

Bocamina

Periódico de la minería nacionalizada del Estado Plurinacional de Bolivia
CORPORACIÓN MINERA DE BOLIVIA

La Paz, 3 de abril 2018 // año 8 // Nro. 65

web: www.comibol.gob.bo



Sanjinés:

Una nueva interpretación del **cine nacional**



Transculturación y subalternidad en EL CINE BOLIVIANO

Éste es un trabajo en el que Javier Sanjinés, profesor de la Universidad de Michigan ensaya una nueva interpretación del cine nacional.

Javier Sanjinés C.

No hay duda de que el cine más representativo de Bolivia, el más conocido tanto dentro como fuera de las fronteras patrias, es el cine producido por el grupo Ukamau. En torno a la figura de Jorge Sanjinés, Ukamau, el grupo independiente más vigoroso que ha dado el cine boliviano durante las casi cuatro últimas décadas, tuvo que afrontar limitaciones de todo tipo, tanto institucionales como extra institucionales, para generar una de las producciones cinematográficas más ricas e interesantes de América Latina.

A nadie le es ajeno el hecho de que resulta casi quijotesco aventurarse a hacer cine en países extremadamente pobres como Bolivia, donde falta el apoyo económico tanto estatal

como privado para el desarrollo de la artes. Pero resulta no sólo aventurado sino también riesgoso proponerse hacer cine cuando se busca emplear el arte no solamente como medio de distracción, sino también como instrumento de toma de conciencia y de liberación de los grandes sectores oprimidos.

Censura institucional e interior

No faltan los que creen que tomar conciencia de que somos pueblos social y económicamente sojuzgados y colonizados, es un tema hundido en el pasado que deberíamos ya olvidar en pos de nuestra más rápida y menos dramática inserción en el mundo de la modernidad globalizada. Sin embargo, y muy a pesar de los que así piensan, la realidad no obedece a nociones esquemáticas de futuros promisorios que

olvidan, en una especie de amnesia volitiva, el o los pasados que la memoria histórica urde y teje con sus hilos a veces invisibles. Y es precisamente esta memoria de la vejación y del oprobio que el grupo Ukamau se negó a olvidar. Como era de prever, el camino escogido estuvo lleno de obstáculos. Uno de tales fue la censura institucional.

Desde Revolución (1963), pasando, entre otras películas, por Aysa (1965), Ukamau (1965) y Yawar Mallku (1969), hasta llegar a El coraje del pueblo (1971), El enemigo principal (1973) y La nación clandestina (1989), el grupo Ukamau -el grupo se escindió en 1971, a raíz del golpe militar de Hugo Bánzer Suárez, dando lugar al "cine necesario" de Jorge Sanjinés, producido en el exilio, y al "cine posible" de Antonio Eguino y de Oscar Soria, quienes decidieron quedarse en Bolivia y hacer un cine

abierto y menos revolucionario- tropezó con la censura oficial. En efecto, Ukamau, el primer largometraje de Jorge Sanjinés, cuyo planteamiento político no fue particularmente agresivo, tuvo que vérselas con el disgusto del Instituto Cinematográfico Boliviano (I. C. B.), entidad estatal que Jorge Sanjinés ayudó a refundar después de que fuese clausurada en 1964 por otro golpe militar. Como afirma Alfonso Gumucio Dagrón (1979), cuando Ukamau obtuvo, en 1967, el premio del Festival de Cannes al mejor film producido ese año por un director joven, el gobierno militar reaccionó negativamente porque clausuró el ICB y destituyó a Jorge Sanjinés y a todos sus colaboradores. En ese momento murió la mencionada institución; también la posibilidad de seguir haciendo cine con el apoyo estatal, libre de la censura. De igual modo, las siguientes películas de Sanjinés, particularmente Yawar Mallku y El coraje del pueblo, fueron silenciadas por la censura.

Yawar Mallku, el segundo largometraje, en el que Sanjinés narra la intervención del imperialismo norteamericano y denuncia la esterilización de mujeres campesinas, fue también combatido duramente por el aparato censor del Estado y, a pedido de la Embajada norteamericana, prohibida su proyección en las salas de cine. Ello no impidió que la película cosechase varios premios internacionales y que fuese exhibida en el mundo entero. Por su parte, El coraje del pueblo, que narra una de las masacres mineras más cruentas de la historia de Bolivia, la masacre de la así llamada “noche de San Juan”, acaecida el 23 de junio de 1967, tuvo la suerte de quedar concluida apenas unos días antes de que se produjera el cruento golpe de estado del entonces coronel Hugo Bánzer, en agosto de 1971. Dicha película, que tampoco pudo verse en Bolivia hasta la caída del régimen de Bánzer, en 1978, también dio lugar a la detención de Antonio Eguino y de otras personas ligadas al grupo Ukamau. El crítico Luis Espinal, que fuera vilmente asesinado por grupos paramilitares en marzo de 1980, decía, en 1975, que impedir la presentación de El coraje del pueblo era un perfecto anacronismo, puesto que dicha joya del cine nacional era ya ampliamente conocida en todo el mundo.

Si la censura institucional era un escollo durísimo para la producción y difusión de las películas del grupo Ukamau, tanto o más ardua fue la tarea de superar esa valla “invisible” que los bolivianos tenemos para entender los mecanismos de dominación que nos socavan el ser desde lo más hondo de nuestra subjetividad. Hablo de una especie de “censura interior”

harto más compleja que la censura institucional. Ella nos impide tomar conciencia de la urgente necesidad de erradicar lo racial y lo discriminatorio de la estructura social. Me parece que el camino seguido por el grupo Ukamau revela un proceso descolonizador sumamente importante porque mete el dedo en la llaga de nuestros prejuicios raciales con películas que, además, son de alto valor estético. Este proceso responde a una toma de conciencia, en el plano artístico, de temas que intelectuales indígenas, como Fausto Reinaga (1969), observaron en el plano fáctico, es decir, en el plano de los hechos sociales: la existencia de dos naciones en una misma nación. El proceso seguido por el grupo Ukamau quiso poner en evidencia cómo una “nación clandestina”, la nación indígena, fue, y aún hoy es, excluida de los espacios de dominación, sojuzgada por la nación criollo-mestiza que monopoliza el poder sin haber logrado construir un auténtico Estado nación. De este modo, la nación clandestina quedó excluida del Estado nación, y, a su vez, la nación criollo mestiza, eurocéntrica en sus prácticas, saberes y hábitos, no logró construir la nación integral porque jamás logró democratizar suficientemente los espacios del poder. En tal sentido, y al referirse a toda la zona andina, Aníbal Quijano expresa que “el poder mantuvo todo su carácter colonial en todos los órdenes, salvo en sus relaciones con el exterior. El Estado en un sentido se descolonizó. La sociedad no. Sin embargo, esta peculiar estructura de poder fue presentada e imaginada como todo un Estado-nación” (1997, 120).

