impulsadas desde la Marcha por la Vida en los años noventa, pasando por el movimiento cocalero hasta las manifestaciones de los ponchos rojos. Esta visibilización de los indígenas en las ciudades es parte de un repertorio de acciones interpeladoras al poder.

La presencia indígena multitudinaria en la ciudad causa incomodidad y es percibida por los ciudadanos como una amenaza. Cuando los “ponchos rojos” (nombre coloquial que se atribuyen los comunarios de Omasuyos, ante sus prendas características de este color) ingresan marchando a La Paz son recibidos con temor, zozobra y hostilidad por parte de los paceños. De manera explícita, tenemos un plano en *Qamasa* que muestra a la muchedumbre de comunarios marchando en la avenida Pérez Velasco, acompañados de petardos y a continuación un contraplano de un joven que les grita “¡Vaya a su pueblo carajo!” (min. 1). Estas imágenes son testimonio de la continuidad del imaginario segregacionista, donde la presencia indígena es considerada como una irrupción violenta en los espacios urbanos. Existe por lo tanto una relación de distanciamiento respecto de los ciudadanos con los indígenas; mientras más lejos se encuentren, mejor.

La distinción que Albó (2008) y Hale (2004) realizan entre el indio permitido y el indio alzado nos resulta útil para ilustrar esta idea. Los primeros son los indígenas que ejemplifican el discurso folclórico y del patrimonio, sus tradiciones, cosmovisión y modos de vida representan la identidad cultural de Bolivia. Como tales, son seres atemporales, enmarcados en la tradición e idealizados desde el imaginario nacional.

Los segundos son percibidos como conflictivos, inauténticos al comunicarse en español y por acceder al mundo moderno. Estas prácticas y reclamos al poder, provocan que los “indios alzados” carezcan de aceptación y sean acusados de falta de autenticidad indígena por parte de los sectores dominantes (Stobart 2016).

Pero esta presencia de los comunarios de Omasuyos en la ciudad se expresa también a partir de la producción de una visibilidad a partir de elementos como los ponchos rojos, las *wiphalas*, los chicotes y los sombreros.



Img4: Símbolos de autoridad indígena: sombreros, ponchos y chicotes.  
Fuente: Fotograma de *Qamasa*, dir. Iván Molina.

Estos elementos tienen una alta carga simbólica debido a los rituales de poder y autoridad que los imbuyen de cualidades especiales. Vemos la capacidad del documental de mostrar el despliegue simbólico de los comunarios tanto desde sus cuerpos como desde su presencia en el territorio urbano. En consecuencia, las marchas hacia la ciudad de La Paz son un despliegue del poder y ejercicio de la política, además de una forma de ocupar las ciudades sin necesidad de habitar en ellas.

En contraste, el tránsito que se muestra entre campo y ciudad en *Compañía* sigue esta lógica: los residentes habitan el campo y la ciudad, de acuerdo con sus diferentes actividades en el año. Los tiempos productivos están para la ciudad, mientras que en los tiempos festivos se retorna a la comunidad rural. Esto se hace evidente a partir de la experiencia de Urbano Mamani, quien tiene su estudio fotográfico en El Alto, pero retorna a su comunidad en varios momentos del año. Pero, además, las imágenes que acompañan la cambraya en la secuencia inicial nos ilustran la llegada a la comunidad de Compañía desde la perspectiva de un pasajero en un bus.

El techado de la casa en Compañía (min. 32), muestra el crecimiento de las ciudades a partir de la migración de indígenas a los espacios urbanos periféricos.



Img5: A punto de reventar cohetillos al finalizar el techado de una casa en Valle Hermoso, El Alto.  
Fuente: Fotograma de *Compañía*, dir. Miguel Hilari.