Ésta es, pues, la paradoja que el grupo Ukamau tuvo que enfrentar, y que nos la fue revelando paulatinamente con su producción cinematográfica: el Estado nacional criollo-mestizo pudo haber administrado el poder, pero su estructura social colonial le impidió ser auténticamente moderno, integral. Por debajo del ropaje modernizador persistió agazapada la verdadera e invisible nación.

En este ensayo, nos proponemos ver cómo este “cine necesario”, revolucionario, transitó estéticamente, desde un planteamiento inicial eurocéntrico -siguiendo aquí el trabajo teórico de John Beverley, lo denominaremos “transculturador desde arriba”-, hasta otro planteamiento que, de acuerdo también con Beverley, llamaremos “transculturador desde abajo”. Este proceder “desde abajo” le permitió al grupo Uka-

Entender los mecanismos de dominación que nos socavan el ser desde lo más hondo de nuestra subjetividad.

mau denunciar con mayor fuerza las dictaduras militares, y lograr que las masas oprimidas y desposeídas interviniesen en el debate y mostrasen su propia verdad. En este derrotero elegido, señalamos, en la parte final del trabajo, que la transculturación desde abajo, de gran eficacia durante las décadas de la represión militar, fue luego repensada por un modelo más creativo, que aquí llamamos “doble transculturación”, modelo que domina la construcción de La nación clandestina, la obra maestra del cine de Sanjinés. Por último, me parece que este modelo, de doble vía, es seguido por el más reciente video indígena, dándole autoría propia al subalterno, y permitiéndole mayor eficiencia y autenticidad a su denuncia de la colonialidad.



Rodaje de la película “Para recibir el canto de los pájaros”.

La transculturación desde arriba

En Transculturation and Subalternity: The ‘Lettered City’ and the Túpac Amaru Rebellion, John Beverley (1999, 41-64) nos ofrece una lúcida explicación de por qué la crítica socio-histórica comprometida con los movimientos revolucionarios latinoamericanos de las décadas pasadas, se fue desembarazando paulatinamente de este paradigma de la transculturación narrativa, que tuvo tanta influencia en los estudios literarios, y que encuentro también útil para explicar el proceso estético seguido por el cine de Jorge Sanjinés.

Nos explica Beverley que la idea de transculturación fue introducida por el etnógrafo cubano Fernando Ortiz en 1940, en su hoy considerado clásico estudio Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar. Ortiz empleó el término “transculturación” para contrarrestar la noción de “aculturación”, es decir, para invalidar el modelo cultural que subordinaba las culturas latinoamericanas a la cultura occidental dominante. En contraposición a la aculturación, Ortiz propuso la transculturación, un nuevo modelo en el que los elementos de ambas culturas -la dominante y la dominada- ingresan en una relación dinámica de contradicción y de combinación.

El crítico uruguayo Ángel Rama retomó el concepto para volverlo ideograma del intelectual latinoamericano comprometido con la Revolución cubana. Como tal, la transculturación significó el papel providencial jugado por una vanguardia “letrada” de científicos sociales, de pedagogos, de artistas, de cineastas y de críticos literarios, y, fundamentalmente, de un nuevo tipo de intelectual abocado a la representación de las clases y de los grupos sociales subalternos, desarrollando nuevas formas políticas y estéticas que interrelacionan las culturas, que las entrelazan, que las imbrican.

De Fernando Ortiz a Ángel Rama, la transculturación es algo que tiene lugar entre la cultura sofisticada, erudita y letrada, del mundo occidental, y las culturas subalternas. En otras palabras, la transculturación narrativa implica, aunque así no lo quiera ni desee el escritor, la presencia del rol privilegiado y providencial de una vanguardia intelectual que “representa” al subalterno. En Rama, por ejemplo, la transculturación implica la capacidad de incorporar la oralidad de las culturas subalternas de un modo tal que no ponga en duda el hecho de que la literatura -la estética occidental- conti-

núa siendo la forma dominante. De este modo, no cabe la menor duda de que quien representa la cultura subalterna es siempre el escritor, el “brillante tejedor de historias”, como solía decir Augusto Roa Bastos.

Desde Revolución hasta Yawar Mallku, el cine de Jorge Sanjinés y de su grupo de trabajo muestra este proceso de la transculturación desde arriba que acabamos de describir recurriendo a las observaciones de John Beverley en torno al trabajo de Ángel Rama y de Renato Ortiz. De acuerdo con las reflexiones a posteriori del propio Sanjinés, el cine de esta primera etapa de cambio y de experimentación no había logrado “encontrar formas capaces de no desvirtuar ni traicionar ideológicamente los contenidos, como ocurría en Yawar Mallku, que tratando sobre hechos históricos se valía de formas propias del cine de ficción, sin poder probar documentalmente, por su limitación formal, su propia verdad” (1979, 22).

Ukamau, el primer largometraje de Jorge Sanjinés, muestra un planteamiento transculturador que, a pesar de lograr la belleza estética gracias al empleo de procedimientos occidentales de observación (entre otros, una narrativa que rompe con la cronología de los acontecimientos, el sonido disonante, el empleo de tomas en primer plano) luego fue considerado inadecuado por el propio Sanjinés.

Filmada en la Isla del Sol, en el lago Titicaca, la película narra, en tiempo lento, la historia de una venganza. Sabina, abnegada esposa del campesino indio Andrés Mayta, es violada y asesinada por un traficante y rescatador de productos agrícolas, el mestizo Rosendo Campos. En su desarrollo, el film contrasta el amor puro del indio por su mujer asesinada, con la relación machista del mestizo y su mujer. El silencioso y reservado Andrés Mayta no le pierde el paso al mestizo, e incluso mantiene sus negocios con Rosendo Campos hasta lograr convencerle que ignora que Campos mató a su mujer. Sin embargo, cuando descubre que Campos saldrá de viaje en mula para visitar a su hermano en un distante paraje altiplánico, le persigue y, en un feroz y sangriento duelo, mata al asesino.

Hablada en idioma aymara e interpretada por actores no profesionales, Ukamau se ajusta a un modelo de observación occidental que va de “afuera hacia adentro”, y que, según Sanjinés, significó producir “un arte individualista que cree que sólo se apoya en la capacidad individual, en el talento, en la intuición del creador y que se siente capacitado para aprehender la realidad y penetrar profundamente en ella,

sin advertir que el individuo está determinado por los demás” (1979, 79). Con juicios parecidos a los que Beverley emite en torno a la transculturación desde arriba, Sanjinés expresa que “este método que cifra en el talento de un individuo el descubrimiento de la verdad apartándose de la experiencia viva ‘de los de abajo’, no es el método más adecuado para llegar a un cine popular, porque sus propias contradicciones se lo impiden” (1979, 79).

Sanjinés construye el argumento de Ukamau a partir de rostros tomados en primer plano (close-ups) y de un guión minuciosamente elaborado y detallado, con dibujos de cada plano o secuencia. El cineasta parte de primeros planos, de tomas de rostros fuertes y expresivos, para construir, en tempo lento, toda la tensión dramática de la película. Aunque la referencia social es clara, resulta turbia la intencionalidad política del film. En realidad, Ukamau, que no se aparta del argumento de la novela indigenista que denosta al mestizo, lleva a cabo, con procedimientos fílmicos occidentales, una interesante exploración temporal de lo que significa ser indio. En este sentido, la película es original porque, si bien retiene el tema tradicional de la narrativa indigenista, lo modifica formalmente. En efecto, la película narra los acontecimientos empleando la juiciosa lentitud de la psicología aymara. Así, Ukamau altera el tiempo lineal en el que están narrados los acontecimientos de la narrativa indigenista, donde unos conducen a los otros en acciones rápidas y concatenadas, y explora formalmente, con tomas largas de primeros planos, el tiempo aymara. En realidad, la lentitud del film, apropiada para crear su tensión dramática, se aleja, sin embargo, del tiempo histórico en el que están inscritas las luchas sociales, hecho que preocupará a Sanjinés, y hará que el cineasta desista de este modo específico de transculturación desde arriba.

Yawar Mallku modifica este esquema transculturador porque da primacía al tiempo histórico, al tiempo lineal. La película denuncia la acción criminal de un centro de maternidad montado por norteamericanos del Cuerpo de Paz y que tenía como objetivo esterilizar quirúrgicamente, y sin su consentimiento, a las mujeres campesinas de la zona donde dicho centro operaba. En el film, Ignacio Mallku, jefe de la comunidad, preocupado por la mortalidad infantil y por la falta de nacimientos, inicia su investigación, y, convencido de la culpa-

Un arte individualista que cree que sólo se apoya en la capacidad individual, en el talento.

bilidad de los norteamericanos, moviliza a la comunidad, respetando en todo momento sus formas tradicionales de actuar. Demostrada la culpabilidad de los norteamericanos, éstos son condenados a la pena de la castración. Pronto llega la represión que asesina a campesinos y deja malherido a Ignacio. Al borde de la muerte, éste es trasladado a la ciudad por su mujer, llevado al cuartucho de su hermano, Sixto, quien vive en la ciudad el proceso de la aculturación, negando sus raíces indígenas. Internado Ignacio en un hospital, comienza un nuevo vía crucis: encontrar dinero para comprar el tipo de sangre requerido para salvarle la vida. Ahí se desata la tragedia final de una sociedad insensible ante el dolor del prójimo, sobre todo si éste es un indígena. Ignacio muere y, al final de la película, Sixto toma conciencia de la realidad. En efecto, retorna a la comunidad de origen y decide luchar.

Uno de los temas más interesantes de la película es precisamente éste de la metáfora de la sangre. Yawar Mallku es ciertamente la primera película antiimperialista del grupo Ukamau, película que inicia una serie de films que ven en el imperialismo norteamericano la contradicción principal de nuestros pueblos. La metáfora de la sangre, que en la novela indigenista, particularmente en Raza de bronce (1927), de Alcides Arguedas, había servido como instrumento de control de la movilidad social, impidiendo el ascenso político y social de cholos y de mestizos, cumple ahora una función diferente; adquiere un nuevo rol en la cinematografía de Sanjinés. Si en Yawar Mallku los familiares de Ignacio buscan desesperadamente sangre humana para salvar la vida, los norteamericanos trabajan para sembrar la muerte. Este conflicto entre la vida y la muerte que plantea la metáfora de la sangre, es también el conflicto

¿qué es lo que le interesa conocer al pueblo, puesto que es el propio pueblo que debe auto-expresarse?

de los pueblos oprimidos del mundo por el imperialismo, el “enemigo principal”, título de otro de los films de Jorge Sanjinés.

Si, para Sanjinés, Yawar Mallku traiciona ideológicamente el contenido revolucionario de la película con

formas occidentales propias del cine de ficción, el hecho de que Sixto, hermano de Ignacio, tome conciencia y regrese al campo para ocupar el lugar dejado por éste, y continúe así la lucha desde lo más hondo de la identidad, es en sí un hecho novedoso. Sixto no renuncia a su condición de obrero, pero asume también su identidad indígena. Pareciera que esta unión

obrero-campesina clarifica la posición política del cine revolucionario del grupo Ukamau (Mesa 1985). En nuestro criterio, y siguiendo la autocritica de Sanjinés, dicha clarificación es sólo epidérmica, superficial.

Si el regreso de Sixto es un símbolo de la unidad de obreros y campesinos, sólo puede serlo dentro de un cine de ficción que deja el tema de la lucha de clases para el final de la película. Se trata de un procedimiento modernizador que, a diferencia del mostrado en Ukamau, sigue rigurosamente la lógica del tiempo lineal, y envía la solución del problema al futuro. Un futuro, aclaremos, que poco o nada tiene que ver con el “tiempo de los dioses” que rige la psicología indígena en Ukamau. Dicho de otro modo, nos parece que Yawar Mallku, a diferencia de Ukamau, se nutre de la lógica modernizadora del tiempo lineal que solamente vive del registro histórico occidental. Hay, pues, enormes lagunas en este discurso de la modernidad que no observa con suficiente cuidado las fronteras culturales existentes entre lo moderno y lo tradicional, entre la modernidad y la colonialidad. Esto explica en parte por qué el modelo teórico transculturador que Sanjinés y su grupo de trabajo utilizaban en el momento de la producción de Ukamau y de Yawar Mallku, obligaba al cineasta-autor a verse a sí mismo como un “guardián” de la tradición cultural extra occidental, y como representante intelectual del Tercer Mundo.

Yawar Mallku puede ser revolucionario y modernizador, pero es poco descolonizador. Que el film denuncie un acontecimiento específico -en este caso la esterilización de mujeres campesinas- no implica que su denuncia haya comprendido a la plenitud el hecho de que sin el imperialismo colonialista, que en nuestro caso viene del descubrimiento de América, no hay posible racionalización modernizadora. Es decir, que sin el ego conquiro es imposible el ego cogito. Una mirada mucho más amplia del colonialismo le hubiera permitido a la película apreciar, con mayor rigor estético, que la razón moderna hunde genealógicamente sus raíces en la matanza, en la esclavitud y en el genocidio practicados no sólo por los norteamericanos, sino por toda la cultura eurocéntrica, desde 1492.