Esta secuencia ocurre en una casa en construcción situada en Valle Hermoso, una zona en proceso de urbanización situada a las afueras de El Alto –a propósito, la ciudad con mayor concentración indígena en Bolivia– y se trata de la propiedad de la familia Valero. A la cabeza de Jaime Valero, llevaron a cabo esta etapa final de la construcción. Este asentamiento no expresa un abandono total de la comunidad rural, a manera de movimiento unidireccional; sino más bien nos muestra unas dinámicas de circulación caracterizadas por un ir y venir constante entre estos dos espacios. Como argumenta Robert Albro (2019), las ciudades se han convertido en configuraciones importantes para comprender la indigeneidad y las dinámicas dentro de las que esta noción puede ser analizada. El previamente mencionado “ciclo rebelde” se caracterizó por una participación de los habitantes de las zonas periféricas de las ciudades, tanto en Cochabamba (para la Guerra del Agua en 2000); como también en El Alto (para la Guerra del Gas en 2003).

El crecimiento de los espacios urbanos a partir del asentamiento de grupos indígenas en las periferias de las ciudades evidencia la complejización de las relaciones campo-ciudad. Se rechaza tanto la comprensión de una indigeneidad restringida a los espacios rurales como también la idea de un abandono de las comunidades rurales para asentarse única e irreversiblemente en las urbes. Los residentes expresan una configuración de subjetividades atravesadas por una cierta liminalidad (Turner 1969), entendida como el conjunto de posiciones intermedias, ambiguas y fuera de los lugares asignados usualmente para los y las indígenas, desde una comprensión tradicional de la indigeneidad. Estas identidades y formas de vida se expresan entre las fronteras del pertenecer y no pertenecer a la comunidad; y a su vez consolidan una forma particular de existencia caracterizada por esta doble pertenencia.

## Conclusiones

La presencia política de cualquier sector en la sociedad está mediada por las imágenes que existen del mismo. Estas imágenes, lejos de ser expresiones irrelevantes, constituyen un espacio de disputa sobre temas como las representaciones sociales, la memoria colectiva y el conocimiento que se produce a partir de fuentes no escritas y desde formatos más accesibles a una población excluida históricamente de los procesos de alfabetización, como el audiovisual. En consecuencia, las imágenes tienen una influencia que no debe ser desestimada al momento de pensar en los elementos que dan forma a las ideas y concepciones colectivas. Podemos pensar en las imágenes como dispositivos que producen subjetividades y que generan sentidos de pertenencia. Desde la tradición del cine boliviano, los indígenas han sido sujetos protagónicos en una multiplicidad de historias; pero un elemento constante está en que las ciudades no son consideradas como espacios en los que los indígenas puedan pertenecer. Dos discursos son bastante conocidos: a) los indígenas permanecen en la ciudad, pero al hacerlo dejan de ser indígenas; o b) la ciudad resulta un espacio conflictivo y los indígenas están en la obligación de volver a sus comunidades, a manera de retornar a sus lugares asignados, de redimirse ante su comunidad. Sin embargo, la estética espiral nos muestra que el movimiento migratorio, que además está en correlación a la movilidad social, es un componente clave para comprender las presencias indígenas en las ciudades, los lazos con la comunidad no se rompen ni se mantienen intactos, sino que se reinventan a partir de estas experiencias colectivas de contactos entre campo y ciudad.

La reflexión a partir de las imágenes implica consigo un abordaje sobre los procesos que dan lugar a la creación de éstas, como también de los contenidos y discursos que éstas evocan. De esta manera, las imágenes cinematográficas que muestran los documentales analizados en este trabajo nos informan sobre las maneras en las que se construye la visualidad indígena. Estas representaciones, en tanto imágenes que interpretan al mundo, nunca son inocentes. Expresan, más bien, un posicionamiento, una manera de ver y de mostrar las identidades colectivas donde lo que se quiere poner en disputa es la pertenencia de los indígenas en la vida nacional. Lejos de reproducir posturas esencialistas, estos documentales nos muestran cómo las identidades indígenas en el siglo XXI están lejos de ser algo homogéneo. La migración campo-ciudad se complejiza ante los movimientos espirales de los indígenas que se resisten a estar fijados por el poder en un solo lugar.