Con las limitaciones de estas sus dos películas, Sanjinés se dio perfecta cuenta de que no se trataba simplemente de proclamar un ámbito de exterioridad frente a occidente (los campesinos, los obreros, las mujeres), o de continuar con un procedimiento transculturador desde arriba que se amparaba y legitimaba

en categorías occidentales de observación. Ello no hizo otra cosa que reforzar un sistema imperial de categorizaciones que le garantizaba al cineasta-autor el poder hegemónico de hablar “por” y “en lugar” de los otros. De lo que se trataba, más bien, era de jugar limpio; de poner las cartas sobre la mesa y así descubrir qué se quiere lograr “políticamente” con una determinada interpretación. Es la difusión de Yawar Mallku en las mismas comunidades indígenas -las comunidades no entendieron el mensaje de la película y la rechazaron- que le dio a Sanjinés la posibilidad de cuestionar su modelo transculturador. Así surgió una actitud militante de cineastas que decidieron hacer otro cine, un cine “comprometido, político, urgente y combatiente” (1979,15). Como lo expresa Sanjinés: “Ya no se cree más en la prédica de la clase dominante colonizada culturalmente, que exalta “el arte por el arte”, que propugna la búsqueda y la definición del “ser” metafísico (recordemos el ego cogito del que hablábamos líneas arriba) en un país en el que no se sabe definir al ser físico” (1979,15). Surgió así la pregunta: ¿qué es lo que le interesa conocer al pueblo, puesto que es el propio pueblo que debe auto-expresarse? Contestar la pregunta significaba cambiar el método: ir de “adentro hacia afuera”. Se trataba, en otras palabras, de invertir el procedimiento, de transculturar “desde abajo”.

La transculturación desde abajo

Augusto Roa Bastos nos permitió ejemplificar la función del letrado, del transculturador desde arriba, cuando lo definió como el brillante tejedor de historias. Dejemos que sea el propio Roa Bastos quien nos muestre ahora el camino inverso, el del escritor descentrado, del simple facilitador de la comunidad su-balterna que “produce el texto para que le sea escrito”.

Bien podría verse en Yo, el Supremo uno de esos ejemplos de oralidad en que, como dice el autor de esta novela-ensayo, “al revés de los textos usuales, éste ha sido leído primero y escrito después”, quedando así reforzada la anterioridad de la lectura sobre la escritura del texto. El hecho -pues se trata de un hecho y no de una simple pretensión del autor- de que lo narrado deba ser leído antes de que sea escrito, no indica una anterioridad cronológica de documentos a partir de los cuales el libro se elabora y se compila, sino que el destinatario de la novela-ensayo está presente en el proceso mismo en que ella es producida.

En este proceso, el autor-narrador queda desplazado, relegado a la función de mediador, de facilitador de la misma comunidad que produce el texto para que le sea escrito.



Rodaje de “Fuera de aquí” 1977.

La cámara sigue el movimiento de la muchedumbre y capta su bravura, su coraje y su dolor.

Si prolongamos esta manera de ver lo estético a otros productos del quehacer artístico, sorprende ver que la esencia de la forma descrita por Roa Bastos es parecida al nuevo modo de narrar que Sanjinés emplea en El coraje del pueblo. En esta película, la primera escena, la de la masacre de 1967, es filmada ininterrumpidamente, desde el momento en que la multitud desciende de los cerros mineros, hasta el punto de la planicie altiplánica donde es alcanzada por los disparos. Apartándose totalmente de las tomas en primer plano, las imágenes no son creadas por el cineasta; por el contrario, éste las “escribe” después de que el pueblo “lee” y reproduce su propia masacre. El resultado es claro: El coraje del pueblo es uno de los

momentos estéticos contemporáneos más interesantes de lo que el sociólogo político boliviano René Zavaleta Mercado llamó “la autodeterminación de las masas”. Lo significativo de El coraje del pueblo es que produce un efecto “politizador de lo estético” que logra plenamente que lo “escrito” en el libro de la memoria histórica sea “leído” previamente por el propio pueblo que sufrió la dolorosa “masacre de San Juan”.

Al dejar de lado la lógica cartesiana que ubica el mensaje al final de las películas, o que las complica con metáforas y símbolos que dificultan su entendimiento, Sanjinés encuentra en El coraje del pueblo el procedimiento adecuado para superar lo que él mismo llama “vicios de la verticalidad y del paternalismo”. El coraje del pueblo es un “cine horizontal” que se afana por encontrar el modo de romper con las estéticas vanguardistas que se alejan de la sensibilidad popular; en efecto, y en su búsqueda de una forma estética que no desvirtúe ni traicione ideológicamente los contenidos de la historia viva, de la cotidianidad, Sanjinés aprende que dicha estética no puede provenir de la subjetividad individualista. He aquí el logro principal del cine revolucionario: haber hallado la competencia comunicativa que capta las estructuras mentales y los ritmos internos del pueblo. Junto a Los caminos de la muerte (1970), film que no pudo ser visto debido a un sabotaje, El coraje del pueblo y El enemigo principal son los dos más claros intentos del grupo Ukamau por llegar al cine revolucionario.

En El coraje del pueblo está muy bien fundamentado el cine de realización horizontal. Dos son los aspectos del film que logran este

cometido: en primer lugar, la presencia del propio pueblo que revive la historia de su masacre; en segundo lugar, y gracias a la fuerza comunicativa del testimonio, la desaparición de las características jerárquicas y patriarcales del héroe individualizado. Veamos estos dos aspectos con cierto detenimiento.

Como ya mencionamos, la primera toma de la masacre minera, narración documental llevada a cabo con planos-secuencia de larga duración que evitan los primeros planos, es simplemente sobrecogedora; se trata, sin lugar a dudas, de uno de los documentos más impresionantes del cine latinoamericano: un destacamento de soldados bien armados se ha desplegado en la planicie, entre los campamentos mineros del siglo XX y Catavi. La cámara se aproxima para captar los movimientos de apronte. A la distancia sólo se escucha el viento, elemento sonoro que, de acuerdo con Alberto Villalpando, quien compuso la música de Ukamau y de Yawar Mallku, “nace en el silencio para perderse en él” (2002, 124). De pronto, por la cresta de una colina, surge la muchedumbre y se escucha su poderoso rumor. Nerviosos, los soldados cargan sus armas y preparan la ametralladora pesada y el mortero. La multitud ingresa en la planicie y avanza pujante, encabezada por la bandera de Bolivia que la vieja María Barzola enarbola a tiempo de arengar a la gente. Son trabajadores mineros, mujeres y niños que reclaman mejores salarios. La cámara sigue el movimiento de la muchedumbre y capta su bravura, su coraje y su dolor. De pronto comienzan los disparos y estallan los morteros. María Barzola, la legendaria mujer minera de la masacre de 1942, introducida en el film gracias a la memoria histórica, se desploma y, junto a ella, las mujeres y los niños que van en primera fila. La ametralladora vomita fuego y la gente cae, se arrastra, huye. Gritos de niños desesperados; horrible confusión. El oficial ordena suspender el fuego y los soldados observan el grotesco espectáculo que han creado. La toma aquí descrita no fue inventada ni ejercitada; era una situación creada por la misma multitud que volvía a vivir la turbulencia de la acción. Y el acontecimiento tuvo que ser captado por técnicos, camarógrafos y sonidistas, en un “pathos” colectivo muy difícil de apaciguar. Por todo lo aquí narrado, esta larga toma permite la reflexión crítica a propósito de la acción revolucionaria colectiva y de la construcción épica de la resistencia popular.

El coraje del pueblo busca la participación de los espectadores; quiere entablar una discusión sobre la mayor o menor veracidad de

la historia, del relato; quiere no sólo conmover sino también ayudar a reflexionar. De ahí que la película, centrada en hechos veraces y objetivos, busca la entrega subjetiva del espectador, su identificación en el plano humano, obligándolo a entender el problema tratado a través de su propia experiencia.

A lo aquí señalado sobre la presencia del pueblo en el relato fílmico, habría que añadir otro elemento de competencia comunicativa introducido por el cine horizontal: el empleo del narrador con el propósito de acabar por completo con el cine de intriga. El enemigo principal, por ejemplo, evita la dramatización, quiebra el elemento de suspenso y destaca la importancia de la memoria. Ello se logra a través de un narrador que, en consonancia con la cuentística de la cultura popular, primero sintetiza los acontecimientos narrados y, después, cuenta los hechos. Aniquilada la intriga, aflora el diálogo espontáneo y la identificación del espectador con los hechos narrados. Este modo de introducir la lectura previa de la comunidad, en el que hemos puesto suficiente énfasis, significa que el cine de Sanjinés no está hecho “sobre” un pueblo, sino “por” un pueblo que emplea al cineasta como intérprete y traductor de sus necesidades. Con este motivo, la inclusión del género testimonio, de suma importancia para el cine horizontal, deberá ser a continuación explicada.

El coraje del pueblo alterna la reconstrucción de los luctuosos acontecimientos de la “masacre de San Juan”, con la memoria histórica (el documento) y las entrevistas a los propios testigos de los hechos (el testimonio). La presencia del testimonio es fundamental porque descentra al sujeto de la narrativa de la modernidad. En efecto, con el testimonio de los testigos desaparecen las características jerárquicas y patriarcales, tanto del cineasta-autor, como las de sus héroes individualizados. La necesidad de descartar al protagonista individual no es un simple capricho ideológico, sino el resultado de la observación de las características primordiales de la cultura subalterna, cuya tradición la ubica como grupo antes que como individualidades aisladas. El subalterno existe integrado a los demás. Cuando se rompe este equilibrio -la desestructuración colonial está ahí para probarlo- la mente del subalterno tiende a desorganizarse y a perder sentido. Justamente por ello, por darse cuenta de que los campesinos se resistían a la estética de Yawar Mallku, el grupo Ukamau tuvo que buscar un nuevo lenguaje: el de la comunicabilidad “desde abajo” que, a fin de expresar las caracterís-

ticas de la cultura colectivista, integrase documento, memoria y testimonio.

Quienes somos partícipes del proyecto subalterno, de la lucha contra la opresión fundada en la discriminación racial, nos solidarizamos con la transculturación desde abajo que promueve el cine revolucionario de Sanjinés y del grupo Ukamau. Sin embargo, no por ser solidarios dejamos de verle sus limitaciones a este cine horizontal. El hecho de que observemos dicho cine con buenos ojos y con criterio progresista, no nos impide preguntarnos si, por una parte, la transculturación desde abajo no es otro capítulo de la visión culta, letrada, que imponía el trabajo teórico de Ángel Rama. Por otra parte, tampoco podemos olvidar que este cine horizonte tal, este cine testimonial, cumplió su función de denunciar las dictaduras y el autoritarismo. Es entonces justo preguntarse si su “momento” ha o no concluido.

El testimonio -en Bolivia, el más conocido es Si me permiten hablar, de Domitila Barrios de Chungara, mujer minera que testimonia su dolor en El coraje del pueblo-comenzó como expresión de la lucha armada de liberación nacional, tanto en América Latina, como en otras sociedades tercermundistas de la década de 1960. Pero su mayor difusión tuvo que ver con la presencia del burocratismo autoritario que implantaron los militares en la década de 1970. El género testimonio era la voz de los sin voz, de los que sufrían la injusticia social en la mismísima materialidad del cuerpo humano. Voz del cuerpo vejado, del cuerpo desaparecido, el testimonio relativizó el rol progresista cumplido por los escritores de la alta cultura, aunque no los desautorizó por completo. De ahí que escritores como Augusto Roa Bastos y cineastas como Jorge Sanjinés pudieran oscilar con relativa soltura entre ser partícipes de la transculturación desde arriba y serlo también de la transculturación desde abajo. Ya observamos, por ejemplo, cómo Roa Bastos pudo ser el brillante tejedor de historias, ligado a la alta cultura, y ser también el prudente facilitador de la voz del subalterno; el escritor que se aparta volitivamente para dejar que “los de abajo” manifiesten su dolorosa denuncia de la injusticia social. De igual modo, convengamos en que el cine-testimonio de Jorge Sanjinés fue importante no sólo porque un grupo de intelectuales de clase media se comprometió con la democratización, sino también porque siendo su cine arte y estrategia de la memoria

Significa que el cine de Sanjinés no está hecho “sobre” un pueblo, sino “por” un pueblo.

subalterna, permitió que los testimoniantes del dolor y de la vejación sufrida por el cuerpo humano en momentos de hondo trauma social, también se aprovecharan del cineasta, que lo utilizasen para promover su causa, para abrir los poros de la conciencia social.

Ahora bien, han sucedido, desde los momentos del autoritarismo de las décadas pasadas, hasta la problemática democratización del presente, dos cosas que cuestionan el cine horizontal de Sanjinés. La primera, y hay que reconocerlo, es el hecho de que el subalterno quiere dejar de ser subalterno. Quizás sea éste el aspecto de la subalternidad que mejor exprese la naturaleza momentánea del testimonio, sea éste oral, escrito o visual, como es el caso del cine-testimonio. La originalidad del testimonio radica en que debe contar hechos urgentes, como los atropellos sufridos por los seres humanos en estados excepcionales, de extrema urgencia, y que exigen la inmediata solidaridad de los demás. Más de dos décadas después, apartado de las redes de solidaridad internacional que apoyaron las luchas revolucionarias de los años sesenta y setenta, el testimonio ha perdido su poder estético e ideológico.

La segunda razón es que el destinatario de mensajes como los de Domitila Barrios de Chungara, así como los del cine revolucionario de Sanjinés, es la propia comunidad minera que, como dijimos, “lee su historia para que le sea escrita”. Pues bien, el hecho de que estas comunidades mineras se hubiesen reducido significativamente desde mediados de

los ochenta, y que su peso específico hubiese cambiado debido a movimientos migratorios de gran importancia (por ejemplo, el actual movimiento cocalero), tiene también una muy fuerte repercusión en el modo cómo deberíamos entender hoy en día el tema de la transculturación. En otras palabras, quiero dejar aquí aclarado el hecho de que el cine revolucionario, transculturador desde abajo, no nos da hoy día una representación adecuada de la subalternidad en relación con la dominación. Quizás por ello hoy tengamos que buscar nuevas formas de imaginar lo político y lo estético. A modo de tratar este nuevo tema, nos referiremos, a continuación, a La nación clandestina, la película por muchos considerada como la más lograda del cine de Sanjinés.