Desde la antropología visual, mi propuesta de la estética espiral busca plantear un marco reflexivo para comprender procesos migratorios, concepciones de indigeneidad y formas de hacer y mostrar el cine en comunidades indígenas. Las tres dimensiones que he establecido: como praxis, como recurso narrativo y como recurso analítico buscan aportar en la discusión sobre las representaciones en el cine y nos orientan hacia nuevos problemas en el cine documental. La estética espiral es una *manera de hacer* que promueve la construcción de una relación de cercanía con el otro, a favor de las narrativas complejas, en diálogo con las *maneras de ver* de los pueblos indígenas-originarios y en contra de los estereotipos y esencialismos coloniales. El cine y la participación conjunta en procesos de realización audiovisual es una oportunidad para involucrar a investigadores, cineastas y comunidades indígenas en un proceso colectivo de generación de conocimientos.

## Bibliografía

- Aimaretti, M. (2020). *Video Boliviano de los '80. Experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz*. Buenos Aires: Milena Caserola.
- Albó, X. (2008). *Movimientos y poder indígena en Bolivia, Ecuador y Perú*. La Paz: PNUD/CIPCA.
- Albro, R. (2019). Cholo Politics and Urban Indigenous Self-Fashioning in Bolivia. *Bolivian Studies Journal* (25), 29–44. doi: 10.5195/bsj.2019.216
- Arcos Palma, R. (2009). La estética y su dimensión política según Jacques Rancière. *Nómadas* (31), 139–155.
- Bongers, W. (2010). Archivo, Cine, Política: Imágenes Latentes, Restos y Espectros en Films Argentinos y Chilenos". *Aisthesis*, 66–89.  
Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163219009005>
- Hale, C. (2004). Rethinking Indigenous Politics in the Era of the 'Indio Permitido'. *NACLA Report on the Americas*, 38(2), 16–21. doi: 10.1080/10714839.2004.11724509
- Ilardo, C. (2009). Algunas consideraciones sobre el documental etnográfico. *Question*, 1(21).
- Landsberg, A. (2004). *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press.
- Mamani Condori, C. (1992). *Los aymaras frente a la historia: Dos ensayos metodológicos*. La Paz: Aruwiwiri Chukiyawu.
- Molina, M. C. (2019). Miguel Hilari: 'El retrato de una comunidad sin los residentes siempre será incompleto'. *Imagendocs*. Recuperado de: <http://www.imagendocs.com/entrevistas/2019/09/miguel-hilari-el-retrato-de-una-comunidad-sin-los-residentes-siempre-sera-incompleto-radical2019/>
- Morales Escoffier, S. (2015). Un cine mediterráneo: el espacio fílmico en las películas bolivianas. *Punto Cero*, 65–76.
- Morales Escoffier, S. (2016). El lugar de lo propio y lo ajeno: los espacios reiterativos en el cine boliviano (El Altiplano y la ciudad de La Paz). *Comunicación y Medios*, 0(34). doi: 10.5354/0719-1529.2016.42758
- Poole, D. (2000). *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Traducción del inglés de M. Martínez. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Rancière, J. (2004). *The politics of aesthetics: the distribution of the sensible*. Traducción del francés de G. Rockhill. New York: Continuum.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Traducción del francés de C. Durán, H. Peralta, C. Rossel, I. Trujillo y F. de Undurraga. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Rancière, J. (2010). *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Traducción del francés de S. Corcoran, Londres/New York: Continuum Books.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Traducción del francés de M. Gajdowski y L. Vogelfang. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Real Academia Española. (2001). Estética. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 30 de enero de 2025, de <https://www.rae.es/drae2001/estético>
- Restrepo Botero, D. I. (2016). Bolivia: de la crisis económica al ciclo rebelde, 2000-2005. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 43(1), 295-322.
- Richard, N. (Comp.). (2008). *Mala Guerra. Los indígenas en la Guerra del Chaco, 1932-1935*. Asunción: Servilibro & Colibris.