No está demás recordar que la transculturación desde arriba le permitió a Sanjinés y a su grupo de investigación modificar ciertos aspectos temporales de la narrativa indigenista. Así, Ukamau les dio la posibilidad de ingresar en la psicología indígena a través de primeros planos (close-ups) que retrasan la narración y que la acomodan a un tiempo cultural distinto del de Occidente. Resulta interesante observar que el grupo Ukamau echa mano de procedimientos formales del cine europeo para ingresar en el tiempo psicológico y cultural ajeno: el tiempo aymara, el “tiempo de los dioses”, al que se refiere el historiador indio Dipesh Chakrabarty (2000) cuando distingue el tiempo arcaico de las deidades y de los espíritus, del tiempo histórico, secular, y, como lo llamó Walter Benjamin, “vacío y homogéneo” del mundo moderno (1982, 265). Este tiempo arcaico, lento, que le permite a Sanjinés explorar psicológicamente la venganza indígena, es descartado en Yawar Mallku, cuando Sanjinés opta por un cine menos “letrado” y más com-bativo, más revolucionario.

A fin de poderse comunicar con el pueblo, a fin de lograr el cine horizontal, el grupo Ukamau opta por el empleo del plano-secuencia integral que aleja al cine comprometido de los vicios del paternalismo. En tal sentido, el cine evita los protagonismos individuales, propios de la narrativa occidental, y se aboca a la construcción de la organización política de la comunidad. De este modo, y al transculturar desde abajo, el cine de Sanjinés decide que el testimonio, el documento y la memoria son las formas históricas adecuadas para combatir la dominación autoritaria que los militares implantaron durante toda la década de 1970. Al relegar el “tiempo de los dioses”, propio de la *gemeinschaft* comunal, el cine de Sanjinés opta



Jorge Sanjinés preparando el rodaje.

por el tiempo histórico de la *gesellschaft* nacional, de la lucha de clases, dentro del marco de la modernidad. Esta decisión se origina sencilla y llanamente en el hecho de que no se puede discutirle el poder a las burocracias modernas, y a los otros instrumentos de dominación estatal, si no se recurre al tiempo secular, y a las narrativas que, como el testimonio, están ligadas a la historia y a la sociología. Las clases subalternas necesitan muñirse de este conocimiento con la finalidad de luchar por la justicia social. Sería entonces poco ético negarle a las masas, a las clases subalternas, este conocimiento. Por ello, el derrotero seguido por el grupo Ukamau fue el de ampliar la conciencia histórica a través de la transculturación desde abajo.

No hay duda de que el paso de la transculturación desde arriba a la transculturación desde abajo, genera, en el cine de Sanjinés, algunos claroscuros. En tal sentido, el crítico boliviano Leonardo García Pabón ha visto bien el desequilibrio en el que termina el cine revolucionario de Sanjinés (1998), previo a la producción de *La nación clandestina*, incapacitado de poner en diálogo el “tiempo de los dioses” con el tiempo histórico, la tradición con la modernidad, la comunidad con el Estado, la historia local con el diseño global. En nuestro criterio, la relación de estos polos conceptuales sólo se da en *La nación clandestina*, donde se observa el esfuerzo de Sanjinés por lograr que la modernidad y la colonialidad se relacionen. Y, como aquí afirmamos, Sanjinés pone a dialogar a ambas, negándose correctamente a darles una solución dialéctica, una *Aufhebung* hegeliana que supere la contradicción. Desde el punto de vista de la subalternidad, éste es también otro de los logros de *La nación clandestina*. Veamos este precioso film con mayor detenimiento.

“Historia de un rechazo y de una reconciliación”, como bien dice Leonardo García Pabón, *La nación clandestina* es la historia de Sebastián Mamani, indígena que abandona la comunidad para vivir en la ciudad. Intentando integrarse al mundo urbano, Sebastián decide cambiar de nombre -ésta es una manera cruel de ver cómo el “colonialismo interno” nace de lo más hondo de la subjetividad-, de Mamani a Maisman, dándole a su apellido original un giro europeo. Lamentablemente, la situación social de Sebastián no cambia y éste debe corromperse en la ciudad para poder subsistir. Su condición de indio saldrá a flote constantemente, no pudiendo el protagonista desembarazarse del estigma que conlleva su condición racial. Cansado y agotado por tanto oprobio sufrido

en el medio urbano, Sebastián decide volver a la comunidad de origen. Allí, sus congéneres le dan la jefatura de la comunidad, cargo que Sebastián no puede desarrollar bien porque ha perdido el sentido político y moral de cómo debe ser ella administrada. De este modo, su contacto con el poder y con la corrupción ciudadanos lo apartan definitivamente de las prácticas comunitarias. Al tomar decisiones arbitrarias que dejan de lado los usos y costumbres de la comunidad, Sebastián actúa de acuerdo con el *modus operandi* de la ciudad, donde las decisiones del Estado sólo satisfacen los intereses individuales. Enjuiciado por la manera arbitraria con que ejercita el poder, Sebastián es echado de la comunidad y debe volver a la ciudad.

Resulta interesante comprobar que, en el trajín migratorio de este indio, de la ciudad a la comunidad indígena, y de ésta nuevamente a la ciudad, su identidad ha sufrido serios remezones, lo cual se traduce en un hondo desgarramiento espiritual. En efecto, Sebastián no es ni ciudadano boliviano, sujeto jurídico con plenos derechos y obligaciones, ni tampoco parte orgánica de la comunidad que le vio nacer. Híbrido que ha perdido sus raíces, el indio decide recuperar su prestigio en la comunidad; para lograr su cometido, Sebastián acepta la necesidad de purificarse con un acto ritual -el baile del *Jacha Tata Danzante*- que lo llevará a la muerte. En efecto, este baile, acto sacrificial ejecutado para apaciguar a los dioses, señala que el danzante debe bailar, con un atavío del ceremonial aymara, y con una enorme careta puesta en la cabeza, hasta morir. Cumplido el ritual, la escena final muestra el entierro de Sebastián, presenciado por la comunidad, y por el propio Sebastián (¿un Sebastián nuevo?) que acompaña silenciosamente el cortejo fúnebre.

En *La nación clandestina*, el juego dialéctico entre la modernidad y la colonialidad es muy claro. La película imbrica, de una manera novedosa, tiempos y espacios que se mantenían incomunicados en las anteriores películas de Sanjinés. En esta película, el tránsito entre estos tiempos y espacios no es simplista ni de fácil reconciliación. Por una parte, el paso de Sebastián Mamani por la ciudad, signado por el tiempo histórico de la modernidad, de la vida institucional, es, para este indio migrante, de gran desgaste personal, de una profunda y dolorosa alienación. En efecto, su incorporación

En La nación clandestina, el juego dialéctico entre la modernidad y la colonialidad es muy claro.

al ejército, donde supuestamente debe recibir los valores del civismo, y donde se busca integrarlo a la “vida nacional”, es completamente negativa; de igual modo, su entrenamiento militar le permite a Sebastián conseguir el puesto de polizonte en las dependencias del Ministerio de Gobierno, donde Sebastián está obligado a herir y a maltratar a los que no comulgan con las ideas del gobierno. Ambos espacios de la vida institucional, inscritos en el tiempo profano, vacío y homogéneo, de la modernidad, apartan a Sebastián de sus raíces culturales.

Es importante anotar aquí que, con la vida de Sebastián Mamani, Sanjinés retorna, en *La nación clandestina*, al cine de personajes individualizados. De este modo, el paso de Sebastián por estos ámbitos de la vida nacional, marca su profunda soledad; allí descubre que toda la modernidad está afirmada en el desprecio de su raza y de sus orígenes. Víctima de la exclusión social, el personaje queda atrapado en esa zona de la colonialidad del ser que le impide tomar conciencia de que el hombre no es sólo negación. Si la conciencia es actividad de trascendencia, como explica largamente Frantz Fanón, entonces dicha conciencia debería estar transida por la comprensión y el amor. Ambos temas brillan por su ausencia en *La na-*

ción clandestina.

Por otra parte, cuando Sebastián emprende el camino de retorno a la comunidad de origen, su corazón está lleno de odio y de postergación. Puesto que él no vibra ya con las armonías cósmicas de su pasado comunitario, su retorno a los orígenes no puede ser edificante. En efecto, el retorno al “tiempo de los dioses” altera aún más el comportamiento del personaje. Disperso y confundido, Sebastián actúa mal y es repudiado por la comunidad. Vuelto a la ciudad, el desarraigo del personaje se acrecienta. Sebastián se ha quedado sin mundo: no pertenece al tiempo histórico de la cultura moderna ni al tiempo arcaico de su comunidad de origen. A través de su azarosa vida, queda, sin embargo, claramente establecida la dinámica entre ambos tiempos y espacios.

Es la lucha entre tiempos y espacios que modifica la constitución del héroe narrativo. Como anota García Pabón, Sebastián es un ser híbrido, un transculturado difícil de ubicar en la tipología de héroes de la tradición narrativa occidental. Ni héroe épico victorioso, ni héroe problemático, a la usanza de la narrativa europea, el personaje de *La nación clandestina* es un ser errante que transita espacios en



Con la cámara Jorge Sanjinés, al lado César Pérez.

conflicto. Su retorno final a la comunidad indígena, una especie de anagnórisis, marca la purificación final del personaje, quien, al morir bailando, participa también, en la escena final de la película, de su propio entierro. Esta solución final resalta, en nuestro criterio, la purificación del héroe, su reintegro a la comunidad de origen, pero no la reconciliación final de los mundos en conflicto. Más que la construcción de un nuevo sujeto nacional, especie de *aufhebung* que García Pabón quiere mostrarnos, nos parece que Sebastián, muerto y redivivo, sigue ejemplificando la fractura que lo subalterno impone a nuestra modernidad, que jamás podrá consolidarse plenamente mientras no se resuelvan las contradicciones generadas por las estructuras de la colonialidad. En otras palabras, La nación clandestina muestra espléndidamente cómo un pueblo colonizado -es decir, un pueblo en cuyo seno está todavía latente el complejo de inferioridad a consecuencia del enterramiento de la originalidad cultural local- se sitúa siempre en conflicto con los valores de la nación civilizadora, de la cultura ciudadana que tiende a ser influenciada por Occidente.

Este choque cultural da lugar a la doble transculturación, a la necesidad de enfrentar permanentemente el mundo de arriba con el mundo de abajo. La nación clandestina es la pieza más valiosa del cine de Sanjinés porque en ella el cineasta plantea el problema desde la colonialidad, es decir, desde el mundo lleno de prejuicios raciales que es la marca indeleble del así llamado "colonialismo interno". Pensado el conflicto entre lo moderno y lo tradicional desde el punto de vista de un indio migrante y desarraigado, Sanjinés se niega a dejar que la discusión de la conciencia social quede circunscrita al tiempo lineal de los acontecimientos históricos, como había sucedido antes, particularmente en el ciclo revolucionario que, en realidad, comienza con *Yawar Mallku*. Antes bien, La nación clandestina conflictúa la conciencia histórica occidental porque la presenta desde la óptica de los valores comunitarios. Ahora, el plano-secuencia integral adquiere mayor riqueza y complejidad. La cámara, en constante movimiento, se vuelve un recurso narrativo que vincula y problematiza la concepción circular del tiempo aymara -"tiempo de los dioses" que Sanjinés había dejado olvidado en su cine revolucionario, de urgencia social- con el tiempo lineal en el que se desenvuelve el mundo de la modernidad.

En última instancia, nos parece que más que una búsqueda del o de los sujetos nacionales, a Sanjinés le interesa mostrar lo com-

plejo que significa ser indígena en el mundo moderno. En tal sentido, la historia subalterna que la película nos cuenta se involucra mental y sentimentalmente con cuestiones propias de la "diferencia colonial" -combinación conflictiva de tiempos y espacios- que pasaron inadvertidas por su cine revolucionario, entregado a la lucha de clases. Al propio tiempo, tampoco se puede dejar de pensar la tradición local desligada de la modernidad ciudadana, y, como la película así lo muestra, la historia subalterna de Sebastián Mamani tampoco puede ser pensada fuera de la narrativa de la modernidad. La importancia de La nación clandestina radica precisamente en el hecho de que la tenaz resistencia de los valores comunales no es exterior al espacio narrativo de la modernidad. Así, la película se ubica en un lugar intermedio, fronterizo, entre la lucha de clases y la "diferencia colonial", donde el conflicto no puede ser resuelto "afuera" de la modernidad, aunque, y bien lo sabemos, la finalidad de la película sea cuestionar el tiempo y los valores modernos. La riqueza de este cuestionamiento no ha sido profundizada por el más reciente cine del grupo Ukamau, hecho que hubiéramos vivamente deseado ver en *Los hijos del último jardín* (2004), la más reciente película de Beatriz Palacios y de Jorge Sanjinés. En este film, la comunidad indígena está romantizada y no ayuda a ahondar la discusión entre modernidad y colonialidad. Este hecho ubica a *Los hijos del último jardín* muy por debajo de la propuesta estética anterior, particularmente de la riqueza transcuradora de La nación clandestina.