- Salazar de la Torre, C. (2006). *Estética y política en la Escuela-Ayllu de Warisata: una aproximación al expresionismo de Mario Alejandro Illanes*. La Paz: CIDES-UMSA.
- Stobart, H. (2016). Dancing in the Fields: Imagined Landscapes and Virtual Locality in Indigenous Andean Music Videos. *Trans. Revista Transcultural de Música/ Transcultural Music Review* (20), 1–29. Recuperado de [http://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_ES](http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES)
- Tassi, N., & Poma, W. (2020). Los caminos de la economía popular: circuitos económicos populares y reconfiguraciones regionales. *Temas Sociales*, (47), 10–35.
- Turner, V. (1969). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: Aldine Publishing Company.
- Wood, D. M. J. (2014). Vestigios de historia: el archivo familiar en el cine documental y experimental contemporáneo. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 26(104), 97–125. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36931039004>
- Zárate Hernández, J. E. (2019). Del indigenismo a la indigeneidad. Los dilemas del pluralismo étnico contemporáneo. *Andamios*, 16(40), 57–84.

### **Filmografía**

- Carrasco, W. (Directora). (2018). *En el murmullo del viento* [61', Largometraje]. Bolivia: Albor Cine.
- Centro Cultural España Córdoba. (2020). *Conversación con Miguel Hilari*. [Conversatorio luego de la proyección de *Compañía*]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=ZGJGcdkP7bA>
- Choi, D. (2011). Prólogo. Rancière, para una filosofía de la emancipación estética. En: Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Traducción del francés de M. Gajdowski y L. Vogelfang. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Cineclubcito Boliviano. (2020). *#NoNosPerdamos Charla/encuentro con Miguel Hilari*. [Conversación virtual transmitida en vivo]. Recuperado de: <https://youtu.be/HQ6hhoe-va0>
- Hilari, M. (Director). (2019). *Compañía* [59', Largometraje]. Bolivia: Socavón Cine.
- Hilari, M. (Director). (2014). *El corral y el viento* [55', Largometraje]. Bolivia: Naira Cine.
- Mesa, C. (Director). (2009). *Bolivia siglo XX* [60', Largometraje]. Bolivia: Plano Medio.
- Molina, I. (Director). (2021). *Taypi: el tiempo y el espacio de la mediación y del equilibrio* [40', Mediometrage]. Bolivia: Imolivis.
- Molina, I. (Director). (2018). *Qamasa* (Fuerza) [74', Largometraje]. Bolivia: Imolivis.
- Ruiz, J. (Director). (1953). *Vuelve Sebastiana* [28', Mediometrage]. Bolivia: Bolivia Films.
- Russo, K. (Director). (2021). *El gran movimiento* [85', Largometraje]. Bolivia: Socavón Cine.
- Russo, K. (Director). (2016). *Viejo calavera* [80', Largometraje]. Bolivia: Socavón Cine.
- Sanjinés, J. (Director). (1989). *La Nación Clandestina* [128', Largometraje]. Bolivia: Grupo Ukamau.
- Sanjinés, J. (Director). (1969). *Ukamau* (Así es) [72', Largometraje]. Bolivia: Instituto Cinematográfico Boliviano.



**Carlos Santiváñez** es licenciado en sociología por la Universidad Mayor de San Simón (Cochabamba, Bolivia) y magíster en antropología visual por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Quito, Ecuador). Se desempeña como docente en el diplomado sobre Interculturalidad e Investigación Interculturalidad del posgrado de la Facultad de Humanidades, en la Universidad Mayor de San Simón.