La doble transculturación

A fin de concluir este trabajo, nos referiremos ahora a otra manera de producir la doble transculturación, manera que involucra a los mismos indígenas productores de video, con el propósito de descolonizar la mente y el alma subalternos, y, así, de superar la propia imagen negativa que el indígena tiene de sí mismo, hecho que tan apropiadamente describe Fanón en sus trabajos. A través de una nueva concepción del empleo de la cámara y de la trama narrativa, este video indígena opera hoy en día a contracorriente de las vanguardias revolucionarias. En efecto, y como afirma Freya Schiwy en un reciente trabajo sobre este tema (2003), el nuevo video indígena busca "indianizar la mirada", tanto como medio de producción,

Desde el mundo lleno de prejuicios raciales que es la marca indeleble del así llamado "colonialismo interno".

cuanto como modo de conocimiento. Veamos brevemente ambos aspectos de la indianización producida por el video indígena.

Instituciones bolivianas como CEREC/CAIB, dirigido por Iván Sanjinés, dedicadas a promover los medios de producción indígenas, no piensan el video como un modo de promocionar y de divulgar el trabajo de ningún cineasta-autor, sino como la labor de la colectividad que se auto imagina y se representa. Al interesar las colectividades más que los individuos, el video indígena no tiene director, sino sólo un responsable de producción. De igual modo, la selección del guión, así como las estrategias de las tomas, son largamente discutidas por la colectividad. El video indígena rechaza la distancia crítica del cine revolucionario; también la propiedad individual de la producción capitalista. Empeñada en superar lo que llama la "tecnología del intelecto", la producción del video indígena retorna a la oralidad, y la privilegia por sobre la vieja primacía vanguardista de la letadura.

El video indígena, que también busca "indianizar" la mirada, logra su cometido al combinar, de una manera original, lo europeo, lo occidental, con las historias locales. Estas historias locales no son nada excepcionales, sino verdaderos relatos imaginarios nacidos de la propia cotidianidad. De este modo, videos indígenas recientes como *Chaleco de plata* (1998, bajo la responsabilidad de Patricio Luna) y *El oro maldito* (1999, bajo la responsabilidad de Marcelino Pinto), son miradas propias, nacidas de la necesidad de comunicar y comunicarse con un mundo de cambio que hoy castiga duramente a los pueblos indígenas y originarios.

Con el propósito de descolonizar la mente y el alma subalternos, y, así, de superar la propia imagen negativa que el indígena tiene de sí mismo.

Videos como los aquí señalados son interesantes porque cuentan leyendas y tradiciones locales que hacen uso de tomas en primer plano para crear una tensión narrativa que oscila entre el humor y el suspenso. En cierto sentido, podría decirse que dichos videos vuel-

ven al cine inicial del grupo Ukamau, con una mentalidad abierta que le permite al videasta indígena recuperar técnicas narrativas del cine occidental, del cine de Hollywood. Puesto que el encuadre de las tomas de esta producción de video ha dejado de lado la función épica del protagonismo colectivo, puede ahora concentrarse en nuevas estrategias narrativas que, al recuperar el tema de lo local, relacionan la for-

ma occidental con los constantes movimientos de cámara que le imprimen al relato un ritmo vertiginoso que sostiene, en constante tensión, el "afuera" occidental con la nueva mirada interna de lo local.

El retorno del video indígena a la fuerza inmediata de la relación entre lo oral y lo visual, es otra de las características de esta transculturación desde abajo que dialoga con la cultura letrada, pero que se distancia de aquello que los videastas indígenas llaman "la tecnología del intelecto".

Primeros planos, empleo del humor y del terror en la construcción del suspenso, son, pues, algunos de los elementos occidentales que videos como *Chaleco de plata* y *Oro maldito* utilizan abiertamente para lograr la descolonización de las mentes indígenas. Al romper con la mirada lúgubre, melancólica, del paisaje andino, mirada a la que nos tenía acostumbrada la narrativa indigenista y la producción del grupo Ukamau, el video indígena interrumpe también la teleología del pensamiento evolucionista que, con su escenografía dramática, en blanco y negro, obligaba también a que el colonizado diese prioridad a la escritura, a la organización letrada de los acontecimientos, por sobre la oralidad.

Rota la mirada melancólica del medioambiente, superada la "tecnología del intelecto", la subalternidad que hoy día produce videos, y que se aparta del circuito de distribución capitalista de bienes de consumo, muestra cuan fresca y viva está hoy en día la propuesta de que "los tiempos de los dioses" no tienen por qué vivir alejados del progreso de la modernidad. Al seguirle la pista a la doble transculturación de La nación clandestina -resulta incluso interesante observar que Reynaldo Yujra, el protagonista de La nación, es Satuco, el personaje de *Chaleco de plata*-, el nuevo video prueba que las narrativas modernas y las indígenas no se dan en una sola vía, sino en constante transculturación. Y los conocimientos subalternos sólo pueden ser útiles si se tiene en cuenta esta doble direccionalidad. Sería por ello paradójicamente trágico que la binariedad "tiempo de los dioses" y "tiempo histórico" sirviese a aquéllos que condenan las cosmovisiones indígenas al dominio nocturno de los muertos. Afortunadamente, los videastas indígenas parecen haber aprendido que las culturas tradicionales no son exclusivamente sagradas, sino un "lugar" privilegiado de intercambio, desde el cual pueden ser negociados permanentemente los conocimientos del pasado con las nuevas situaciones creadas por el presente.



Jorge Sanjines, Director de la película "La Nación Clandestina" y César Pérez camarógrafo, durante el rodaje.

BIBLIOGRAFÍA:

- Benjamín, Walter. 1982. "Theses on the Philosophy of History", en *Illuminations*, traducido por Harry Zohn, New York, Fontana.
- Beverley, John. 1999. *Subalternity and Representación. Arguments in Cultural Theory*, Durham, N.C., Duke University Press.
- Chakrabarty, Dipesh. 2000. *Provincializing Europe. Post-colonial Thought and Historical Difference*, New Jersey, Princeton University Press.
- García Pabón, Leonardo. 1998. "Indigenismo y sujetos nacionales en el cine de Jorge Sanjines. A propósito de La nación clandestina", en *La patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*. La Paz: CESU- / Plural, pgs. 249-262.
- Gumucio Dagrón, Alfonso. 1979. *Cine, censura y exilio en América Latina*. La Paz: Ediciones Film /Historia.
- Mesa Gisbert, Carlos D. 1985, *La aventura del cine boliviano, 1952-1985*, La Paz, Editorial Gisbert.
- Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina", *Anuario Mariateguiano* 9, 9 (1997), pgs. 113- 121.
- Reinaga, Fausto. 1969, *La revolución india*, La Paz, Cooperativa de Artes Gráficas.
- Sanjines, Jorge, y grupo Ukamau. 1979. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo, Mé-xico, Siglo XXI editores*.
- Schiwy, Freya. "Decolonizing the Frame: Indigenous Video in the Andes", *Framework* Vol. 44, N° 1, Spring 2003, pgs.1 16-132.
- Villalpando, Alberto. "En torno al carácter de la música en Bolivia", *Ciencia y cultura. Revista de la Universidad Católica Boliviana "San Pablo"* 11, diciembre de 2002, pgs. 124-128.